# notas

preliminares

revista de música y arte



# 15

## alrededor del cine

## autour du cinéma

P.V.P.
España: 10 €
France: 12 €

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

**Miércoles 21 sep. 20 horas**
**Concierto Inaugural**
Pilar **Jurado**: soprano y composición
***PJ Project***
*Centro Municipal de las Artes*

**Jueves 22 sep. 12 horas**
**Creación Radiofónica**
Antje **Vowinckel**: *Call me yesterday*
*Antigua Lonja del Pescado*

**Jueves 22 sep. 20.30 horas**
**Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)**
Directora: Gloria Isabel **Ramos**
Esplá, López, Boulez
*Teatro Principal*

**Viernes 23 sep. 12 horas**
**Creación Radiofónica**
Alfonso **García de la Torre**
*Antigua Lonja del Pescado*

**Viernes 23 sep. 20.30 horas**
**Grupo Amores**
***Drumcuts***, concierto para percusión, maderas y saltimbanqui.
*Teatro Arniches*

**Sábado 24 sep.**
***Música en los límites***. Instalaciones, nuevos instrumentos, performances, electrónica. José Antonio **Orts**
***Galileo***: Tom **Johnson**
12:00 y 18:00 horas
***Performance***: Esther **Ferrer**
13:00 horas.
***Orlando Furioso***. Roland **Olbeter**, director del proyecto. Claudia **Schneider**, soprano. Michael **Gross**, compositor musical. Carlos **de la Madrid**, escultor y diseñador del "narrador". Burkhart **Kroeber**, libreto.
20:30 horas.
*Antigua Lonja del Pescado*

**Domingo 25 sep. 20.30 horas**
**Ensemble Academia de Lucerna**
Director: Matthias **Hermann**
Vinko **Globokar**: *Laboratorium*
*Teatro Arniches*

**Lunes 26 sep. 20.30 horas**
Steffen **Schleiermacher**, piano
Scelsi, Cage, Wolpe, Boulez
*Teatro Arniches*

**Martes 27 sep. 20.30 horas**
**Ensemble Modern**
Director: Bradley **Lubman**
Lachenmann, Rihm
*Teatro Principal*

**Miércoles 28 sep. 20.30 horas**
**Spanish Brass Luur Metalls**. Agustí **Fernández**, piano.
Fernández, Díaz de la Fuente, Turina, Colomer
*Teatro Arniches*

Ilustración de Paloma Navares

«En los límites» 21 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Del 21 al 30 de Septiembre

XXI 2005 ALICANTE

**Jueves 29 sep. 20.30 horas**
**TAiMAgranada**
Director: José Luis **Estellés**
Garrido, Cruz Guevara, Zavala, Lara
*Teatro Arniches*

**Viernes 30 sep. 20.30 horas**
**Orquesta Sinfónica de la RTVE**
Director: Arturo **Tamayo**
Solistas: Mónica **Raga Piqueras**, flauta.
Luigi **Gaggero**, cimbalo.
Vivancos, Nono, Boulez
*Teatro Principal*

**Actividades paralelas:**
**Exposición**: Instalación, J. A. Orts.
**Instrumentos de nueva creación**: Esculturas sonoras del espectáculo "Orlando Furioso", Olbeter/De la Madrid.
**Electrónica a la carta**, LIEM.
*Antigua Lonja del Pescado.*
Del 21 al 24 de septiembre.

MINISTERIO DE CULTURA

IVM

AYUNTAMIENTO DE ALICANTE

Patronato Municipal de CULTURA

# 15

## Alrededor del cine
## Autour du cinéma

**doce notas preliminares**
**verano-otoño** été-automne

© de los textos, sus autores/*des textes, leurs auteurs.*
© de las traducciones/des traductions: Lorrina Barrientos, Alfonso Bolado, Lucas Bolado, Gloria Collado, Alejandra Monteagudo, Diane Robin.
© de las imágenes: sus autores/*des images, leurs auteurs.*
© Antoni Muntadas, VEGAP, Madrid, 2005.
© portada/*couverture*: Eduardo Momeñe, *Lago de Como*, 1983.
© de la edición/*de l'édition*, Gloria Collado Guevara.

Esta revista es miembro de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España) y de CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)

Doce notas Preliminares no se responsabiliza de las opiniones de los colaboradores en la presente edición. / *Doce Notas Preliminares ne se rend pas responsable des opinions des collaborateurs dans cette édition.*

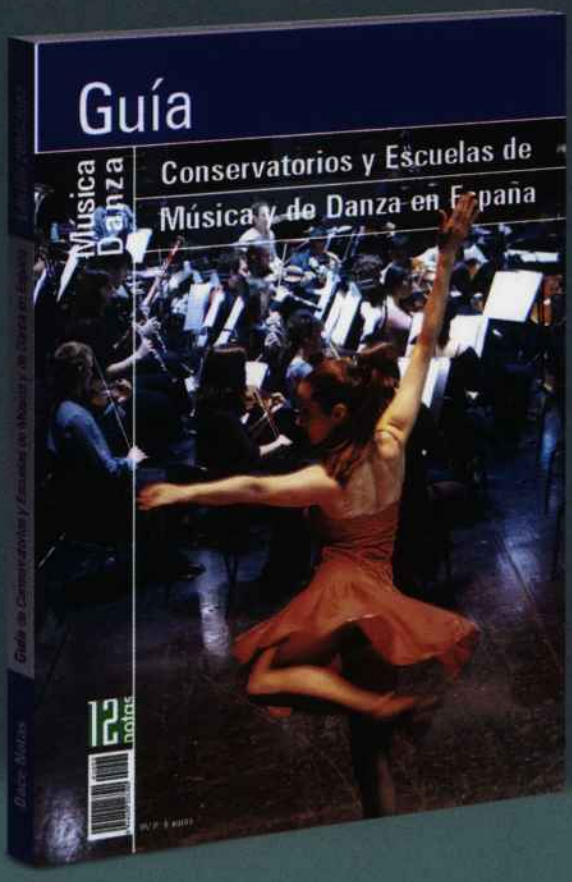
Reservados todos los derechos. No está permitida la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión por cualquier forma –sea ésta electrónica, mecánica o de otro tipo– sin autorización expresa y por escrito de Gloria Collado Guevara. / *Tous droits réservés. La reproduction totale ou partielle de cette publication est interdite, ainsi que sa saisie dans tout système d'information, ou sa transmission par tout moyen –électronique, mécanique ou autre– sans l'autorisation expresse écrite de Gloria Collado Guevara.*




**Todos los datos sobre los centros de enseñanza musical y de danza de España. Edición en libro y CD por sólo 20 euros.**

**Un CD desde el que se pueden enviar e-mails, visitar páginas webs, imprimir etiquetas, hacer búsquedas selectivas por instrumentos, tipo de enseñanza, población, comunidad autónoma, distritos postales, etc.**

**Las especialidades impartidas**
**Los nombres de los directores**
**El número de alumnos y profesores**
**Cerca de 2.000 centros clasificados por Comunidades Autónomas**




La Guía de Conservatorios y Escuelas de Música y de Danza en España es el único directorio que reúne la información de centros de enseñanza musical y de danza de todo el Estado. Cada Autonomía va encabezada con la información sobre el departamento educativo encargado de las enseñanzas de música y danza en cada gobierno autonómico (nombre del departamento, responsable, dirección, teléfono, e-mail, etc.).

**Solicítela por teléfono (34) 91 547 00 01, fax (34) 91 547 00 01 o por e-mail docenotas@ecua.es antes del 15 de septiembre y no tendrá que abonar gastos de envío.**

**Guía de Conservatorios y Escuelas de Música y de Danza en España**
**Edición 2005-2007**

**Libro: 6 euros**
**Libro y CD: 20 euros**

**Próxima aparición, septiembre 2005**

YAMAHA



Nuevo YAMAHA Clavinova CLP-F01

Diseño Innovador

Líneas Elegantes

Colores Modernos

Clavinova

YAMAHA HAZEN MUSICA S.A.
902-398888 www.yamaha.es



CLP-F01PB



CLP-F01PO



CLP-F01PE



CLP-F01PR

# sumario sommaire


| | | |
|---|---|---|
| | 7 | **Editorial** Éditorial |
| THOMAS SYLVAND | 9-18 | **Afinidades entre la música y el audiovisual: ¿Esteticismo u oportunismo de la música culta en un mundo desorganizado?** Affinités entre la musique et l'audiovisuel : Esthétisme ou opportunisme de la musique savante dans un monde désorganisé ? |
| VÉRONIQUE BRINDEAU | 19-22 | **Un bestiario surrealista. Entrevista con Martin Matalon** Un bestiaire surréaliste. Entretien avec Martin Matalon. |
| PASCAL IANCO | 23-26 | ***La edad de oro* y *El Escorpión*** *L'âge d'or* et *Le Scorpion*. |
| BENJAMIN BIBAS | 27-36 | **Entrevista con Bruno Mantovani, con motivo de su música para *East Side, West Side*, de Allan Dwan** Entretien avec Bruno Mantovani, à propos de sa musique pour *East Side, West Side*, de Allan Dwan. |
| ULRIKE OTTINGER | 37-40 | **Estaciones de cine: pequeña historia de la narración en imágenes libres** Saisons de cinéma: petite histoire de la narration en images libres. |
| ANNE-MARIE CORNU | 41-50 | **Por qué hago las cosas** Pour quoi je fais les choses. |
| MARIE-PIERRE DUQUOC | 51-59 | **Del uso del tiempo a la imagen de nuestro tiempo** De l'usage du temps, à l'image de notre temps. |
| EDUARDO MOMEÑE | 60-77 | ***Blow Up*: acerca de Maryon Park** *Blow Up* : à propos de Maryon Park |
| LORRINA BARRIENTOS | 78-86 | **Alfred Hitchcock y Bernard Herrmann: complicidad de asesinato contra el espectador** Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann : complicité de meurtre contre le spectateur. |
| MURIEL CARON | 87-100 | **Lo que hacen los artistas con la televisión** Ce que les artistes font de la télévision. |
| IRENE FORTEA | 101-112 | **Imagen y sonido en experimentación: parajes audiovisuales del siglo XX Entrevista con Andy Davies** L'expérimentation dans le son et l'image : états de l'audiovisuel du XXe siècle. Entretien avec Andy Davies. |
| VICTORIA PÉREZ ROYO | 113-127 | **Función del montaje en la videodanza: de la recepción hipnótica a la recepción responsable** Fonction du montage dans la vidéodanse : de la réception hypnotique à la réception responsable. |


**Nº 15 doce notas preliminares:**
**Alrededor del cine** Autour du cinéma


**verano-otoño** été-automne **2005**
**precio en España: 10 euros** prix en France : 12 euros

Edita/*éditeur*: Gloria Collado Guevara. C/ San Bernardino, 14. Pral. A. 28015 Madrid
Tels.: (+34) 91 547 34 05 y/et (+34) 91 547 00 01. Fax: (+34) 91 547 00 01
E-mail: docenotas@ecua.es Web: www.docenotas.com

Consejo de redacción/*Conseil de rédaction*: Gloria Collado, Jean-Marc Chouvel, Gérard Denizeau, Esther Ferrer, Luis Gago, Mihu Iliescu, Philippe Mairesse, Makis Solomos.

doce notas preliminares

Dirección/*Direction*: Gloria Collado. Coordinación/*Coordination*: Anne-Marie Cornu. Redacción/*Rédaction*: Jacqueline Blanc, Lucas Bolado, Irene Fortea, Pilar Sierra. Suscripciones/*abonnements*: Marta García.

Traductores/*Traducteurs*: Lorrina Barrientos (para/*pour*: Irene Fortea, Eduardo Momeñe, Ulrike Ottinger, Victoria Pérez Royo); Lucas Bolado (para/*pour*: Benjamin Bibas, Muriel Caron); Alfonso Bolado (para/*pour*: Anne-Marie Cornu); Alejandra Monteagudo (para/*pour*: Marie-Pierre Duquoc). Diane Robin (para/*pour*: Pascal Ianco).

Impresión/*Imprimeur*: Gráficas Minaya S.A. Fotomecánica/*Photogravure*: Ilustración 10, Arriaza, 4. 28008 Madrid. Distribuye: Coedis S.L., Consejeros editoriales para la difusión. Avda. Barcelona, 225. 08750 Molins de Rei (Barcelona). Teléfono: 93 680 03 60.
Depósito legal M-39.052-1997 ISSN 1138-3984.

# doce notas




**La revista puente entre los diferentes sectores de la vida musical**

**¡Pídela en tu quiosco habitual!**

Precio: 2,80 euros

Nº 47 junio - septiembre 2005

*La Música en el anteproyecto de Ley Orgánica de Educación (LOE)*




## doce notas preliminares

**Monográfico de arte y música contemporáneos**




### Números publicados de doce notas preliminares (español-francés)

1 *Posiciones actuales en España y Francia* (música contemporánea), diciembre, 1997
2 *La encrucijada del soporte* (música contemporánea), diciembre, 1998
3 *Los conservatorios superiores y la formación profesional de la música*, junio, 1999
4 *Para olvidar el siglo XX*, diciembre, 1999
5 *Transformación, transmisión: el dilema del artista adolescente*, junio, 2000
6 *Accidente, la última transgresión*, diciembre, 2000
7 *El maestro, caminos del conocimiento*, junio, 2001
8 *Postmodernidad, veinte años después*, diciembre, 2001
9 *La crítica a examen*, junio, 2002
10 *Improvisación, crear en el momento*, diciembre, 2002
11 *Cómo ser espectador*, junio, 2003
12 *Historias, afectos, metáforas, maneras y otros aspectos del doce*, invierno 2003-primavera 2004
13 *Al calor de Oriente, verano-otoño 2004*
14 *La ópera Contemporánea: mutaciones e interferencias*, invierno 2004-primavera 2005




# Boletín de suscripción Bulletin d'abonnement

**Suscripción anual a 5 números de Doce Notas y 2 números de Doce Notas Preliminares**: España: 32 euros. Unión Europea: 40 euros. Otros países: 70 euros. **Números atrasados:** Doce Notas, 2,40 euros; Doce Notas Preliminares, 7,50 euros. **Suscripción a Doce Notas Preliminares solamente:** España, 18 euros; Unión Europea, 24 euros. **Solicitudes:** C/ San Bernardino,14, pral. A 28015 Madrid; fax (+34) 91 547 00 01 o: docenotas@ecua.es

Nombre y apellidos .....

Empresa o institución ..... Nif .....

Calle o plaza ..... nº.....

Código postal ..... Población .....

Provincia ..... País .....

Teléfono ..... Fax .....

Deseo suscribirme a partir del número.....por periodos automáticamente renovables a:

☐ 5 números Doce Notas y 2 números Doce Notas Preliminares ☐ 2 números Doce Notas Preliminares

en la forma de pago siguiente:

☐ Giro postal ☐ Cheque ☐ Domiciliación bancaria en Banco o Caja de Ahorros (rellénese boletín adjunto)

---

Sr. Director del Banco o Caja de Ahorros .....

Domicilio agencia .....

Población ..... País .....

Titular de la cuenta .....

Entidad ..... Oficina ..... D.C. ..... nº cuenta .....

Ruego atiendan hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre le sean presentados para su cobro por Doce Notas

Fecha: Firma:

# Editorial

El cine y, en general, "la imagen en movimiento", a la que aludía Deleuze, es sin duda el arte más joven, si es que podemos seguir llamando así a una práctica que tiene ya más de cien años. Y si hiciera falta alguna prueba de esa prolongada juventud, ahí tenemos su capacidad de evolución, transformación e incluso fagotización de otras formas artísticas. La imagen en movimiento ha terminado por inmiscuirse e incluso poner a su servicio a disciplinas clásicas. Ha desbancado a la literatura en el terreno de la narración, ha desplazado a la música del reinado de principal arte del tiempo, ha discutido con creciente éxito a las artes plásticas el estatuto de la representación y, finalmente, ha conseguido que todas ellas terminen por girar a su alrededor.

Esta supremacía se ha llenado de paradojas; y una de las más sorprendentes remite a la ilusión de la gestión del tiempo. Por ejemplo, las viejas películas de las primeras décadas se postulan como formas de nuevas propuestas musicales en la persecución de un género. Aquí hemos querido recoger algunas de estas paradojas, ligadas unas a ciertas prácticas artísticas contemporáneas y otras a las sorpresas escondidas en la propia historia del cine. En este carrusel de imágenes en el que conviven con toda naturalidad las representaciones del pasado y del presente como si de una nueva realidad se tratara, aparece el cine de Buñuel, en compañía de la música de Martin Matalon; la mítica película de Antonioni *Blow Up* y su implicación con la fotografía se hace presente en la pasión de un fotógrafo como Eduardo Momeñe, autor de la portada que ilustra este número. Se sale al encuentro de la complicidad frente al espectador de un director y de un músico, como Hitchcock y Herrmann; acogemos la reflexión de la cineasta alemana Ulrike Ottinger sobre el tiempo y sus estaciones, como forma ancestral de comprensión del mundo, presente en todas las culturas. Y, por último, mostramos la enorme versatilidad de este medio a través de su fusión con otras disciplinas como la danza, el vídeo, la televisión o las artes plásticas.

# Éditorial

Le cinéma, et en général "l'image en mouvement" à laquelle se référait Deleuze, est sans doute l'art le plus jeune, si l'on peut encore appeler ainsi une pratique qui a déjà plus de cent ans. Si tant est qu'on a besoin de quelque preuve de cette jeunesse prolongée, nous avons réuni ici des éléments qui témoignent de sa capacité d'évolution et de transformation, ainsi que des exemples qui montrent comment il a phagocyté d'autres formes artistiques. L'image en mouvement a fini par se fondre parmi les disciplines artistiques classiques, et même par les mettre à son service. Elle a supplanté la littérature sur le terrain de la narration, et a remis en cause la position dominante de la musique comme art du temps; elle a disputé aux arts plastiques, avec un succès croissant, le statut d'art de la représentation et, finalement, elle a réussi à faire tourner autour d'elle l'ensemble des formes artistiques.

Cette suprématie est chargée de paradoxes ; l'un des plus surprenants concerne l'illusion de maîtriser le temps. Par exemple, les vieux films des premières décennies du vingtième siècle sont présentés comme des propositions de nouvelles formes musicales, à la recherche d'un genre. Nous avons voulu rassembler quelques-uns de ces paradoxes, qui sont liés à une certaine pratique artistique contemporaine, ou à des aspects insolites et méconnus de l'histoire du cinéma. Dans ce carrousel d'images où coexistent tout naturellement des œuvres du passé et du présent, comme s'il s'agissait d'une réalité nouvelle, figure le cinéma de Buñuel accompagné par la musique de Martin Matalon ; *Blow Up*, le mythique film d'Antonioni et les implications qu'il a sur l'art de la photographie, est revisité à travers la passion d'un photographe comme Eduardo Momeñe, également auteur de l'image présentée en couverture de ce numéro. Nous aborderons aussi la relation de complicité vis-à-vis du spectateur qui lie un réalisateur et un musicien tels que Hitchcock et Herrmann, nous profiterons de la réflexion de la cinéaste allemande Ulrike Ottinger, qui porte sur le temps et les saisons comme façon ancestrale, présente dans toutes les cultures, de comprendre le monde. Pour finir, nous mettrons en évidence la grande versatilité de ce mode d'expression à travers sa fusion avec d'autres disciplines artistiques comme la danse, la vidéo, la télévision ou les arts plastiques.

THOMAS SYLVAND

# Afinidades entre la música y el audiovisual:

## ¿Esteticismo u oportunismo de la música culta en un mundo desorganizado?

Música y audiovisual son hoy dos campos muy unidos. La universalidad de los soportes, el predominio de la imagen en nuestra sociedad y la transversalidad de las ofertas del ocio no cesan de asociar estos dos universos sensoriales: música utilizada para vender una imagen (por ejemplo el marketing de las ofertas de telefonía o de internet con las descargas disponibles) o audiovisual en un sector donde operaba hasta aquí la música (campañas denunciando las descargas de películas por internet).

Parece existir hoy día un desfase entre la creación musical que se rige por lo culto, fascinada por las realizaciones de Eisenstein[1], y un universo del cine en crisis que busca un modo de funcionamiento. El cine, especialmente en Francia, vive una crisis profunda, se pregunta sobre sus dificultades de financiación, sus modos de difusión (con el auge del DVD y de la copias de internet), sobre la adecuación de su oferta al público y sobre la competitividad nacional de su oferta de producción comparada a las de otras estructuras.

Mientras tanto, la música culta gira cada vez con mayor facilidad hacia el cine o el audiovisual como terreno de creación[2]. Esta tendencia parece, sin embargo, más próxima al campo de la estética (semejante a la obras únicas de los artistas plásticos) que inscrita en un proceso de desarrollo. Quizás porque el periodo actual ofrece una posibilidad momentánea de trabajar en el campo audiovisual, más que una voluntad real de construir y utilizar la imagen.

# Affinités entre la musique et l'audiovisuel :

## Esthétisme ou opportunisme de la musique savante dans un monde désorganisé ?

Musique et audiovisuel sont aujourd'hui deux domaines très liés. L'universalité des supports, la prégnance de l'image dans notre société et la transversalité des offres de loisir ne cessent d'associer ces deux univers sensoriels : musique utilisée pour vendre une image (par exemple, le marketing des offres de téléphonie ou d'Internet avec des téléchargements offerts) ou audiovisuel défendu sur un créneau ou opérait jusque-là la musique (campagnes dénonçant le téléchargement de films sur Internet).

Un décalage semble exister entre une création musicale d'obédience savante fascinée par les réalisations d'Eisenstein[1] et un univers du cinéma en crise qui se cherche un mode de fonctionnement. Le cinéma, notamment en France, connaît actuellement une crise profonde, s'interroge sur ses difficultés de financement, ses modes de diffusion (avec l'émergence du DVD et du téléchargement), sur l'adéquation de son offre auprès du public et sur la compétitivité nationale de sa production, comparée à celle d'autres structures.

Pendant ce temps, la musique savante se tourne de plus en plus facilement vers le cinéma ou l'audiovisuel comme terrain de création[2]. Cette démarche apparaît cependant comme relevant davantage de la sphère de l'esthétique (étant semblable en cela aux œuvres uniques des plasticiens) que d'un processus de développement. Aussi la période actuelle présente-t-elle peut-être une opportunité momentanée de travailler dans le domaine audiovisuel, plus qu'une réelle volonté de construire et utiliser l'image.

### Una unión inestable

El equilibrio entre creación musical y audiovisual parece inestable, de hecho tiende a encuentros o colaboraciones pasajeras basadas en el fuerte componente estético de las realizaciones (o más bien en una relación desinteresada entre los dos medios). Los encuentros entre unidades de producción audiovisuales y musicales consideradas en los dos sectores como de alta calidad son más bien escasas. Una colaboración como la de la Orquesta Sinfónica de Londres para la realización de la música del último *Harry Potter* de Warner Bros por ejemplo es rara y tiende a serlo cada vez más.

Es verdad que la música culta multiplica sus colaboraciones con obras audiovisuales sobre las cuales se superponen cada vez más músicas originales "cultas" creadas en tiempo real[3]. Esta práctica encuentra un respiro en las programaciones institucionales que, a través de la comunicación asociada, contribuyen al desarrollo del género.

La música culta no ofrece pruebas de innovación pero se aprovecha posiblemente de una crisis del sector audiovisual que le permite, con una cierta ventaja, ocupar un territorio en dificultades que hasta ahora había despreciado.

Proponer un concierto durante una proyección en una sala de cine permite aprovecharse de un público confinado en un recinto y habituado al ceremonial del espectáculo. La dimensión visual permite captar el interés del público, en un momento en el que éste busca cada vez más nuevas formas de espectáculo en vivo, próximas al modelo del circo o de la música de calle. Estas nuevas formas, que enlazan con el arte frágil de los trovadores, imponen a menudo al aire libre, sistemas de amplificación no siempre compatibles con los medios de difusión de la (costosa) música culta.

Estos elementos hacen pensar que la música culta en el cine viene a conferir un nuevo espacio de juego preexistente más que a imaginar una nueva interacción audiovisual. Por otra parte, el conjunto de esta relación debe verse desde el ángulo bastante antinómico de la idea de desarrollo, noción a la que parece ser ajena la solitaria música culta. La música simplemente trata de subrayar, deconstruir o poner en orden este *desarrollo* clá-

### Un mariage instable

L'équilibre entre création musicale et audiovisuel semble en effet instable, et de fait propice à des rencontres ou collaborations passagères, garantes de la forte composante esthétique des réalisations (ou plutôt d'une relation désintéressée entre les médias). Les rencontres entre des unités de production audiovisuelles et musicales reconnues dans les deux domaines comme étant de haute qualité deviennent plutôt rares. Une collaboration comme celle du LSO (London Symphony Orchestra), pour la réalisation de la musique du dernier *Harry Potter* de la Warner Bros, est par exemple exceptionnelle et tend à le devenir de plus en plus.

Il est vrai que la musique savante multiplie des collaborations avec des œuvres audiovisuelles sur lesquelles sont superposées de plus en plus de musiques originales "savantes" créées en temps réel[3]. Cette pratique trouve un relais dans les programmations institutionnelles, lesquelles, à travers la communication qui leur est associée, contribuent à l'essor du genre.

La musique savante ne fait pas là preuve d'innovation mais profite peut-être d'une crise du secteur audiovisuel qui lui permet avec un certain avantage d'occuper un terrain en difficulté qu'elle avait jusque-là négligé.

Proposer un concert durant une projection dans une salle de cinéma permet aussi de profiter d'un public confiné dans une enceinte, habitué au cérémoniel du spectacle. La dimension visuelle permet de capter l'intérêt du public, à l'heure où celui-ci apparaît de plus en plus friand de nouvelles formes de spectacle vivant, proches du modèle du cirque ou de la musique de rue. Ces nouvelles formes, qui renouent avec l'art fragile des troubadours, imposent bien souvent, en plein air, des systèmes d'amplification pas toujours compatibles avec les moyens de diffusion de la (coûteuse) musique savante.

Ces éléments suggèrent que la musique savante au cinéma vient investir un nouvel espace de jeu préexistant plutôt que d'imaginer une nouvelle interaction audiovisuelle. D'ailleurs l'ensemble de cette relation doit être vue sous un

sico inicial (la intriga narrativa) ya dado. El discurso musical parece poco interesado en la idea de prolongación de un medio en el otro, en la idea de incorporar imágenes inolvidables en un último movimiento de sinfonía, por ejemplo. La economía del sector mixto de partituras cultas incorporadas al audiovisual es, por otra parte, poco destacable en este desarrollo. No descubre nuevos intérpretes[4], ni un nuevo repertorio publicable, ni tampoco constituye una verdadera fuerza motriz para la industria de la imagen. Sin embargo, numerosos directores querrían proponer en sus películas músicas compuestas por verdaderos creadores e intérpretes, con ideas muy precisas, en un diálogo que parece improbable con los compositores contemporáneos.

### La distancia impuesta por una música irreproducible

La institucionalización de una obra como *Die Soldaten* de Zimmermann, que utiliza la imagen, la espacialización y la música de escena, seduce a la creación contemporánea en un momento en el que se lleva a cabo una importante reflexión retrospectiva sobre la ópera. De forma general, el entorno culto se interroga sin complejos sobre las maneras de utilizar mejor la imagen. En lo material, el auge del DVD ha favorecido el documental musical convirtiéndolo en un medio privilegiado. El Auditorio del Louvre, por ejemplo, dedica toda una serie de manifestaciones bajo el tema "ver la música".

La música culta se aprovecha plenamente de una crisis o de una desafección: una especie de no sincronización en la relación que el cine ha sabido mantener hasta ahora entre los actores que creaban en el mismo lugar la música y la imagen. Por razones económicas, el cine abandona sus intérpretes históricos. Desde que la banda original no está en manos del montador, raramente se graba en París o Londres y se hace con muy pocas tomas o con pocos instrumentistas. *Dogora*, el film musical sinfónico de Patrice Leconte en 2004, con música de Etienne Perruchon, fue grabado en Bulgaria. Se crea así un espacio más libre que otorga un lugar a la música culta que, por otro lado, se interesa, con ciertos reparos, por un cine

angle assez antinomique de l'idée de développement, notion à laquelle semble rester étrangère la solitaire musique savante. La musique vient simplement souligner, déconstruire ou remettre en ordre ce *développement* classique initial (l'intrigue narrative) déjà donné. Le discours musical semble peu intéressé à l'idée de prolonger l'un des 2 médias par l'autre, par exemple à l'idée d'un dernier mouvement de symphonie sur lequel viendraient se greffer des images inoubliables. L'économie du domaine mixte des partitions savantes greffées sur l'audiovisuel est d'ailleurs peu marquée par le développement. Elle ne révèle pas de nouveaux interprètes[4], ni un nouveau répertoire éditable, ni ne constitue une réelle force motrice pour l'industrie de l'image. Cependant, de nombreux réalisateurs aimeraient proposer dans leurs films des musiques créées par de vrais créateurs et interprètes, avec des idées très précises, dans un dialogue qui semble bien improbable avec les compositeurs contemporains.

### La distance imposée par une musique irréproductible

L'institutionnalisation d'une œuvre comme *Die Soldaten* de Zimmermann, qui utilise l'image, la spatialisation et la musique de scène, conforte la création contemporaine à l'heure où s'opère une grande réflexion rétrospective sur l'opéra. De façon générale, le milieu savant s'interroge sans complexes sur les façons de mieux utiliser l'image. En la matière, le documentaire musical, favorisé par l'essor du DVD, devient un sujet privilégié. L'Auditorium du Louvre consacre ainsi toute une série de manifestations : "voir la musique".

La musique savante profite pleinement d'une crise ou d'une désaffection : une sorte de désynchronisation dans la relation que jusque-là le cinéma a toujours su maintenir entre les acteurs qui créaient au même endroit la musique et l'image. Aujourd'hui, pour des raisons économiques, le cinéma abandonne ses interprètes historiques. Lorsque la bande originale n'est pas confiée à un monteur, elle est rarement enregistrée à Paris ou Londres, et elle est réalisée en très peu de prises ou avec peu d'instrumentistes. Ainsi, la bande du

que no tiene expresa necesidad de ella y que comienza a ofrecer un basto fresco de obras del pasado a las que es posible acudir libremente.

Walter Benjamin planteaba el problema de la reproducción mecánica como factor que hacía sospechar de la calidad del arte de masas[5]. Gustosamente, la música se apropia de este lenguaje y de esta reproductibilidad que se codifica y que ha recibido su reconocimiento estético. La música juega hoy día la baza de la autenticidad y de la alternativa al *collage* y al montaje[6] –tan fáciles de realizar con el ordenador– que habían constituido la primera gramática de la música en el cine: borrando, puliendo o acentuando el montaje directo realizado en el cine o trabajando sobre evocaciones exteriores. Esta posición de la creación culta puede verse estéticamente como reacción a un estilo moderno encarnado por Berg, juzgado por sus valores cinematográficos, a pesar de la ausencia de imagen, y alabado por sus destrezas en el montaje[7].

En los conciertos-proyección, la interpretación se convierte en un lujo único, reivindicado como tal con la presencia de músicos y de un material de difusión que crea un espectáculo difícilmente rentable. Por otra parte, la satisfacción del organizador o del director artístico por situar a los intérpretes ante lo que se considera una de las virtuosidades más manifiestas: la sincronización en tiempo real[8], no es nada desdeñable.

La obra se presenta como un encuentro y como una co-realización, teniendo como consecuencia la presencia en los contratos de un artículo tipo[9]. En la economía actual del cine, es prácticamente imposible que un compositor perteneciente a la música culta firme la música de una película, salvo si existen afinidades personales (Ton That Tiet hizo la música de *À la verticale de l'été* de Tran Anh Hung). Uno de los raros ejemplos que podemos citar es *Lux Aeterna* de Ligeti[10], el cine que sitúa la modernidad más allá (recopilaciones electrónicas acompañando la salida de la película *Matrix*, por ejemplo[11]).

**La importancia del año 1995**

1995 es un año que jalona las relaciones entre música y cine. Con motivo de la celebración del

son de *Dogora*, le film musical symphonique réalisé par Patrice Leconte en 2004 avec une musique d'Etienne Perruchon, a été enregistrée en Bulgarie. Il se crée ainsi un espace qu'investit la musique savante. Celle-ci s'intéresse, en prenant un certain recul, à un cinéma qui n'a pas expressément besoin d'elle et qui offre une vaste fresque d'œuvres du passé auxquelles il est désormais possible de se rapporter librement.

Walter Benjamin posait le problème de la reproductibilité mécanique vue comme un facteur de suspicion quant à la qualité de l'art de masse[5]. Ce n'est pas sans plaisir que la musique s'approprie désormais ce langage et cette reproductibilité, qui s'est codifié et a reçu sa reconnaissance esthétique. La musique joue aujourd'hui la carte de l'authenticité et de l'alternative au collage et au montage[6], si faciles à réaliser à l'ordinateur, qui avaient constitué la première grammaire de la musique au cinéma. Elle le fait en gommant, lissant ou accentuant le montage direct réalisé au cinéma, ou en travaillant sur des évocations extérieures. Esthétiquement, cette position de la création savante peut être aussi lue comme une réaction au style moderne incarné par Berg, jugé si cinématographique malgré l'absence d'image et vanté pour ses adresses de montage[7].

Lors de projections-concerts, l'interprétation devient un luxe unique revendiqué comme tel avec la présence de musiciens et d'un matériel de diffusion créant un spectacle difficilement rentable. Par ailleurs, la satisfaction de l'organisateur ou du directeur artistique de pousser les interprètes dans ce qui reste une des virtuosités les plus manifestes : la synchronisation en temps réel[8], n'est sans doute pas négligeable.

L'œuvre est présentée comme une rencontre et réellement comme une coréalisation, avec pour conséquence la présence d'un article type que l'on trouve dans de tels contrats[9]. Dans l'économie actuelle du film, il est hautement improbable qu'un compositeur issu de la "musique savante" signe la musique d'un film, sauf affinités personnelles (Ton That Tiet réalisant la musique d'*À la verticale de l'été* de Tran Anh Hung). L'un des rares exemples que l'on peut citer est *Lux*

centenario del cine de los hermanos Lumière, las filmotecas reeditan copias que suponen un redescubrimiento del cine mudo[12] veinte años después de *THX 1138*, de George Lucas (1971). La crítica hizo notar de inmediato que este cine, si no contaba con la sincronización del sonido no era, sin embargo, menos sonoro. Para ello se apoyaba en una sociología sobre los músicos improvisadores que, tras la crisis de 1929, se fueron incorporando progresivamente al paro, tras el lanzamiento del cine sonoro (*El cantante de Jazz* de 1927), más atractivo y económico.

A partir de 1995, los músicos comienzan de nuevo a proponer interpretaciones durante las proyecciones. Se trata o bien de compositores o músicos familiarizados con músicas de cine o bien de otros cuyo estilo se presta a la sincronización en directo: recordemos por ejemplo las realizaciones de Claude Bolling o el estilo repetitivo de Philip Glass.

En un contexto polémico postmoderno, la práctica de la improvisación estilística y la virtuosidad que ésta exige para adaptar un repertorio escénico permite la emergencia en París de una escuela neotonal representada por Jean François Zygel[13]. Esta influencia produce los primeros encargos. En 1999 Thierry Escaich y el Ensemble Phénix estrenan en el Auditorio del Louvre la música para la película *La hora suprema* de Frank Borzage (1927). El género se convierte en un terreno de encargos de obras a compositores destinadas a su estreno en festivales (*Le Scorpion,* de Martin Matalon, partitura escrita en 2002 sobre *La edad de oro* de Buñuel, cierra ese mismo año el Festival Musica de Estrasburgo).

La relación entre la creación musical contemporánea y la imagen cinematográfica parece formar parte hoy día del paisaje institucional como muestran en París las programaciones del Auditorio del Louvre, de la Ópera de París, y del Ensemble Intercontemporain o la Cité de la Músique[14]. Más que un género secundario, aparece como lugar de afirmación de diferentes valores. Podría interpretarse como un nuevo desafío para la creación musical en el momento en que el virtuosismo de la escritura serial ha dejado de existir, el ejemplo de *Aeterna* de Ligeti[10], le cinéma voyant la modernité ailleurs (compilations électroniques accompagnant la sortie du film *Matrix*, par exemple[11]).

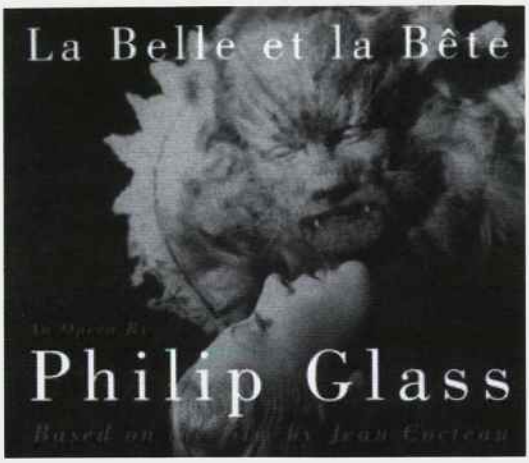
### L'importance de l'année 1995

1995 est une date jalon dans les rapports entre la musique et le cinéma. À l'occasion de la célébration du centenaire du cinéma des frères Lumière, les cinémathèques rééditent des copies d'un cinéma que l'on redécouvre muet[12] vingt ans après le *THX 1138* (1971) de George Lucas. La critique a vite fait de noter que ce cinéma, s'il n'était pas parlant c'est-à-dire synchronisé, n'en était pas moins sonore. Elle s'est appuyée sur une sociologie des musiciens improvisateurs qui se retrouvent progressivement au chômage après la crise de 1929 qui lance le cinéma parlant (*Le Chanteur de Jazz* de 1927), à la fois plus séduisant et économique.

Dès 1995, des musiciens se trouvent à même de proposer à nouveau des interprétations pendant des projections. Il s'agit soit de compositeurs et musiciens déjà familiers des musiques de film ou dont le style se prête à une synchronisation en direct : on pense par exemple aux réalisations de Claude Bolling ou au style minimal de Philip Glass.

Dans un contexte polémique postmoderne, la pratique de l'improvisation stylistique et la virtuosité qu'elle exige pour adapter un répertoire de scène permet l'émergence, à Paris, d'une école néotonale illustrée par Jean-François Zygel[13]. Cette influence génère les premières commandes. Thierry Escaich et l'ensemble Phénix créent ainsi en 1999 à l'Auditorium du Louvre une partition à partir de *L'Heure Suprême* de Frank Borzage (1927). Le genre devient également un terrain de commandes pour des œuvres qui seront créées au cours de festivals (*Le scorpion* de Martin Matalon, partition écrite sur *l'âge d'or* de Buñuel, donnée en clôture du Festival Musica de Strasbourg 2002).

Le mariage entre la création musicale contemporaine et l'image cinématographique semble aujourd'hui entré dans le paysage institutionnel, comme le montrent à Paris les programmations de l'Auditorium du Louvre, de l'Opéra de Paris, de l'Ensemble Intercontemporain ou de la Cité de la







plo de Martin Matalon es sintomático: en su acercamiento a un monstruo sagrado del cine moderno como Buñuel, recrea –uniéndolas por el sonido– tres películas del maestro[15]. Philip Glass hace lo mismo al apropiarse de obras maestras del séptimo arte cargadas de referencias a grandes compositores: Debussy o Satie[16]; como se sabe, Satie aparece en la histórica filmación de *Relâche*, de René Clair, un cineasta escogido precisamente para el encargo de 2005 del Auditorio del Louvre a Yann Maresz[17].

**Dos historias paralelas**

Sin embargo, las relaciones entre música y cine están lejos de ser nuevas o neutras. La música culta y el cine han mantenido a lo largo del siglo XX estrechos contactos que llegaron a Estados Unidos a través del magisterio de Schoenberg y Stravinsky, pero también a París con Nadia Boulanger. El cine elegía a técnicos sólidos que trabajaban regularmente con formaciones constituidas mientras que los compositores Herrmann, Delerue, Legrand o, más próximo a nosotros, Laurent Petitgirard[18], asumen realizaciones más clásicas que no gozan del reconocimiento en el entorno culto. Esta relación entre música clásica o sinfónica y el cine tiene, por otro lado, su festival en Auxerre y revistas y webs especializadas como Traxzone[19] en la que el índice de compositores, bastante completo, no es mucho menor que el que se puede encontrar, por ejemplo, en la web

musique[14]. Plus qu'un genre secondaire, il est le lieu d'affirmation de différentes valeurs. Il représente pour les compositeurs un défi structurant, à l'heure ou la virtuosité de l'écriture sérielle n'existe plus. L'exemple de Martin Matalon est symptomatique : en se confrontant à un monstre sacré du cinéma moderne, Buñuel, il recrée – en les unissant par le son – trois films du maître[15]. Philip Glass agit de la même façon en s'appropriant des chefs-d'œuvre du septième art chargés de références à des maîtres du compositeur : Debussy et Satie[16] – Satie dont on sait qu'il apparaît dans l'historique *Relâche* de René Clair, un cinéaste précisément choisi pour la commande 2005 passée par l'Auditorium du Louvre à Yan Maresz[17].

**Deux histoires parallèles**

Or les rapports de la musique et du cinéma sont loin d'être nouveaux ou neutres. La musique savante et le cinéma ont continué tout au long du XXe siècle à entretenir d'étroits rapports avec aux Etats-Unis l'enseignement de Schoenberg et Stravinsky mais aussi à Paris celui de Nadia Boulanger. Le cinéma se choisit de solides techniciens travaillant régulièrement avec des formations constituées tandis que des compositeurs comme Bernard Herrmann, Georges Delerue, Michel Legrand, ou plus près de nous Laurent Petitgirard[18] s'essaient à des réalisations plus classiques, sans obtenir la reconnaissance du milieu savant. Cette relation entre musique classique ou

del IRCAM[20]. La genealogía de los protagonistas musicales del cine que aceptan grabar música sobre el celuloide parece diferir de la del medio puramente musical culto. Vladimir Cosma, figura relevante de la música de cine, subraya esta demarcación con postulados bastante duros[21]. La figura de Bruno Coulais, joven compositor destacado por su música para cine de autor (*Microcosmos*, *Don Juan*) y por su uso inhabitual de la voz (su colaboración con el grupo A Filetta) aparece como una figura aparte entre el universo del cine y el de la música culta[22]. El increíble éxito de la película *Los chicos del coro*[23], le ha permitido asentar su reputación (efectivamente asociada a la voz) y le ha abierto la puerta a los grandes éxitos que le sitúan en la larga lista de la música francesa de cine.

Al mismo tiempo, no se debe olvidar que el cine, última de las grandes artes en nacer y pasión de la semiótica, define las bases de su lenguaje apoyándose, analizando y teorizando sobre su aspecto musical. Gilles Deleuze y Michel Chion[24] son dos autores que revelan la extrema innovación del cine que asocia el sonido, la música y la reflexión sobre el tiempo, bastante antes de que existieran los nuevos soportes[25].

Paradójicamente, la magia del cine tiene la virtud de apagar la sala, de aguijonear la audición, sobre todo en un espectáculo aligerado de la palabra. Un espectáculo privilegiado para ciertos creadores, un ámbito en el que cada cual parece descubrir que Debussy, Ravel, Prokofiev o Shostakovich imaginaron y compusieron para la imagen, aunque no se tratara de una música de cine sincronizada sino más bien una música de escena. Y parece que se descubre con felicidad que fue en uno de esos escenarios y bastidores donde Boulez y otros grandes velaron sus primeras armas como músicos de orquesta. Asociación "impura" por excelencia del sonido y la imagen, en oposición a la sinfonía. ¿Se trata de una simple evolución artística de nuestra época o de una simple adaptación (algunos dirán corrupción) económica para adaptarse a un contexto donde estrenar una obra orquestal pura es raro y difícil?

En efecto, las obras que aquí nos interesan,

symphonique et cinéma a d'ailleurs son festival à Auxerre et des revues et sites spécialisés, comme Traxzone[19] sur lequel l'index des compositeurs, bien fourni, ne donne que peu de recoupement avec celui que l'on trouve par exemple sur le site de l'IRCAM[20]. La généalogie des acteurs musicaux du cinéma, qui acceptent de graver la musique sur la pellicule, semble bien distincte de celle du milieu purement musical savant. Vladimir Cosma, grande figure de la musique de film, souligne cette distance avec des propos assez durs[21]. Bruno Coulais, jeune compositeur remarqué pour ses musiques de films d'auteur (*Microsmos, Don Juan*) et pour son usage inhabituel de la voix (sa collaboration avec le groupe A Filetta), apparaissait comme une figure à part, située entre l'univers du film et celui de la musique savante[22]. L'immense succès du film *Les choristes*[23] a définitivement assis sa patte personnelle (effectivement associée à la voix) et lui ouvre la porte de grands succès (*Brice de Nice* de James Huth, en 2005) qui l'installent dans la longue lignée française de la musique de film.

En même temps, il ne faut pas oublier que le cinéma, dernier né des grands arts et épris de sémiotique, définit les bases de son langage en s'appuyant, en analysant et en théorisant son aspect musical. Gilles Deleuze et Michel Chion[24] sont deux auteurs qui mettent en évidence l'extrême inventivité du cinéma qui associe son, musique et réflexion sur le temps, bien avant l'existence des nouveaux supports[25].

La magie du cinéma a paradoxalement pour vertu, en éteignant les lumières dans la salle, d'aiguiser l'audition, surtout dans un spectacle délesté de la parole. Ce spectacle est un terrain privilégié pour certains créateurs, un domaine ou chacun semble redécouvrir que Debussy, Ravel, Prokofiev ou Chostakovitch ont imaginé et composé pour l'image, même s'il ne s'agissait pas réellement d'une musique de film synchronisée mais plutôt d'une musique de scène. Et l'on semble redécouvrir avec bonheur que c'est dans de telles scènes et coulisses que Boulez et d'autres aînés ont fait leurs premières armes de musiciens d'orchestre. Association "impure" par excellence

destinadas a ser tocadas en "vivo" durante las proyecciones (a diferencia de las suites arregladas de músicas de cine, convertidas en estándares de conjuntos sinfónicos o bandas), se dirigen a conjuntos mixtos de 5 a 20 músicos (con o sin dispositivo electrónico), a los que tan proclive ha sido el siglo XX. Como si la penumbra reencontrada en el foso y los numerosos efectos tímbricos reclamados por la pantalla legitimaran al fin las asociaciones de instrumentos del *Marteau sans maître*...

Thomas Sylvand es musicólogo y especialista en Administración y Gestión musical.

[1] Por ejemplo *¡Qué Viva México!*, de Serguei Eisenstein, encargo musical de la Cité de la Musique al trío nlf3 (Nicolas Laureau, Ludovic Morillon y Fabrice Laureau).

[2] "Si renueva, con la ayuda de la Sacem, la economía del espectáculo cinematográfico anterior a la invención del cine sonoro, el ciclo 'Cine mudo en concierto' defiende una estética resueltamente contemporánea. La elección de los compositores refleja la diversidad del paisaje musical – Jean-Louis Agobet, Gualtiero Dazzi, Laurent Garnier, Bruno Mantovani, Yan Maresz, Alexandros Markéas, Martin Matalon Denis Levaillant, Arnaud Petit, Oscar Strasnoy, Xu Yi, Pascal Zavaro...– y trata de darles carta blanca en la escritura musical". Extracto del programa del Auditorio del Louvre, París 2005 www.louvre.fr.

[3] Para una experiencia simétrica interesante, cf. la creación en vídeo de Ange Leccia y el quinteto Traffic encargo de 2005 de la Cité de la Musique sobre músicas de Delerue, Desplat, Duhamel y Barbieri.

[4] En cambio, para el jazz (Louis Sclavis, Claude Bolling, la improvisación en vivo que perpetúa el mítico set de Miles Davis para *Ascensor para el cadalso* es un soporte importante para los intérpretes).

[5] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in *Ecrits Français*, París, Gallimard, NRF, 1991.

[6] "Es muy importante ser consciente del montaje, sin seguirlo al pie de la letra. Se trata del contrapunto entre la imagen y la música. A veces hay que saber retirarse, marcar, coger a contrapié, ser completamente independiente o ir en paralelo". Martin Matalon, *Un bestiaire surréaliste* en Accents, nº 25, revista del Ensemble Intercontemporain de París, enero-marzo de 2005.

[7] Jean Paul Olive, *Musique et Montage : essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*, L'Harmattan, París, 1998.

[8] Cf. El concierto anunciado el 27 de julio 2005 en la

du son et de l'image, à l'opposé de la symphonie, cette évolution est-elle une évolution artistique de notre époque ou une simple adaptation (certains diront corruption) économique, pour s'accommoder à un contexte où créer une œuvre purement orchestrale devient rare et difficile ?

En effet, les œuvres qui nous intéressent ici, destinées à être jouées "*live*" durant les projections (à la différence des suites arrangées de musiques de film, devenues des standards des ensembles symphoniques ou d'harmonie), s'adressent à des ensembles mixtes de 5 à 20 musiciens (avec ou sans dispositif), tels qu'en a vu fleurir le XXe siècle. Comme si la pénombre retrouvée dans la fosse et les nombreux effets de timbres réclamés par l'écran légitimaient enfin les associations d'instruments du *Marteau sans maître*...

Thomas Sylvand est musicologue, spécialiste en Administration et Gestion de la musique.

[1] Par exemple *¡Que Viva Mexico !* de Sergueï Eisenstein, commande de la Cité de la Musique pour le trio nlf3 (Nicolas Laureau, Ludovic Morillon et Fabrice Laureau).

[2] "S'il renoue, avec le concours de la Sacem, avec l'économie du spectacle cinématographique antérieur à l'invention du cinéma sonore, le cycle "Cinéma muet en concert" défend une esthétique résolument contemporaine. Le choix des compositeurs reflète la diversité du paysage musical – Jean-Louis Agobet, Gualtiero Dazzi, Laurent Garnier, Bruno Mantovani, Yan Maresz, Alexandros Markéas, Martin Matalon, Denis Levaillant, Arnaud Petit, Oscar Strasnoy, Xu Yi, Pascal Zavaro... – et prend le parti de leur laisser carte blanche dans l'écriture musicale". Extrait du Programme de l'Auditorium du Louvre, Paris, 2005. www.louvre.fr

[3] Pour une expérience symétrique intéressante, cf. la création vidéo d'Ange Leccia et du quintette Traffic sur des musiques de Delerue, Desplat, Duhamel et Barbieri, commande 2005 de la Cité de la Musique.

[4] En revanche, dans le jazz (Louis Sclavis, Claude Bolling, l'improvisation en temps réel qui perpétue le mythique enregistrement de Miles Davis pour *Ascenseur pour l'échafaud*) est un support important pour les interprètes.

[5] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in *Ecrits Français*, Paris, Gallimard, NRF, 1991.

[6] "Il est très important d'être conscient du montage, sans nécessairement le suivre à la lettre. Entre l'image et la musique, il s'agit de contrepoint. Parfois il faut savoir

filmoteca de Toulouse con Jean François Zygel "una rareza de la filmoteca frente a un improvisador de genio..."

[9] "Correalización: El ORGANIZADOR Y EL PRODUCTOR se asociarán para realizar una representación común. Esta colaboración no constituye ninguna forma de asociación o de sociedad entre las partes".

[10] En *2001 Una odisea del espacio,* de Stanley Kubrick.

[11] *Electronic cinema*, recopilación MK2 Music 2003 que se abre sobre *Summer ouverture* de Clint Mansell por el Kronos Quartet.

[12] *La musique du silence*, por David Robinson, con la colaboración de Jean-Christophe Marti y Marc Sandberg, colección "Les dossiers du musée d'Orsay" n° 56, R.M.N., 1995.

[13] La corriente iniciada por François Zygel y Thierry Escaich se muestra especialmente activa en el Festival de Piano sobre cine mudo en Anères (Pirineos).

[14] Colaboraciones IRCAM/Ensemble Intercontemporain/ Auditorio del Louvre en 2005. Ciclo música-cine: "Los clásicos/miradas actuales", en 2005-2006 en la Cité de la Musique.

[15] "Las obras que he compuesto para *Las Hurdes* y *Un perro andaluz* [...] forman parte con *El Escorpión* y para *La edad de oro*, de un tríptico concebido a partir de las tres películas surrealistas realizadas por Luis Buñuel entre 1927 y 1932 [...]. Estoy convencido de que para Buñuel las tres películas forman una trilogía". Martin Matalon, *Un bestiaire surréaliste* en *Accents* nº 25, la revista del Ensemble Intercontemporain", enero-marzo 2005.

[16] Por ejemplo en la relación con *La Bella y la Bestia*, segunda obra a partir de Cocteau *(con Orfeo* o *Los niños terribles*), donde Glass realiza una ópera, máximo dispositivo para este compositor que no está muy lejos del *Socrate*, de Satie. Philip Glass compone también una obra dramática sobre *La chute de la Maison Uscher*, que gustó mucho a Debussy, pero colabora también con compositores vivos y la Cité de la Musique presenta una interesante trilogía realizada junto a Grodfrey Regio para tres películas realizadas en 1983, 1988 y 2002, respectivamente.

[17] *Paris qui dort* (1923), de René Clair.

[18] *The Elelephant Man*, ópera de Laurent Petitgirard estrenada en 2002.

[19] www.traxzone.com

[20] http://mediatheque.ircam.fr

[21] "*L'Arlésienne*, de Bizet es una música incidental escrita para una obra de Daudet que no tuvo ninguna repercusión, el *Bolero*, de Ravel una música de ballet, *Lieutenant Kijé*, de Prokofiev, una música de cine... Saint Saëns compuso la primera música de cine en Francia –*L'Assasinat du duc de Guise*, 1908–, después vienen Milhaud o Honegger. El cine recurre a la música y no a la inversa. (...) No entiendo lo que quiere expresar la música contemporánea actual". Vladimir Costa, Cité dans la Musique: Le Monde del 01/04/05.

[22] Bruno Coulais es uno de los compositores elegido por el Festival clásico de Saint Denis en 2005 para sus estrenos.

[23] Disco número 1 en ventas en Francia en 2004 delante

se retirer, marquer, prendre le contre-pied, être complètement indépendant ou parallèle" Martin Matalon, "Un bestiaire surréaliste", in *Accents* n° 25, la revue de l'Ensemble Intercontemporain de Paris, janvier-mars 2005.

[7] Jean-Paul Olive, *Musique et montage : essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998.

[8] Cf. l'annonce du concert donné par Jean-François Zygel le 27 juillet 2005 à la cinémathèque de Toulouse "une rareté de la cinémathèque face à un improvisateur de génie..."

[9] "Coréalisation : L'ORGANISATEUR et le PRODUCTEUR s'associeront pour réaliser une commune représentation. Cette collaboration ne constitue aucune forme d'association ou de société entre les parties."

[10] Dans *2001 Une Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick.

[11] *Electronic cinema*, compilation MK2 Music 2003 qui s'ouvre, notons-le, sur *Summer ouverture* de Clint Mansell, par le quatuor Kronos.

[12] *La musique du silence*, par David Robinson, avec la collaboration de Jean-Christophe Marti et Marc Sandberg, collection "Les dossiers du musée d'Orsay" n° 56, R.M.N., 1995.

[13] Ce courant initié par Jean-François Zygel et Thierry Escaich est actif notamment à travers le festival du piano parlant autour du cinéma muet à Anères (Pyrénées).

[14] Collaborations IRCAM/Ensemble InterContemporain/ Auditorium du Louvre en 2005, cycle musique-cinéma : "Les classiques/ regards actuels", en 2005/ 2006, à la Cité de la musique.

[15] "Les œuvres que j'ai composées pour *Las Hurdes* et *Un chien Andalou* [...] font partie, avec *Le Sscorpion* et pour *L'âge d'or*, d'un triptyque conçu à partir des trois films surréalistes réalisés par Luis Buñuel entre 1927 et 1932. [...] Dans l'esprit de Buñuel, j'en suis persuadé, les trois films forment une trilogie". Martin Matalon, "Un bestiaire surréaliste", in *Accents* n° 25, la revue de l'Ensemble InterContemporain, janvier-mars 2005.

[16] Par exemple, dans la relation avec *La Belle et la Bête*, second opus d'après Cocteau (avec *Orphée* et *Les enfants terribles*) où Glass réalise un opéra, dispositif maximal chez le compositeur qui n'est pas sans affinités avec le *Socrate* de Satie. Philip Glass compose aussi une œuvre dramatique sur *La chute de la Maison Usher* qui avait hanté Debussy, et collabore également avec des compositeurs vivants. La Cité de la Musique présente avec intérêt une trilogie réalisée avec Godfrey Reggio pour trois films tournés sur une longue période (1983- 1988 – 2002).

[17] *Paris qui dort* (1923) de René Clair.

[18] *The Elelephant Man*, opéra de Laurent Petitgirard créé en 2002.

[19] www.traxzone.com

[20] http://mediatheque.ircam.fr

[21] "*L'Arlésienne* de Bizet est une musique de scène écrite pour une pièce de Daudet qui n'a eu aucun succès, le

de Calogero y Michel Sardou (fuente MIDEM).

[24] Michel Chion, *La musique au cinéma*, Fayard, 1995.

[25] Langlois, Philippe, *Les pionniers du son synthétique*, en Les Cahiers de l'OMF, Observatoire Musical Français, n°4-1999, Université de Paris Sorbonne, 1999.

*Boléro* de Ravel une musique de ballet, *Lieutenant Kijé*, de Prokofiev, une musique de film... Saint-Saëns a composé la première musique de film en France - *L'Assassinat du duc de Guise*, 1908 -, puis il y a eu Milhaud ou Honegger. Le cinéma fait appel à vous, et non l'inverse.[...] Je ne vois pas ce que veut exprimer la musique contemporaine actuelle". Vladimir Cosma, cité dans *Le Monde* du 1er avril 2005.

[22] Bruno Coulais est l'un des compositeurs choisis par le Festival classique de Saint-Denis, en 2005, pour ses créations musicales.

[23] Disque numéro un des ventes en France, en 2004, devant Calogero et Michel Sardou (source MIDEM).

[24] Michel Chion, *La musique au cinéma*, Fayard, 1995.

[25] Langlois, Philippe, "Les pionniers du son synthétique", in *Les Cahiers de l'OMF, Observatoire Musical Français*, n°4-1999, Université de Paris Sorbonne, 1999.

VÉRONIQUE BRINDEAU

# Un bestiario surrealista

## Entrevista con Martin Matalon*

# Un bestiaire surréaliste

## Entretien avec Martin Matalon*



**Martin Matalon**. Foto/*Photo*: © Nicolas Botti.

**Pregunta.- *Traces II (La cabra)* es su tercera composición, nacida de una película de Luis Buñuel y pensada para acompañar a su proyección, ¿qué relación mantiene usted con la obra de este cineasta?**

Respuesta.- Las obras que he compuesto para *Las Hurdes* y *Un perro andaluz* –es decir *Traces II (La cabra)* y *Las siete vidas de un gato*–, que serán interpretadas en el Auditorio del Louvre,

Question.- *Traces II (La cabra)* est votre troisième composition née d'un film de Luis Buñuel et accompagnant sa projection : quelle relation entretenez-vous avec l'œuvre de ce cinéaste ?

Réponse.- Les œuvres que j'ai composées pour *Las Hurdes* et *Un chien andalou* – c'est-à-dire *Traces II (La cabra)* et *Las siete vidas de un gato* – qui vont être données à l'Auditorium du Louvre, font partie, avec *Le Scorpion pour L'âge d'or*, d'un triptyque

*Entrevista publicada aquí por gentileza del Ensemble Intercontemporain. (publicada en Francia en *Accents* nº 25, la revista del EI, enero-marzo 2005).

*Entretien publié ici avec la gentillesse de l'Ensemble Intercontemporain. (publié in *Accents* n° 25, la revue de l'Ensemble InterContemporain, janvier-mars 2005.

forman parte, con *El Escorpión y* para *La edad de oro*, de un tríptico concebido a partir de las tres películas surrealistas realizadas por Luis Buñuel entre 1927 y 1932. De 1932 hasta 1947, no hará más películas, hasta que comienza su periodo "mejicano", totalmente diferente, de un modo especial desde el punto de vista de la narración. *Las Hurdes*, realizada a modo de documental, describe con imágenes muy fuertes y muy duras, una región de España extremadamente pobre. A diferencia de *Un perro andaluz* y de *La edad de oro*, *Las Hurdes* no es una película surrealista, en el sentido de que no hace uso de una escritura automática o de una estética onírica. Lo es por su denuncia social, ya que el movimiento surrealista se quería revolucionario. En el espíritu de Buñuel, estoy persuadido, las tres películas forman una trilogía. Entre *Un perro andaluz*, cortometraje de quince minutos, y *La edad de oro*, que dura una hora, se asiste a una especie de progresión, de desarrollo. Después de *La edad de oro*, Buñuel no podía seguramente ir más lejos en esa dirección. Opta entonces por un camino diametralmente opuesto, el de una mirada hiperrealista o documental, donde el sueño, la provocación y la incoherencia narrativa de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, ya no tienen sitio. La palabra adquiere una importancia creciente a lo largo de las tres películas: *Un perro andaluz* es completamente muda, *La edad de oro* ya tiene algunos diálogos –es una de las primeras películas sonoras hechas en Francia–, mientras que *Las Hurdes* incluye una importante voz en *off*. Lo que, por otra parte, plantea un problema específico que me ha hecho dudar a la hora de emprender este proyecto. La partitura de *Las Hurdes* la he concebido en la periferia de la película, enmarcándola en un prólogo y un epílogo puramente musicales, sin imágenes. Durante la película, la música se va haciendo más aérea para dar protagonismo a la palabra. En las obras que he compuesto para *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, hay una especie de efusión sonora: ocho músicos y electrónica para la primera, seis percusiones, dos pianos y dispositivo electrónico en vivo para la segunda. *Traces II* (*La cabra*), para viola solista y electrónica en vivo, conçu à partir des trois films surréalistes réalisés par Luis Buñuel entre 1927 et 1932. De 1932 jusqu'à 1947, il ne fera plus aucun film, après quoi commencera sa période "mexicaine", tout à fait autre, en particulier du point de vue de la narration. Las Hurdes, réalisé dans le style d'un documentaire, dépeint avec des images très fortes et très dures, une région d'Espagne extrêmement pauvre. À la différence d'*Un chien andalou* et de *L'âge d'or*, Las Hurdes n'est pas un film surréaliste, dans le sens où il ne fait pas usage d'une écriture automatique ou d'une esthétique onirique. Il l'est par sa dénonciation sociale, le mouvement surréaliste se voulant révolutionnaire. Dans l'esprit de Buñuel, j'en suis persuadé, les trois films forment une trilogie. Entre *Un chien andalou*, court métrage de quinze minutes, et *l'âge d'or*, qui dure une heure, on assiste à une forme de progression, de développement. Après *L'âge d'or,* Buñuel ne pouvait sans doute pas aller plus loin dans cette direction. Il prend alors un chemin diamétralement opposé : celui d'un regard hyperréaliste ou documentaire, où le rêve, la provocation et l'incohérence narrative d'*Un chien andalou* et de *L'âge d'or* n'ont plus place. La parole acquiert une importance croissante au long des trois films : *Un chien andalou* est entièrement muet, *L'âge d'or* contient quelques dialogues – c'est un des premiers films parlants français – tandis que *Las Hurdes* comporte un commentaire *off* important. Ce qui pose d'ailleurs un problème spécifique et m'a d'abord fait hésiter à entreprendre ce projet. J'ai donc conçu la partition de *Las Hurdes* à la périphérie du film, en l'encadrant d'un prologue et d'un épilogue purement musicaux, sans images. Pendant le film, la musique va se faire plus aérée pour laisser la place à la parole. Dans les œuvres que j'ai composées pour *Un chien andalou* et *L'âge d'or*, il y a une espèce d'effusion sonore – huit musiciens et électronique pour le premier, six percussions, deux pianos et dispositif électronique en temps réel pour le deuxième. *Traces II (La cabra)*, pour alto solo et électronique en temps réel, sera très différente. Du point de vue sonore, elle aura une dimension intimiste avec des variations "monochromes" qui rééquilibreront les sonorités "fauves" des deux autres panneaux. La bande sonore originale du film – voix *off* et *Quatrième Symphonie* de Brahms – sera remplacée par la voix

será muy diferente. Desde el punto de vista sonoro, tendrá una dimensión intimista con variaciones "monócromas" que reequilibrarán las sonoridades "naives" de los otros dos paneles. La banda sonora original de la película –la voz en *off* y la *Cuarta Sinfonía*, de Brahms– será reemplazada por la voz de un recitador en directo y la viola con las intervenciones en vivo.

**P.- ¿Esta nueva obra para viola y electrónica en vivo tiene relación con su reciente *Trame VI*, para viola y grupo instrumental?**

R.- Los problemas aquí son muy diferentes. En *Trame VI*, la escritura de la viola se proyectaba en el conjunto situado a su alrededor, y tenía que integrar en la escritura los sonidos de la viola en relación al grupo. En *Traces II*, la viola es el único instrumento. Está enfocada de forma muy diferente. Sin duda ambas podrán relacionarse, a menudo una obra no es suficiente para desarrollar ciertas ideas...

**P.- ¿Cómo concibe usted la vinculación entre composición musical y música de cine?**

R.- Pienso que con Buñuel, no es deseable, y menos recomendable, adherir la música a la imagen. Trabajo con diferentes grados de relación. La música es bastante independiente respecto a la película, aunque siga las grandes líneas del montaje. Es importante tener en cuenta el montaje, pero sin seguirlo al pie de la letra. Se trata de un contrapunto entre imagen y música. A veces hay que saber tomar distancia, remarcar, ir a contrapié, ser complementario, totalmente independiente o ir en paralelo. Hay que jugar con todos estos elementos. Hay muchísimo material en una película, sea su forma (ritmo del montaje, duración y número de escenas que lo componen...), el contenido de las imágenes (composición de planos, sombras y luces, encuadre, contenido psicológico), la estética y poética o el guión (narración, ausencia de narración o mezcla de la dos cosas). Todos estos elementos, como tantos otros, son susceptibles de engendrar, de sugerir la forma y el material musical. Los caminos que el compositor puede seguir para "responder" a una película son igualmente ricos y variados. La obra de Buñuel me ha influido mucho, entre otras cosas por su

d'un récitant en direct et l'alto avec les traitements en temps réel.

**Q.- Cette nouvelle pièce pour alto et électronique en temps réel a-t-elle des liens avec votre récente Trame VI, pour alto et ensemble ?**

R.- La problématique est ici bien distincte. Dans *Trame VI*, l'écriture de l'alto était projetée dans l'ensemble situé autour, et je devais intégrer dans l'écriture les données sonores de l'alto par rapport au groupe. Dans *Traces II*, l'alto est le seul instrument. Il est donc envisagé très différemment. Juste avant cette œuvre, j'ai écrit une pièce pour violoncelle et électronique en temps réel, dans la série des *Traces* pour instrument solo et électronique. Entre les deux, il y aura sans doute des rapports : parfois, une pièce ne suffit pas pour achever d'exprimer certaines idées...

**Q.- Comment concevez-vous le lien entre composition musicale et composition du film ?**

R.- Je pense qu'avec Buñuel, il n'est pas souhaitable, ni même recommandable, de coller à l'image. Je travaille à différents degrés de relation. La musique est assez indépendante du film, tout en suivant son montage dans ses grandes lignes. Il est très important d'être conscient du montage, sans nécessairement le suivre à la lettre. Entre l'image et la musique, il s'agit de contrepoint. Parfois, il faut savoir se retirer, marquer, prendre le contre-pied, être complémentaire, totalement indépendant ou parallèle. Il faut jouer avec tous ces éléments. Il y a énormément de matériel dans un film. Que ce soit par sa forme (rythme du montage, durée et nombre de scènes qui le composent...), le contenu des images (composition des plans, ombres et lumières, cadrage, contenu psychologique), esthétique et poétique, ou son script (narration ou absence de narration, ou mélange des deux). Tous ces éléments, comme bien d'autres, sont susceptibles d'engendrer, de suggérer la forme et la matière musicale. Les chemins que le compositeur peut emprunter pour "répondre" à un film sont aussi riches et variés. L'œuvre de Buñuel m'a beaucoup influencé, entre autres, par son traitement de la narration. De son premier film au dernier – celui-ci étant absolument fantastique de ce point de vue –, il y a des trouvailles qui ont toujours stimulé mon imagination. L'essentiel, dans l'écriture de ces partitions, est de trouver une poétique musicale qui

tratamiento de la narración. Desde su primera película a la última –siendo ésta absolutamente fantástica desde esta perspectiva–, tiene hallazgos que han sido siempre un gran estímulo para mí. Lo esencial en la escritura de estas partituras es encontrar una poética musical que case con la de la película evitando imitarla.

**P.- ¿Por qué ha elegido *La cabra* como subtítulo?**

R.- El universo de Buñuel está lleno de animales, de insectos. La música que compuse en 1996 para *Un perro andaluz* se titula *Las siete vidas de un gato*, y la que realizé para *La edad de oro*, tiene como título *El Escorpión* –símbolo, quizá, a los ojos del director, de los mecanismos de la sociedad: inadaptación social, humor viperino, agresividad mortal–. En *las Hurdes*, en un momento dado, la voz del narrador nos dice que la única carne que pueden comer los habitantes de esta región es la de las cabras que se despeñan. En ese mismo instante, se ve el humo de un disparo de fusil. No se ve el fusil, pero se entiende que la cabra no ha caído por accidente... Al titular mi obra así, *Traces II (La cabra)*, he intentado perpetuar esta temática del "bestiario" de Buñuel y también rendir homenaje a esta pobre cabra que ha tenido la mala suerte de pasar en ese momento preciso..., todo ello inscribiendo esta composición en la serie de *Traces* que vengo consagrando a un instrumento solista y dispositivo electrónico en vivo.

Entrevista realizada por Véronique Brindeau.

épouse celle du film en évitant de la mimer.

**Q.- Pourquoi avoir choisi ce sous-titre, *La cabra* ?**

R.- L'univers buñuélien est empli d'animaux, de charognes, d'insectes. J'ai intitulé *Las siete vidas de un gato – Les sept vies d'un chat* – la musique que j'ai composée pour *Un chien andalou* en 1996, et *Le Scorpion* celle que j'ai réalisée pour *L'âge d'or*, dont les toutes premières images sont extraites d'un documentaire sur le scorpion – symbole, peut-être, aux yeux du réalisateur, des mécanismes de la société : violente asociabilité, humeur venimeuse, agressivité mortelle... Dans *Las Hurdes*, à un moment donné, la voix du commentateur nous apprend que la seule viande que peuvent manger les habitants de cette région est celle des chèvres qui tombent parfois de la montagne. Au même moment, on voit la fumée d'un coup de fusil. On ne voit pas le fusil, mais on comprend que la chèvre n'est pas tombée par hasard... En donnant ce titre, *Traces II (La cabra)*, j'ai voulu perpétuer cette thématique du "bestiaire" chez Buñuel et aussi rendre hommage à cette pauvre chèvre qui a eu la malchance de passer à ce moment-là... tout en inscrivant cette composition dans la série des *Traces* que je consacre à un instrument soliste et dispositif électronique en temps réel.

Propos recueillis par Véronique Brindeau.

PASCAL IANCO

# *La edad de oro* y *El Escorpión**

*El Escorpión* es el contrapunto musical de la película de Luis Buñuel, *La edad de oro*. Esta obra cierra el tríptico dedicado por Martin Matalon al periodo surrealista (1927-1932) del cineasta aragonés. Las dos primeras partes son *Las siete vidas de un gato* (1996), para *Un perro andaluz* –8 instrumentos y electrónica–, y *Traces II* (*La cabra*), de 2005 –para viola y dispositivo electrónico en vivo–, futuro contrapunto a *Las Hurdes* (*Tierra sin pan*).

La paleta instrumental muy específica de *El Escorpión* es especialmente propicia al trabajo sobre la materia sonora. La palabra materia puede ser vista aquí de manera literal. Respecto a esto, las percusiones reúnen toda la diversidad que puede ofrecer la naturaleza: la madera (marimbas, bambús chinos, güiro), el metal (vibráfonos, tazones japoneses y tibetanos, gongs tailandeses, crótalos), la piel (cajas, bongos, timbales…), el barro (udu, vasijas de flores), la arena (maracas, palo de lluvia), el agua (calabazas) y la piedra. Se encuentran también instrumentos digitales tradicionales cono las tablas, el zarb, el rek y el udu, ya citado. La lista no es exhaustiva. Estos instrumentos de todas las áreas geográficas, de altura fija o no, y provistas de posibilidades técnicas igualmente variadas, ponen a disposición del compositor un número considerable de colores volviendo posible una complejidad sonora sin fin, que responde a la de la escritura. El *instrumentarium* posee también dos pianos y un dispositivo de electrónica. Este último multiplica el potencial sonoro a través de la espacialización (ella misma dinámica, compleja y bien difundida por el sistema multicanal

* *El Escorpión*: obra para seis percusiones, dos pianos y un dispositivo electrónico en vivo (compuesto en 2001, encargo de los Percusionistas de Strasbourg y de l'IRCAM –Centro Pompidou).

# *L'âge d'or* et *Le Scorpion**

*Le Scorpion* est le contrepoint musical du film de Luis Buñuel, *L'âge d'or*. Cette oeuvre clôt le triptyque dédié par Martin Matalon à la période surréaliste (1927-1932) du cinéaste aragonais. Les premiers volets en sont *Las siete vidas de un gato* (1996), pour *Un chien andalou* – 8 instruments et électronique –, et *Traces II (La cabra)*, de 2005 – pour alto et dispositif électronique en temps réel – futur contrepoint à *Las Hurdes* (*Terre sans pain*).

La palette instrumentale très spécifique du *Scorpion* est particulièrement propice au travail sur la matière sonore. Le mot matière peut être pris ici de manière littérale. A cet égard, les percussions rassemblent toute la diversité que peut offrir la nature: le bois (marimbas, bamboo chimes, guiro), le métal (vibraphones, bols japonais et tibétain, gongs thai, crotales), la peau (caisses claires, bongos, timbales...), la terre cuite (udu, pot de fleurs), le sable (maracas, arbre à pluie), l'eau (calebasses) et la pierre. On y trouve également des instruments digitaux traditionnels comme les tablas, le zarb, le rek et l'udu, déjà cité. La liste n'est pas exhaustive. Ces instruments de toutes provenances géographiques, à hauteur fixe ou non, et servis par des modes de jeux tout aussi variés, mettent à la disposition du compositeur un nombre considérable de couleurs en rendant possible une complexité sonore sans fin, qui répond à celle de l'écriture. L'*instrumentarium* comprend également deux pianos et un dispositif électronique. Celui-ci démultiplie le potentiel sonore par le biais de la spatialisation (elle-même dynamique, complexe et bien rendue par le système multicanal 5.1), ainsi que par la transformation de timbres (filtrages et synthèses granulaires[1], modulation de fréquences...)

* Pour six percussions, deux pianos et dispositif électronique en temps réel (composé en 2001, commande des Percussions de Strasbourg et de l'IRCAM – Centre Pompidou).



**Luis Buñuel**, *La edad de oro*/*L'âge d'or*, 1930.

5.1), así como por la transformación de timbres (filtraciones y síntesis granulares[1], modulación de frecuencias...) y el trabajo exhaustivo sobre la duración (extensión de lo sonidos por modelos de resonancia[2], granulaciones, *delays* polifónicos, etc.). La actividad del dispositivo ocurre en tiempo real: el sonido producido por los instrumentos es captado, transformado por ordenador y devuelto por los altavoces a una velocidad que da la ilusión de la instantaneidad.

La partitura sigue globalmente el recorte de la película y su articulación general muy dinámica entre grandes, pequeñas y formas medianas. Cada una de las treces escenas o movimientos que la constituyen es una forma compleja en sí. Autónoma y poseyendo una especificidad completa, incluyendo la de la materia sonora, no está relacionada con las formas que la preceden y que la siguen más que por un fuerte principio de complementariedad. El paso entre los movimientos se hace según un procedimiento del gusto del cineasta que consiste en "grapar" dos escenas consecutivas con un detalle común, a veces muy anodino. "He seguido totalmente el principio de Buñuel de una forma en la que cada sección desemboca sobre otra, teniendo poca o ninguna relación entre sí", declara Martin Matalon. "Es sin ninguna duda la forma musical que encontramos más a menudo en mi trabajo".

**Se puede ver este principio en las dos primeras escenas.**

El prólogo está construido sobre dos niveles si-

et le travail exhaustif sur la durée (extension des sons par des modèles de résonances[2], granulations, *delays* polyphoniques *etc*...). L'activité du dispositif électronique se déroule en temps réel : le son produit par les instruments est capté, transformé par l'ordinateur et rendu par les haut-parleurs à une vitesse qui donne l'illusion de l'instantanéité.

La partition suit globalement le découpage du film et son articulation générale très dynamique entre grandes, moyennes et petites formes. Chacune des treize scènes ou mouvements qui la constituent est une forme complète en soi. Autonome et possédant une spécificité complète, y compris celle de la matière sonore, elle n'est reliée à la forme qui la précède et à celle qui la suit que par un fort principe de complémentarité, comme le sont les pièces d'un puzzle. Le passage entre les mouvements se fait selon le procédé cher au cinéaste, qui consiste à "agrafer" deux scènes consécutives avec un détail commun parfois très anodin. "J'ai totalement épousé le principe buñuélien d'une forme dont chaque section débouche sur une autre, les deux n'ayant que peu ou pas de relation entre elles, déclare Martin Matalon. C'est sans doute la forme musicale qu'on retrouve le plus souvent dans mon travail".

**On peut voir ce principe à l'œuvre dans les deux premières scènes.**

Le prologue est bâti sur deux niveaux simultanés. Le premier est une toile de fond rythmique tissée par les wood-blocks, la caisse claire, le güiro et la timbale. Elle se déroule simultanément au générique du film, et tout comme lui, créé l'expectative. Lors de la scène suivante, cette trame passe au premier plan par "magnification" : la caisse claire se démultiplie en quatre caisses claires, la timbale s'augmente de gongs thaïlandais et balinais..

C'est l'"agrafe", la pièce commune qui sert de passerelle entre les deux séquences.

Le second niveau est le domaine des deux pianos "préparés" électroniquement, dont chacune des notes déclenche des petites percussions utilisées en "touche pure" ou mélangées. Dans un tempo rapide, jaillit un foisonnement de lignes aux trajectoires rapides, un monde sonore fourmillant et vertigineux,





**Luis Buñuel**, *La edad de oro*/*L'âge d'or*, 1930.

multáneos. El primero es un telón de fondo rítmico tejido por los *wood-blocks*, la caja, el güiro y los timbales. Se desarrolla durante los títulos de crédito, produciendo expectación. En la escena siguiente, esta trama pasa al primer plano por "ampliación": la caja se multiplica en cuatro cajas, el timbal se apoya en los gongs tailandeses y balineses.

Es la "grapa", la pieza común que sirve de pasarela entre las dos secuencias.

El segundo nivel es el que corresponde a los dos pianos preparados electrónicamente, cada una de la notas pone en marcha pequeñas percusiones utilizadas en "toque puro" o mezcladas. En un *tempo* rápido, surge una abundancia de líneas de trayectorias rápidas, un mundo sonoro hormigueante y vertiginoso que ejerce el arácnido.

Para el cineasta, como para el compositor, este comportamiento de la forma "abierta y en constante progresión", este "viaje en el tiempo y el espacio" (Buñuel) se sustituye con el "desarrollo", con la narración. "Esta última, declara Matalon, no me interesa como linealidad sino más bien como lazos que se pueden tejer entre la narración y sus digresiones, hasta su abolición".

Las relaciones complejas de la música y las imágenes exploran las dialécticas entre tensión y calma, densidad y ligereza, complementariedad y divergencia, sin excluir la relación más simple, la de causa y efecto. Sólo encuentra su justificación, y de manera más cómica, cuando coinciden el universo cinematográfico y musical. Como, por métaphore de la fascination vénéneuse qu'exerce l'arachnidé.

Pour le cinéaste comme pour le compositeur, cette conduite de la forme, "ouverte et en constante progression", ce "voyage dans le temps et l'espace" (Buñuel) se substitue au "développement", à la narration. "Cette dernière, déclare M. Matalon, ne m'intéresse pas en tant que linéarité, mais plutôt par les entrelacs qu'on peut tisser entre la narration et ses digressions, voire son abolition".

Les relations complexes de la musique et des images explorent les dialectiques entre tension et détente, densité et légèreté, complémentarité et divergence, sans exclure la relation la plus simple, celle de cause à effet. Elle ne retrouve ses droits, et de manière d'autant plus comique, que lors des coïncidences entre les univers cinématographique et musical. Comme, par exemple, lorsque le héros du film se cogne la tête au son éloquent d'une cymbale tournante. Qu'on ne voie pas là une simple anecdote : ce son va devenir un des objets constitutifs de l'avant-dernier mouvement, pendant lequel ce même héros jette par la fenêtre les objets les plus incongrus. De même, le compositeur "jette" à pleine brassée des "objets musicaux" tout aussi hétéroclites, certains propres à la partition (dont le son de cymbale tournante évoqué plus haut), d'autres empruntés aux panneaux précédents du triptyque. Comme les éléments d'un système planétaire, ces vingt objets reviennent à occurrences régulières selon une période qui leur est propre. Ainsi se crée un complexe polyrythmique géant qui devient la métaphore musicale de l'image.

ejemplo, cuando el héroe de la película se golpea la cabeza al son elocuente de un platillo. No veamos aquí una simple anécdota: este sonido va a transformarse en uno de los objetos constitutivos del penúltimo movimiento, durante el cual este mismo héroe tira por la ventana los objetos más incongruentes. Del mismo modo, el compositor "tira" a raudales "objetos musicales" heteróclitos, algunos pertenecientes a la partitura (entre ellos el sonido del címbalo citado más arriba), otros tomados de los precedentes paneles del tríptico. Como los elementos de un sistema planetario, estos veinte objetos remiten a motivos recurrentes regulares, según un periodo que les es propio. Así se crea una compleja polirrítmia que se transforma en la metáfora musical de la imagen.

En la última escena de estos objetos sólo quedará una presencia fantasmal. El determinismo que rige este polirritmo se vuelve caduco por la utilización de un procedimiento aleatorio electrónico: los objetos musicales, pasados al laminado de la transformación en vivo, cambian totalmente de fisonomía para confundirse en un mantel liso y flotante, un halo, un recuerdo impreciso.

Elaboración y recopilación de Pascal Ianco.



**Luis Buñuel**, *La edad de oro*/*L'âge d'or*, 1930.

Dans la dernière scène ne restera de ces objets qu'une présence fantomatique. Le déterminisme régissant ce polyrythme est rendu caduque par l'utilisation d'un procédé aléatoire électronique : les objets musicaux, passés au laminoir de la transformation en temps réel, changent totalement de physionomie pour se confondre en une nappe lisse et flottante, un halo, un souvenir imprécis...

Propos recueillis par Pascal Ianco.

[1] Síntesis granular: el ordenador prepara muestras de algunos milisegundos del sonido para reproducirlo en bucle, creando una resonancia a la textura granulosa.

[2] Modelos de resonancias: cada instrumento posee una resonancia propia debida a su forma y materia. Con la ayuda de algunos programas creados por el IRCAM, se puede reproducir estos modelos físicos y dar a un instrumento otra resonancia, transformando así su naturaleza acústica.

[1] Synthèse granulaire : l'ordinateur échantillonne quelques millisecondes du son pour le reproduire en boucle, créant une résonance à la texture granuleuse.

[2] Modèles de résonances : chaque instrument possède une résonance propre, due à sa forme et à sa matière. A l'aide de certains logiciels créés à l'IRCAM, on peut reproduire ces modèles physiques et donner à un instrument une autre résonance que la sienne, transformant ainsi sa nature acoustique.

BENJAMIN BIBAS

# Entrevista con Bruno Mantovani*

## Con motivo de su música para *East Side, West Side*, de Allan Dwan

En marzo pasado, en el Lincoln Center de Nueva York y con posterioridad en el Auditorio del Louvre de París, Bruno Mantovani presentó su música incidental para la película *East Side, West Side*, de Allan Dwan (1927).
Un clásico del cine mudo americano que no asustó a este joven compositor de 29 años al que quisimos entrevistar, ya que en materia de escritura musical cinematográfica, estamos en la época del muestreo y el *collage*. Quisimos entender cómo Bruno Mantovani protege la autonomía y la integridad de su escritura musical en un conjunto que, con la película de Allan Dwan, constituye una obra audiovisual más completa.

**Pregunta.- ¿Cómo abordaste esta música cinematográfica encargada por el Auditorio del Louvre?**
Respuesta.- Esta música representó un trabajo inmenso para mí, casi tanto como para llevarme a la depresión. Sufría, por un lado, la dictadura del cronómetro y, por otro, la duración de la película, casi tan larga como una ópera. Pero en la ópera, hay interludios, cambios de decorado, momentos que te permiten respirar. Incluso los músicos no tocan todo el tiempo. En *East Side, West Side*, tocan todo el tiempo. Era agotador, para los músicos y para mí. Además, no quería hacer una música de cine tradicional, una música tipo donde se diera un tema para cada personaje, una melodía clásica, que se desarrollara con reiteraciones muy claras, pedagógicas, ilustrativas... Quería, por el contrario, dar cierta autonomía a la música, ha-

*Entrevista publicada aquí con la gentileza de *fluctuat.net*. (www.fluctuat.net/article.php3?id_article=674).

# Entretien avec Bruno Mantovani *

## À propos de sa musique pour *East Side, West Side*, de Allan Dwan

En mars dernier, au Lincoln Center de New York puis à l'Auditorium du Louvre à Paris, Bruno Mantovani a présenté sa musique d'accompagnement pour le film *East Side, West Side*, d'Allan Dwan (1927).
Un classique du muet américain qui n'a pas effrayé outre mesure ce jeune compositeur de 29 ans, que nous avons souhaité rencontrer. Parce qu'en matière d'écriture musicale et cinématographique, l'époque est au *samplage* et au collage. Et que nous avons voulu comprendre comment Bruno Mantovani préserve l'autonomie et l'intégrité de son écriture musicale dans un dispositif qui, avec le film d'Allan Dwan, constitue une œuvre audiovisuelle plus complexe.

Question.- Comment as-tu abordé cette musique de film qui t'a été commandée par l'Auditorium du Louvre ?
Réponse.- Cette musique a représenté un boulot immense pour moi. C'était quasiment un truc à faire une dépression. J'avais d'un côté la dictature du chrono, et de l'autre, la durée du film : 1 h 40, ce qui est aussi long qu'un opéra. Sauf qu'à l'opéra, il y a les interludes, les changements de décors, tous ces moments qui te permettent de respirer. Même les musiciens ne jouent pas tout le temps à l'opéra. Dans *East Side, West Side*, ils jouent tout le temps. C'était épuisant pour eux, comme pour moi. En plus, je ne voulais pas faire une musique de film traditionnelle, une musique type où on donnerait un thème pour un personnage, une mélodie classique, et où on développerait ce thème-là, avec des retours très clairs, pédagogiques, illustratifs. Je voulais au con-

*Entretien publié ici avec la gentillesse de *fluctuat.net*. (www.fluctuat.net/article.php3?id_article=674).

ciéndola prácticamente de concierto. Ahora bien, el proyecto en sí era un problema, ya que conlleva un desfase temporal, una esquizofrenia entre una música que se quiere "moderna" y una película "clásica", que forma parte de los incunables de la historia del cine. Frente a ese problema, estaba obligado a acentuar mi intención, a tomar verdadera distancia de la imagen. Comencé la obra en julio de 2002, y la acabé en noviembre. Después de eso, escribí a una velocidad inimaginable *Cuatro estudios para piano*, un concierto para flauta y orquesta, una obra de órgano, un movimiento de una cantata... Todo ello en cinco meses. Porque estaba tan frustrado de no haber podido ser yo mismo, de no haber tenido una total libertad sobre el tiempo, porque allí siempre estaba la película... Viví el infierno de la duración.

**P.- ¿Cómo lo hiciste?**

R.- Mi método de trabajo fue muy simple. Sólo había visto la película dos veces antes de los conciertos de Nueva York. La primera vez fue simplemente para conocerla. La segunda hice un inventario: "en ese minuto, en ese segundo, pasa eso, luego eso, luego eso...". Todo estaba descrito, sólo necesitaba un cronómetro para calcular los "tempi", para sincronizar. Después, recordé mis lecciones de dramaturgia sobre el *lied* alemán, sobre las pequeñas formas, sobre la poesía en música: siempre se puede adaptar a la acción, pero es necesario también intentar encontrar un sentido general. De otro modo, nos encontramos en una rapsodia perpetua, una perpetua acumulación de hechos: "mira, esto tiene gracia", entonces hacemos algo gracioso. Y después "mira, esto tiene menos gracia", y rompemos... Se cambia la música cada tres segundos, lo que resulta inconcebible, es excesivamente aburrido para la escucha. Por tanto, es imprescindible tomar más altura para intentar tener una idea más general. Por mi parte, intenté discernir lo que me parecía el sentido global de una escena, para después aderezarla un poco en los lugares donde pudiera necesitarse. Era importante para mí, extraer una especie de poética de secciones de tres, cuatro o cinco minutos. Y salir, en la medida de lo posible, de la linealidad original de la película, mediante la utilización

traire donner une certaine autonomie à la musique, en faire quasiment une musique de concert. Or le projet était lui-même un problème à la base, parce qu'il comporte un décalage d'époque, une schizophrénie entre une musique qui se veut "moderne" et un film "classique", qui fait partie des incunables de l'histoire du cinéma. Face à ce problème, j'étais dans l'obligation d'accentuer mon intention, de prendre vraiment mes distances par rapport à l'image. J'ai commencé la pièce en juillet 2002, et je l'ai finie en novembre. Après ça, j'ai écrit à une vitesse inimaginable : *Quatre études pour piano*, un concerto pour flûte et orchestre, une pièce d'orgue, un mouvement d'une cantate... Tout ça en cinq mois. Parce que j'étais tellement frustré de ne pas avoir pu être moi-même, de pas avoir eu une totale liberté sur le temps, parce qu'il y avait toujours le film... J'avais vécu l'enfer de la durée.

Q.- Comment as-tu procédé ?

R.- Ma méthode de travail a été très simple. En tout, je n'ai vu le film que deux fois avant les concerts new-yorkais. La première fois, c'était pour la découverte. La seconde fois, j'ai fait un inventaire : à telle minute, telle seconde, il se passe ça, puis ça, puis ça... Tout était décrit, j'avais simplement besoin d'un chronomètre pour calculer des *tempi*, pour synchroniser. Après, je me suis souvenu de mes leçons de dramaturgie sur le *lied* allemand, sur les petites formes, sur la poésie en musique : on peut toujours coller à l'action, mais il faut aussi essayer d'en trouver un sens général. Sinon, on se retrouve dans une perpétuelle rhapsodie, une perpétuelle accumulation de faits : "tiens, là, c'est drôle", donc on met un truc drôle. Et puis "tiens, là, c'est moins drôle", et on casse... On se met à changer de musique toutes les trois secondes, ce qui est inconcevable, parce que cela serait excessivement lassant à l'écoute. Donc il faut arriver à prendre plus de hauteur, pour essayer de tenir un propos plus général. Pour ma part, j'ai tenté de rendre compte de ce qui me semblait être le sens global d'une scène, quitte ensuite à la pimenter un peu aux endroits où elle en avait peut-être besoin. Ce qui était important pour moi, c'était de dégager, par sections de trois, quatre ou cinq minutes, une sorte de poétique. Et de sortir, si possible, de la linéarité originelle du film, par l'utilisation d'une même



**Bruno Mantovani.** Foto/*photo*: © Doce Notas.

ción de una misma música –y no solamente de un mismo tema– en lugares estratégicos de la acción.

**P.-Una misma música, un mismo tema, ¿Cuál es la diferencia?**

R.- Un tema es, grosso modo, una melodía o un elemento melódico..., algo más complejo evidentemente. En los cuartetos de Beethoven, por ejemplo, el tema es, a veces, una superposición de cosas. Una música sería, por ejemplo, un tema con acompañamiento, es decir, ya una forma... Por ejemplo, si canto *La Marsellesa*, las notas del estribillo que todo el mundo conoce, ése es el tema. Si yo canto una vez con acompañamiento de samba, otra con acompañamiento de marcha militar, otra vez de tango, será siempre el mismo tema, pero se tratará cada vez de una música diferente. Por eso cuando hablo de una misma música, es verdaderamente la vuelta de un mismo elemento en una misma configuración. Eso sucede muy pocas veces durante la película. Es precisamente el comienmusique - et non seulement d'un même thème - à des endroits stratégiques de l'action.

Q.- Une même musique, un même thème : quelle est la différence ?

R.- Un thème, c'est, *grosso modo*, une mélodie ou un élément mélodique. Bien sûr, en fait, c'est plus complexe. Dans les *Quatuors* de Beethoven, par exemple, le thème est parfois une superposition de choses. Une musique, ce serait par exemple un thème avec un accompagnement, c'est-à-dire déjà une forme... Par exemple, si je chante *La Marseillaise*, les quelques notes du refrain que tout le monde connaît, c'est le thème. Si je la chante une fois avec un accompagnement de samba, une autre fois avec un accompagnement de marche militaire, une fois enfin avec un accompagnement de tango, ce sera toujours le même thème, mais ce sera à chaque fois une musique différente. Donc quand je parle d'une même musique, c'est vraiment le retour d'un même élément dans une même configuration. Ça arrive très peu dans le film.

zo lo que se repite al final. Durante los títulos de crédito del comienzo, hay una música con un "ostinato" último, que se retoma un poco después, cuando el protagonista está en la barquita con sus padres. Tenía ganas de que esta música turbia, dinámica, bastante interrogativa, volviera al final de la película, como diciendo "ya está, hay una especie de resolución del drama, ahora la ciudad les pertenece". Hay otro retorno de este tipo –y aquí se trata de verdadera dramaturgia musical–, que está ligado a la primera escena, cuando el protagonista está en la tienda del sastre judío, al mismo tiempo que sigue una especie de juego de seducción con la mujer. En cualquier caso, no entiendo que el público parisino se haya reído tanto en ese momento. En Nueva York, no fue así. Evidentemente, cuando recogen juntos los zapatos hay algo un poco cómico. Pero al principio, cuando el protagonista se prueba un pantalón y éste se le cae, está desde luego en una posición de seducción, pero es una posición muy incómoda. Hay una especie de malestar social que encuentro muy trágico. Y esta música, la reutilizo al final, cuando llega la escena de seducción que le va a conducir a estar finalmente con la protagonista.

**P.- ¿Qué sucede cuando agregamos una escritura musical a otra escritura de naturaleza diferente como es la película? Más exactamente, ¿es necesario establecer un compromiso entre la libertad de escritura musical y la osmosis que se espera con una escritura ya preexistente?**

R.- Esta música de película muda plantea en efecto la cuestión de la relación de una música con otro tipo de representación para colmo fijada y sin palabras, excepto los subtítulos. Cualquiera puede tener ya su interpretación y su mirada sobre la película. Si yo quisiera ilustrarla tontamente, imagen por imagen, realizar un efecto musical cuando hay uno cinematográfico, no pondría los efectos en los momentos en los que el público ha reído. Ya que, con la ilustración, la distancia se crea: todos no tenemos la misma visión de la película. Me encontré en la situación de alguien que debe *currar* sobre un objeto que no es el suyo, y que además por su historia y género es ya un

C'est juste le tout début qui revient à la fin. Pendant le générique d'entrée, il y a une musique avec un *ostinato* derrière, qui est reprise juste un peu après, quand le héros est dans la barge avec ses parents. Et j'avais envie que cette musique un peu troublante, dynamique, assez interrogative, revienne à la fin du film, comme pour dire : "ça y est, il y a une espèce de résolution du drame, maintenant la ville leur appartient". Il y a un autre retour de ce type - et là c'est vraiment de la dramaturgie musicale -, qui est lié à la première scène où le héros est chez le tailleur juif, et où il est en même temps dans une espèce de jeu de séduction avec la femme. Je ne comprends pas, d'ailleurs, que le public parisien ait autant ri à ce moment-là. À New York, ce n'était pas comme ça. Bien sûr, au moment où ils rangent les chaussures ensemble, il y a quelque chose d'un peu comique. Mais au tout début, quand le héros essaie le pantalon, et que le pantalon lui tombe, il est certes dans une position de séduction, mais c'est une position très inconfortable. Il y a là une sorte de malaise social que je trouve assez tragique. Et cette musique-là, je la réutilise à la fin, quand il y a la scène de séduction qui va le conduire à être vraiment avec l'héroïne. Car on est bien dans la même thématique cinématographique.

**Q.- Que se passe-t-il quand on accole une écriture musicale à une autre écriture de nature différente : le film ? Plus précisément, est-il nécessaire d'établir un compromis entre la liberté d'écriture musicale et l'osmose à atteindre avec une écriture déjà préexistante ?**

R.- Cette musique de film muet pose en effet la question du lien d'une musique à un autre type de représentation, à une représentation de surcroît figée et sans mot, hormis les pancartes. Chacun peut déjà avoir son interprétation ou son regard sur le film. Si je voulais illustrer le film bêtement, image par image, faire un effet musical quand il y a un effet cinématographique, je ne mettrais sûrement pas les effets aux endroits où le public a ri. Donc, déjà, dans l'illustration, une distance se crée, parce qu'on n'a pas tous la même vision du film. Je me suis retrouvé dans la position d'un type qui doit bosser sur un objet qui n'est pas le sien, et qui en plus par son histoire et le genre, est déjà un objet démodé, qui peut laisser une latitude de réaction immense au

objeto pasado de moda, que puede dejar una libertad de reacción inmensa en el público. Por el contrario, si hacemos una ópera sobre Beckett –lo que es imposible porque hay problemas con los derechos–, no podríamos ilustrar la acción porque a menudo, en la obra de Beckett, la acción no transcurre en la escena: transcurre en los sobreentendidos e incluso más allá. Aquí, la idea es un conjunto más amplio que la simple ilustración de la película. Y los dos retornos musicales de los que hemos hablado están ahí por ese motivo. Pensaba principalmente en la música obsesiva en la escena de la tienda. Cuando la escuchamos, podemos decir: "habría podido hace algo más cómico, más alegre". Entonces, ¿por qué no lo he hecho? En primer lugar, porque no tenía esa interpretación de la película. Y, sobre todo, porque al final, con la vuelta de esta música sobre otras imágenes, se puede entender un poco la trayectoria que quise llevar a cabo. Una trayectoria que fuera desde "somos de diferentes estratos sociales" hasta llegar a "formamos parte del mismo mundo, vamos a casarnos y vamos a tener hijos muy guapos". Puesto que, en la música, no hay una autonomía real, no voy a hacer lo contrario a lo que pasa en las imágenes. Pero, por los juegos de retornos, le doy una dirección a la película. No es una dirección que se aleje de la película, es una dirección que pone la película en perspectiva. Y, al final, todo forma parte del mismo universo.

**P.- ¿Podemos hablar de un juego sobre la memoria?**

R.- Sin duda. En un momento tenemos una música característica que te entra en la cabeza, está relacionada con una situación fílmica que está en la pantalla, por ejemplo una escena de amor. Tienes esta misma música que vuelve una hora después, la reconoces, y pasa otra cosa en la pantalla. Tu memoria te reenvía a lo que sucede al principio y relacionas las dos imágenes, porque es la misma música en dos lugares diferentes. De ese modo, este juego, sobre la memoria, es una especie de acercamiento entre dos momentos de la película, una oportunidad para que se relacionen.

La música está también allí, en el marco del cine mudo o de la ópera, para dar forma a un texto, a

public. Au contraire, si on fait un opéra sur Beckett - ce qui est aujourd'hui impossible parce qu'il y a des problèmes de droits -, on ne va pas pouvoir illustrer l'action car souvent, chez Beckett, l'action ne se passe pas sur scène : elle se passe dans les sous-entendus, ou encore ailleurs. Là, l'idée était vraiment de faire un tout beaucoup plus large que la seule illustration du film. Et les deux retours de musique dont on a parlé sont là pour ça. Je pense notamment à la musique un peu lancinante au moment de la scène du magasin. Quand on l'écoute, on peut se dire : "tiens, il aurait pu faire un truc plus comique, plus enjoué". Alors pourquoi je ne l'ai pas fait ? Parce que d'abord, je n'ai pas cette interprétation du film. Et puis surtout parce qu'à la fin, avec le retour de cette musique sur d'autres images, on peut comprendre un peu la trajectoire que j'ai voulue avec cette musique dans le film, et qui irait du "on est dans une différence sociale "pour arriver à "on fait partie du même monde, on va s'épouser et on va faire de beaux enfants". Donc, dans la musique, il n'y a pas une réelle autonomie, parce que je ne suis pas là pour faire le contraire de ce qui se passe à l'image. Mais, par les jeux de retour, j'imprime une direction au film. Ce n'est pas une direction qu'on sépare du film, c'est une direction qui met le film en perspective. Et tout cela reste tout de même un seul univers.

Q.- Peut-on parler d'un jeu sur la mémoire ?

R.- Tout à fait. A un moment, on a une musique caractéristique qui te rentre dans la tête, elle est liée à une situation filmique qui est à l'écran, par exemple une scène d'amour. Tu as cette même musique qui revient une heure après, tu la reconnais, et il se passe autre chose à l'écran. Ta mémoire te renvoie à ce qui se passe au début et tu fais une relation entre deux images, parce que c'est la même musique à deux endroits différents. Donc, ce jeu sur la mémoire, c'est une sorte de rapprochement entre deux moments du film, une mise en relation. La musique, elle est aussi là, dans le cadre du film muet ou de l'opéra, pour donner une forme à un texte ou à une dramaturgie, ou à une narrativité, pour donner une interprétation de la forme, pour dire "pour moi, ça, ça renvoie à ça, donc je mets la même musique aux deux endroits".

Q.- En réécoutant la musique sans le film, et bien

una dramaturgia o a una narratividad, para dar una interpretación de la forma, para decir "para mi una cosa lleva a la otra, y por lo tanto pongo la misma música en las dos partes".

**P.- Reescuchando la música sin la película, y a pesar de que es muy difícil abstraerse completamente del recuerdo de la película, hay dos momentos que me impresionaron. El primero, son los dos solos, de flauta y oboe. Los dos instrumentos me parecen particularmente aislados, mientras que a lo largo de la proyección, dan la impresión de polifonía: como si la película fuese un instrumento que fuera a rellenar el silencio de otros instrumentos en el seno de una obra polifónica más global. El segundo momento, es al final del naufragio del Titanic, donde hay un largo *glissando* hacia el grave. Al final, sólo se escucha un chasquido metálico, probablemente el sonido de las cuerdas graves del arpa. Oyendo eso, me dije: "parece el ruido de un proyector de cine". De ahí mi pregunta, ¿es el cine el sexto instrumento de tu quinteto?**

R.- Seguramente, pero es preciso tener problemáticas muy simples y concretas en la cabeza. En primer lugar, efectivamente sólo hay cinco instrumentos, es una formación pequeña. Segundo, sólo hay un instrumento grave, excepto las últimas cuerdas del arpa: ni violonchelo, ni contrabajo, ni fagot, ni tuba, ni clarinete bajo... Además, es una instrumentación de una cierta dulzura, compuesto sobre la base del trío "debussysta" (flauta, viola y arpa). No hay ni trompeta, ni metales, ni percusión, salvo un vibráfono, todo está muy fundido. Existía un enorme riesgo de que, al cabo de diez minutos, todo se saturase, que fuera siempre la misma cosa. Para evitar que el público se aburriese, hacía falta que se renovase enormemente la escritura. En mi discurso, debía establecer jerarquías que variasen todo el tiempo, instrumento solo, instrumentos que acompañan cuando no se les espera, gran cadencia de vibráfono en la última sección, cuando el andamiaje se hunde en el metro... Y esto, en un cuadro no muy evidente, porque es una plantilla muy bonita, pero no muy rica en contrastes. El hecho de poner el proyector sobre un tipo de instrumento, de sonoqu'il soit très difficile de le faire en toute abstraction du souvenir du film, il y a deux moments qui m'ont frappé. Le premier, ce sont deux solos, de flûte et de hautbois. Les deux instruments m'y semblent particulièrement isolés alors que, au cours de la projection, on a toujours une impression de polyphonie : comme si le film était lui-même un instrument venant combler le silence d'autres instruments au sein d'une œuvre polyphonique plus globale. Le deuxième moment, c'est à la fin du naufrage du Titanic, où il y a un long *glissando* vers le grave. A la toute fin, on n'entend plus qu'un cliquetis métallique, probablement le son des cordes graves de la harpe. En entendant cela, je me suis dit : "tiens, on dirait le bruit d'un projecteur de cinéma". D'où, à nouveau, ma question : le cinéma est-il le sixième instrument de ton quintette ?

R.- Sûrement. Mais il faut bien avoir des problématiques très simples et très concrètes en tête. D'abord, il n'y avait effectivement que cinq instruments, c'est une toute petite formation. *Secundo*, il n'y avait pas un seul instrument grave, hormis les dernières cordes de la harpe : ni violoncelle, ni contrebasse, ni basson, ni tuba, ni clarinette basse... Ensuite, c'était un instrumentarium dans une certaine douceur, composé autour du trio debussyste (flûte, alto, harpe). Il n'y a ni trompette, ni cuivre, ni percussion sauf un vibraphone, donc quelque chose de très fondu. Donc il y avait un énorme risque qu'au bout de dix minutes, on sature, que ce soit toujours un peu la même chose. Pour éviter que l'auditeur s'ennuie, il fallait que je renouvelle énormément mon écriture. Dans mon discours, je devais établir des hiérarchies qui varient tout le temps : instrument solo, instruments qui accompagnent alors qu'on ne les attend pas, grande cadence de vibraphone dans la dernière section où l'échafaudage s'effondre dans le métro. Et ce, dans un cadre pas tout à fait évident parce que c'est une formation très belle, mais pas très riche en contrastes. Le fait de mettre le projecteur sur un type d'instrument, de sonorité, de registre, c'était un moyen de diversifier la palette musicale.

Q.- Tu dis que le film est omniprésent, qu'il ne s'interrompt jamais, qu'il faut courir après. Pourtant, il y a deux types d'interruption : les affi-

ridad, de registro, era un medio de diversificar la paleta musical.

**P.- Dices que la película es omnipresente, que no se interrumpe nunca, que tienes que correr tras ella. Sin embargo, hay dos tipos de interrupciones: los rótulos textuales en la película y tu música, que a veces se interrumpe.**

R.- Se interrumpe en contadas ocasiones, salvo al final de los planos, por muchas razones: se necesita tiempo para pasar las páginas, para que el músico cambie de espíritu y, si hay retrasos, con respecto al vídeo, debe poderse arreglar en uno u otro momento. Pero son lapsos muy cortos, nunca más de tres segundos. En cuanto a los rótulos, no los ponía el director, sino alguien que decía, a veces arbitrariamente: "bueno, aquí, vamos a poner el rótulo". No era siempre entre dos planos, por lo que no podemos decir verdaderamente que es una interrupción de la película. De hecho, mientras está el rótulo, la acción continúa. El director no tenía el control sobre ese punto.

**P.- Cuando hablas de "noción de representación en música", ¿qué quieres decir exactamente? ¿Se trata de describir el estado psicológico interior de los personajes, por oposición a cosas más visuales?**

R.- Sí. En la tradición hay dos tipos de música de repertorio que se oponen: el *lied*, ligado a la melodía, y la ópera. En el *lied*, una cantante llega a la escena y cuenta una historia, por ejemplo *El rey de los Alisos*, de Schubert y, en dos minutos, te vas, no ves nada, pero estás en lo imaginario. En la ópera, una acción se desarrolla y la vemos, estamos en la representación. Con *East Side, West Side*, estamos en la representación, evidentemente, pero la representación es también una cuestión de *zoom*. Volvemos otra vez a la escena de la tienda del sastre. Yo estaba interesado en el sufrimiento de este señor, un poco acomplejado, en un medio que no conoce, además se enamora de la mujer y ve llegar a otro hombre que es el futuro marido, etc. Estaba más atraído por esta especie de turbación, quería mostrar la cerrazón mental de este tipo más que describir: "caramba, se prueba un pantalón, el pantalón se cae..." Eso no me interesaba, en ese sentido afirmo haber tomado

**chages textuels dans le film, et ta musique elle-même, qui parfois s'interrompt.**

R.- Elle s'interrompt assez rarement, sauf dans les fins de plans, pour plusieurs raisons : il faut le temps de tourner les pages, pour le musicien de changer d'esprit et, s'il y a des décalages avec la vidéo, il faut pouvoir les rattraper à un moment ou à un autre. Mais ce sont des laps très courts, jamais plus longs que trois secondes. Quant aux pancartes, ce n'est pas le réalisateur qui les mettait, c'est quelqu'un qui disait, parfois arbitrairement : "*bon, à cet endroit-là, on va mettre la pancarte*". Ce n'était pas toujours entre deux plans, donc on ne peut pas vraiment dire que c'est une interruption du film. Pendant la pancarte, en fait, l'action continue. Le réalisateur n'avait pas vraiment de contrôle sur ça.

**Q.- Quand tu parles de "notion de représentation en musique", que veux-tu dire au juste ? S'agit-il par exemple de dépeindre l'état psychologique intérieur des personnages, par opposition à des choses plus visuelles ?**

R.- Oui. Dans la tradition, il y a deux genres de musiques de répertoire qui s'opposent : le lied, lié à la mélodie, et l'opéra. Dans le *lied*, une chanteuse arrive sur scène et raconte une histoire, par exemple *Le Roi des aulnes* de Schubert et, en deux minutes, tu pars, tu ne vois rien mais tu es dans l'imaginaire. Après, il y a l'opéra : une action qui se déroule et tu vois, tu es dans la représentation. Avec *East Side, West Side*, on est dans la représentation, évidemment, mais la représentation est aussi une question de zoom. On revient toujours à cette scène dans la boutique du tailleur au début. Moi, j'étais plus intéressé par la souffrance de ce type un peu complexé dans ce milieu qu'il ne connaît pas, en plus il tombe amoureux de la femme et il voit arriver un autre type qui est le futur mari, etc. J'étais plus attaché à cette espèce de trouble, je voulais montrer l'enfermement mental de ce type plutôt que de décrire : "tiens, il essaie un pantalon, le pantalon tombe, etc." Ça ne m'intéressait pas. C'est en ce sens que je dis avoir pris des distances par rapport à la représentation, par rapport à ce qu'on voit, en écrivant à un certain moment une musique beaucoup plus proche de ce que le personnage pouvait ressentir. Je me propose, en somme, de zoomer sur ce qu'on ne voit pas, ou

distancias con respecto a la representación, con respecto a lo que vemos, escribiendo en ciertos momentos una música mucho más próxima a lo que el protagonista podría sentir. Me propongo, en suma, acercar la lupa a lo que no vemos, o en todo caso acercarla a lo que yo veo, aunque el espectador quizá no lo haya visto (incluso si lo ha visto).

**P.- Para acompañar las películas mudas, históricamente, el cine recurrió mucho a las improvisaciones al piano durante la proyección. Y esta tradición no ha muerto. La Cinemateca de Bélgica, en Bruselas, propone por ejemplo una proyección semanal de cine mudo con improvisación al piano. Quería comparar, en el acompañamiento de un film, la música que se improvisa con la que está escrita. ¿Se tiene más libertad cuando se improvisa? O, por el contrario, cuando se escribe, ¿conseguimos anclar mejor o sostener un ritmo propio, un tiempo propio, a una obra ya existente?**

R.- Yo mismo he improvisado al piano sobre una película muda. Y pienso que, mientras se improvisa, no se es libre, somos esclavos de nuestros reflejos. Porque la improvisación libre y total, en tiempo real, no existe. El improvisador es una persona que toca sobre reflejos que ha adquirido, y que los combina, incluso de modo improvisado. Hice mucho jazz hace tiempo, y si hoy soy compositor, y no pianista de jazz, es porque la escritura me ofrece una enorme libertad con respecto a la improvisación. Gracias a la escritura, tuve la libertad de volver, de organizar cosas más complejas, de crear universos más fuertes. Creo que la noción de libertad es extremadamente relativa. Claro que, cuando estás ante el piano, hay una parte lúdica, pero no podemos improvisar la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, ni la *Sonata* de Liszt. Incluso para quienes eran improvisadores, como Chopin, había una parte que estaba en el ámbito de la improvisación y luego estaba lo que escribían. Pienso que cuando escribes, tu aproximación al material musical es mucho más intelectual o mucho más fina. Pero es verdad que escribir esas líneas es un trabajo extremadamente largo y penoso. Por tanto, ahí, sí, se perdía mucha frescura. Pero liberen tout cas de zoomer sur ce que je vois et que le spectateur n'a pas forcément vu (même s'il l'a peut-être vu).

Q.- Pour accompagner les films muets, historiquement, le cinéma a beaucoup fait appel à des improvisations au piano pendant la projection. Et cette tradition n'est pas morte. La Cinémathèque de Belgique, à Bruxelles, propose par exemple une projection hebdomadaire de cinéma muet-improvisation piano. Je voulais comparer, dans l'accompagnement d'un film, la musique qu'on improvise à celle qu'on a écrite. Est-ce qu'on a plus de liberté quand on improvise ? Ou au contraire, quand on écrit, est-ce qu'on parvient mieux à ancrer, à accrocher son propre rythme, son propre temps, à une œuvre déjà existante ?

R.- J'ai moi-même déjà improvisé au piano sur un film muet. Et je pense que lorsqu'on improvise, on n'est pas libre, on est esclave de ses réflexes. Parce que l'improvisation libre et totale, en temps réel, ça n'existe pas. L'improvisateur est une personne qui joue sur des réflexes qu'il a acquis, et qui les combine, même de façon improvisée. J'ai fait beaucoup de jazz il y a longtemps. Et aujourd'hui, si je ne suis pas pianiste de jazz improvisateur mais bien compositeur, c'est parce que l'écriture m'offre une énorme liberté par rapport à l'improvisation. Par l'écriture, j'ai la liberté de revenir, d'échafauder des choses plus complexes, de créer des univers beaucoup plus forts. Je crois que la notion de liberté est extrêmement relative. Bien sûr, quand tu es derrière le piano, il y a un côté ludique. Mais on ne peut pas improviser la *Cinquième symphonie* de Beethoven, ni la *Sonate* de Liszt. Même pour les gens qui étaient des improvisateurs comme Chopin, il y avait ce qui était de l'ordre de l'improvisation, et puis il y avait ce qu'ils écrivaient. Je pense que quand tu écris, ton approche du matériau musical est beaucoup plus intellectuelle ou beaucoup plus fine. Mais il est vrai que c'est un travail extrêmement long et pénible que d'écrire toutes ces lignes. Donc, là, oui, je perdais beaucoup de fraîcheur. Mais de liberté, non. L'improvisation offre de la liberté, mais dans un vocabulaire beaucoup plus simple que celui de l'écriture.

Q.- Tu écris tout à la main ?

tad, no. La improvisación ofrece cierta libertad, pero en un vocabulario mucho más simple que el de la escritura.

**P.- ¿Escribes a mano?**

R.- Sí, totalmente. En la música de hoy, llamada contemporánea, hay una complejidad dinámica, de articulación, etc. Eso es en primer lugar un problema sobre el papel. Cuando escribes una obra de orquesta a mano, tienes una relación con la materia, puedes volver las páginas y ver la forma, en seguida, tienes una visión mucho más global. En el ordenador, pasas una página que sucede a la otra, pero no lo tienes todo, no tienes esa ida y vuelta permanente. A veces, necesitas tener cuatro o cinco páginas pegadas, leer así, ver cómo se encadena, eso no lo permite el ordenador. Incluso con una pantalla de 19 pulgadas. Máxime teniendo en cuenta que las partituras de orquestas están escritas en formatos de papel inmensos, a menudo A 3.

**P.- ¿Cómo explicas entonces que los músicos hayan sido los primeros artistas en aferrarse al ordenador para componer, mucho antes que otros artistas para los cuales es ahora más fácil y práctico escribir en el ordenador que a mano: literatura, obras radiofónicas, cine...?**

R.- Al principio, los músicos no se inclinaron por escribir en ordenador, lo utilizaron para grabar, para reemplazar a los instrumentistas por sintetizadores, para hacer secuencias, etc. Yo mismo recopio mis partituras a ordenador a efectos de edición. Pero compositores que escriban directamente en ordenador, no hay casi ninguno. Porque, por fuerza, simplificas enormemente tu lenguaje. Todos los programas de informática musical se desarrollan antes que nada por la variedad. Están previstos para grabar música regular, bastante formateados. En cuanto sales de ese formato, por ejemplo, cuando escribes música contemporánea, tienes una inercia. Y esta inercia, cuando compones, no puedes permitírtela, porque tu cerebro va mucho más rápido que el ratón. Para escribir "mezzo forte" a mano, basta con un cuarto de segundo. Para escribirlo con ordenador, hay que buscar en un menú, etc. Ya la mano va demasiado lenta con respecto a tu cerebro, así que

R.- Oui, totalement. Dans la musique d'aujourd'hui, dite contemporaine, il y a toute une complexité de dynamique, d'articulation, etc. C'est d'abord un problème de page. Quand tu écris une pièce d'orchestre à la main, tu as un rapport à la matière, tu peux tourner les pages et voir la forme, tout de suite, tu as une vision beaucoup plus globale. Sur l'ordinateur, tu cliques, tu as une page qui succède à une autre, mais tu n'as pas tout, tu n'as pas cet aller-retour permanent. Des fois, tu as besoin d'avoir quatre-cinq pages côte à côte, de lire comme ça, de voir comment ça s'enchaîne... Ce que ne permet pas l'ordinateur. Même avec un écran 19 pouces. D'autant que les partitions d'orchestre sont écrites sur des formats papier immenses, souvent du B3.

**Q.- Comment expliques-tu, alors, que les musiciens aient été les premiers artistes à se saisir de l'ordinateur pour composer, bien avant les autres artistes pour lesquels il est désormais beaucoup plus facile et pratique d'écrire à l'ordinateur que d'écrire à la main : littérature, pièces radiophoniques, cinéma ?**

R.- Au départ, les musiciens ne se sont pas saisis de l'ordinateur pour écrire. Ils s'en sont servi pour enregistrer, pour remplacer les instrumentistes par des synthétiseurs, pour faire des séquences, etc. Moi, je recopie mes partitions à l'ordinateur, à des fins d'édition. Mais des compositeurs qui écrivent directement à l'ordinateur, il n'y en a quasiment pas. Parce que forcément, tu simplifies énormément ton langage. Tous les logiciels d'informatique musicale sont développés avant tout pour la variété. Ils sont prévus pour enregistrer de la musique régulière, assez formatée. Dès que tu sors de ce format, par exemple quand tu écris de la musique contemporaine, tu as une inertie. Et cette inertie, quand tu crées, tu ne peux pas te la permettre, parce que ton cerveau va beaucoup plus vite que la souris. Pour écrire *mezzo forte* à la main, il y en a pour un quart de seconde. Pour l'écrire à l'ordinateur, il faut aller le chercher dans un menu, etc. Déjà ta main va bien trop lentement par rapport à ton cerveau, alors l'ordinateur, je t'en parle même pas. Si à cet endroit-là, je pense *"tiens, le piccolo va doubler la contrebasse"*, j'écris sur le papier trois notes ici, et trois notes là. A l'ordinateur, il faut d'abord que je rentre

el ordenador ni te cuento. Si en un determinado momento pienso "el piccolo doblará al contrabajo", escribo sobre el papel tres notas aquí y tres notas allá. En el ordenador debo encontrar las notas, y eso ya lleva tiempo. Y después hay que copiar, ir a la otra página, esperar a que se adjunte, pegar... En fin, ¡es imposible! La idea musical, ya está perdida: el ritmo de escribir en el ordenador no puede seguir al ritmo de la inspiración.

Benjamin Bibas, 15 de julio 2003.

les notes, et ça prend déjà du temps. Et puis après il faut copier, cliquer sur l'autre page, attendre que cela s'affiche, coller... Enfin, "c'est pas" possible ! L'idée musicale, elle est déjà perdue : le rythme d'écriture à l'ordinateur n'arrive pas à suivre le rythme de l'inspiration.

Benjamin Bibas, 15 juillet 2003.

ULRIKE OTTINGER*

# Estaciones de cine: pequeña historia de la narración en imágenes libres

¿Qué es aquello que tanto nos atrae de la narración de historias? ¿En qué consiste tal deseo irrefrenable de presenciar una y otra vez una misma historia bajo distintos ropajes, a la luz de diferentes imágenes?

Una de las técnicas dramatúrgicas más antiguas es la de las estaciones, y se relaciona profundamente con antiguas experiencias humanas. Los nómadas seguían a sus rebaños a través de praderas, bosques, montañas, desfiladeros, estepas, desiertos, lagos, ríos, tundras y taigas. Pero no solamente eran los paisajes y sus consiguientes desafíos aquello que cambiaba, sino que de igual forma lo hacían las estaciones: por una parte estaba el periodo fértil del verano, época de fiestas y diversiones; por otra, la larga y oscura estación invernal, con sus privaciones y amargo frío. De alegría por estar juntos y lozanía de vida se contaban las epopeyas en verano; en invierno se contaban para soportar mejor el duro tiempo. Estas epopeyas siguen las reglas de una dramaturgia sagazmente elaborada, pero a la vez pasmosamente simple. Su armazón estructural puede ser rellenado con pasado –la historia del grupo conocida por todos–, futuro –deseos, esperanzas o temores– o con presente. Todos los acontecimientos actuales, ya sean alegres o inquietantes, son procesados y cobran forma de esta manera.

*El Centro de Arte Reina Sofía de Madrid dedicó a Ulrike Ottinger una retrospectiva de su cine en junio de 2004. El Espai d'Art Contemporani de Castelló presentó la exposición documental y fotográfica *Imagen de archivo*, comisariada por Catherine David, en abril 2005, y, en julio-agosto de este mismo año, el Museo de la Pasión de Valladolid exhibirá una muestra de su trabajo bajo el título *Teatro del mundo*. (www.ulrikeottinger.com).

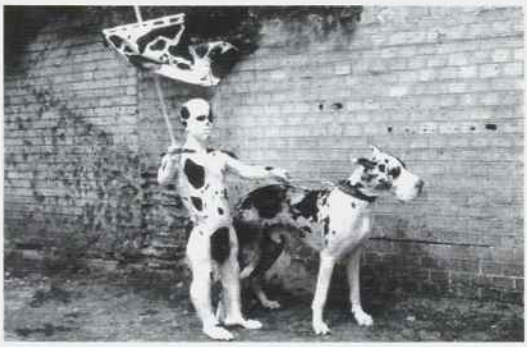
# Saisons de cinéma : petite histoire de la narration en images libres

Qu'est-ce donc ce qui nous attire tant dans la narration des histoires? En quoi consiste ce désir irréfréné de se confronter encore et encore à une même histoire sous différentes formes, à la lumière de différentes images?

L'une des techniques dramaturgiques les plus anciennes est celle des saisons, liée profondément à d'antiques expériences humaines. Les nomades suivaient leurs troupeaux à travers les prés, les bois, les montagnes, les gorges, les steppes, les déserts, les lacs, les rivières, les toundras, et les taïgas. Mais ce n'était pas seulement les paysages et les défis qui en résultaient qui changeaient, sinon aussi les saisons, de la même manière: d'un côté il y avait la fertile saison d'été, époque de fêtes et de divertissements ; de l'autre la longue et obscure période hivernale avec ses privations et son froid amer. En été, grâce à la joie de vivre et la fierté d'être ensemble, on se racontait des épopées; en hiver, on se les racontait aussi, mais pour mieux supporter la rudesse du temps. Ces épopées suivaient les règles d'une dramaturgie élaborée avec sagacité, mais en même temps d'une étonnante simplicité. Leur structure peut se remplir de passé – l'histoire du groupe connue de tous –, de futur – désirs, espérances, craintes –, ou de présent. Tous les évènements actuels, qu'ils soient heureux ou inquié-

*Le Centre d'Art Reina Sofia de Madrid a dédié à Ulrike Ottinger une rétrospective de son cinéma en juin 2004. L'Espai d'Art Contemporani de Castelló a présenté l'exposition documentaire et photographique *Image d'archive* – commisaire Catherine David – ,en avril 2005, et, en juillet/août de cette même année, le musée de la Pasión de Valladolid montrera son exposition *Théâtre du monde*. (www.ulrikeottinger.com).





**Ulrike Ottinger** *Freak Orlando*, 1981.

Esta estructura de la narración se extiende a todas las culturas. Tiene mucho que ver con aspectos mnemotécnicos. Se conocen planchas de madera en las que están fijadas en diversas ordenaciones piedras de diferentes colores y tamaños, conchas, palitos, pequeños huesos y otros materiales. Cada parte alude a diferentes personas/antepasados, acontecimientos o lugares. Estas antiguas tablas de memoria existen en técnicas diferentes como mallas con complicados modelos u ordenaciones de piedras o huesos. Son a la vez modelos terrenales y cósmicos.

Los modelos de navegación polinesios operan según este principio mnemotécnico. Estos recursos constituyen un medio para recordar, sirven de orientación y dotan a las representaciones mentales de una forma muy condensada y abstracta. La diferenciación entre realidad y el procedimiento de dotar a ésta de una forma –concretamente: hacer arte– constituye un acto muy consciente.

Con frecuencia me pregunto, ¿qué ha quedado de todo esto hoy día? Nuestra tabla de memoria es principalmente el ordenador, a través del que tenemos acceso a todos los grandes almacenes de la información, archivos, bibliotecas, páginas webs de personas individuales y, sobre todo –bien sea deliberadamente o no–, a una montaña infinita de basura publicitaria. ¿Es esta montaña de basura el destino que nos hemos fabricado o es acaso una montaña de papilla a través de la cuál debemos devorarnos para llegar al país de Jauja? ¿Es el nuevo píxel del ordenador la imagen de la representación de la imitación de la naturaleza artísticamente carente de interés que nos guía de nuevo hacia la

tants sont élaborés et prennent forme de cette façon.

Cette structure de la narration s'étend dans toutes les cultures. Elle a beaucoup à voir avec des aspects mnémotechniques. On connaît des planches de bois sur lesquelles sont fixés dans un ordre qui varie, des pierres de différentes couleurs tailles, des coquillages, des petites branches, des petits os et d'autres matériaux. Chaque partie suggère différentes personnes, ancêtres, évènements, lieux. Ces antiques planches de mémoire existent fabriquées à partir de techniques diverses, comme des mailles aux modèles compliqués, ou aux arrangements de pierres ou d'os. Elles sont à la fois des modèles terrestres et cosmiques.

Les modèles de navigation polynésiens opèrent suivant ce principe mnémotechnique. Ces ressources constituent un moyen de se rappeler, servent à l'orientation et dotent les représentations mentales d'une manière très condensée et abstraite. La différenciation entre la réalité et doter celle-ci d'une forme – concrètement : faire de l'art – constitue un acte très conscient.

Fréquemment, je me demande : que reste-t-il de tout cela aujourd'hui ? Notre "planche de mémoire" s'est convertie en ordinateur, à travers lequel nous avons accès à toutes les grandes sources d'information, les archives, les bibliothèques, les pages web de personnes individuelles, et, surtout –que ce soit délibérément ou non –, à une quantité incommensurable d'ordures publicitaires. Cette montagne d'ordure est-elle le destin que nous nous sommes bâti ou peut-être une montagne de bouillie à travers laquelle nous devons nous dévorer afin de parvenir au paradis de l'abondance? Le nouveau pixel de l'ordinateur est-il l'image de la représentation de



**U. Ottinger**. *Johanna d'arc of Mongolia*, 1989.



**U. Ottinger**. *Taiga. A Journey to Northern Mongolia*, 1991-1992.

estilización, la densificación o la abstracción?

Abrimos internet como las puertecitas del calendario de Adviento, disponiendo solamente de aquello que ha sido introducido con anterioridad. Ni las imágenes ni las historias son nuevas: ¿Por qué se orientan siempre las películas de ciencia ficción y fantasía a géneros bélicos, *western* o de caballería?, y, ante todo, ¿por qué tienen tal aspecto?, ¿por qué no podemos imaginarnos algo distinto?, ¿por qué no queremos ver lo constantes que son nuestras imágenes o mundos imaginarios?

La publicidad se sirve principalmente de estos viejos yacimientos de imágenes, utilizándolas hasta que pierden su significación.

Por tanto, debemos rellenar el armazón con nuevas estaciones e imágenes.

Pero qué estaciones, si la humanidad se ha dividido en aquellos que siguen como nómadas –los refugiados, los trabajadores ambulantes que se ven obligados a hacer increíbles esfuerzos para hacer frente a continuas exigencias y peligros, teniendo que emplear toda su inteligencia en su desaventajada posición para sobrevivir en ambientes desconocidos y hostiles– y en los sedentarios, establecidos, que tienen todas las ventajas de su parte y cuya inteligencia y capacidad de reacción no se siente obligada a nada, a no ser que se lleven el mundo a casa y se enfrenten a él.

Trato de describir lo mucho que nuestras formas narrativas e inventiva de imágenes y nuestro arte cinematográfico tiene que ver con nuestras experiencias, presentando infinitas diferencias entre ambos caracteres humanos básicos: nómada y sedentario.

l'imitation de la nature artistiquement sans aucun intérêt qui nous guide de nouveau vers la stylisation, la densification ou l'abstraction ?

Nous ouvrons Internet comme les petites portes du calendrier de l'Avent, disposant seulement de ce qui a été introduit antérieurement. Ni les images ni les histoires sont nouvelles : pourquoi les films de science-fiction ou fantastiques s'oriente toujours vers des genres belliqueux, western et de capes et d'épée ?, et avant tout, pourquoi ont-ils un tel aspect ?, pourquoi ne pouvons-nous imaginer quelque chose de différent ?, pour quelle raison ne voulons-nous pas voir combien nos images, nos mondes imaginaires sont constants ?

La publicité se sert principalement dans ces vieux dépôts d'images, les utilisants jusqu'à ce qu'elles perdent leur signification.

Il nous faut, pour cette raison, renouveler la structure avec de nouvelles saisons et de nouvelles images.

Mais quelles saisons, si l'humanité s'est elle-même divisée entre ceux qui avancent comme des nomades – les réfugiés, les travailleurs ambulants qui se voient obligés de faire des efforts incroyables pour faire face aux continuelles exigences et dangers, devant employer toute leur intelligence pour contrebalancer leur désavantageuse position pour survivre dans des milieux inconnus et hostiles –, et les sédentaires, établis, qui ont tous les avantages de leur côté et dont l'intelligence et la capacité de réaction ne se sentent obligées à rien, à moins qu'ils n'amènent le monde chez eux et l'affrontent.

Je tente de décrire combien nos formes de narration, d'invention d'images et notre art cinématographique ont à voir avec nos expériences, présentant d'infinies différence entre les deux caractères





**U. Ottinger**. *Twelve Chairs (Doce sillas), 2004.*

El nómada presenta una vida muy agitada, continuos cambios traen muchos estímulos y el deseo no descansa, tratando de divertirse y entretenerse. El sedentario tiene demasiada calma, quiere desconectar y anhela el descanso. Es una situación paradójica que puede aclararse mediante el símil de una dinamo: el movimiento produce movimiento, mientras que el reposo produce reposo.

El armazón debe rellenarse, por tanto, con estaciones agitadas y sosegadas, nómadas y sedentarias. De esta manera no solamente se crea tensión, sino que nos situamos en condiciones de mostrar todo un mundo, con sus extremos contrarios y todos sus estadios intermedios. No por casualidad se ha apoyado tanto el cine en esta técnica dramatúrgica; le va como anillo al dedo. Y es que el cine como medio, tiene la característica de alternar encuadre y secuencia, imagen fija y narración. Por eso son interesantes las películas que reflejan tal parentesco estructural y lo convierten en tema de su narración.

El modelo del cine de estaciones se mueve de dentro hacia fuera y de fuera hacia dentro, posibilitando la comunicación en ambas direcciones, pudiendo de esta manera llevar a la asimilación y comprensión más asombrosa. Es un modelo que también permite las perspectivas y retrospectivas más complejas. Y es un cine que posibilita al mismo tiempo el orden y la anarquía de imágenes.

Ulrike Ottinger

(Agradecemos a Ulrike Ottinger la cesión de este escrito inédito para su publicación en este número).

humains basiques : nomade et sédentaire.

Le nomade possède une vie très agitée, exposée à beaucoup de changements qui apportent de nombreux stimulus et qui animent inlassablement son désir de se divertir ainsi que la nécessité d'être diverti à son tour. Le sédentaire est trop calme, il rêve de se déconnecter, il aspire au repos. C'est une situation paradoxale que l'on peut clarifier grâce à la comparaison avec une dynamique : le mouvement engendre le mouvement, le repos génère le repos.

La structure doit donc être de nouveau remplie avec des saisons agitées et calmes, nomades et sédentaires. De cette manière non seulement se crée une tension, mais aussi nous trouvons-nous en condition de montrer tout un monde, avec ses extrêmes contraires et tous ses stades intermédiaires. Le cinéma ne s'est pas appuyé pour rien sur cette technique dramaturgique ; elle lui va comme bague au doigt. Et c'est que le cinéma a comme voie la caractéristique d'alterner cadres et séquences, image fixe et narration. C'est pour cela que les films intéressants sont ceux qui reflètent cette parenté structurelle et la transforment en leur thème de narration.

Ce modèle du cinéma des saisons va de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur, rendant possible la communication dans les deux directions, et pouvant de cette manière amener à l'assimilation et la compréhension la plus bouleversante. C'est aussi un modèle qui permet les perspectives et les rétrospectives les plus complexes. Et c'est un cinéma qui permet en même temps l'ordre et l'anarchie d'images.

Ulrike Ottinger

(Nous remercions Ulrike Ottinger de l'écrit inédit qu'elle nous a cédé pour sa publication dans ce numéro).

ANNE-MARIE CORNU

# Por qué hago las cosas

*.../Hago las cosas para saber/por qué hago las cosas/ no se por qué hago las cosas/las cosas persisten/para saber por qué hago las cosas/testigos para qué/las cosas persistan.*(Gill Wolman, prólogo a la exposición de las planchas del libro Duhring, Duhring, 1979).

Gill Wolman llevó a cabo en 1951 *L'anti-concept*, una película sin imagen fotográfica, consistente en un círculo de color gris, más o menos denso, proyectado sobre un globo sonda. La película fue censurada en la época igual que las películas pornográficas, las cintas de propaganda soviética y una película titulada *Freaks* de director desconocido.

**Derivas**

Defino el cine como algo confinado a un espacio por la industrialización y el consumo de masas y que continúa explorando otros territorios. Observo cómo ese territorio se extiende sin predeterminación, por el placer de la experimentación. Acompaño los proyectos sin proyectar anticipadamente los campos que se van a utilizar, atenta a que lo desconocido se materialice. Estar uno mismo en el lugar del espectador que descubre y no en el de aquel que impone una forma predefinida. La dimensión del cine se presenta con toda frecuencia como electrónica, digital, como simulación de espacio y tiempo, simulación de la realidad. La dimensión que a mi me preocupa es de otra naturaleza. No se ubica en el ámbito de la imagen entendida como icono sino, más bien, en el nivel de las operaciones complejas que la constituyen. Abordando la obra no ya como un objeto elaborado en sí mismo sino como una experiencia que activa relaciones entre un dispositivo, el espacio, y la implicación del observador aparecen correspondencias con prácticas artísticas. Encuentro indicios de esas dimensiones en propues-

# Pourquoi je fais les choses

*.../Je fais les choses pour savoir/pourquoi je fais les choses/ je ne sais pas pourquoi je fais les choses/reste les choses/ pour savoir pourquoi je fais les choses/témoins pour quoi faire/il reste les choses.* (Gill Wolman, préface à l'exposition des planches du livre Duhring, Duhring 1979).

Gill Wolman réalise en 1951 L'anticoncept, un film sans image photographique, constitué d'un cercle de couleur gris plus ou moins dense, projeté sur un ballon sonde. Film censuré à l'époque en même temps que des films pornographiques, des bandes de propagandes soviétiques et un film intitulé Freaks d'un réalisateur inconnu.

**Dérives**

Je définis le cinéma comme quelque chose qui est assigné à une place par l'industrialisation et la consommation de masse et qui continue à explorer d'autres territoires. J'observe comment ce territoire s'étend sans prédétermination, avec le goût de l'expérimentation. J'accompagne les projets sans projeter par avance les champs qui vont être investis, attentive à l'inconnu qui s'y matérialise. Être soi-même dans la position de l'observateur qui découvre et non de celui qui impose une forme prédéterminée. L'extension du cinéma est le plus fréquemment présenté comme électronique, digital, comme simulation de l'espace et du temps, simulation de la réalité. L'extension qui me préoccupe est d'une autre nature. Elle ne se situe pas au niveau de l'image comprise en tant qu'icone mais plutôt au niveau des opérations complexes qui la constitue. En abordant l'œuvre non plus comme un objet travaillé en soi mais comme une expérience mettant en jeu des rapports entre un dispositif, l'espace et l'implication de l'observateur, des correspondances surgissent avec d'autres pratiques artistiques. Je trouve des indices de ces extensions dans des propositions qui se donnent comme picturales, plastiques, musicales ou sculp-

tas que se ofrecen como pictóricas, plásticas, musicales o escultóricas... Esas obras me guían e influyen en mi trayectoria, trayectoria que intentaré esbozar.

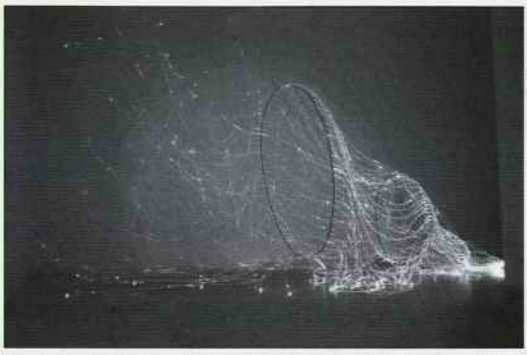
***Hand Catching Lead*, Richard Serra, 1968.**
Esta película transmite una sensación muy fuerte de la gravedad y de la dificultad o vana ilusión de cualquier acción sobre la materia. Pedazos de plomo caen de abajo arriba y una mano en primer plano, situada en medio de la pantalla con el brazo horizontal, se abre y se cierra. A veces la mano atrapa el metal en su caída y al cerrarse imprime su gesto en la materia. Durante unos momentos el metal queda en suspenso, retenido por la mano del artista, después continúa su caída.

Extraña similitud entre ese gesto de retención por intermitencia de la materia y la intermitencia esencial del dispositivo cinematográfico[1].

Empecé a trabajar cuando el cine pasaba de la representación a la presentación. Deja de ser una ilusión sobre una superficie plana para ser visualidad del cine en sí mismo. Las obras muestran el paso del celuloide por el proyector, la discontinuidad de un flujo, colores flotantes. El dispositivo cinematográfico en su globalidad aparece como objeto escultórico. Práctica que propone a menudo al espectador un papel esencial en la constitución de la obra.

Al principio, paso mucho tiempo observando los constituyentes fílmicos. No tengo especial interés por la materialidad de la película pero intento comprender, a través de mis experimentos, cómo la organización del trabajo puede estar vinculada a un medio determinado. Observo la progresión física de la luz, la superficie de recepción de la imagen, la posición de nuestro cuerpo.

Empiezo por recortar la pantalla en bandas y repartirlas a lo largo del trayecto del haz luminoso. El plano, entonces, se despega del fondo de la sala para desarrollarse en el espacio. Se convierte en reversible. Este gesto crea un nuevo *status* para los soportes de recepción de la imagen. Se convierten en elementos a partir de los que se define un espacio de exploración para el observador.



**Anne-Marie Cornu**, *Titta*, 2004. Galería Jhärne Helsingborg, Suecia /*Galerie Jhärne Helsingborg, Suède.*

turales... Ces œuvres me guident et influencent ma trajectoire que je vais essayer de vous dessiner.

***Hand Catching Lead*, Richard Serra 1968.**
Dans ce film, on a un sentiment très fort de la gravité et de la difficulté ou vaine illusion d'une quelconque action sur la matière. Des morceaux de plomb tombent de bas en haut et une main en gros plan, placée au milieu de l'écran, le bras à l'horizontal, s'ouvre et se ferme. Quelquefois la main saisit le métal dans sa chute et en se refermant imprime son geste dans la matière. Pendant quelques instants le métal reste en suspens, retenu par la main de l'artiste puis reprend sa chute.

Étrange similitude entre ce geste de retenu par intermittence de la matière et l'intermittence essentielle du dispositif du cinématographique[1].

Je commence à travailler au moment où le cinéma passe de la représentation à la présentation. Il n'est plus illusion sur une surface plane mais visualité du cinéma lui-même. Des œuvres montrent le passage du celluloïd dans le projecteur, la discontinuité d'un flux, des couleurs flottantes. Le dispositif cinématographique dans sa globalité se donne comme objet sculptural. Une pratique qui propose souvent au spectateur un rôle essentiel à la constitution de l'œuvre.

Au départ, je passe beaucoup de temps à observer les constituants filmiques. Je ne suis pas spécialement attaché à la matérialité du film mais j'essaye de comprendre à travers mes expérimentations comment l'organisation du travail peut-être liée aux propriétés d'un médium donné.

***Croisements*/enero 1995/Defilé de film recadré**[2]

La co-presencia de elementos fílmicos de naturalezas diferentes permite observar cómo el espíritu construye, frente a la heterogeneidad de elementos, una progresión particular. Ese recorrido es provocado por el recorte de las pantallas en bandas verticales y horizontales. Los vínculos ya no se crean únicamente entre dos fotogramas que se superponen sobre la misma superficie sino entre múltiples fragmentos dispersos que se despliegan en el espacio. La experiencia visual queda vinculada a la iniciativa del observador. Se construye en una dinámica[3].

Quiero dar importancia al momento de la recepción, ese "aquí y ahora" de la percepción ligado al lugar de implantación de la obra, frente a las imágenes, lugar de un tiempo diferido. Me concentro en la experiencia de ver. Mis instalaciones son tanto un espacio para recorrer como un lugar para observar la construcción de la propia mirada. Esta actitud no necesita utilizar una técnica específica. Necesita de un abandono del control para dejar fluir lo desconocido. Mi compromiso es correr ese peligro. Al principio de un proyecto, escuchar, confiar para hallar la lógica del proceso. El sentido se construye en la dinámica. Todo se mueve. Busco condiciones, territorios de exploración. Muchos son creados por artistas como Éof, Primera Estació, Mire, Défilé de Film, Xis, Célia Houdart, para encontrar otras lógicas de organización del trabajo[4].

Estudio la experiencia del cine que propone Valie Export, la de un objeto para colocar en un espacio público o cotidiano. La dimensión que ella propone destruye la cadena convencional de fabricación, cortocircuitando la propia formación de la imagen. Reduce los elementos constitutivos del medio a un soporte transparente (*Instant Film*, 1969), o sustituye la imagen proyectada por su propio cuerpo (*Touch Film*). En ausencia de iconos, el espectador debe actuar para ver. La desaparición de la ilusión proyecta lo cinematográfico en la experiencia de la realidad[5].

Nuestra relación con el tiempo a través de un lugar concreto me interesa. Creo dispositivos cuya existencia está íntimamente ligada a un sitio. El

Je regarde le cheminement physique de la lumière, la surface de réception de l'image, la place de notre corps.

Je commence par découper l'écran en bandes et à les répartir le long du trajet du faisceau de lumière. Le plan se décolle alors du fond de la salle pour se développer dans l'espace. Il devient réversible. Ce geste donne un nouveau statut aux supports de réception de l'image. Ils deviennent éléments à partir duquel se définit un espace d'exploration pour l'observateur.

**Croisements/janvier 1995/défilé de film recadré**[2]

La co-présence d'élément filmiques de natures différentes permet d'observer comment l'esprit construit face à l'hétérogénéité d'éléments un cheminement particulier. Ce parcours est provoqué par la découpe des écrans en bandes verticales et horizontales. Les liens ne se créent plus uniquement entre deux photogrammes qui se superposent sur la même surface mais entre plusieurs fragments disjoints qui se déploient dans l'espace. L'expérience du voir devient liée à l'initiative du regardeur. Elle se constitue dans une dynamique[3].

Je veux donner de l'importance au moment de la réception, cet "ici et maintenant" de la perception lié au lieu même d'implantation de l'œuvre, face aux images, lieu d'un temps différé. Je me concentre sur l'expérience du voir. Mes installations sont autant un espace à arpenter qu'un lieu d'observation de la construction de son propre regard. Cette attitude ne nécessite pas l'utilisation d'une technique spécifique. Elle nécessite un abandon du contrôle pour laisser surgir l'inconnu. Mon engagement est cette mise en danger. Au début d'un projet, écouter, faire confiance pour trouver la logique du processus. Le sens se construit dans la dynamique. Tout bouge. Je recherche des conditions, des terrains d'exploration. Beaucoup sont créés par des artistes comme Éof, Primera Estacio, Mire, Défilé de Film, Xis, Célia Houdart, pour trouver d'autres logiques d'organisation du travail[4].

J'observe l'expérience du cinéma que propose Valie Export, celle d'un objet à placer dans un espace public ou quotidien. L'extension qu'elle propose détruit la chaîne conventionnelle de fabrication en court-circuitant la formation même de l'image. Elle

observador debe sentir la experiencia física. A menudo la luz se vuelve táctil, como si su vibración llegara a ser perceptible.

Exploro la presencia del cuerpo, la movilidad de la mirada en nuestra relación con las cosas, nuestra relación con el espacio. Mis dispositivos inducen a percepciones de la relación entre ese contacto intuitivo con el mundo y nuestra manera de ver las imágenes.

Estoy desarrollando dos tipos de trabajos. Una serie de *Perspectiva* (entendida como "a través"), son dispositivos que, irrumpiendo en el trayecto de haces luminosos, revelan elementos constitutivos de estos. Para alguna *Perspectiva*, la superficie final sobre la que se construye la imagen es sustituida por una multitud de líneas verticales dispuestas en profundidad en el lugar de la intervención.

Para otro, un conjunto de fibras ópticas van a captar la luz desde la salida del proyector y dibujan en el espacio una forma que se transforma según el contexto en que se traza. La intermitencia de las imágenes, sus ritmos, sus colores devienen perceptibles más allá de la construcción de la imagen.

La forma de las Perspectivas viene determinada por el espacio en que se despliegan. Si tienen lugar en un espacio urbano, su implantación hace manifiesto un uso particular del mismo. De día la estructura se ofrece como una trama. De noche las proyecciones trasmiten otra percepción del espacio. En ese recorrido diurno nocturno, la atención se centra tanto en aquello que el dispositivo muestra como en nuestra forma de percibir el espacio y de utilizarlo.

***Perspectiva 4* / junio 2004, Nanterre**

Su forma fue definida por un camino dibujado por el paso de los habitantes. Entre dos filas de árboles, un camino de tierra batida traza un atajo curvo entre las filas rectilíneas del parque. Tendidos entre los árboles, una serie de flecos siguen ese trazado y le dan un volumen en el espacio. Esas tramas propagan el trazado ondulado del suelo en diversos planos, como si se tratara de olas. Durante el día el conjunto de flecos vibran por efecto del aire. Cuando cae la noche, de la



**A.-M. Cornu**, *Perspectiva 4*, 2004. Nanterre, France.

réduit les éléments constitutifs du médium à un support transparent (Instant Film-1969), ou substitue l'image projetée par son propre corps (Touch film). En l'absence d'icone, le spectateur doit agir pour voir. La disparition de l'illusion projette le cinématographique dans l'expérience de la réalité[5].

Notre rapport au temps à travers un lieu particulier m'intéresse. Je crée des dispositifs dont l'existence est intimement lié à un site. L'observateur doit en faire l'expérience physique. Souvent la lumière y devient tactile, comme si sa vibration devenait perceptible.

J'explore la présence du corps, la mobilité du regard dans notre rapport aux choses, notre rapport à l'espace. Mes dispositifs induisent des mises en rapport entre ce contact intuitif au monde et notre façon de regarder les images.

Je développe deux types de travaux. Un série de *Perspectiva*, (entendu comme "à travers") sont des dispositifs qui placés sur le trajet de faisceaux lumineux vont révéler les éléments constitutifs de celui-ci. Pour certaine *Perspectiva*, la surface finale sur laquelle se constitue l'image est remplacée par une multitude de lignes verticales disposées dans la profondeur du lieu d'intervention.

Pour d'autre, un ensemble de fibres optiques viennent capter la lumière dès la sortie du projecteur et dessinent dans l'espace une forme qui se métamorphose selon le contexte où elles sont tracées. Le battement des images, leur rythme, leur couleur sont rendus perceptibles en amont de la constitution de l'image.

La forme des *Perspectiva* est déterminée par le lieu où elles se déploient. Si elles prennent place dans





**A.-M. Cornu**, *Perspectiva 4*, 2004. Nanterre, France.

oscuridad, a la luz del proyector surge otra forma.

El resto de mis trabajos exploran la película con la ayuda de herramientas numéricas. En este sentido llevo a cabo investigaciones en colaboración con Jeff Guess. Con instrumentos que él concibe, el acceso a los diferentes componentes fílmicos ya no está vinculado a un orden preestablecido inscrito en la materia. La película considerada como cadena de imágenes discretas o cadena de puntos luminosos se convierte, entonces, en un conjunto de informaciones no asignadas de manera definitiva a un desarrollo temporal. Lo que está en juego no es la búsqueda de un modo de composición o de descomposición (narrativo, musical, documental u otros) sino una interrogación sobre las modalidades de aparición de esos géneros. El control de las respectivas apariciones de los diferentes componentes permite investigar los motivos que inducen nociones de variación o de desarrollo producidas por códigos narrativos o musicales[6].

Con el desarrollo de estas propuestas aparecen otras interrogantes. A veces conducen a poner elementos en paralelo. Montaje de atracción entre un gesto que arranca la pintura de su soporte y el que suspende palabras en el espacio[7]. Observo la expansión de otros campos que se caracterizan por el alejamiento de la pared o de la página. Pienso en el trabajo de Susana Fritscher y en concreto en la obra *Film sur pelicule* que se desarrolla al aire libre. La densidad de la pintura aplicada sobre la película actúa como un fundido continuado desde

un espace urbain leur implantation souligne un usage particulier de celui-ci. De jour la structure s'offre comme une trame. De nuit les projections donnent une autre perception de l'espace. Dans ce passage diurne nocturne, l'attention se porte autant sur ce que donne à voir le dispositif que sur notre façon de percevoir l'espace et de le pratiquer.

***Perspectiva* 4 /juin 2004/Nanterre**

Sa forme a été déterminée par un chemin dessiné au sol par le passage des habitants. Entre deux allées d'arbre, un chemin en terre battue trace un raccourci courbe au milieu des allées rectilignes du parc. Des peignes de fils tendus entre les arbres suivent ce tracé et lui donnent un volume dans l'espace. Ces trames propagent la trace ondulée marquée au sol sur plusieurs plans, comme des ondes. De jour l'ensemble des fils sont mis en vibration par le vent. A la nuit tombée, dans l'obscurité une autre forme surgit à la lumière d'un projecteur.

L'autre partie de mes travaux explorent le film à l'aide d'outils numériques. Je mènent ces recherches en collaboration avec Jeff Guess. Avec les outils qu'il conçoit, l'accès aux différents composants filmiques ne sont plus liés à un ordre préétabli inscrit dans la matière. Le film envisagé comme chaîne d'images discrètes ou chaîne de point lumineux devient alors ensemble d'informations non assignées définitivement à un déroulement temporel. L'enjeu n'est pas la recherche d'un mode de composition ou de décomposition (narratif, musical, documentaire ou autre...) mais une interrogation sur les modalités



**Frédéric Dumond**, *La teva llengua en la meva*, 1997 Sabadell. Impresión sobre 100 hojas de acetato transparente / *Impression sur 100 feuilles d'acétate transparent.*

lo opaco hacia la transparencia. Esta desaparición progresiva de la pintura entronca con la atención mostrada por Cage hacia el silencio. La delimitación del tiempo por el silencio reemplaza la delimitación del espacio por aquella superficie translúcida. Susanna Fritscher propone sobre una cinta de película Nowofol, tendida a la altura de los ojos, la disipación progresiva de una capa opaca de pintura gris. La cinta ofrece a la mirada una delimitación. Para aprehender el gesto de Susanna Fritscher, es necesario un desplazamiento en el espacio. El movimiento de la película se transforma en relativo respecto al del observador. La película estática induce una puesta en movimiento: a merced de la marcha, la mirada atraviesa el cuadro donde se encuentra progresivamente detenida por la opacidad de la pintura. La experiencia de un devenir temporal se asocia a la exploración del espacio[8].

Estas correspondencias me sugieren que independientemente del ámbito que se trabaje,

d'apparition de ces genres. Le contrôle des occurrences de ces différents constituants permet de rechercher les motifs qui induisent des notions de variation ou de développement produits par les codes narratifs ou musicaux[6].

Au fur et à mesure de ces propositions d'autres questionnements apparaissent. Ils m'amènent parfois à mettre en parallèle des éléments. Montage d'attraction entre un geste qui décolle la peinture de son support et celui qui met en suspension des mots dans l'espace[7]. J'observe l'expansion d'autres champs qui se caractérisent par l'éloignement du mur ou de la page. Je pense au travail de Susanna Fritscher et plus précisément à l'œuvre *Film sur pellicule* qui se déploie en extérieur. La densité de la peinture déposée sur la pellicule procède comme un fondu enchaîné de l'opaque vers la transparence. Cette disparition progressive de la peinture rejoint l'attention portée par Cage au silence. A la délimitation du temps par le silence se subsititut la délimitation de l'espace par cette surface translucide. Susanna Fritscher propose sur une bande de film Nowofol tendue à hauteur de vue la dissipation progressive d'une couche opaque de peinture grise. La bande offre au regard une délimitation. Pour appréhender ce geste de Susanna Fritscher, le déplacement dans l'espace est nécessaire. Le mouvement du film devient relatif à celui de l'observateur. La pellicule statique induit une mise en mouvement : au gré de la marche, le regard traverse le cadre où se trouve progressivement arrêté par l'opacité de la peinture. L'expérience d'un déroulement temporel est associé à l'exploration de l'espace[8].

Ces correspondances me suggèrent que quelque soit les domaines travaillés, des attitudes se répondent d'une pratique à l'autre. Celles qui attirent mon attention sont souvent des propositions qui sont intimement liées à leur conditions de représentation. Le déplacement, l'expérience de la lumière, du volume qui les constituent échappent à la reproduction. Ces œuvres ne peuvent être perçues comme objet. Elles impliquent une durée, un mouvement irréductible. Bruno-Nassim Aboudar attribue ces qualités aux œuvres du Land Art qu'il présente comme refusant la limite, le contour, la compacité. Le matériau le plus intime de ces recherches serait le temps, la durée,

hay actitudes que se corresponden entre una y otra práctica. Las que llaman mi atención son a menudo propuestas que están íntimamente ligadas a su condición de representación. El desplazamiento, la experiencia de la luz, del volumen que las constituyen escapan a la reproducción. Son obras que no se pueden percibir como objetos. Implican una duración, un movimiento irreductible. Bruno-Nassim Aboudar atribuye esas cualidades a las obras del Land Art, obras que rechazan el límite, el contorno, la densidad. El material más íntimo de estas investigaciones sería el tiempo, la duración, sólo reproducible a través de la música[9].

Esta imposibilidad de reproducción me interesa por partida doble. Por un lado, porque desvela una estrecha relación de esta práctica con las artes del tiempo. Por otro, por la paradoja que engendra: la temporalidad necesita la aprehensión del gesto en un espacio determinado en un tiempo dado, ahora bien, lo más frecuente es que esas obras nos lleguen reproducidas. Para volverlas a captar, debe surgir un nuevo gesto. Su reproducción engendra algo más que una simple reproducción. La obra se transforma a través de su reproducción. Engendra otro proceso de trabajo que va más allá de una simple interpretación. La confrontación con lo real sigue siendo esencial.

Anne-Marie Cornu es artista plástica.



**Susanna Fritscher**, 2004, Ateliers des Arques, *Pintura sobre película Nowofol/Peinture sur film Nowofol*,1650x40x0,01cm.

irréproductible sinon par la musique[9].

Cette incapacité à la reproduction m'intéresse doublement. D'une part parce qu'elle révèle un rapport étroit de cette pratique avec les arts du temps. D'autre part, par le paradoxe qu'elle engendre : la temporalité nécessite l'appréhension du geste dans un espace déterminé dans un temps donné or le plus souvent, ces œuvres nous parviennent reproduites. Pour les saisir à nouveau, un autre geste doit surgir. Leur reproduction engendre autre chose qu'une simple reproduction. L' œuvre se métamorphose à travers sa reproduction. Elle engendre un autre processus de travail qui va au delà d'une simple interprétation. La confrontation avec le réel reste essentielle.

Anne-Marie Cornu est artiste plasticienne.

[1] Actualmente, es la práctica de la historia lo que se ha ampliado. En febrero de 2003, durante una sesión entre conferencia y proyección, titulada *Projection, défilement: une histoire du cinéma élargie*, Philippe Alan Michaux describía cómo el cine ha atravesado las problemáticas del arte del siglo XX. Proponía su interpretación ampliada de una historia donde lo cinematográfico aparece incluso en obras que manipulan otros medios, como *Milkstone*, 1998-2001, de Wolfgang Laib. Esta intervención, así como el conjunto de las comunicaciones agrupadas bajo el título de *Comme une histoire de l'art* va a ser publicada en diciembre de 2005 en un número especial de *Cahiers du Musée d'art moderne*, Centre Pompidou, París.

[2] *Défilé de film recadré*, 1995, La Zommée, Montreuil (Francia) Montaje organizado por Yann Beauvais y Miles McKane que mostraba una decena de instalaciones y proyecciones que exploraban los límites del cine haciéndose eco de las reflexiones de los años setenta sobre las modalidades de presentación de una película. Se podían descu-

[1] Aujourd'hui c'est la pratique de l'histoire qui s'est élargie. En février 2003, au cours d'une séance à la croisée de la conférence et de la projection, intitulée Projection, défilement : une histoire du cinéma élargie, Philippe Alain Michaux décrivait comment le cinéma a traversé les problématiques de l'art du XXe siècle. Il proposait sa vision élargie d'une histoire qui voyait le cinématographique jusque dans des œuvres manipulant d'autre médium comme Milkstone, 1998 – 2001 de Wolfgang Laib. Cette intervention ainsi que l'ensemble des communications regroupées sous l'intitulé *Comme Une Histoire de L'Art* sera publiée en décembre 2005 dans un numéro spécial des Cahiers du Musée d'art moderne., Centre Pompidou, Paris, France.

[2] Défilé de film recadré, 1995, La Zommeee, Montreuil,

brir las interioridades de la mecánica, la interacción de las etapas de fabricación tradicional (del desarrollo químico y de la proyección, por ejemplo), o incluso la irrupción de la proyección clásica resaltando el aspecto escultórico del medio. Catálogo: *Défilé : De film : De cadré : film comme installation et scratch book*, 1983/1998, edición Light Cone (http://lightcone.org:8000/lightcone)

[3] Tres películas súper 8 se proyectan al mismo tiempo. Una es un film de ficción en blanco y negro subtitulado de los años 50, la segunda es una película encontrada (grabación familiar de los años 60) y la tercera son tomas de vistas durante un trayecto cotidiano (años 90). Las tres cintas fílmicas de igual duración se proyectan en el mismo lugar pero las pantallas no son de dimensiones rectangulares convencionales (relación 3/4 o 16/9). Cada pantalla está recortada en bandas verticales u horizontales. Los tres proyectores están situados a 90 grados y convergen hacia el centro del dispositivo. Las pantallas interrumpen el recorrido de la luz proyectada y las bandas de imágenes se imbrican unas con las otras. No hay una continuidad lineal sino múltiples posibles lecturas: el observador se ve obligado a elegir su recorrido.

[4] He llevado a cabo gran parte de mis instalaciones gracias al apoyo de artistas y de estructuras independientes. A continuación se presentan algunos de ellos:

Mire, estructura asociativa de difusión creada por Marie-Pierre Duquoc y Nicolas Gautron. Actualmente está dirigida por Miles McKane. Explora y reinventa medios para promocionar y exponer obras o propuestas visuales y cinematográficas experimentales.
http://cineastes.net/st/mire.html

Éof, organización asociativa dedicada al arte contemporáneo, creada por Kiko Herrero y Serge Ramon para promover la creación independiente y establecer un diálogo entre diferentes disciplinas como la literatura, las artes plásticas, el cine. Éof expone tanto artistas que exploran nuevos campos de creación (performances, arte conceptual, arte electrónico) como artistas cuyos trabajos renuevan formas de expresión ya existentes.
www.visuelimage.com/info/index.htm

Primera estació, representa la primera etapa de un proyecto global titulado *L'estació*. Ha sido concebido por Betty Bui y Gilles como vector de investigación en correspondencia con la población y el contexto local donde se reinventan, a través de propuestas plásticas, nuevos vínculos dinámicos con nuestro medio y más concretamente con el medio rural, con el paisaje y la naturaleza. En septiembre de 1999, siete artistas intervinieron en diferentes espacios en el municipio de Benifallet. Catálogo, Ed. Jean Michel Place.
http://www.jeanmichelplace.com/fr/livres

Stanza, asociación creada por la escritora y directora Célia Houdart que me invitó a participar en la concepción de dos proyectos escénicos: *Did you ever see Piemontese hills* y *M&V.*
www.celiahoudart.com

XiS, célula de experimentación sobre imagen y sonido creada por Christian Barani y Jeff Guess. Desde 1998, XiS

France. Manifestation organisée par Yann Beauvais et Miles McKane qui montrait une dizaine d'installations et des projections qui interrogeaient les limites du cinéma en écho aux reflexions des années soixante-dix sur les modalités de présentation d'un film. On pouvait y découvrir l'exhibition de la mécanique, le télescopage des étapes de fabrication traditionnelle (du développement chimique et de la projection par exemple), ou encore l'éclatement de la projection classique faisant ressortir l'aspect sculptural du médium. Catalogue : Défilé : De film : De cadré : film comme installation et Scratch book1983/1998-edition Light Cone
http://fmp.lightcone.org:8000/lightcone/

[3] Trois films super 8 se déroulent en même temps. L'un est un film de fiction noir et blanc sous-titré des années 50, le second un film trouvé (film de famille des années 60), le troisième des prises de vues de trajet quotidien (années 90). Les trois bandes filmiques d'une même durée sont projetées dans le même lieu, mais les écrans n'ont pas une dimension rectangulaire conventionnelle (rapport 3/4, 16/9). Chaque écran est découpé en bandes verticales ou horizontales. Les trois projecteurs sont placés à 90 degré et convergent vers le centre du dispositif. Les écrans sont placés sur le parcours de chaque faisceau. Les bandes d'images se retrouvent imbriquées les unes aux autres. Il n'y a plus de continuité linéaire mais une multitudes de lectures possibles : l'observateur se trouve obligé de choisir son parcours.

[4] J'ai réalisé une grande partie de mes installations grâce aux soutiens d'artistes et de structures indépendantes. Voici la présentation de quelques-unes d'entre elles.

Mire, structure associative de diffusion créée par Marie-Pierre Duquoc et Nicolas Gautron. Actuellement dirigée par Miles McKane. Cette structure explore et réinvente des moyens susceptibles de propager et rendre visible des œuvres ou propositions visuelles et cinématographiques expérimentales.
http://www.cineastes.net/st/mire.html

Éof, structure associative voué à l'art contemporain, créée par Kiko Herrero et Serge Ramon pour promouvoir la création indépendante et faire dialoguer différentes disciplines telles que la littérature, les arts plastiques, le cinéma. éof expose aussi bien des artistes qui explorent des champs nouveaux de création (performance, art conceptuel, art électronique) que des artistes dont les travaux renouvellent des formes d'expressions existantes.
www.visuelimage.com/info/index.htm

Primera Estacio, constitue la première étape d'un projet global, intitulé L'estacio. Il est conçu par Betty Bui et Gilles comme un vecteur de recherche en résonance avec le village et le contexte local où se réinventent, à travers des propositions plastiques, de nouveaux rapports dynamiques à notre environnement et plus précisément au monde rural, au paysage et à la nature. En septembre 1999, sept artistes intervinrent dans différents lieux de la commune de Benifallet. Catalogue Ed Jean Michel Place. http://www.jeanmichelplace.com/fr/livres

Stanza, association créée par l'écrivain metteur en scène

es un laboratorio dedicado a la experimentación y a la investigación, un lugar de cruces donde se invita a artistas contemporáneos a confrontar sus actitudes con las de alumnos de diferentes campos.
http//cellule.xis.free.fr/xis11.html

[5] *Instant Film*, 1968, Valérie Éxport con Peter Weibel. *Instant Film* es una metapelícula que refleja el sistema del film y de la realidad. Después de la invención del café instantáneo y de la leche instantánea hemos conseguido inventar la "película instantánea" donde pantalla, proyector y cámara son uno. Su montaje corre a cargo del espectador. Puede colgar la hoja en su casa sobre sus cuatro paredes, sobre cuatro pantallas o sobre fondos de diferente color, puede colocarla ante un objeto y, de este modo, realizar su propio *collage*. Una hoja preparada con tijeras, cigarrillos, etc., ofrece a cada momento vistas o perspectivas hacia su interior y hacia fuera.
http://www.senseofcinema.com/contents/03/28/expanded_cinema.html

[6] El almacenamiento informático de datos permite un acceso a los diferentes componentes fílmicos sin atender a un orden establecido inscrito en la materia. En la película, un fotograma se inscribe químicamente detrás de otro. Para cambiar el desarrollo, es necesario volver a exponer la película. En vídeo, la modulación electrónica, que se traduce en intensidad luminosa, asigna a cada punto luminoso un lugar definitivo en el tiempo. Sin llegar a la unidad esencial del fotograma, la unidad del plano ya nos permite construir una base de datos a partir de la cual un programa de organización de los planos puede trabajar. Esta herramienta puede explorar cualquier corpus, por ejemplo películas basadas en el predominio del "paradigma narrativo industrial", u ordenar todos los elementos de la historia alrededor de conflictos a resolver (y principalmente alrededor de un conflicto central). Nos permite ir más allá de la deconstrucción, nos permite provocar deslizamientos semánticos que operan por permutación. Se infiltran nuevos elementos que liberan las cadenas semánticas originales provocando aperturas a nuevas modalidades.

[7] *La teva llengua en la meva, la meva llengua en la teva*, Frédéric Dumont, septiembre de 1997. Talleres la Nau, Sabadell (España).
La instalación consta de un conjunto de hojas transparentes colgadas de hilos tendidos a intervalos regulares entre dos paredes. En el espacio flotan las palabras en catalán impresas sobre las hojas. Esas palabras fueron recogidas diariamente durante tres semanas del diario catalán *Avui* y fueron elegidas por su similitud con el francés. A partir de ese índice se escribió el poema *Venir nomade* que articula la instalación. El desplazamiento de la mirada provoca curiosas yuxtaposiciones entre todos los elementos del poema suspendido. Cada nuevo recorrido engendra nuevas lecturas. Una pieza sonora bilingüe, con dos voces simultáneas, difunde el texto del poema en catalán y en francés.

[8] *Peinture sur film Nowofol*, Susanna Fritscher, junio de 2004, Les Arques (Francia).La pintura, película horizontal y muy estrecha, está tendida a la altura de los ojos entre

Célia Houdart qui m'a invité à la conception de deux projets scéniques : Did you ever see Piemontese hill's et M/W. celiahoudart.com
XiS, Cellule d'expérimentation image et son créée par Christian barani et Jeff Guess. Depuis 1998,, Xis est un laboratoire consacré à l'expérimentation et à la recherche, un lieu de croisement où des artistes contemporains sont invités à confronter leurs attitudes à celles d'élèves de différents domaines. http://cellule.xis.free.fr/xis11.html

[5] Instant Film, 1968, Valérie Export avec Peter Weibel "Instant Film" is a meta-film that reflects the system of film and reality. After the development of instant coffee and instant milk, we have finally succeeded in inventing the "instant film", which is screen, projector, and camera in one. Assembling them is a matter for the viewer. He can hang the foil at home on his own four walls, on four screens, or on different coloured backgrounds, he can place the foil in front of an object and in such a way design his own collage. A foil which has been prepared with scissors, cigarettes, etc., supplies at any given moment "vistas" or "insights", "views" directed inwards or outwards Instant film est un meta-film qui reflète le système du film et de la réalité. Après le développement du café instantané et du lait instantané, voici le cinéma instantané, qui est constitué d'un écran-projecteur-caméra, tout en un. L'assemblage est à la charge du spectateur. Il peut suspendre la feuille chez lui sur ces quatre murs, sur quatre écrans ou sur différents fonds de couleur. Il peut le placer devant un objet et de cette façon réaliser son propre collage. La feuille peut être préparée avec des ciseaux, des cigarettes..., regardée à travers ou directement, donnant des images dirigée vers l'extérieur ou l'intérieur.
Expanded Cinéma as Expanded Reality by Valie Export
http://www.sensesofcinema.com/contents/03/28/expanded_cinema.html

[6] Le stockage de données sur ordinateur permet un accès aux différents composants filmiques non liés à un ordre préétabli inscrit dans la matière. En film, un photogramme s'inscrit chimiquement à la suite d'un autre. Pour en changer le déroulement, il faut à nouveau exposer le film. En vidéo, la modulation électronique qui se traduit en intensité lumineuse assigne à chaque point lumineux une place définitive dans le temps. Sans aller jusqu'à l'unité discrète du photogramme, l'unité du plan nous permet déjà de constituer une base de données à partir de laquelle un logiciel d'organisation des plans opère en direct. L'outil peut explorer n'importe quel corpus par exemple des films basés sur la prédominance du "paradigme narratif industriel", où tous les éléments de l'histoire s'ordonnent autour de conflits à résoudre, (et principalement autour d'un seul conflit central). Il permet d'aller au delà de la déconstruction, de provoquer des glissements sémantiques qui opèrent par permutations. Des éléments s'infiltrent et délient les chaînes sémantiques originelles, provoquant des ouvertures vers d'autres modalités.

uno de los contrafuertes exteriores de la iglesia de Saint-Laurent y la casa parroquial situada enfrente. Transparente en sus extremos, la pintura se intensifica hacia el centro, se vuelve opaca, gris. En medio de nuestro camino y de nuestra mirada, la película se transforma con nuestros desplazamientos, enseña y oculta al mismo tiempo aquello que la rodea en un estrecho contacto. Flotante, la descubrimos, ligera, y la perdemos de vista, está ahí o "casi", o porque la miramos. Catálogo *Cosmique Bled City*, publicado por la editora del Atelier des Arques.

[9] "Un art visiblement irreproductible". Texto de Bruno-Nassim Aboudar en *Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art*. Colección Essais, La Lettre Volée, 2001.

[7] *la teva llengua en la meva, la meva llengua en la teva*, Frédéric Dumond -septembre1997, ateliers La Nau, Sabadell, Espagne.L'installation se compose d'un ensemble de feuilles transparentes accrochées sur des fils régulièrement tendus entre deux murs. Des mots en catalan imprimés sur les feuilles flottent dans l'espace. Ces mots ont été recueillis tous les jours pendant trois semaines dans le journal catalan Avui. Ils ont été retenus par leur similitude avec la langue française. A partir de ce corpus, un poème a été écrit " venir nomade" qui structure l'installation. Le déplacement du regard crée des juxtapositions particulières entre tous les éléments de ce poème en suspension. Chaque nouveau parcours engendre de nouvelles lectures. Une pièce sonore bilingue, à deux voix simultanées, diffuse le texte du poème en catalan et en français.

[8] *Peinture sur film Nowofol*, Susanna Fritscher - Juin 2004, Les Arques, France. La peinture, film horizontal et très mince, est tendue à hauteur de vue entre l'un des contreforts extérieurs de l'église Saint-Laurent et le presbytère en face. Transparente à ses extrémités, elle s'intensifie vers son centre, devient opaque, grise. Croisant notre chemin et regard, elle se transforme selon nos déplacements, donne à voir et dissimule en même temps ce qui l'entoure dans un contact étroit. Flottante, nous la découvrons, légère, et la perdons de vue, elle est là ou "presque", ou parce que nous la regardons. Catalogue *Cosmique Bled city*, publié aux éditions de l'Atelier des Arques.

[9] Un art visiblement irréproductible. Texte de Bruno-Nassim Aboudar. *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*. Collection Essais. La Lettre Volée-2001.

MARIE-PIERRE DUQUOC

# Del uso del tiempo a la imagen de nuestro tiempo

*Mi proyecto de difusión con "Mire", estructura creada en 1993 en Nantes, y mi colaboración como co-directora artística del octavo Festival Bandits Mages de las artes y multimedia en Bourges en diciembre 2003, se basa en dos ejes principales. Por un lado, mostrar obras de cine experimental y de vídeo poco o nada conocidas, por medio de sesiones, eventos y talleres pedagógicos. Por otro lado, acompañar a la joven creación cinematográfica y videográfica local y nacional, favoreciendo su emergencia con ayuda a la producción y reflexionando sobre modos de difusión, exposición y circulación.*

*Hoy ya independiente, he reinventado mi proyecto de "pasadora de arte". Experimento también el placer de la vacuidad por necesidad. Analizo, observo, escribo. Pienso en la concepción de un nuevo instrumento de difusión y de producción entre "cine itinerante" y "galería móvil". Acompaño los proyectos de artistas para la realización o para la ayuda a la realización y la escritura.*

Elijo comentar cuatro propuestas, formas contemporáneas de la imagen en movimiento, proyectos que conozco bien por haberlos seguido, compartido y mostrado: Thomas Rodriguez, Clotilde Galland, Marika Bührmann y Sarah Verollet.

Su posición como artistas es generalmente híbrida y reposa en el uso de la imagen en movimiento indirecto, aunque determinante. Estas aproximaciones tienen en común la simplicidad y la radicalidad de los medios empleados, y un planteamiento particular respecto al movimiento y a la duración.

*

Un hombre sentado en un bar tiene en su mano otra mano. Está solo en el cuadro pero realmente allí hay dos. Está ahí, espera, mano sobre mano. El hombre bebe un trago de poleo de menta, enciende un cigarro con una sola mano. La otra mano se mue-

# De l'usage du temps, à l'image de notre temps

*Mon projet de diffusion avec "Mire", structure créée en 1993 à Nantes et ma collaboration en tant que co-directrice artistique du 8ème Festival Bandits Mages des arts et multi média à Bourges en décembre 2003, repose sur deux principaux axes. D'un côté, montrer des œuvres du cinéma expérimental et de la vidéo peu ou pas connues, par l'organisation de séances, d'événements et d'ateliers pédagogiques. De l'autre, accompagner la jeune création cinématographique et vidéographique locale et nationale, en favoriser l'émergence par une aide à la production et une réflexion sur les modes de diffusion, d'exposition et de circulation.*

*Aujourd'hui indépendante, je réinvente mon projet de "passeuse d'art". Je goûte aussi un peu au plaisir de la vacuité par nécessité. J'analyse, j'observe, j'écris. Je réfléchis à la conception d'un nouvel outil de diffusion et de production entre "cinéma itinérant" ou "galerie mobile". J'accompagne des projets d'artistes via la réalisation ou l'aide à la réalisation et l'écriture.*

Je choisis d'évoquer quatre propositions, formes contemporaines de l'image en mouvement, des projets que je connais bien pour les avoir suivis, accompagnés et montrés : Thomas Rodriguez, Clotide Galland, Marika Bührmann et Sarah Verollet.

Leur positionnement d'artiste est souvent hybride et repose sur un usage de l'image en mouvement détourné, cependant déterminant. Ces approches ont en commun la simplicité et la radicalité des moyens convoqués, et un rapport particulier au mouvement et à la durée.

*

Un homme assis dans un bar tient dans sa main une autre main. Il est seul dans le cadre, mais ils sont deux. Il est là, attend, main dans la main. L'homme boit une gorgée de menthe à l'eau, allume une cigarette d'une seule main. L'autre main bouge. Il suit

ve. Sigue el movimiento, adapta su postura. No hay palabras. Cierra los ojos. El tiempo pasa. Hay música. Nuevos clientes entran en el bar. Su mano sigue encima de la otra. No hay intercambio de palabras. Pasa una hora. Luego el hombre se mueve. Mira su ordenador. Mira a la persona que tiene enfrente. Se sueltan la mano. Le sonríe. Ahora hablan.

***Pour me prêter sa main (Le poisson bleu) – Je voudrais rencontrer quelqu'un (e)*** (París 1990, 1h30 min.) es la huella de una micro situación iniciada por Marika Bührmann, y grabada por Eric Watt.

A través de *Je voudrais rencontrer quelqu'un (e)*, proyecto iniciado en 2001, Marika Bührmann propone al público que vivan *micro situaciones*: encuentros silenciosos en un lugar público entre dos o más personas desconocidas, alrededor de un gesto previamente decidido, inscrito en el lenguaje corporal de lo cotidiano. Ligadas a la historia de la *performance* y el arte corporal, las propuestas de Marika Bührmann se inscriben en un *descuadre*, desfase de la acción. Pionera, se encuentra en o fuera del espacio de la *performance*. Su papel se transforma de *performer* en aguijoneadora. Mediadora, conductora, instigadora, conciliadora, se convierte en "coreógrafa" del espacio urbano y cotidiano.

Propone una partitura escrita que fija de manera muy precisa el protocolo del encuentro: la hora, el tiempo, el gesto compartido y el silencio como regla de oro esencial. El encuentro con el público se hace según el marco y el objeto de la invitación, a través de un anuncio de prensa, el cartel y el folleto, las redes asociativas e institucionales, el "boca a boca"...

La acción ha sido filmada durante una *residencia* en *En Cour*, en París. Aquí es bajo la forma de una agencia que invita y recibe al público. Invitados a inscribirse y a elegir uno de los gestos propuestos, cada uno ofrece también su disponibilidad. Cuando dos personas eligen la misma acción, son llamadas a fijar la hora de la cita. La espera y la posibilidad de no compartir la micro situación pueden ser parte del proceso.

*Pour me prêter sa main (Le poisson bleu),* nos invita a revivir la totalidad del protocolo del encuentro.

le mouvement, réadapte sa position. Il n'y a pas de mots. Il ferme les yeux. Le temps passe. Il y a de la musique. De nouveaux clients rentrent. Il laisse sa main dans l'autre main. Sans mots échangés. Une heure s'écoule. Puis l'homme bouge. Il regarde son portable. Il regarde la personne en face. Ils se lâchent la main. Il lui sourit. Maintenant ils discutent.

*Pour me prêter sa main(Le poisson bleu) – Je voudrais rencontrer quelqu'un(e)* (Paris 2001, 1h 30min.) est la trace d'une micro situation initiée par Marika Bührmann, enregistrée par Eric Watt.

A travers *Je voudrais rencontrer quelqu'un(e)*, projet amorcé en 2001, Marika Bürhmann propose au public de vivre *des micro situations* : rencontres silencieuses dans un lieu public entre deux ou plusieurs inconnu(e)s, autour d'un geste, préalablement défini, inscrit dans le langage corporel du quotidien. En lien avec l'histoire de la performance et l'art corporel, les propositions de Marika Bührmann s'engagent vers un décadrage, décalage de l'action "performer". Initiatrice, elle se place dans ou hors de l'espace de la performance. Son rôle se substitue de la performeuse à "l'aiguilleuse". Médiatrice, porteuse, instigatrice, fédératrice, elle devient "chorégraphe" dans l'espace urbain et quotidien.

Elle propose une partition écrite qui fixe de façon très précise le protocole de la rencontre : l'heure, le temps, le geste partagé et le silence comme règle d'or essentielle.

La rencontre avec le public se fait selon le cadre et l'objet de l'invitation, via l'annonce presse, l'affiche et le tract, les réseaux associatifs et institutionnels, le bouche à oreille...

L'action a été filmée lors d'une résidence à *En Cour* à Paris. Ici, c'est sous forme d'une agence qu'elle convie et accueille le public. Invité à s'inscrire et choisir un des gestes proposés, chacun donne aussi ses disponibilités. Lorsque deux personnes choisissent la même action, elles sont rappelées pour fixer l'heure du rendez-vous. L'attente et la possibilité de ne pas partager la micro situation peut participer du processus.

*Pour me prêter sa main' (Le poisson bleu)*, nous invite à revivre la totalité du protocole de la rencontre. C'est un choix. L'attente de Marika Bührmann, l'arrivée du premier protagoniste, l'attente encore en silence



**Marika Bührmann**. *Pour me prêter sa main (Le poisson bleu)*, Paris 2001.

cuentro. Es una elección. La espera de Marika Bührmann, la llegada del primer protagonista, la espera de nuevo en silencio seguida de la llegada del segundo protagonista, la acción empieza entonces. Se paran mano en la mano. Todo alrededor continúa, el ir y venir del café, el paso de los usuarios, la música de la radio. El movimiento alrededor del hombre sentado, su mano en la otra mano, nos ofrece una alternativa de estar dentro y fuera de la acción. No sucede apenas nada. ¿Qué somos, un observador o un "*voyeur*"? La elección de fuera del plano de uno de los actores de la micro situación provoca una tensión. Por un lado, una hiperproximidad del hombre visible da la impresión de intrusismo. Por el otro, el espacio a inventar del hombre "invisible" dilata y distancia esta intimidad demasiado cercana. Vive en este momento un fuera de plano de lo cotidiano. Relajado, en reposo. Cierra los ojos. Está en otra realidad. En un tiempo particular. ¿Confiado o liberado? ¿Huella? ¿O acontecimiento? En toma directa sobre lo real, sin montajes, estamos invitados a vivir una doble temporalidad, la nuestra, la suya. Invitación a tomar también el tiempo de vivir la duración. Vivir la espera, quizás también el aburrimiento. Acompañar, inventar "el personaje" o reencarnarlo. Soltar prenda, hundirse en la imagen, absorberse en su inmovilismo, sin resistencia, como ese hombre que abandona su mano sin la menor retención a un hombre que no conocía hasta el momento. Es un micro acontecimiento, una nimiedad, tan sólo una pequeña incursión en el espacio cotidiano.

*

Thomas Rodriguez propone experiencias de paisajes: "vídeo-cuadros".

Entre lo urbano y lo rural, los lugares prepuis l'arrivée du second protagoniste, l'action alors commence. Ils s'arrêtent la main dans la main. Tout autour continue, le va-et-vient du café, les passages des usagers, la musique à la radio. Le mouvement autour de l'homme assis, sa main dans l'autre main, nous offre l'alternative d'être dans et hors de l'action. Il ne se passe presque rien. Est-on observateur ou voyeur ? Le choix du hors cadre de l'un des acteurs de la micro situation provoque une tension. D'un côté une hyper-proximité de l'homme visible donne l'impression d'une intrusion. De l'autre, l'espace à inventer de l'homme "invisible" dilate et distance cette intimité trop rapprochée. Il vit à cet instant un hors-cadre du quotidien. Détendu, au repos. Il ferme les yeux. Il est dans une autre réalité. Dans un temps particulier. Livré ou délivré ? Trace ? Ou événement ? En prise directe sur le réel, sans montage, nous sommes conviés à vivre une double temporalité, la nôtre, la sienne. Invitation à prendre le temps aussi de vivre la durée. Vivre l'attente, peut-être même l'ennui. Accompagner, inventer "le personnage" ou le réincarner. Lâcher prise, se couler dans l'image, s'absorber dans son immobilisme, sans résistance, comme cet homme qui abandonne sa main sans la moindre retenue à un homme qu'il ne connaissait pas juste avant. C'est un micro événement, un presque rien, rien qu'un petit décrochement dans l'espace du quotidien.

*

Thomas Rodriguez propose des expériences de paysages : "des tableaux vidéos".

Entre urbanité et ruralité, les sites présentés, observés, arpentés ou explorés sont ni loin ni près, plutôt ordinaires, ils peuvent aussi être simplement beaux.

Se glisse dans ces "jolis paysages", quelque chose qui en trouble la paix. Ce peut être un défaut

sentados, observados, recorridos o explorados no están ni lejos ni cerca, más bien ordinarios, pueden ser simplemente bellos.

Entre "estos bonitos paisajes" se esboza algo que enturbia la paz. Puede ser un fallo de grabación, un sonido difuso, enturbiado, o simplemente un sentimiento ligado a la pérdida de tiempo, de orientación.

***Recorrido 01*** (2003 DVD 10 min. 0 seg.) es un paseo en barca por la marisma de Brière (un lugar entre Nantes y Saint-Nazaire, en Francia). Hace buen tiempo y la vista es magnífica, salvaje. El marco es estable, la cámara está fijada a la barca. Escuchamos un chapoteo en el agua. La barca se desliza. A ratos, el viento se mete por el micrófono y nubla la emisión sonora. El avance por los canales parece cada vez más difícil. La barca gira. Todo alrededor del horizonte parece igual. El sonido, perturba cada vez más la dulce armonía del paisaje. Aparece un sentimiento confuso, desorientado y molesto de que un paseo tan prometedor tome un giro tan desconcertante. Después la imagen se para, sumergiéndonos en el desconcierto de una historia inacabada.

***01°54'43"– 45°50'31"*** es un paseo de 4 minutos y 2 segundos por la noche y en la nieve. No vemos los pies pero sí la nieve del suelo iluminada por una linterna. Supongo que la mano que está libre lleva la linterna. El caminante y el operador parecen buscar su camino. La nieve es reciente –fresca y virgen–. Progresivamente van apareciendo huellas de pasos y van multiplicándose. ¿Qué son esas huellas? ¿Son de otros caminantes? ¿O son las de Thomas Rodriguez, el caminante-operador que las ha dejado en su primer paseo y luego da un segundo paseo? ¿Habrá dibujado un círculo sin que lo hayamos percibido? La imagen se para sin que el enigma se haya resuelto.

Thomas Rodriguez parece gozar dejándonos a mitad de recorrido y de película. A menudo estos finales son brutales y enigmáticos. Nos deja el trabajo de rellenar el vacío que queda para continuar el espacio atravesado. Nos abandona a menudo en un hueco, perplejos, interrogándonos, y nos deja solos resolviendo el desenlace de la experiencia propuesta.

d'enregistrement, un son diffus, brouillé, ou simplement un sentiment lié à la perte, de temps, de repères.

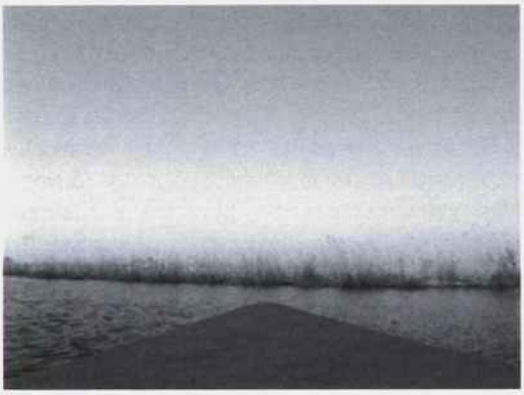
*Parcours 01* (2003 DVD 10 min. 0 sec.) est une promenade en barque dans le marais de la Brière (un site entre Nantes et Saint-Nazaire en France). Il fait beau et le point de vue est magnifique, sauvage. Le cadre est stable, la caméra est fixée sur la barque. On entend le clapotis de l'eau. La barque glisse. Par intermittence le vent s'engouffre dans le micro et brouille l'émission sonore. La progression dans les canaux semble de plus en plus difficile. La barque tourne. Tout autour l'horizon semble le même. Le son de plus en plus perturbé parasite la douce harmonie du paysage. Un sentiment confus apparaît, à la fois désorienté et agacé qu'une promenade si prometteuse prenne une tournure aussi déroutante. Puis l'image s'arrête, nous plongeant dans le trouble d'une histoire inachevée...

*01°54'43"– 45°50'31"* est une marche de 4 minutes et 2 secondes dans la nuit et dans la neige. On ne voit pas les pieds mais la neige au sol éclairée par une lampe de poche. Je suppose que la main libre cadre cette lampe. Le marcheur et cadreur semble chercher leur chemin. La neige est fraîche et vierge. Progressivement des traces de pas apparaissent, elles se multiplient. Quelles sont ces traces ? Celles d'autres marcheurs ? Ou celles-là même que Thomas Rodriguez, le marcheur-cadreur a laissé lors de son premier passage ? Puis deuxième passage ? Aurait-il dessiné un cercle sans que nous nous en soyons aperçus ? L'image s'arrête, sans que l'énigme soit résolue.

Thomas Rodriguez semble prendre plaisir à nous lâcher en cours de parcours et de film. Souvent ses fins sont brutales et énigmatiques. Il nous confie le soin de remplir le vide qu'il reste pour continuer l'espace traversé. Il nous abandonne souvent dans un creux, perplexes, interrogatifs, et nous laisse résoudre seul le dénouement de l'expérience proposée.

*Entre jour* (2004 DVD 20 min. 0 sec., est une autre expérience à laquelle Thomas nous sollicite. Ici, il nous engage à prendre le temps du paysage, prendre le temps du temps qui passe, du presque rien qui se passe, sans même nous éviter encore peut-être l'ennui.

La stabilité du cadre, la netteté des images



**Thomas Rodriguez,** *Parcour 01*, 2003.



**Thomas Rodriguez,** *Entre jour*, 2004.

***Entre jour*** (2004 DVD 20 min. 0 seg.) es otra de las experiencias que Thomas nos propone. Aquí nos incita a tomar el tiempo del paisaje, tomar el tiempo del tiempo que pasa, sin que pase casi nada, incluso sin evitar que nos aburramos.

La estabilidad del encuadre, la nitidez de las imágenes propuestas nos invitan de nuevo a la pérdida. En plano fijo, mantiene una relativa ambigüedad acerca de la naturaleza de la imagen, ¿película o foto? Deja al tiempo y al sonido la labor de producir el movimiento.

Y como Marika Bührmann, nos invita a vivir la duración, la misma que es necesaria para hacer ver, para filmar. Es un tiempo directo, presente y diferido, ahí, aquí y ahora, delante y debajo. Sin acontecimiento, sin espectáculo, es una invitación a vivir el paisaje móvil y lo móvil del paisaje, en la inmovilidad a priori del plano, o de la superficie de la imagen, o en un absurdo paseo, sin objetivo, sin fin...

Sumidos en la inquietante, incluso irritante quietud o parálisis de la imagen vídeo, nos vemos pues forzados a soportarla (en el sentido de acompañarla). Entonces, dejamos al encuadre actuar, abandonarse, consentir, sin querer. Observar, escrutar, poner el oído, estar alerta, al acecho del mínimo signo o micro evento, signo de vida, de movimiento.

Para terminar un texto sobre Thomas Rodriguez, había escrito una frase que me parece que vale también para el vídeo de Marika Bührmann: entre búsqueda y observación, atención y contemplación, en la lentitud y el estiramiento de la duraproposées, nous invite à nouveau à la perte.

Du cadre fixe, il maintient une relative ambiguïté dans la nature de l'image, film ou photo ?

Il confie au temps et au son, le soin de générer le mouvement.

Et comme Marika Bührmann, il nous convie à vivre la durée, celle-la même requise pour faire voir, pour filmer. C'est un temps direct, présent et différé, là, ici et maintenant, devant et là-bas. Sans événement, sans spectacle, c'est une invite à vivre le paysage mobile et le mobile du paysage, dans l'immobilité a priori du cadre, ou de la surface de l'image, ou dans une absurde promenade, sans but, ni fin...

Plongés dans l'inquiétante, voire irritante quiétude ou paralysie de l'image vidéo, nous voilà contraints de la supporter (dans le sens de l'accompagner). Alors laissons le "en cadre" et le "hors cadre" opérer, s'abandonner, consentir, sans vouloir. Observer, scruter, tendre l'oreille, être aux aguets, en alerte, à l'affût du moindre signe ou micro événement, trace de vie, de mouvement.

Pour conclure un texte sur Thomas Rodriguez, j'avais écrit cette phrase qui me semble convenir aussi pour la vidéo de Marika Bührmann : Entre quête et observation, attention et contemplation, dans la lenteur et l'étirement de la durée, il s'agit peut-être tout simplement d'attente, pour voir sans pouvoir prendre le pouvoir du voir.

*

Un couple, lui et elle en voiture, discute. Elle raconte la recherche du film de Tommy Dammit par Federico

ción, se trata a lo mejor simplemente de esperar, para ver sin poder asir el poder de ver.

*

Una pareja, él y ella en un coche, discuten. Narra la búsqueda de la película de Tommy Dammit por Federico Fellini y la interpretación que un japonés propone en internet de la novela corta de Edgar Poe y de la película que ella nunca vio ni que tampoco encontró. No es una ficción, es el relato de una ficción o más bien un relato ficticio de una historia verdadera que se refiere a una ficción. Es una auténtica película de la ficción a la que hace referencia, la historia de Tommy Dammit, basada en una novela de Edgar Poe. *Tout droit* no es una verdadera película, es un diaporama. Es silencioso. El texto blanco sobre negro que representa el diálogo entre él y ella, se intercala con diapositivas del código de circulación. Ella, Clotilde Galland, es la autora de la película, o al menos su doble, y cuenta cómo hemos llegado a mirar lo que miramos ahora.

La concepción, la elaboración y la construcción de un proyecto fílmico se alimentan y participan de lo imaginario de Clotilde Galland. Basa sus referencias en la literatura y en el cine, un cine abierto que va de la ficción al documental, al cine experimental. Sus propuestas proceden a menudo del *collage*, del encaje, y de la yuxtaposición, a veces hasta darle un pequeño aire al proyecto de "mal montado". Sus dispositivos fílmicos y videográficos juegan con lo accidental, con lo imprevisto y con el azar. Se aprovecha del fallo y del error, incluso llega a provocarlos. Así es como a través de *Elle*, personaje principal de su relato, sabemos de las dificultades que Clotilde Galland, la autora del vídeo, ha encontrado para realizarlo. Seguimos la búsqueda y la investigación que lleva y que le lleva a realizar esta película. Entre la confesión de un fracaso y el esbozo de los entresijos de la construcción, nos desvela con humor y ligereza la complejidad de la elaboración de un "proyecto artístico" y la dificultad de finalizarlo. Hacer un proyecto es elegir, elegir es también perder un poco.

***Tout droit*** – alrededor de 25 minutos–, es una historia compleja y no del todo correcta. En ella, varios tipos de relatos se cruzan y se interfieren. Fellini et l'interprétation qu'un Japonais propose sur internet de la nouvelle d'Edgard Poe et du film qu'elle n'a jamais vu ni d'ailleurs trouvé. Ce n'est pas une fiction, c'est le récit d'une fiction, ou plutôt un récit fictionné d'une histoire vraie qui se réfère elle même à une fiction. Là c'est un vrai film de la fiction référente, l'histoire de Tommy Dammit d'après une nouvelle d'Edgar Poe. *Tout droit* n'est pas un vrai film, c'est un diaporama. Il est silencieux. Le texte en blanc sur noir qui figure le dialogue entre lui et elle, s'intercale de diapositives du code de la route. Elle, c'est Clotilde Galland, l'auteur du film, ou du moins son double qui raconte comment on en arrive à regarder ce qu'on regarde maintenant.

La conception, l'élaboration et la fabrication d'un projet filmique nourrissent et participent à l'imaginaire de Clotilde Galland. C'est dans la littérature et le cinéma qu'elle puise ses références, un cinéma ouvert qui va de la fiction au documentaire, au cinéma expérimental.

Ses propositions procèdent bien souvent par collage, assemblage et juxtaposition, parfois jusqu'à donner un petit air de "mal bricolé" au projet. Ses dispositifs filmiques et vidéographiques jouent de l'accident, de l'imprévu et du hasard. Elle s'accommode du raté et de l'erreur, quitte à même les provoquer. C'est ainsi que par *Elle*, personnage principal de son récit, nous apprenons les difficultés que Clotilde Galland, l'auteur du film, a rencontrées pour le réaliser. Nous suivons la quête et l'enquête qu'elle mène et qui l'emmène à réaliser ce film-ci. Entre l'aveu d'un raté et l'esquisse des coulisses de la fabrication, elle nous dévoile avec humour et légèreté la complexité de l'élaboration d'un "projet artistique" et la difficulté à le finaliser. Faire un projet c'est choisir, choisir c'est aussi perdre un peu.

*Tout droit* – environ 25min. – est une histoire complexe et pas vraiment toute droite. Ici donc plusieurs natures de récits se croisent et s'interfèrent. Cafouillage dont elle s'amuse, pour brouiller les pistes de ses propres intentions qu'elle nous invite à débrouiller au fil de l'accumulation des histoires et des sources. Le couple discute et se perd. Les images diapos, fixes et figées, figurent cependant la mobilité du voyage, nous emmènent partout et nulle part. L'histoire de Fellini et de son œuvre, celle d'un






**Clotilde Galland**, *Tout droit, 2002.*

Enredos con los que se divierte para borrar las pistas de sus propias intenciones y que nos invita a desenredar a lo largo de la acumulación de las historias y de sus puntos de partida. La pareja discute y se pierde. Las diapositivas, fijas y estáticas, representan sin embargo la movilidad del viaje, nos llevan por todas partes y por ninguna.

La historia de Fellini y de su obra, la de un gran cine, se cruza con la historia de Clotilde Galland, que hace su "pequeño cine".

Invitado a leer, el público contribuye activamente al relato. El diálogo se prolonga en silencio entre Él y Ella y el espectador. Cada "paisaje" es una respiración, una pausa, una invitación a hacer su propio viaje.

Realizada en soporte DV, el vídeo presenta varias épocas, nostálgicas e históricas de la imagen y del cine. Desde el uso de las diapositivas, recuperadas antes de ser tiradas a la papelera, remplazadas por el DVD, hasta la evocación de un cine más próximo a nuestra infancia, redes de carreteras, de calles, de autopistas nacionales, de encrucijadas que esas mismas imágenes representan hasta la evocación de la red de internet, Clotilde Galland nos conduce al corazón del proceso de su creación, permeable al curso de las cosas, su historia, al curso del tiempo, la Historia, la de la imagen y del cine, y de su tiempo, ahora.

*

En cuatro episodios (serie que se puede prolongar), *Buffet de la Gare (00.02.13)/Supermarché (manche à balais) ( 00.02.43 ) Laverie libre service (00.02.08)/Station de métro (00.02.35)*, Sarah Verollet raconte de tous petits faits, micro saynètes prélevées dans sa vie quotidienne. Dans un langage simple et direct, elle écrit un texte qui raconte une situation d'échange entre deux personnes dans un espace public. De ces mots échangés, comme merci, bonjour ou bonne journée issus de grand cinéma, croise l'histoire de Clotilde Galland qui fait "son petit cinéma".

Invité à lire, le public est activement mis à contribution du récit. Le dialogue se prolonge en silence entre *Lui* et *Elle* et le spectateur. Chaque "paysage" est une respiration, une pause, une invitation à faire son propre voyage.

Réalisée sur support DV, la vidéo convoque plusieurs époques, nostalgiques et historiques de l'image et du cinéma. De l'usage des images diapos, récupérées avant d'être jetées au panier parce que remplacées par le DVD, à l'évocation d'un cinéma plus proche de notre enfance, à la multiplication des réseaux routiers, autoroutes, nationales, carrefours que ces mêmes images représentent jusqu'à l'évocation du réseau internet, Clotilde Galland nous invite au cœur du processus de sa création perméable au cours des choses, son histoire, au cours du temps, l'Histoire, là de l'image et du cinéma, et de son temps, maintenant.

*

gar) ***Buffet de la Gare (00.02.13)/Supermarché (manche a balais) (00.02.43)/Laverie Libre service (00.02.08)/Station de métro (00.02.35)***. Sarah Verollet cuenta pequeños hechos, micro sainetes tomados de su vida cotidiana. En un lenguaje simple y directo, escribe un texto que cuenta una situación de intercambio entre dos personas en un espacio público. De estas palabras intercambiadas, como gracias, buenos días o hasta luego, procedentes de situaciones banales que marcan lo cotidiano, obtiene un relato. Retrata minuciosamente la naturaleza de este intercambio, vuelve al lugar en el cual se ha desarrollado la anécdota y filma. El texto se inserta como un subtítulo de la imagen.

El lugar filmado esta vacío pero vivo. Fuera del plano del lugar escuchamos los ruidos de la fonda de la estación, de la calle, de la estación. La cámara está sobre un pie, el plano es fijo. Búsqueda o investigación, por una observación minuciosa y un informe preciso y conciso de esas micro conversaciones y situaciones, Sarah Verollet cuestiona el espacio social y cotidiano, su relación con el mundo, con el otro. Interroga las normas que los rigen y gobiernan.

A semejanza de Marika Bührmann, se interesa por el espacio entre la gente, una inventa situaciones, la otra observa.

De lo anodino al apenas nada, Sarah Verollet nos habla de lo ordinario como un extra y ordinario, porque ella también, como nosotros, es una persona y nadie.

El uso casi abusivo para los unos y la firmeza inquietante de la imagen para los otros que desplazan y desnaturalizan la naturaleza misma de la imagen vídeo, cuestiona, revela, despierta la imagen del tiempo. Del tiempo pasado, transcurrido, del tiempo perdido, vivido, caduco en el futuro, del tiempo "pausado", pensado, esperado y del tiempo real al tiempo virtual, ¿cómo ser contemporáneo?

El tiempo, es el objeto de la imagen en movimiento. Corto o largo, es un ingrediente fundamental. Inventa la forma de la obra, su proyecto. Crea el entre sí y el espacio. La espera nos guía o no y nos sitúa dentro y fuera de sí y de los otros,




**Sarah Verollet**, *Station de métro (00.02.35).*

situations banales qui ponctuent le quotidien, elle en tire un récit. Elle retrace avec minutie la nature de cet échange, revient sur le lieu dans lequel s'est déroulée l'anecdote et filme. Le texte vient s'apposer en sous-titre de l'image.

Le lieu filmé est vide mais vivant. Dans le hors cadre du lieu, on entend les bruits du buffet de la gare, de la rue, de la gare. La caméra est sur pied, le cadre est fixe. Quête ou enquête, par une observation minutieuse et un rapport précis et concis de ces micros conversations et situations, Sarah Verollet questionne l'espace social et quotidien, sa relation au monde, à l'autre. Elle interroge les codes qui le régissent et le gouvernent.

A l'instar de Marika Bührmann, elle s'intéresse à l'espace entre les gens, l'une invente des situations, l'autre observe.

De l'anodin au presque rien, Sarah Verollet nous parle de l'ordinaire comme un extra et ordinaire, parce qu'elle aussi, comme nous est une personne et personne.

L'usage presque abusif pour les uns de la durée et la fixité troublante de l'image pour les autres qui déplacent et dénaturent la nature même de l'image vidéo, questionne, révèle, réveille l'image du temps. Du temps passé, déroulé, du temps perdu, vécu, révolu à l'avenir, d'un temps "pausé", pensé, espéré et du temps réel au temps virtuel, comment être contemporain ?

Le temps, c'est l'objet de l'image en mouvement. Court ou long, c'est un ingrédient fondamental. Il in-

a la vez receptiva y quizás epidérmica, en un estado casi excesivo de estar ahí y de experimentar.

Me gustan las salas oscuras y también las salas de espera, en las que nos autorizan a no hacer nada, y nos dejan espacio para ver y pensar.

Acepto también el aburrimiento. Es el ingrediente de algo posible, un momento, una invitación al viaje, de la ficción al relato, al vagabundeo, a la pérdida. Tengo tiempo de tomarme el tiempo de vivir la duración. Aprecio el tiempo que pasa, es un tiempo a tomar para tomarse el tiempo de ver.

Una invitación para soltar prenda, para sumergirse en la imagen y lo poco que ocurre. Sin espectáculo...

Me gusta la vacuidad, ¿un tiempo para perder? Perderlo es una manera de ser, de existir, de resistir? Sin duda.

La pausa a la que nos llevan sin exceso estos artistas de horizontes estéticos diferentes, resopla, sacude y refresca nuestra relación con lo cotidiano, con lo otro, con nuestro entorno. Sin proponernos una situación extrema, pero en un poco y en un casi, desvían y modifican nuestro papel de hiper-consumidores de imágenes y de signos.

Sitúan al espectador actor en el corazón de su dispositivo, le dan toda la libertad de aceptar vivir el proyecto, su andadura, su duración.

Marie-Pierre Duquoc es autora de eventos artísticos. (mp.duquoc@free.fr)

vente la forme de l'œuvre, son projet. Il crée l'entre soi et l'espace. L'attente gère ou ne gère pas et nous place dans et en dehors de soi et des autres, à la fois réceptif et peut-être épidermique, dans un état presque excessif d'être là et de ressentir.

J'aime les salles obscures et aussi les salles d'attente, de ce qu'elles nous autorisent à ne rien faire, et nous laissent l'espace à voir et à penser.

J'accepte aussi l'ennui. C'est l'ingrédient d'un possible, un moment, une invitation au voyage, de la fiction au récit, à l'errance, à la perte. J'ai le temps de prendre le temps de vivre la durée. J'apprécie le temps qui passe, c'est un temps à prendre pour prendre le temps de voir. Une invite à lâcher prise, à couler, dans l'image et le peu qu'il se passe. Sans spectacle...

J'aime la vacuité, un temps à perte ? A perte est-ce une façon d'être, de résider et résister ? sans doute.

La pause à laquelle nous convient sans excès ces artistes d'horizons esthétiques différents, ébroue, secoue et rafraîchit notre rapport au quotidien, à l'autre, à notre environnement.

Sans nous proposer une situation extrême, mais dans un peu et un presque, ils dévient et déroutent notre rapport de sur-consommateur des images et des signes.

Ils placent le spectateur acteur au cœur de leur dispositif, lui donne toute liberté d'accepter de vivre le projet, son cheminement, sa durée.

Marie-Pierre Duquoc est créatrice d'événements artistiques. (mp.duquoc@free.fr)

**Marika Bührmann**, nacida en 1971, vive en Nantes. Diplomada en Bellas Artes, su investigación se ha desarrollado mediante residencias, invitaciones en centros de arte, asociaciones. Está representada por la galería Alain Gutharc. Le acompaño actualmente en un proyecto de micro situaciones en Nantes para la realización de vídeos.
**Thomas Rodriguez**, nacido en 1972, vive en Paris. Desde hace poco desarrollo con él un trabajo de escritura.
**Clotilde Galland**, nacida en 1966, vive en Nantes. He producido con ella Mire *Tout Droit* en el 2002.
**Sarah Verollet** vive en Lyon, es el trabajo que menos conozco, en la medida en que nunca he trabajado con ella. Los vídeos comentados han sido difundidos a lo largo del octavo Festival Bandits Mages.

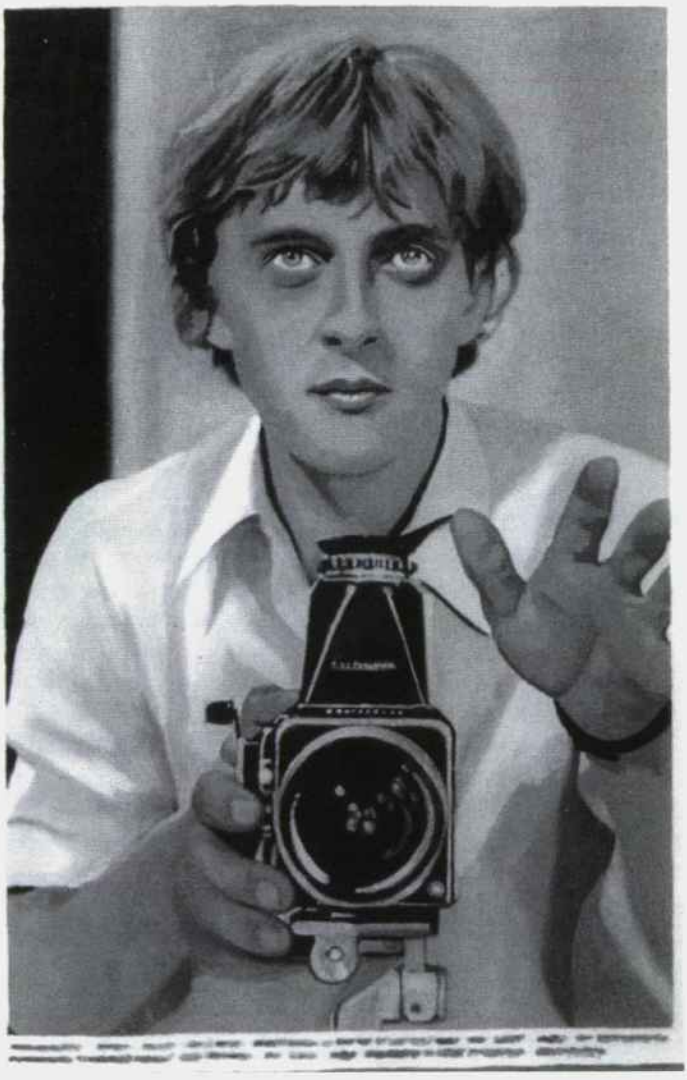
Marika Bührmann née en 1971, vit à Nantes. Diplômée des Beaux-Arts, sa recherche s'est développée via la résidence, invitations dans des centres d'art, associations, elle est représentée par la galerie Alain Gutharc. Je l'accompagne actuellement sur un projet de micro situations à Nantes pour la réalisation de vidéos.
Thomas Rodriguez né en 1972, vit Paris. Je développe depuis peu avec lui un travail d'écriture.
Clotilde Galland née en 1966, vit à Nantes. J'ai produit avec Mire *Tout Droit* en 2002.
Sarah Verollet vit à Lyon, c'est le travail que je connais le moins, dans la mesure où je n'ai jamais travaillé avec elle. Les vidéos évoquées ont été diffusées lors du 8ème Festival Bandits Mages.

## Obituaries

Gifted actor, director and producer who successfully outgrew his iconic 60s image

# David Hemmings

D



EDUARDO MOMEÑE

# *Blow Up**: acerca de Maryon Park

"Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías".
(*Las babas del diablo*, Julio Cortazar, 1959).

En 1965, Roman Polanski había realizado *Repulsión* con Catherine Deneuve en un Londres ausente, en un blanco y negro que bien podía recordar al de aquel cine social británico, "*free cinema*", tan lejano de las vanidades de Londres como lo estaban las ciudades del norte de Inglaterra, y que directores como Tony Richardson dejaron patente (décadas después volvería algo así como un "resurgimiento social", si bien en colores, y no muy cálidos). Era aún el blanco y negro británico, de actores sobrios, excelentes, que decían todo lo que había que decir con un ligero cambio en la mirada..., un blanco y negro que en nada se parecía al de Godard, que era más "hablado" y "gesticulado". Quizás era un blanco y negro que no entendía de tonos, sino tan sólo de gestos. Era uno de los últimos "*b&w*", el de *A Hard Day's Night* de Richard Lester, o el de *The Servant* de Joseph Losey (con Sarah Miles) y, por supuesto, el del mejor Losey, *Rey y Patria*, tantos años sepultada por *Senderos de Gloria* de Stanley Kubrick. De hecho, *Help*, también de Lester, ya sería rodado en color en 1965, al igual que *Accidente* en 1967. Era el lento apagarse de una "textura" muy británica, muy Ealing

* La película *Blow Up* fue realizada por el director italiano Michelangelo Antonioni en 1966. El rodaje se llevó a cabo en Londres, y supuso su primera película en habla inglesa. En 1967 obtuvo la Palma de Oro del festival de Cannes. *Blow Up* fue una película aparte, ya desde su estreno, y aún mantiene la categoría de película de culto. En el Reino Unido se edita en DVD en la colección British New Wave, al igual que *Accidente* de Joseph Losey, rodada en Oxford un año después.

# *Blow Up**: à propos de Maryon Park

Parmi les nombreuses façons de combattre le néant, l'une des meilleures est de faire des photographies.
(*Las babas del diablo*, Julio Cortazar, 1959)

En 1965, Roman Polanski avait réalisé le film Répulsion avec Catherine Deneuve dans un Londres en noir et blanc, absent, qui rappelait celui du cinéma social britannique, "*free cinéma*", éloigné des vanités de Londres comme l'étaient les villes du nord de l'Angleterre, et que des directeurs comme Tony Richardson ont rendu visibles, (durant les décennies suivantes se manifeste une "résurgence du social", mais dans des couleurs pas très chaudes). C'était toujours le noir et blanc Britannique, des acteurs sobres, excellents, qui disaient tout ce qu'il fallait dire avec un léger changement dans le regard... un noir et blanc qui en rien ne ressemblait à celui de Godard, lequel était pour ainsi dire "parlé", "gesticulé". Probablement s'agissait-il d'un noir et blanc fait de gestes qui ignorait tout de la tonalité. C'était l'un des derniers "*b&w*", celui de *A Hard Day's Night* de Richard Lester, ou celui de *The Servant* de Joseph Losey (avec Sarah Miles) et, évidemment, celui du meilleur Losey, *Roi et Patrie*, tant d'années enterré par le film de Stanley Kubrick *Sentiers de Gloire*. De fait, *Help*, également de Lester, aurait été tourné en couleur dès 1965, tout comme *Accident* en 1967. C'était la lente extinction d'une "matière" très britannique, très Ealing Studios...

* Le film *Blow Up* a été réalisé en 1966 par le directeur Michelangelo Antonioni. Le tournage a eu lieu à Londres et le film représente le premier long-métrage du cinéaste italien en langue anglaise. En 1967 il a obtenu la Palme d'Or du festival de Cannes. *Blow Up* est un film à part qui conserve son caractère de film culte. Le film est édité en DVD au Royaume-Uni dans la collection British New Wave, tout comme *Accident* de Joseph Losey, tourné à Oxford l'année suivante.

Studios..., en blanco y negro. Habría que esperar un tiempo para poder ver en los cines *El Hombre Elefante* y otras muchas, pero éstos ya eran otros grises, era otro asunto.

Todo esto viene al caso porque el color de *Blow Up*, en manos del gran Carlo di Palma, produjo un gran impacto. Era el color de una nueva generación, de un mundo que ya era en color, que rompía con la memoria monócroma de la Segunda Guerra Mundial. Era también la ruptura con el neorrealismo que tanto había influido en el "*free cinema*", la ruptura con el propio Antonioni, director en blanco y negro o de colores moribundos como los de *Deserto Rosso* de 1964. El color de *Blow Up* era un nuevo color, en cuya obtención los fabricantes de película también tuvieron mucho que ver.

*Blow Up* está situada en un Londres que ha estallado en colores. Una nueva libertad, proliferación de ideas, nuevos ropajes y nuevas maneras, un resurgir de la cultura –y de la contra-cultura– británica. También aparece un nuevo dinero en manos de un consumidor recién llegado que apenas supera la mayoría de edad. Todo es nuevo. Es el "*swinging London*" con Peter Blake que está diseñando la portada de *Sgt. Peppers*, The Who envueltos en la bandera inglesa fotografiados en máximo colorido por Art Kane, Ray Davies, ese excelso dandy barriobajero de chaquetas imposibles, paseando por Chelsea. Carnaby St. con faldas inexistentes, camisas transparentes, y Twiggy en las portadas antes de que la anorexia pareciese existir. Fiestas nuevas, "fumaderos" más privados que los que van a surgir en Amsterdam y que van a convertir la plaza del Dam en otro centro del mundo. En *Blow Up* estará sobrevolando todo este mundo de los "nuevos jóvenes airados" (¿tendrá algo que ver John Osborne con todo esto?), la actuación de los Yardbirds con Jimmy Page y Jeff Beck rompiendo su guitarra a la manera de Pete Townshend. Pero también hay fotógrafos en este nuevo Londres que son tan famosos como los personajes que retratan. Fotógrafos de moda como David Bayley, Terence Donovan o John Cowan entre otros. Será el estudio de éste último el que haga suyo David Hemmings, el utilizado por nuestro fotógrafo Thomas

en noir et blanc. Il faut attendre un certain temps avant de voir dans les cinémas *L'Homme Éléphant* et bien d'autres, mais ces derniers étaient déjà d'un gris différent: c'est une autre affaire.

Tout cela pour parler de la couleur de *Blow up* qui, confiée au grand Carlo di Palma, produisit un formidable impact. C'était la couleur d'une nouvelle génération, d'un monde qui était en couleur, en rupture avec la mémoire monochrome de la Second Guerre Mondiale. En rupture aussi avec le néoréalisme qui avait tant influencé le "*free cinéma*", en rupture avec Antonioni lui-même, directeur des noirs et blancs et des couleurs moribondes comme celles de *Deserto Russo* de 1964. *Blow Up* apporte une couleur nouvelle qui aussi doit beaucoup à l'industrie du film.

Blow Up se situe donc dans un Londres resplendissant de couleurs. Une liberté nouvelle accompagnée d'une prolifération d'idées, de nouveaux vêtements, de nouvelles manières d'être, un surgissement de la culture et de la contre culture britanniques. Survient aussi, dans les mains du consommateur à peine arrivé, à peine majeur, un argent nouveau. Tout est nouveau. C'est le *"swinging London"* avec Peter Blake qui dessine la pochette de *Sgt. Pepper,* la photo haute en couleur de *The Who* enveloppés dans le drapeau anglais de Art Kane et Ray Davies, cet éminent dandy des bas quartiers, aux vestes impossibles, se promenant dans Chelsea. Carnaby st. avec avec ses minijupes et ses corsages transparents et Twiggy sur les couvertures des magazines avant que l'anorexie ne semble exister. Des fêtes nouvelles, des "fumoirs" plus privés que ceux qui apparaîtront à Amsterdam et qui convertiront la place de Dam en un autre centre du monde. Dans *Blow Up* l'interprétation des Yardbirds avec Jimmy Page y Jeff Beck brisant sa guitare à la manière de Pete Townshend, survolera tout ce petit monde des "nouveaux jeunes en colère" (John Osborne aurait-il quelque chose à voir avec tout ça ?). Mais il y a aussi, dans ce nouveau Londres, des photographes qui sont presque aussi célèbres que les personnages qu'ils photographient. Des photographes de mode comme David Bayley, Terence Donovan ou John Cowan entre autres. David Hemmings fera sienne l'étude de ce dernier, (étude du John Cowan de cette époque : 49 Princes Place, Notting Hill, London W11),



***Blow Up***. David Hemmings.



***Blow Up***. Veruschka von Lehndorff, David Hemmings.

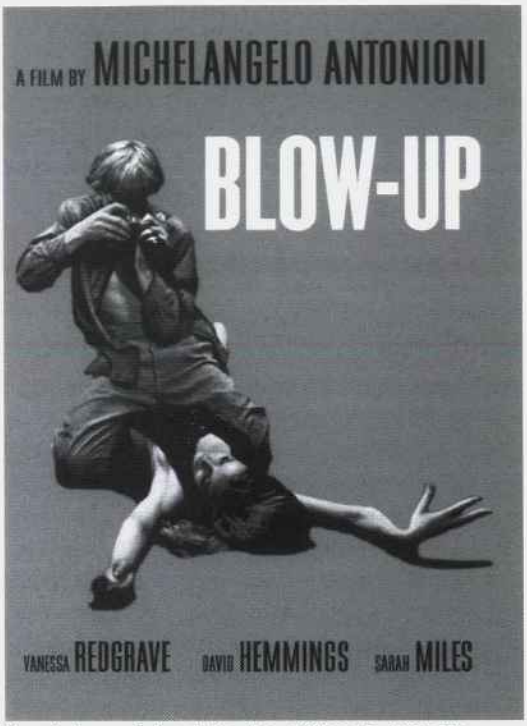
para hacer sus fotografías, para ampliarlas, es el estudio elegido para el rodaje de *Blow Up*. Todo esto es en principio la coreografía que envuelve la película. Pero hay otros escenarios, porque *Blow Up* no es exactamente una película sobre aquel Londres efímero e irrepetible (Estudio de John Cowan en aquellos días: 49 Princes Place, Notting Hill, London W11).

*Blow Up* es una reconstrución, una adaptación en extremo libre de *Las Babas del Diablo*, ese magnífico cuento de Julio Cortázar. Sin embargo, no es una película que se puede clasificar como de trama o de historia, no es un libro adaptado como otras muchas películas. Es difícil de transferir, tal es su radicalidad visual y narrativa, digamos "textual". Antonioni ya comentó que para poder explicar *Blow Up* tendría que hacer otra película, o quizás, de nuevo la misma película, una réplica exacta, como lo hizo Beethoven tras interpretar una sonata y ser preguntado por su intención, por el significado de su obra: "Maestro, ¿qué ha querido decir con esta sonata?" El músico genial puso las manos sobre el teclado, interpretó la sonata de nuevo y dijo: "Esto". No es una anécdota fiable, ni tan siquiera es una de las mejores, ya que cualquier obra que se considere como tal no admite ser reconvertida.

*Blow Up* contó con un plantel de jóvenes y excelentes actores y actrices británicos que el tiemtout comme Thomas, le photographe de *Blow Up*, pour prendre et pour agrandir ses photos et c'est encore cette étude qui sera choisie pour réaliser le tournage de *Blow Up*. Tout ceci compose la chorégraphie qui enveloppe le film. Mais il y a aussi d'autres scènes, parce que *Blow Up* n'est pas précisément un film sur ce Londres éphémère et unique.

*Blow Up* est une reconstitution, une adaptation extrèmement libre du magnifique compte de Julio Cortázar les *Babas del Diablo*. Néanmoins, il ne peut-être classé comme film d'argument ou d'histoire parce que ce livre n'est pas adapté pour le film de la même façon que les autres. Le film tire précisément sa radicalité visuelle et narrative, disons "textuelle", de la propre difficulté de passage du livre à l'écran. Antonioni commente que, pour expliquer *Blow Up*, il faudrait réaliser un nouveau film, ou peut-être le même, une copie conforme, comme lorsque le génial compositeur Beethoven qui, après avoir interprété une sonate et être questionné sur l'intention, sur le sens qui présidaient à cette oeuvre répondait en posant ses mains sur le clavier et en interprétant la sonate de nouveau tout en concluant : "c'est cela que je voulais dire". Ce n'est pas une anecdote satisfaisante, ni même une des meilleures, puisque toute oeuvre comme telle subit la reconversion à laquelle on la soumet.

*Blow Up* a bénéficié d'une équipe de jeunes acteurs et actrices britanniques dont l'excellence s'est confirmée avec le temps : David Hemmings, Vanessa Redgrave, Peter Bowles, Sarah Miles... Pour être bref, disons que *Blow Up* est un film qui résume en à peine plus de 100 minutes une journée complète de




**Uno de los carteles de/*un des affiches de Blow Up*.**

po confirmaría como extraordinarios: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Peter Bowles, Sarah Miles... Expresado en pocas líneas, la película resume en algo más de 100 minutos un día completo en la vida de Thomas, un fotógrafo de moda y de éxito que se pasea por Londres con un Rolls descapotable desde el que habla por radio con su estudio, y en el que fotografía a las más famosas modelos, entre ellas un icono de la década, Veruschka von Lehndorff. En un momento dado, y de manera prácticamente casual, Thomas entrará en un parque para hacer algunas fotografías que quizás le puedan servir para un libro de reportaje que está terminando. A lo lejos hay una pareja de amantes correteando y abrazándose, a los que, de una manera furtiva, comenzará a fotografiar. La joven (Vanessa Redgrave en su primer papel) se dará cuenta de ello, correrá hacia él y le exigirá la película. Él se negará, y llegarán a forcejear por la cámara. Repentinamente, la joven saldrá corriendo hacia el lugar, a lo lejos, donde estaba con su amante. Thomas volverá a su estudio y revelará y la vie de Thomas, photographe de mode à succès qui se promène dans Londres avec une Rolls décapotable à partir de laquelle il communique par radio avec son studio et dans laquelle il photographie les mannequins parmi les plus célèbres telle que Veruschka von Lehndorff, l'icône de la décennie. Puis Thomas pénètre dans un parc, presque par hasard, où il veut faire des photos qui lui serviront peut-être pour terminer un livre sur un reportage qu'il est en train de faire. Au loin, il aperçoit un couple d'amants qui courraient tout en s'embrassant et commence, de façon un peu furtive, à les photographier. La jeune Vanessa Redgrave (dont s'était le premier rôle) s'en rend compte et court vers lui et exige la pellicule. Il refuse et vont jusqu'à se disputer l'appareil photo. D'un seul coup, la jeune femme retourne en courant là bas où elle se trouvait avec son amant. Thomas, revenu à son studio développe et agrandit les photos, animé qu'il est par une curiosité doublée d'une fascination lorsqu'il découvre que ses clichés sont "peut-être ceux d'un assassinat". De nuit, il retourne dans le parc où il constate la présence du cadavre de l'amant couché sur l'herbe. Le reste, c'est l'histoire d'un *thriller* qui n'en est pas un, puisque toute tentative de dénouement sera avortée. Ce n'est pas un film de Hitchcock, pas plus que ce n'est un film de Brian de Palma malgré le fait que ce dernier ait réalisé *Blow Out* en hommage au film d'Antonioni. Ce n'est pas non plus un Ford Coppola malgré ce clin d'œil extraordinaire intitulé *La conversación*.

En Espagne on gardera le titre original mais il sera mal sous-titré : "désir d'un matin d'été".

*Blow Up* compte au nombre des films qui m'ont impressionnés tout de suite. Ajoutons que de plus, s'était en 1968 et qu'à la fin de la séance résonne soudain une voix qui annonce dans les hauts parleurs, que les soviétiques étaient entrés dans Prague. J'étais un adolescent mordu de ciné qui entrait en catimini dans les salles, pourvu d'une éducation qui ne m'avait pas préparé à certains évènements qui avaient lieu à l'étranger. J'ai d'abord attribué mon étonnement, ma perplexité, à Jane Birkin et à Gillian Hills, un peu moins à Veruschka et beaucoup plus à Vanessa Redgrave. Mais, en réalité, les causes de mon trouble ne provenaient pas de cela. Mon inquiétude provenait du fait que ce film, contrairement aux autres, dévoilait un

ampliará las fotografías con una curiosidad no lejana a la atracción, descubriendo que "quizás ha fotografiado un asesinato". Volverá por la noche al parque y podrá constatar el cadáver del amante sobre la hierba. El resto es parte de la historia, un *thriller* que no llegará a serlo, pues cualquier amago de resolución quedará completamente frustrado. No estamos ante una película de Hitchcock, ni tampoco de Brian de Palma, si bien éste hiciese posteriormente su particular homenaje, *Blow Out*, no desdeñable... Tampoco de Francis Ford Coppola, a pesar de ese extraordinario guiño llamado *La conversación*. En España se mantuvo el titulo *Blow Up* pero se añadió la coletilla "Deseo de una mañana de verano", subtítulo que no parece muy afortunado.

*Blow Up* se encuentra en la lista de películas que me impresionaron la primera vez que las vi. Fue en 1968, y contó con la anécdota añadida de que al terminar la proyección, alguien dijo por un altavoz que los soviéticos acababan de invadir Praga. Yo era un adolescente, colado en el cine, con una educación no muy apropiada para digerir cualquier cosa que ocurriese en el extranjero. En un principio, atribuí mi extrañeza, digamos perplejidad, a Jane Birkin y a Gillian Hills, en menor medida a Veruschka, y en mucha mayor medida a Vanessa Redgrave. Pero en realidad no era solamente ésta la causa de mi desconcierto. Mi inquietud podía deberse también a que esta película, a diferencia de las demás que yo había visto, mostraba un mundo que yo no reconocía, que no se parecía en nada a la burbuja en la que transcurría mi "realidad", que nadie me había hablado anteriormente de que esas personas "apagadas" y esos ambientes exóticos, sí existían. Era un mundo de adultos, me sacudió la "apariencia de libertad". Finalmente, y pasado el tiempo, creo que en realidad lo que ocurría –y siguió ocurriendo– era que nadie me había mostrado el mundo de esa manera, porque ese mundo no "existía" fuera de la cámara. *Blow Up* era un mundo sólo visible a través de una cámara. No importaba lo que pasaba, sino cómo se veía lo que pasaba. Era algo tan sólo posible a través de una lente, a otro nivel lingüístico, pero más o menos como esa vista/



***Blow Up***. David Hemmings.

monde que je ne reconnaissais pas, qui n'avait rien de commun avec la bulle où se logeait ma réalité. On ne m'avait jamais parlé avant de l'existence de ces personnes "éteintes" et de ces ambiances exotiques: un monde d'adultes dont l'apparente liberté me confondait. En vérité, j'en ai finalement déduit que ce qui s'est produit c'est que personne ne m'avait montré le monde sous ce jour parce que ce monde n'existait pas hors de la caméra. Ce qui importait ce n'étaient pas les faits en soi, sinon comment on les voyait. Une vision rendue possible sous un angle différent, grâce à la lentille de la caméra qui offre un autre niveau linguistique, plus ou moins semblable à une vue d'avion ou se confondent regarder et voir.

D'ailleurs *Blow Up* est un film porteur d'une étrange violence, de la même manière qu'est étrange la violence de *A Clockwork Orange* (*Orange Mécanique*) sortie sur les écrans quelques années plus tard et que j'ai aussi vu de façon prématurée. Il me semble qu'il s'agit là d'oeuvres très semblables et la présence de Gillian Hills dans ces deux films était un peu plus qu'une coïncidence...La violence contenue était intangible, souterraine, soutenue, visuelle, gestuelle, ajouté à la violence verbale et à celle des visages

visión del mundo que sólo se puede obtener si vamos en avión; el mundo "visto desde otro ángulo" (pocas expresiones tan fotográficas).

*Blow Up* es de hecho portadora de una extraña violencia, de igual manera que lo sería *La Naranja Mecánica* pocos años después, y que también vi antes de tiempo. Eran películas que se parecían, y que aún se parecen, extraordinariamente afines en mi opinión; que Gillian Hills apareciese en ambas era algo más que una anécdota.... películas de una violencia intangible, soterrada, entre bastidores, visual, gestual, la violencia del lenguaje, la violencia de las máscaras blancas, de los rostros del teatro japonés, que Roland Barthes tan bien analizó. La violencia de un nuevo cine británico..., en color. ¿Estaríamos en ambas recreaciones ante un Londres apocalíptico de payasos vestidos de blanco y de mimos con la cara pintada de blanco, como Joker, como Alex, de risa helada, paseando por escenarios post-industriales? ¿No es violento ese deambular de Thomas con su coche por un cierto Notting Hill de cielo plomizo y que por una décima de segundo nos sitúa en el color sin luz de *Deserto Rosso*? ¿No hay un ligero parentesco con las visiones fantasmagóricas de Roger Waters? Se trata de un mirar sin concesiones. La mirada sin empatía, aséptica, sin comprensión, la mirada fría y calculada –en prosa– del lenguaje, ¿el teatro de la crueldad que hubiese firmado Antonin Artaud, o el cine de la crueldad que hubiese "explicado" André Bazin? Probablemente, ni uno ni otro.

Es posible que *Blow Up* pueda haber quedado descatalogada para un cierto público joven que ha aprendido nuevas cosas, que habla nuevos idiomas, y que puede sentir que está ante un producto excesivo, pretencioso, ante unos tics ya agotados y agotadores, un Londres de símbolos obvios y anacrónicos, un cierto "chirriar" de materiales ya oxidados. Es posible que Antonioni hubiera sido admirado, en blanco y negro, por una intelectualidad sectaria y panfletaria que se arrogaba el monopolio de la estética..., y sobre todo de la ética. Unos "*sixties*" continentales en una Sorbona quizás demasiado seria y que pronto moriría de éxito entre barricadas, muy distinta a masqués de blanc comme ceux du théâtre japonais que Roland Barthes a si bien analysés. La violence, en quelque sorte, du nouveau cinéma britannique... en couleur. Nous trouvons-nous confrontés, à travers ces deux œuvres, à un Londres apocalyptique où les clowns de blanc vêtus et les mimes au visage blanchi au sourire gelé comme Joker, comme Alex, déambulent dans des sites post industriels ? N'est-elle pas violente l'errance de Thomas dans un *Notting Hill* pris sous un ciel de plomb et qui en une fraction de seconde nous renvoie à la couleur sans lumière de *Deserto Rosso*? Y aurait-il une parenté entre *Blow Up* et la vision fantasmagorique *Roger Waters* ? Car il est question ici d'un regard sans concessions. Un langage en prose, issu d'un regard sans empathie, aseptisé, qui ne cherche pas à comprendre, qui est froid et calculé. Le théâtre de la cruauté selon Antonin Artaud, ou le cinéma de la cruauté selon André Bazin ? Sans doute ni l'un ni l'autre.

*Blow Up* s'est probablement trouvé marginalisé à cause du public des jeunes, lesquels avaient appris des choses nouvelles, parlaient des langues nouvelles, un public qui s'est sans doute trouvé confronté à un produit excessif, prétentieux, devant des tics usés et fatigants, un Londres représenté par des symboles évidents et anachroniques, comme un grincement de matières déjà oxydées. Gageons que l'Antonioni du noir et blanc aurait été, alors, admiré par des intellectuels sectaires et pamphlétaires qui s'arrogeaient le monopole de l'esthétique... et surtout de l'éthique. Les soixante-huitards continentaux, une Sorbonne sans doute trop sérieuse qui mourra de son succès entre les barricades, une culture très différente à celle des *King's Road* qui connaissaient à peine Sartre, ou ces vignettes sur lesquelles Charlie Brown, profond et solennel s'il en fut, prononçait le fameux : "Hamlet dit : *être ou ne pas être*", auquel Snoopy répondait : "Sinatra à dit : *dudbi-dubi-du*" ... Malgré cela, *Blow Up* est peut-être une œuvre d'art.

Peut-être nous trouvons-nous devant un des plus grands textes "projetés" sur le cinéma et sur la photo, une réflexion plus que lucide sur la question de comment voir le monde à travers une caméra? C'est quand même beaucoup plus facile d'émettre des opinions sur les images en prenant un café auprès d'un ordinateur allumé, que de le faire dans la solitude,



***Blow Up***. David Hemmings, Vanessa Redgrave (Maryon Park).

la cultura de aquellos isleños de King's Road que apenas sabían de Sartre, como aquella viñeta magistral en la que Charlie Brown, profundo y solemne donde los hubiere, pronunciaría aquel: "Hamlet dijo: *Ser o no ser*", a lo cual Snoopy respondería: "Sinatra dijo: *dubi-dubi-du*")... A pesar de ello, de todo ello, es posible que *Blow Up* sea una obra maestra.

Con *Blow Up* quizás estemos ante uno de los grandes "textos" que se hayan "mostrado" sobre fotografía y cine, una más que lúcida reflexión sobre la manera en la que se puede ver el mundo desde una cámara. Es mucho más sencillo opinar sobre las imágenes tomando café con un ordenador encendido, que desde la soledad de un artilugio interpuesto entre nuestro ojo y el mundo. *Blow Up* fue construida por Antonioni para hablar de cine, para pronunciarse sobre el lenguaje, para intentar mostrar a qué se parecen –en qué se convierten– los lugares según sean mirados, re-nombrados. Espacios construidos por la mirada, el abismo, el enorme choque entre las imágenes de la realidad y la realidad misma (aquí sí retomaríamos a Artaud).

Es el placer del cine, de la fotografía, de la literatura..., del texto, la capacidad para crear imágenes brutales a partir de realidades cómodas, simples, vanales. *Blow Up* es eso, la potencia de un texto extraordinario y revolucionario sobre la mirada. Es en ello en lo que podemos centrarnos; nos situaremos en dos momentos decisivos del *fenómeno Blow Up*: 1) Thomas va al parque a hacer fotos. 2) Thomas agranda en el estudio las fotos que ha tomado en el parque.

au travers d'un artefact qui s'interpose entre l'œil et le monde. *Blow Up* a été conçu par Antonioni pour se prononcer sur le cinéma, pour communiquer sur le langage, et comparer entre eux les lieux, voire comment ils se transforment selon la façon dont ils sont regardés, re-baptisés. Ces espaces qui sont construits pour le regard, l'abîme, ce considérable choc entre les images de la réalité et la réalité elle-même (voire Artaud).

C'est le plaisir du cinéma, de la photographie, de la littérature... du texte, la capacité pour engendrer des images brutales à partir de réalité commodes, simples, banales. C'est ça *Blow Up*, la puissance d'un texte extraordinaire et révolutionnaire sur le regard et c'est sur cela que nous allons nous attarder ; nous nous situerons d'après deux moments décisifs du *phénomène Blow Up:* 1) Thomas va prendre des photos. 2) Thomas agrandit en studio les photos qu'il a prises dans le parc.

### Dans le parc

C'est le Maryon Park qui se trouve à Londres pas très loin de la Tamise, (on y parvient en passant par Woolwich Road) lieu où retournera David Hemmings trente ans après le tournage pour constater que les choses étaient bien semblables à ce qu'elles avaient été. L'acteur racontait que certains arbres, buissons et des surfaces de gazon avaient été peintes pour en accentuer la couleur, tout comme ont été ajoutées quelques lumières artificielles, en plus de celle du jour, et le son du vent accentué lui aussi, en studio. Il semble que parmi la centaine de cinéphiles incon-

cer unas fotografías. 2) Thomas amplía en su estudio las fotografías que ha obtenido en el parque.

**En el parque**

El parque es Maryon Park, se encuentra en Londres, no muy lejos del Támesis, y se llega a él por Woolwich Road. A este lugar volvería David Hemmings treinta años después del rodaje, comprobando que las cosas continuaban bastante parecidas. El actor explicaba que algunos árboles, arbustos y trozos de césped habían sido pintados para acentuar el color, se había añadido alguna iluminación artificial a la natural, y el sonido del viento había sido amplificado en estudio. También parece ser que entre los cientos de cinéfilos incondicionales que han visitado Maryon Park a modo de peregrinaje, los ha habido de todo tipo, incluído un personaje que aparecía, desaparecía, y reaparecía con cierta periodicidad, filmándose vestido como Thomas y haciendo fotografías a la "manera" de Thomas. En todo caso, Maryon Park es un agradable parque donde aún se juega al tenis (con raquetas y bolas de verdad), se hace *footing*, y las madres y los padres pasean con sus hijos.

Poco parece recordar a Maryon Park ese otro parque que aporta su suelo a nuestra historia. La palabra es premeditada: "el otro"..., o quizás "el doble". De igual manera que los actores ceden sus cuerpos y sus almas para convertirse en "otros", los lugares ceden su presencia para convertirse en decorados, en escenarios. Cuanto mejor es un director, mejor "actúan" los actores y los lugares.

Antonioni otorgará mucho más espacio de pantalla al suelo que al cielo. Es parte de *Blow Up*, es una cámara que tiende a mirar desde arriba, como colocada en un árbol, como agazapada, como escondida en un arbusto, como clavada en lo alto de un poste..., todo ello con la finalidad de "vigilar" el parque. Ese suelo, resbaladizo como si tuviese una fina capa de hielo, es parte esencial de nuestra narración. *Blow Up* es, desde el momento en el que Thomas entra en el parque, un espacio mirado desde otro sitio. Porque el parque de Antonioni en el que entrará Thomas, es un espacio sin nombre, es tan sólo un decorado vacío

ditionnels de toutes sortes qui a visité Maryon Park sous forme de pèlerinage, il y avait un personnage qui apparaissait, qui disparaissait, qui réapparaissait périodiquement se filmant vêtu comme Thomas et prenant des photos "à la façon de" Thomas. Quoi qu'il en soit, Maryon Park est un parc agréable où l'on joue encore aujourd'hui au tennis (avec de vraies raquettes et de vraies balles), où l'on fait du footing, où se promènent les parents avec leurs enfants.

Peu de ressemblance en réalité avec cet autre parc du film qui offre son sol à l'histoire qu'on nous raconte. Les paroles "cet autre" sont préméditées, ou devrait-on dire, "son double" ? Parce que de la même façon que les acteurs se prêtent corps et âme pour devenir autres, les lieux cèdent leur espace pour se convertir en décors ou en scène. Plus le metteur en scène est talentueux, plus les personnages et les décors jouent leur rôle.

Antonioni octroiera à l'écran beaucoup plus de surface de sol que de ciel. Ça fait partie du style de *Blow Up* : la caméra cherche à voir d'en haut, comme si elle était suspendue dans un arbre, blottie, cachée dans un buisson ou clouée en haut d'un poteau... elle "surveille" le parc. Ce sol, glissant comme s'il était de glace, fait partie de l'histoire. Dès que Thomas entre dans le parc, *Blow Up* devient un espace vu d'ailleurs. Parce que ce parc est un espace impersonnel, rien d'autre qu'un décor vide où les faits vont prendre place, un théâtre où va se tenir la représentation, et c'est ce que nous allons aborder. Il s'agit d'un préambule semblable aux chœurs de Roméo et Juliette qui nous indique le lieu de notre déplacement : "dans la belle Vérone, où nous situons notre scène". Nul besoin d'en voir davantage, l'espace est désigné, situé. Mais alors comment montrer ledit lieu ? Car nous savons qu'il ne s'agit pas de n'importe quel lieu étant donné que ce lieu peut être celui où s'est déroulé un crime, tout comme il peut être le lieu où va se dérouler un crime comme dans les espaces de Eugène Atget, ce photographe qui réinventa la photographie et dont Antonioni semble être un des plus fervents lecteur.

Nous allons donc commencer par aborder non pas un lieu vu, mais un lieu "regardé", disons "agressé" par le regard qui lui dérobera son nom, son histoire, son ciel... qui le dépouillera y compris

donde van a ocurrir los hechos, el teatro donde va a tener lugar la representación, eso que a continuación vamos a ver. Es un preámbulo, como el del coro de *Romeo y Julieta* que anuncia dónde vamos a ser trasladados: "En la bella Verona, donde situamos nuestra escena..." No hace falta ver nada más, el espacio ya está nombrado, ya está colocado en su sitio. ¿Cómo mostrar, sin embargo, nuestro lugar? Porque no nos olvidemos: no es un lugar cualquiera, quizás estemos donde se cometió o se cometerá un crimen, como en los espacios de Atget. Antonioni aparece como uno de los grandes lectores de la escritura de Eugène Atget, aquel fotógrafo que reinventó la fotografía.

En principio, veremos no tanto un lugar sino un "lugar mirado", digamos "agredido" por la mirada. Le robaremos el nombre, su historia, su cielo..., le despojaremos hasta de su siuación en el mundo. Fuera de él no existe nada, no hay nada, no hay donde recurrir, es la nada. Es una trasgresión, es la violencia que generan los espacios manipulados. La violencia de aquello que vemos y no hay manera de nombrarlo. Nunca hubiéramos pensado que se pudiese contemplar un paisaje con ojos de "*voyeur*". Es lo que hará Antonioni, es parte de la violencia de *Blow Up*, es el "extrañamiento" de los viejos edificios fotografiados, de los que uno puede decir "ya no existen porque fueron derruidos", o "ya no existen porque los hemos destruido con la mirada", como si nuestros ojos volatilizasen el mundo, como las viejas películas mudas y las viejas fotografías, presencias fantasmagóricas, repletas de ilusiones ópticas, de memorias que se desesperan por trasladarnos a lo que ya no existe.

Es un parque de ausencias, nada es familiar, es un jardín secreto, poco que ver con el paraíso, es un parque en el que no hay nadie, en el que nunca hubo nadie, y en el que parece que nunca vaya a haber nadie. Es un parque suspendido, atemporal, es un viejo decorado en ruinas. Siempre fue así y siempre será como lo vemos. Es eterno, carece de vida, no se transformará a no ser que lo resucitemos con nuevas palabras. Thomas se ha adentrado en él, y no podrá escapar de él. Es como las máquinas del tiempo que te expulsan del mundo sin

de sa situation dans le monde. Hors de lui plus rien n'existe ; il n'y a plus rien ; pas de recours possible ; il n'y a que le néant. C'est-à-dire, une transgression violente, générée par l'espace manipulé. Une violence innommable, à laquelle on assiste. Il n'était pas pensable qu'un paysage puisse être contemplé par les yeux d'un "voyeur". Et c'est pourtant ce que fera Antonioni, c'est un des aspects de *Blow Up*, cette étrangeté des vieux édifices photographiés, dont on pourra dire qu'ils n'existent plus parce qu'ils ont été détruits, ou qu'ils n'existent plus parce que le regard même les aura détruits. Tout se passe comme si nos yeux pulvérisaient le monde, comme si des présences fantasmagoriques, des illusions optiques, des mémoires qui se déplacent pour nous conduire vers ce qui a cessé d'exister comme dans les vieux films muets ou comme dans les vieilles photos.

Nous évoquons là, un parc plein d'absences où rien n'est familier, une sorte de jardin secret qui n'a rien d'un paradis, un parc où il n'y a personne, où il n'y a jamais eu quelqu'un et où il n'y aura sans doute jamais quelqu'un. C'est un parc suspendu, intemporel, un vieux décor tout en ruines. Il a toujours été comme ça et c'est comme ça qu'on le voit. Il est éternel, sans vie, il ne subira aucune transformation à moins que nous le ressuscitions avec des paroles nouvelles. Thomas l'a pénétré et ne pourra plus jamais s'en échapper. C'est comme les machines à remonter le temps, elles vous chassent hors du monde sans que vous ne sortiez de chez vous. Après ce voyage dans l'au-delà, plus rien n'est pareil car il s'agit d'une sorte de voyage initiatique. De retour au parc, la nuit, Thomas, informé par ses clichés va se confronter au cadavre de l'amant, c'est-à-dire qu'il va regarder le monde sans caméra, ce qui n'est pas son fort ; trop de réalité tout à coup pour quelqu'un qui interpose systématiquement un obstacle insurmontable entre lui et la réalité qu'il photographie, à distance de caméra, à distance d'un œil qui ne touche à rien. Plus ça va et plus le Maryon Park s'éloigne, plus il est étrange. C'est Antonioni, sa caméra, son œil indifférent et sans maître qui ne peut pas se rapprocher des choses "telles qu'elles sont". La photographie peut nous montrer des lieux déjà décrits ou bien à décrire.

Car le monde est plein d'espaces de tout genre. La majeure partie de l'histoire de la photographie a pris à

moverte de casa. Lo cierto es que no será el mismo tras este viaje a otra parte: es también un viaje iniciático. En su vuelta al parque, de noche, tras la "revelación" en su estudio, enfrentándose al cadáver del amante, se verá obligado a mirar el mundo sin cámara, algo que Thomas no sabe muy bien cómo se hace, demasiada realidad para alguien que siempre ha interpuesto una barrera insalvable entre su ojo y las cosas. La distancia de la cámara, la lejanía del ojo que ve, pero que no toca. Cada vez se aleja más, se extraña más, este Maryon Park. Es Antonioni, su cámara, un ojo sin dueño, tan indiferente que no puede acercarse a esa distancia en la que las cosas "son como son". El medio fotográfico puede obtener fotografías que nos mostrarán espacios ya escritos o bien espacios aún por escribir. El mundo posee espacios de todo tipo. La mayor parte de la historia de la fotografía ha hecho más caso a los espacios ya escritos. Otra parte, más reciente, más reflexiva, una fotografía que fotografía "desde la memoria", desde la ausencia, desde la distancia, es la que busca re-escribir los espacios.

Parece ser que son cuarenta y tres los planos que plasman la estancia de Thomas en el parque. Es una escena que bien podría formar parte de ese olimpo en el que se encuentran Cary Grant en la cuneta de una carretera, los primeros minutos de *Sed de Mal*, las siempre nombradas escalinatas de Odessa, "La última cena" de *Viridiana* y tantas otras escenas para la historia de la mirada.

Thomas entra en el parque. Le espera la cámara, una cámara fija, como en los cuentos de hadas, como si el "bosque" le llamara, le reclamara, le invitase a entrar. Una atracción insuperable, como si hubiese oído ciertos cantos de sirena, la tentación de entrar, y entre todo ello, la pequeña duda, una pequeña premonición "¿Dónde estoy, hacia dónde me dirijo?" Thomas es succionado por la cámara de Antonioni que le espera desde el interior del parque. Otra víctima, se dirá ese monstruo que sólo puede cazar hipnotizando porque no puede moverse. Es el "ojo" pasivo sobre el trípode que no puede actuar, que sólo puede esperar a que el mundo y sus cosas pasen por delante. Es el comienzo de una aventura fantástica. Es la cámason compte les espaces décrits. Mais l'autre partie, plus récente, plus réfléchie, celle qui cherche à les réécrire, s'est tournée davantage vers des espaces relatifs à la mémoire, à l'absence, à la distance.

Quarante trois plans insistent, semble-t-il, sur la présence de Thomas dans le parc. Une scène qui pourrait aussi bien appartenir à cette olympe qui abrite Gary Grant pris dans le caniveau d'une route, les premières minutes de *"Touch of Evil"* (*La soif du mal*), la scène la plus citée des escaliers d'*Odessa*, *"La Cène"* de *Viridiana*, et tant d'autres qui s'offrent à l'histoire du regard.

Thomas entre, nous l'avons dit, dans le parc où l'attend une caméra, la caméra fixe. Mais, tel un conte de fées, tout se passe comme si c'était le "bois" lui-même qui l'appelait, qui le réclamait, qui l'invitait à entrer. Comme s'il était sous l'emprise enjôleuse du chant des sirènes. Son attraction le dépasse, la tentation et une pointe de doute, une prémonition, le poussent à entrer. Il se demande où il est et où il va. Thomas est aspiré par ce monstre qu'est la caméra d'Antonioni, cet œil passif sur trépieds qui attend que le monde et ses évènements apparaissent dans son champ ; cette chasse où la caméra attend sa proie à l'intérieur du parc et qui, faute de se mouvoir, l'hypnotise. C'est là que débute l'aventure fantastique. En réalité c'est la caméra qui semble avoir toujours été là, comme une vidéo-caméra immobile, cette nouvelle façon de voir les choses, cette façon de les surveiller comme le font celles qui jalonnent nos autoroutes ou les gens qui passent dans Oxford Street. En revanche, la *web-caméra* n'a pas seulement des fins d'utilité publique, c'est plus complexe, elle a aussi des fins esthétiques.

Thomas, dans le parc, croise une employée qui ramasse des feuilles mortes. Il court, et un peu au hasard il photographie des pigeons. Un des rares moments où la caméra d'Antonioni est en main et bouge. Comme dans un certain cinéma dont l'écriture est plus linéaire... Mais c'était une illusion puisque la caméra se tourne vers le ciel, un ciel blanc, sans volume, sans rien ; un ciel plein d'une poésie incertaine. L'espace, balayé par des vents tourmentés, est écrasé par une étrange énergie électrique, comme si un orage menaçait d'éclater. Thomas continue son périple et aperçoit au loin un couple. Il se cache entre

ra que siempre pareció estar allí, es una nueva manera de ver las cosas, la vídeo-cámara, fija como esa que vigila el tráfico en la autopista y a la gente en Oxford St. Pero nuestra *web-camera* no es tan sólo de utilidad pública, es más compleja, su finalidad es estética.

Thomas se cruza con una empleada del parque que esta recogiendo hojas, y sin ninguna idea concreta, comienza a fotografiar algunas palomas corriendo tras ellas. Es uno de los pocos momentos en los que la cámara de Antonioni también se moverá, también será una cámara en mano. Recordará a un cine de escritura más lineal, pero será un espejismo, la escena se resolverá apuntando hacia el cielo, un cielo blanco, sin volumen, sin nada, de poesía incierta. Una extraña energía eléctrica en el ambiente como si amenazara tormenta. Se escucha un viento desapacible. Thomas continúa su pequeño periplo por el parque y descubre a lo lejos a la pareja. Se esconde como un cazador furtivo entre árboles y matorrales y les fotografía obsesivamente. Cuando ya está dispuesto a marcharse con sus fotografías, la joven Jane (Vanessa Redgrave) le alcanza y le increpa que haya estado fotografiándoles.

Es una actitud clásica de hacer fotografías, es la "fotografía de reportaje" de toda una gran parte del siglo XX. Imágenes furtivas, el fotógrafo agazapado a la espera de saltar, instantáneas sofisticadas, hablamos del famoso "instante decisivo" que Cartier-Bresson convirtió en dogma de fe. Imágenes cogidas al vuelo gracias a la revolución técnica y visual que supuso la instantaneidad. Es un oficio "a escondidas", es fotografiar con una Nikon que se mueve como una ardilla. Pero también sus formas son clásicas, es una fotografía narrativa, con un antes y un después que busca contar y mostrar un mundo reconocible y cercano. Es por ello que Thomas aparece como un fotógrafo menos innovador en sus fotografías que en sus actitudes. Fotografías "humanas", a un nivel de realidad "tocable", "comprensible". Es un "ver" ya conocido, es la mirada de quien tan sólo mira a través de un objetivo; la visión del turista inocente se encuentra en el mismo plano lingüístico. Es un fotograma bien elegido de un

les arbres et les buissons tel un chasseur fugitif et les mitraillent de son appareil photo jusqu'à ce qu'au moment de s'en aller la jeune femme (Jane, Vanessa Redgrave) qui a couru vers lui, lui reproche d'avoir pris des photos.

Pourtant, c'était une façon assez habituelle de faire des photos. C'est la "photo reportage" d'une grande partie du XX siècle. L'image furtive faite par un photographe aux aguets à la recherche d'un cliché instantané, sophistiqué ; le fameux concept d'"instant décisif" que Cartier Bresson a converti en profession de foi. Une instantanéité qui doit beaucoup à la révolution technique et visuelle capables de saisir des images au vol. Un travail qui consiste à prendre des photos, en cachette, à l'aide d'une Nikon agile comme un écureuil.

Mais cette démarche restitue des formes, somme toute, assez classiques, assez narratives, qui contiennent un avant et un après qui tentent de raconter et de montrer un monde proche et donc reconnaissable. C'est la raison pour laquelle Thomas semble plus innovateur par son attitude que par ses photos qui sont des photos "humaines", "réelles, "palpables", "compréhensibles", rapporteuses d'une vision connue ; il s'agit d'un regard qui ne voit qu'à travers un objectif ; une vision linguistiquement proche de celle du touriste innocent. En quelque sorte un photogramme bien choisi dans un bon classique du cinéma. C'est un bon photographe comme le fut Eugene Smith. En somme une photo différente de celle que propose Antonioni, une "photo textuelle".

Par contre les attitudes de Thomas relèvent de la contre culture de la *"beat generation"* et du nihilisme militant. Il voit le monde qu'à travers son appareil photo et c'est sa façon de prendre contact avec lui. La vérité c'est que son intention n'était pas de déranger ce couple qui lui était indifférent ; il voulait tout simplement prendre des photos. Il n'y a pas non plus dans son geste, dans sa distance, dans son intérêt l'intention d'un "voyeur" ; sa photo est impeccable, à l'image de sa manière de comprendre le regard photographique, semblable à ces photos dérobées que l'on trouve dans tous les livres... presque toujours prises dans la rue.

Mais Thomas ne sait pas qu'il n'est pas le seul à regarder furtivement, ce n'est pas le seul qui observe,

buen clásico del cine. Es un buen fotógrafo como lo fue Eugene Smith. Es una fotografía radicalmente diferente a la que propone Antonioni, una "fotografía-texto".

Las maneras de Thomas sí tienen algo de contracultural, de "*beat generation*", de nihilismo militante. Ve el mundo tan sólo a través de su cámara, es básicamente su manera de relacionarse con él. En realidad él no ha querido molestar a la pareja, en principio porque le es indiferente; simplemente ha querido obtener fotografías. No es exactamente "voyerismo", no hay ese gesto, esa intención, esa distancia, ese interés, es una fotografía muy nítida, tan sólo una manera de entender la visión fotográfica, las conocidas fotografías "robadas" que podemos ver en todo tipo de libros..., casi siempre callejeras.

Lo que no sabe Thomas es que no es el único que mira furtivamente, no es el único "*voyeur*", el único mirón, el único que se esconde. Es el "regador regado". Desde que ha entrado en el parque, Thomas es observado en todo momento, no hace sino pasar de una a otra *web-camera*. Es como quien entra en un edificio de oficinas y va introduciéndose en el campo de visión de todas esas cámaras inertes que enfocan espacios muertos a la espera de "algo por ocurrir". Ni tan siquiera es buscado, nadie le sigue, simplemente él, inocente, inconsciente, inadvertido, cae en la trampa. Son esas cámaras fijas que todo lo ven. Es mirado obsesivamente desde un ojo cósmico, lejano, terrorífico, del que no conocemos sus intenciones. Todo es mirado así, Thomas, los amantes, el parque..., el mundo. Éste es el "silencio" de *Blow Up*. Esto es lo que desconcierta en *Blow Up*, el silencio de una mirada sin intención, un paradójico silencio que produce el viento en las ramas de los árboles, el del cielo blanco sin volumen, sin densidad. Es el silencio de las buenas imágenes..., lo cual también implica un tiempo, un "tempo de mirada" imposible de mantener si no hay una cámara por medio. El hecho es que Antonioni nos obliga a ver el espectáculo a través de esta mirada. Una visión amenazadora, inquietante. Es una mirada anónima, indeferenciada, amoral, que no se pronuncia, que no opina, y contra la qui regarde, qui se cache. Comme celui qui pénètre un édifice et passe dans les champs successifs des caméras de vigilance inertes qui, dans l'attente de ce qui pourrait advenir, ne visent que des espaces morts, Thomas, depuis le moment où il est entré dans le parc est observé continûment passant ainsi d'une *web camera* à l'autre, il est l'arroseur arrosé. Personne ne le cherche, mais innocent, inconscient, non averti il tombe dans le piège de ces caméras fixes qui voient tout. Thomas est donc sous le regard obsessif d'un œil cosmique, lointain, terrifiant, dont il ne connaît pas les intentions. Tout subit cette oppressante observation, Thomas, les amants, le parc... le monde. C'est cela le silence de *Blow Up*. C'est cela qui déconcerte le spectateur, le silence d'un regard sans intention, le paradoxal silence produit par le vent dans les branches des arbres, le silence de la plate blancheur d'un ciel sans épaisseur. C'est le silence des bonnes images... ça suppose un temps, un "tempo du regard" que seul peu donner la caméra. C'est à travers ce prisme visuel là qu'Antonioni veut faire passer notre vision du spectacle. À travers cette vision menaçante, inquiétante, anonyme, indifférenciée, amorale, qui ne prend pas position et contre laquelle toute l'histoire de la photo a combattu. La véritable fugitive c'est donc la caméra d'Antonioni, cette caméra qui est l'écriture ("L'œil de la caméra" selon Hans Richter), le texte de *Blow Up* ; c'est la caméra qui survole le parc, pas Thomas. L'écriture de *Blow Up* se caractérise donc par la nature même du regard qui agit. C'est ce en quoi Antonioni se révèle comme visionnaire et, avec *Blow Up,* il est considéré comme un des metteurs en scène les plus innovants du point de vue de l'image qui a eu une extraordinaire influence sur la photographie contemporaine.

### Dans le studio

Rares sont les fois où le cinéma a ressemblé à une œuvre photographique à l'exception peut-être de *Fata Morgana* de Werner Herzog, ou *Unas fotos en la ciudad de Sylvia y otras ciudades* (*Quelques photos dans la ville de Sylvia et d'autres villes*) de José Luis Guerín, et peut-être d'autres encore...

Thomas est donc dans son studio ; il a développé la pellicule. Alors qu'il regarde les planches contacts l'atmosphère se remplit d'une interrogation : qu'y a-

que toda la historia de la fotografía ha estado combatiendo. Es quien sobrevuela el parque, el auténtico furtivo, es la cámara de Antonioni, no de Thomas. Esta cámara es la escritura ("El ojo es la cámara" según Hans Richter), el texto de *Blow Up*. Lo que puede caracterizar la escritura de *Blow Up* es el nivel de mirada con la que actúa. Antonioni se revela como un visionario. *Blow Up* le consagraría como uno de los grandes innovadores de la imagen, una extraordinaria influencia en la fotografía contemporánea.

**En el estudio**

En pocos casos una obra cinematográfica se ha parecido tanto a una obra fotográfica. Quizás *Fata Morgana* de Werner Herzog, quizás *Unas fotos en la ciudad de Sylvia y otras ciudades* de José Luis Guerín, quizás otras.

Thomas ya ha vuelto a su estudio, ha revelado la película y está mirando los contactos. Parece haber una pregunta en el aire: ¿qué puede haber en estas fotografías como para que la joven esté dispuesta a casi todo a cambio de la promesa de la película? Finalmente lo que habrá en ellas será un hombre tumbado en el suelo, y algo parecido a una pistola empuñada que se intuye entre unos arbustos.

De los contactos a las ampliaciones, que una tras otra Thomas irá clavando en la pared para observarlas, contrastarlas, investigarlas... Comienza un viaje al interior de las imágenes. También comienza un viaje interior, es el epicentro del viaje iniciático que comenzó en el parque. La escena es una obra maestra.

**El descubrimiento**

Es un proceso bien conocido por quienes hacen fotografías. Quienes fotografían cámara en mano, normalmente no tienen tiempo para controlar hasta el último detalle de lo que se encuentra en su visor. Esa es la razón por la que tratan de obtener muchas fotografías "de lo mismo", como Thomas en el parque, con la esperanza de que al menos una de ellas cumpla las expectativas previstas. Es en la observación de los contactos donde este descubrimiento suele tener lugar. Normalmente



***Blow Up***. Vanessa Redgrave, Peter Bowles (Maryon Park).

t-il sur ces photos pour que la jeune femme soit prête à tout pour entrer en possession de la pellicule ? Ce qu'il y a sur cette pellicule c'est un homme au sol et quelque chose qui a toutes les apparences d'un pistolet enfoncé, semble-t-il, dans les arbustes.

Agrandie, Thomas punaise chaque photo au mur tentant de percer leur mystère. C'est le début d'un voyage à l'intérieur des images qui est l'épicentre d'un voyage initiatique entrepris dans le parc. La scène est un chef d'œuvre.

**La découverte**

Il s'agit d'un procédé bien connu de ceux qui font de la photo. Les personnes qui photographient, l'appareil à la main, n'ont pas le temps de contrôler tous les détails de ce qu'ils visent, d'où la multiplication des clichés pour un même sujet, comme le fait Thomas dans le parc, dans l'espoir qu'au moins l'une des photos coïncide avec son attente et, c'est à la lecture des contacts, que le photographe prend connaissance des résultats. Une surprise ou une déception sont toujours possibles. Les contacts peuvent désigner ce que nous n'avions pas vu ; ils disent aussi ce que nous avons vu dans d'autre temps et d'autres lieux, à d'autres distances, offrant un temps récupéré, qui permet une nouvelle lecture, plus calme, plus réfléchie... plus posée. Bien que cela ne soit pas toujours facile, il convient de savoir lire les planches contacts, car elles sont en quelque sorte une nouvelle prise photographique qui est consubstantielle à la fonction de photographe.

Thomas n'est donc plus à la recherche du cliché

siempre hay alguna sorpresa tanto para la satisfacción como para la decepción. Los contactos "nos pueden decir" lo que no vimos, pero tambien lo que vimos en otro tiempo, en otro lugar, en otra distancia. Es un tiempo recuperado, una nueva lectura, más calmada, más reflexiva... Más reposada. Es importante saber leer los contactos, es una nueva toma fotográfica, es algo consustancial al hecho de ser fótografo, y no siempre una tarea sencilla.

Thomas ya no busca su gran fotografía sino averiguar "qué ocurre" en esas imágenes. Es James Stewart en *La Ventana Indiscreta* de Hitchcock (1954), una adaptación de la historia corta *It Had to Be Murder* de William Irish. Las fotografías pueden mirarse de la misma manera que se mira el mundo. Es una investigación, se trata de analizar, de ir atando cabos, una labor detectivesca..., se trata de comprender. Thomas mira sus ampliaciones de la misma manera que James Stewart mira las ventanas del edificio que tiene enfrente de su apartamento (Manhattan, 125 W. 9th Street, una dirección inexistente). Tratan de resolver un misterio. *Jeff* (James Stewart) es un fotógrafo que ahora está en convalecencia obligada. Jeff resolverá el enigma, no así Thomas pues Thomas no es Jeff, de la misma manera que Jane no es Lisa Carol Freemont/Grace Kelly. De la misma manera que los intereses narrativos de Antonioni no son los de Hitchcock.

A fin de cuentas, el proceso que Thomas sigue en su estudio, ese rastreo sobre cada centímetro cuadrado de imagen, es la búsqueda que se sigue en el visor de una cámara clavada en un soporte. El fotógrafo selecciona el "habitáculo" para su futura imagen, y lo previsto sería intentar el control absoluto sobre lo que pueda ocurrir en ese espacio que ha construido, ha "fabricado" con su cámara. Lo que le ha pasado a Thomas en el parque es que ha dejado casi todo al azar, ha dejado toda la responsabilidad de la imagen en manos de esa parte de fotocopiadora automática que de hecho es una cámara, y no se ha preocupado apenas de mirar.

Las copias fotográficas recorridas por la cámara de cine, prácticamente en paralelo con los ojos de Thomas, componen una escena antológica. Aquel

exceptionnel mais plutôt à la recherche de ce qui "se passe" dans ces images. C'est James Stewart dans *Rear Window* (Fenêtre sur cours) de Hitchcock (1954), une adaptation de la courte histoire *It Had to Be Murder* de William Irish. On peut regarder les images de la même façon que l'on regarde le monde, en chercheur, pour les analyser, mettre les éléments bout à bout, procéder à une sorte d'investigation, un vrai travail de détective pour comprendre. De la même façon que James Stewart regarde à travers les fenêtres d'en face de son appartement, (Manhattan, 125 W. 9th Street, laquelle n'existe pas) Thomas scrute ses agrandissements. Chacun tente de résoudre une énigme. *Jeff* (James Stewart) est un photographe en convalescence. *Jeff* résoudra son énigme mais pas comme Thomas ; Thomas n'est pas *Jeff*, pas plus que Jane n'est Lisa Carol Freemont (Grace Kelly), tout comme les intérêts narratifs d'Antonioni ne sont pas ceux d'Hitchcock.

Quoiqu'il en soit la recherche minutieuse que Thomas entreprend sur chaque centimètre carré de ses photos est la même que celle de la caméra posée sur ses trépieds. Le photographe recherche "l'habitacle" de sa prochaine image, et l'on s'attend à ce qu'il tente de contrôler absolument tout ce qui pourrait se passer dans cet espace qu'il a construit, fabriqué avec son appareil. Ce qui est arrivé à Thomas, dans le parc, c'est qu'il a tout laissé au hasard, il a transféré la responsabilité de l'image à l'automatisme de son appareil captant une succession de prises de vue sans prendre le temps de regarder.

Ainsi, Thomas regarde ses photos et la caméra regarde Thomas regardant les photos. Elle vise aussi les images faites par Thomas, c'est une scène d'anthologie. Ce parc, ces paysages transformés en lambeaux par la caméra nous situe face à Antonioni un des grands photographes de notre temps.

Ce sont donc ces photos obsessives, superposées, réinterprétés, re-photographiées, puissantes aux cops étranges, aux visages aliénés, aux espaces reculés où parait et disparaît Jan et son amant ; des images de la confusion, du désordre, de l'incertitude, conçues par Antonioni ; ce sont ces photos là, pour leur valeur de chef-d'œuvre de la photographie, qui auraient dû être récupérées et présentées à la Tate Modern parce que c'est comme

parque y estos paisajes hechos jirones colocan a Antonioni como uno de los grandes fotógrafos de nuestro tiempo. Son estas fotografías obsesivas, superpuestas, reinterpretadas, re-fotografiadas, potentes, de cuerpos extrañados, de rostros alienados, de espacios alejados, en las que Jane está y no está con su amante, de confusion, de desorden, de incertidumbre, realizadas por Antonioni, son estas fotografias –decíamos– las que deberían haber sido rescatadas y colgadas en una de las paredes de la Tate Modern: obras maestras de la fotografía, y como tal deberían ser tratadas.

Thomas coge su cámara de placas y fotografía una de las fotografías ya ampliadas. Quiere llegar más lejos, quiere averiguar "la verdad", "la realidad", es la tesis de Stanley Kubrick de que "no fotografíamos la realidad, sino las fotografías de la realidad". Una nueva manera de entender el retrato, la figura en el espacio que interpretará un tiempo después, Jane llegará a adelantar un paso de danza, anticipándose a Isadora Duncan. El propio espacio, en la distancia exacta, esa longitud de onda imposible de explicar, la mirada de Jane que no sabemos dónde mira –mirada hacia ninguna parte–, pero que atraviesa el parque, que pulveriza lo que está en su órbita. Una cierta angustia, sin lugar a dudas, una imagen de una potencia abrumadora. Fotografías muy diferentes a las de Thomas, fotógrafo inocente, impaciente, de visión nerviosa, habilidoso.

**Las "fotografías" de Antonioni**

Están hechas desde la memoria. Imágenes "de trípode" que acotan el espacio, un espacio fijo, eterno, que no se mueve; por él podría pasar la historia del mundo, sería tan sólo cuestión de paciencia. Es el espacio fuera del tiempo, el más fotográfico que existe. Es la cámara de cine que rivaliza con la cámara fotográfica. Se atreve a mirar indefinidamente, hasta que se acabe la película o, actualmente, hasta que no quede nadie por mirar en el monitor. El proceso es apasionante, éste de la cámara fija, de observación, ajena a lo que ve, que fragmenta el *tempo* de lo real, y convierte el espacio en un decorado "sin duración". Es la mirada contemporánea.

chef-d'œuvre qu'il conviendrait de les traiter.

Thomas se saisit de son appareil à plaque et prend en photo une des photos agrandies. Il tient à aller au-delà, à trouver "la vérité", "la réalité" qui, si l'on se réfère à la thèse de Stanley Kubrick, se trouve dans la phrase qui dit que "ce n'est pas la réalité que nous photographions, mais les photos de la réalité". Une façon innovante de comprendre le portrait, la silhouette dans l'espace, Jane esquissera dans *Blow Up*, un pas de danse anticipant Isadora Duncan qu'elle interprétera plus tard...L'espace lui-même, l'exacte distance des choses, cette inexplicable longueur d'onde ; le regard Jane, tout en traversant le parc vise on ne sait pas quoi ; il pulvérise tout ce qu'il croise. Une image d'une puissance troublante qui, à n'en pas douter, fait peser une certaine angoisse. Des photos en somme, très différentes de celles de Thomas, photographe innocent, impatient, habile et au regard nerveux.

**Les photographies d'Antonioni**

Nées de la mémoire ces images "de trépied" découpent l'espace, un espace inerte, éternel; pour Antonioni, l'histoire du monde pourrait se dérouler là, tout est une question de patience. Ses photos montrent un espace parmi les plus photogéniques : un espace hors du temps. C'est la caméra qui rivalise avec l'appareil photo, qui ose un regard sans fin, jusqu'à ce que la pellicule s'achève, ou, comme de nos jours, jusqu'à ce qu'il ne reste plus personne pour regarder le moniteur. C'est un processus passionnant que celui de la caméra fixe qui observe, étrangère à ce qu'elle voit, et qui est à la fois capable de fragmenter le *tempo* du réel tout en transformant les lieux en un décor sans durée. C'est cela le regard contemporain.

*Blow Up* est donc un conte contemporain bien raconté, avec des mots nouveaux, élégants, un conte qui s'adresse à un public exigent. La violence de *Blow Up* se loge dans l'obligation qui nous est faite de nous éloigner de l'action pour occuper un espace inactif, elle est aussi dans les images de trépied prises mentalement et peut-être venues d'ailleurs, il y a longtemps, depuis la mémoire. Et, comme dans les lieux qu'il nous faut nommer on se demande : suis-je déjà venu ici un jour ? Parce que Maryon Park est,

*Blow Up* es un cuento contemporáneo muy bien contado, con palabras nuevas, elegantes, para un público exigente. La violencia de *Blow Up* está en que nos obliga a situarnos muy lejos, en un espacio inactivo, imagenes de trípode, tomadas con la mente en otro lugar quizás, de hace tiempo, desde la memoria. Y como en los lugares a renombrar, "¿Pude haber estado anteriormente aquí?" Porque Maryon Park sí es definitivamente un espacio "a ocurrir" como la *webcam* nocturna que vigila el interior del Museo del Prado.

Unas imágenes que se apoyan unas en otras, que nos llevan de una a otra, que van construyendo una narración, un diálogo parpadeante, una historia sin sintaxis, un texto para lectores que no necesitan explicaciones, unas imágenes para lectores que saben ver. Palabras recicladas en imágenes, entrecortadas, fragmentadas, sumergidas en mil interpretaciones. Son fotografías, éstas de *Blow Up*, que muchos fotógrafos contemporáneos hubiesen deseado firmar. Son fotografías falsas –usurpadas– las que cuelgan de las paredes del estudio y que se reproducen como células cancerosas. No las ha tomado Thomas, sino Antonioni. Son testimonios del "lugar exacto" en el que Antonioni colocó el trípode, son lo que filmó, el documento, el acta notarial de una mirada, la que nos obligó a adoptar. El descubrimiento ya estaba hecho, mucho antes del supuesto asesinato, antes de entrar en el parque, antes de ver a la chica... Antonioni ya conocía ese proceso inverso por el que sabes de antemano todo lo que va a haber en el alma de esas imágenes balbuceantes, y la realidad que surja tras ello no es más que acto de reconocimiento, de creación.

Aterrorizado por lo que está descubriendo, Thomas volverá al parque –ya es de noche– y efectivamente comprobará que allí, donde la fotografía ya lo había visto, hay un cadáver. Es ahora cuando lo ve, lo descubre, es cuando el mundo es real y el choque que experimenta contra la realidad es tan brutal que necesita tocar el cuerpo yacente para asegurarse de que sí es real, que es cierto, que ya no son las ficciones que permiten las cámaras y las palabras. Lo toca como lo haría un ciego porque Thomas es un ciego que

à n'en pas douter, le lieu d'une occurrence, comme la *webcam* nocturne qui veille à l'intérieur du Musée du Prado.

Des images enfin, qui s'appuient les unes aux autres, qui nous conduisent de l'une à l'autre, qui élaborent une narration, un dialogue qui clignote, une histoire sans syntaxe, un texte pour des lecteurs qui ne réclament pas d'explications, une image pour des lecteurs qui savent voir. Une image qui résulte de paroles recyclées, entrecoupées, fragmentées, immergées sous une quantité d'interprétations possibles. Ces photographies de *Blow Up* prises par Antonioni, et non pas par Thomas, bon nombre d'artistes photographes auraient aimé les signer. Elles témoignent du lieu précis où Antonioni a posé son trépied ; ce sont les images qu'il a filmées ; elles sont le document, l'acte notarial d'un regard par lequel il nous a forcé à voir, qu'il nous a contraint à adopter. La découverte de l'énigme avait eu lieu bien avant le supposé assassinat, bien avant d'entrer dans le parc, avant même de voir la femme... Antonioni connaissait bien ce processus inversé selon lequel on sait à l'avance tout ce que contiendront les âmes de ces photos balbutiantes et, la réalité qui surgit derrière elles n'est autre que la marque de reconnaissance de l'acte de création.

Terrorisé par sa découverte Thomas retournera dans le parc, la nuit, et constatera que là où la photo avait vu quelque chose, se trouve un cadavre. Il le voit seulement maintenant, il le découvre gisant dans le monde réel et le choc qu'il expérimente face à cette réalité est si brutal qu'il éprouve le besoin de toucher le cadavre pour s'assurer qu'il ne rêve pas ; on est dans le vrai, hors de la fiction produite par les appareils photo et les paroles. Il y touche comme s'il était aveugle, parce qu'il est aveugle Thomas ; il ne peut rien voir si ce n'est à travers son objectif, cette loupe qui lui permet de regarder et sans laquelle il ne voit presque pas, un peu comme s'il venait casser ses lunettes en les laissant tomber.

En fin de compte, *Blow Up* est une très bonne histoire, que pourrait raconter un narrateur virtuel, très lucide. Mais étant donné que ce dernier tout comme notre protagoniste, a à peine dormi, qu'il a mal à la tête, qu'il est fatigué après une journée si dure, qu'il a la gueule de bois, qu'il a passé la journées

no puede mirar si no es a través de una buena lente, la lupa que le permite ver, sin ella apenas ve. Es como quien está perdido porque se le han caído las gafas y se han roto. Los cristales hechos añicos, como ocurre con los espejos.

Finalmente, *BlowUp* es una muy buena historia, que pudiera estar contada desde un supuesto narrador muy lúcido, pero que al igual que nuestro protagonista apenas ha dormido, le duele la cabeza, está cansado, ha sido una jornada muy dura, hay una cierta resaca, lleva todo el día con ojeras, ese valor expresivo propiamente occidental: fatiga, morbidez, erotismo (de nuevo Roland Barthes). El día ha sido gris, tampoco se sabe muy bien qué es lo que ha pasado, ha sido un día extraño, hay unos mimos que están locos, tienen la cara pintada de blanco y juegan al tenis sin raqueta y sin pelota... Thomas se va, el día siguiente también será gris.

El parque es un "habitáculo", y tampoco habría ninguna razón para que Thomas no se quedase a vivir en él. Tan sólo necesitaría unos cartones para protegerse, porque ese cielo amenazante también parece amenazar lluvia.

Hay una impresión de Paul Bowles, descrita mucho antes de que *Blow Up* fuese rodada, ni tan siquiera pensada:

> "Hoy fue como una vieja y desgastada película –falta de luz, inconexa, parpadeante, llena de cortes, con un argumento que no acertaba a comprender. Resultaba difícil prestarle atención".

Eduardo Momeñe, Madrid, junio 2005.

avec des cernes sous les yeux : style typiquement occidental de la fatigue, de la morbidité et de l'érotisme... (de nouveau Roland Barthes). C'était une journée grise ; au fond, on ne sait pas très bien ce qui s'est passé ; c'était une journée étrange, avec des mimes fous au visage peint de blanc qui jouent au tennis sans raquette et sans balle.... Thomas s'en va... demain aussi la journée sera grise...

Et si le parc était le lieu où Thomas décidait de vivre ? S'il s'y retirait sans plus. Afin de se protéger du ciel et de la pluie qui menacent, il s'abriterait, pour finir, tout simplement sous des cartons.

Il existe une phrase à propos d'une impression de *Paul Bowles*, décrite bien avant que *Blow Up* n'ait été tourné, ni même pensé :

> "Aujourd'hui tout est comme une vieille pellicule usée, –manque de lumière, sans rapport avec rien, tremblante, pleine de coupures, avec un argument que je n'arrivais pas à comprendre. Ça m'a semblé difficile de lui prêter la moindre attention".

Eduardo Momeñe, Madrid, juin 2005.



LORRINA BARRIENTOS

# Alfred Hitchcock y Bernard Herrmann: complicidad de asesinato contra el espectador

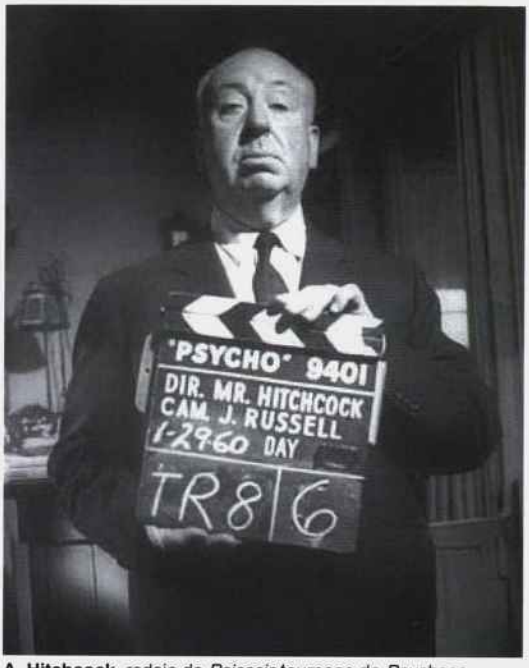
Barroco por la imagen y expresionista por la música, el cine de Alfred Hitchcock es, sobre todo, una obra ingeniosa en la que el autor se divierte con la técnica para sorprender al espectador con algo que no esperaba. Jugando con la imagen, con la rapidez con la que el sonido llega al cerebro, Hitchcock escenifica la música como si se tratara de un personaje más: le da un rol de geometría variable, polivalente; es decir, que expresa estados anímicos o de conciencia; provoca miedos, crea complicidades con las imágenes y también con la luz que acentúa tanto los sonidos como las imágenes. Sagaz e impertinente, Hitchcock actúa sobre los límites de la estructura del comportamiento del espectador[1], imponiéndole una serie de falsas pistas, antes de llevarle hacia lo desconocido que, en el cine de Hitchcock, es también lo inédito.

Situémonos donde nos situemos, Hitchcock nos marca el paso y camina con nosotros para, de buenas a primeras, abandonarnos frente a un vacío: el suspense. El suspense es, pues, un vacío, un vértigo, algo que se queda sin respuesta, suspendido: la nada. Sólo está presente una acción que todavía no ha sucedido, una presencia onda. La nada es una experiencia desconcertante, inquietante y aguda de la percepción de la existencia de algo desde su ausencia[2]. Algo que todavía queda invisible, pero desvelado, en el cine de Hitchcock, por la música que acecha y pesa sobre el espectador. El espectador resulta musicalmente perseguido, acorralado. Atrapado en una estafa sonora. Cae en trampas musicales que son

# Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann: complicité de meurtre contre le spectateur

Baroque par l'image et expressionniste par la musique le cinéma d'Alfred Hitchcock est surtout une œuvre ingénieuse où l'auteur s'amuse avec la technique pour surprendre le spectateur hors de son attente. Jouant, par rapport à l'image, sur la rapidité avec laquelle le son parvient au cerveau, Hitchcock met en scène la musique comme si elle représentait un personnage de plus : elle a un rôle à géométrie variable ; c'est-à-dire polyvalent ; c'est-à-dire qu'elle exprime ou provoque, c'est selon, des états d'âme, des états de conscience, des peurs ; elle crée des complicités avec l'image et aussi avec la lumière qui les accentue toutes les deux. Sagace, rusé, Hitchcock joue fortement sur les limites de la structure du comportement du spectateur[1] et lui impose toute une série de fausses pistes avant de le conduire à de l'imprévu qui, dans son cinéma, est aussi de l'inédit.

Il nous emboîte le pas là où nous nous trouvons et chemine donc un moment avec nous pour soudain nous abandonner devant un vide : le suspens. Le suspens est donc un vide. Un vertige. Quelque chose qui reste sans réponse : en suspend. Un fait en creux. Une action présente qui n'a pas encore eu lieu. C'est la perception déconcertante et aigüe de l'existence de quelque chose à partir de son absence[2]. Quelque chose de pas encore visible mais révélé, dans le cinéma de Hitchcock, par la musique qui rôde et pèse sur le spectateur. Le spectateur est musicalement poursuivi, traqué. Il est happé par un piège sonore. Il tombe dans des trappes musicales, qui sont des décalages provoqués par l'anticipation[3] de la musique sur les actions.




**A. Hitchcock**, rodaje de *Psicosis*/tournage de *Psychose*.

desfases provocados por la anticipación[3] de la música sobre la acción.

Debo admitir que esta descripción preliminar puede parecer simplista ya que, en realidad, las argucias de Hitchcock suelen ser muchas y bastante complejas; se contradicen; son perversas, caricaturescas, mentirosas. Mientras nos sitúan en una acción en la que nada parece desvelarse, todo, sin embargo, puede ser descifrado. La imagen, cuando no la música, se anticipan, incluso antes de que la acción transcurra. En el momento en que esto sucede, la música se encarga de contradecir a la imagen (cuando no es al revés) y el espectador se siente reclamado por todas partes, enfrentado a demasiadas salidas sospechosas. Sin poder elegir, se queda parado, detenido como si estuviera atrapado dentro de un embotellamiento de informaciones visuales y ruidosas. Hitchcock, a pesar de ofrecer al espectador una experiencia múltiple, lo inmoviliza, lo acorrala en su sillón, lo deja petrificado y lo neutraliza sumergiéndole en su propio vacío. A la vez, se siente atrapado dentro y a través de la acción sonora que compite con la imagen. El espectador es para Hitchcock un



**A. Hitchcock, A. Perkins, Janet Lings**, rodaje de *Psicosis*/ tournage de *Psychose*.

Cette description, préliminaire, je reconnais qu'elle puisse paraître un peu simpliste parce qu'en réalité les astuces d'Hitchcock sont nombreuses et beaucoup plus complexes ; elles se contredisent ; elles sont malignes, caricaturales, menteuses. Pendant qu'elles nous installent dans une situation où rien ne semble dévoilé, tout, cependant, est déchiffrable. L'image, quand ce n'est pas la musique, nous raconte tout en amont, avant que quoi que ce soit n'ait eu lieu. Lorsque cela se produit la musique contredit l'image (quand ce n'est pas le contraire) et le spectateur se trouve sollicité de toute part, face à trop d'issues suspectes : il ne peut plus choisir : il reste interdit, comme pris à l'intérieur d'un embouteillage d'information visuelles et bruyantes. Hitchcock, tout en rendant possible l'expérience multiple du spectateur, l'immobilise. Acculé dans son fauteuil, il est tendu, pétrifié et plus neutre: il existe en creux à son tour. Il se sait piégé dans et par l'action sonore qui entre en compétition avec l'image. Le spectateur, chez Hitchcock, est saisi comme élément de son calcul, au même titre que la musique et que les acteurs. Rien ne prédomine à part le jeu, et le spectateur en fait parti.

Prenons l'exemple de *Psychose*[4]. L'histoire est presque banale : des amants illicites, une voleuse occasionnelle, un assassin psychopathe, la police soupçonneuse et une sœur. Le cadre : un motel in-

elemento calculado de la misma forma que la música, que los actores. Nada predomina excepto el juego y, el espectador es parte de él.

Veamos por ejemplo lo que ocurre con su película *Psicosis* (1960). La historia es, por así decir, más bien banal: amantes ilícitos, una ladrona ocasional, un asesino psicópata, un policía desconfiado y una hermana. El marco: un motel insignificante situado al pie de un terreno en desnivel en cuya cima hay una casa oscura –versión en blanco y negro de la *Casa al lado de la vía de ferrocarril* de Eduardo Hopper (1925)–. Un conjunto basado en un acontecimiento ordinario de la vida.

Los roles de los actores son sobrios: no subliman a nada ni a nadie: ni al dinero, ni a las personas; los actores son algo "restringidos" físicamente hablando, sobre todo los actores principales, algo rígidos, minimalistas, pero no como en el cine de Dreyer[4], quizás algo rudimentarios: no se les pide mostrar grandes dotes de actor, tampoco se trata de personajes con carácter, excepto la actuación de Anthony Perkins (Norman Bates), la cual, en las primeras secuencias, se condensa casi únicamente en los temblores apenas perceptibles de los rasgos de su rostro y de su mirada[5]. El relieve de los personajes, así reducido, otorga a los rostros una expresividad que se limita a unos pocos efectos tan "raquíticos" que resulta a veces algo exagerado, pero esto entra en la panoplia de los "dientes" de humor con los que Hitchcock juega. Porque, en el fondo, lo que quiere es que su estrategia funcione. En conjunto se asemeja a las imágenes de una fotonovela o un cómic[6]. Sin embargo, al contrario del cómic, la estrategia consiste en que el espectador se reconozca lo menos posible en los personajes, de tal modo que no desgaste su capital emocional antes de que Hitchcock haya decidido soltar la presión que le impone. Todo queda listo para que el trabajo sobre la emoción tenga lugar; para que, al fin, Hitchcock atrape al espectador. La estrategia es policéntrica. Se reserva el último golpe teatral para el desenlace final, mientras habrán aparecido varios momentos claves, varios desenlaces que irán en *decrescendo*. En otras palabras, muchas de las promesas por liberar al espectador que no se cumplirán.



***Psicosis*/*Psychose.***

signifiant, au pied du dénivellement d'un terrain en haut duquel se dresse une maison sombre, –version en noir et blanc de la *Maison près de la voix ferrée* de Edward Hopper *(1925)*–. Un tout basé sur un fait divers du quotidien ordinaire ; les rôles des acteurs sont sobres: ils ne subliment rien, ni personne : ni l'argent, ni les gens ; les acteurs sont quelque peu gauches, surtout si ce sont les acteurs principaux, un peu raides, minimalistes, mais pas comme chez Dreyer[5], restreints plutôt, rudimentaires peut-être, quelque chose comme ça : on n'attend pas d'eux qu'il soit trop acteur justement[6], pas trop des personnes de caractère non plus. À part la performance de Anthony Perkins (Norman Bates), dont le jeu d'acteur se résume, dans les premières séquences, presque uniquement aux frémissements des lignes de son visage, à l'intensité étrange de son regard. Le relief des personnages, ainsi réduit, confère aux visages une expression qui se limite à peu d'effets si maigres, que c'en est presque exagéré. Cela entre cependant dans la panoplie "des petits coups de dents" de l'humour ambivalent dont joue Hitchcock. L'ensemble fonctionne un peu comme un ciné magazine ou comme une BD. Pourtant, contrairement à la BD[7], la stratégie consiste en ce que le spectateur se reconnaisse le moins possible dans les personnages, de façon à ce qu'il ne gaspille pas son capital émotionnel avant que Hitchcock n'ait décidé de lâcher la pression exercée sur lui. Tout est ainsi en place pour que le travail sur l'émotion du spectateur soit rendu possible ; pour que Hitchcock se saisisse enfin du spectateur. La stratégie est aussi polycentrique. Tout en se réservant un dernier coup de théâtre pour l'ul-

Otro aspecto de esta estrategia "tiránica" consiste en que el primer golpe dirigido al espectador sea el más fuerte. De esta forma, el espectador está sobrecogido por el temor de todo lo que pueda ocurrir. Más que el procedimiento estético, lo que experimenta el espectador es una gama fisiológica de estados emocionales.

Desde las primeras secuencias los índices se multiplican, los símbolos proliferan, los guiños de ojos abundan, los contrastes se suceden; a ratos, la escenografía resulta bastante sobrecargada, como en el cuarto privado, confinado tras la recepción del Motel Bates o, todo queda desnudo como en el dormitorio número uno de Marion[7] (Janet Leigh). Ya que los acontecimientos se repiten y se suceden rápidamente, proviniendo de todas partes hasta que, en poco tiempo, el espectador queda sumergido en estados sucesivos de percepciones diferentes en forma de montaña rusa. Las percepciones pueden también, por supuesto, ir en *crescendo*, como cuando, una vez decidido el robo, Marion huye con su coche; parada en un semáforo, ve a su jefe atravesar el paso de peatones que le lanza una mirada, después otra, con una mezcla de sorpresa y de interrogación –la idea de doble es permanente–; más tarde, es un policía el que despierta a Marion que se había echado en su coche al lado de la carretera, en medio de ninguna parte, una escena imprevisible, pero necesaria para la subida de la tensión que se busca; luego, el mercader, el vendedor de coches también habla con Marion, que quiere cambiar de vehículo y comprar otro, en un tono un tanto suspicaz...Es entonces cuando la música se encarga, con la misma melodía acosadora que ya oímos en los títulares, de los cuestionamientos de los protagonistas, en este caso, los de Marion y los del vendedor. Después de un largo recorrido bajo una abundante lluvia, y deslumbrada por las luces de los vehículos con los que se cruza, Marion llega cerca de un motel..., aparca su coche nuevo..., el espectador cree que, por fin, se va a relajar. Hitchcock se lo deja creer. Pero por poco tiempo. Marion encuentra a Norman: hablan de la habitación para elegirla y de todo y de nada; dos personas que se hablan con desconfianza, como

time dénouement, seront apparus plusieurs moments clefs, plusieurs dénouements qui iront décrescendo. C'est-à-dire plusieurs promesses de libérer le spectateur qui ne seront pas tenues. Un autre aspect de cette stratégie "tyrannique" consiste en ce que le premier coup porté au spectateur soit très fort. Après quoi, celui-ci craint tous les autres coups qui se présentent à lui. Plus que le film en tant que démarche esthétique, ce qu'expérimente le spectateur c'est une gamme physiologique d'états émotionnels. Dès les toutes premières séquences, les indices se multiplient, les symboles prolifères, les clins d'œil abondent, les contrastes se succèdent ; tantôt la scénographie est surchargée comme dans l'arrière salle privée du Bates Motel, tantôt tout est nu comme dans la chambre n° 1 du même lieu qu'occupera Marion[8] (Janet Leigh). Comme par moments, les situations provoquées arrivent de toute part et se succèdent à un rythme très rapproché, en peu de temps le spectateur sera dépassé par des états successifs de perception différente, en forme de montagnes russes. Elles peuvent, ces perceptions, aller crescendo, comme lorsque, le vol décidé, Marion fuit dans sa voiture ; son patron traverse le passage à piétons ; il lui jette un regard, puis un autre, un mélange de surprise et de questionnement –l'idée du double est permanente–; plus tard, c'est un policier qui réveille Marion, endormie qu'elle était dans sa voiture sur le bord de la route, au milieu de nulle part; une scène inattendue mais nécessaire à la montée de la tension recherchée ; puis, Marion qui veut changer de voiture et acheter une autre, dialogue avec le marchand de voiture qui lui aussi emprunte un ton de suspicion... C'est là encore la musique qui prend en charge, avec la même mélodie harcelante que dans le générique, les questionnements des protagonistes, dans ce cas, ceux de Marion et du vendeur. Après un long trajet sous une pluie battante et sous l'agression des phares de voiture qu'elle croise, Marion arrive près d'un Motel...elle gare son nouveau véhicule... le spectateur croit qu'il va souffler. Hitchcock le lui fait croire. Mais pas longtemps. Marion rencontre Norman : ils se parlent de la chambre, puis de tout et de rien; si deux personnes se parlent de façon méfiante, comme c'est le cas dans ce dialogue, c'est que chacune a quelque chose à



***Psicosis**/Psychose.* A. Perkins, Janet Leigh.

es el caso en aquel diálogo, es que cada una tiene algo que disimular. Al final la atmósfera se crispa. Se sienten constantemente pequeñas variaciones en la tensión. Ha llegado el momento en que, para las necesidades de la historia, los dos personajes, –aislados como están dentro de sus respectivas circunstancias– se encierren juntos. Que cenen... juntos, en aquel cuarto tras la recepción, recargada con pájaros disecados, que proyectan su sombra sobre las paredes. Norman y Marion siguen charlando. Norman se relaja hasta que en un momento dado la torpeza de Marion le provoca: se pone tenso. Todas las pequeñas vibraciones de los rasgos de su rostro, una pincelada de tartamudez en su habla, el nerviosismo incontrolado de sus manos y la agitación de su mirada lo atestiguan. Ahora sabemos que su comportamiento se ha perturbado..., desdoblado..., se muestra cortés[8], pero se ha vuelto inquietante. Norman y Marion se separan... La tensión se ha hecho ambigua. Sin embargo, la de Marion ha desaparecido. Ella ha zanjado: devolverá el dinero robado. Decide ducharse, "lavar sus faltas". Norman confuso, duda. Es prisionero de sus pensamientos, sólo los ve cuando mira a su alrededor, como si ocupasen todo el espacio. Lentamente se da la vuelta, mira penetrantemente la pared y se acerca a un cuadro. Descuelga delicadamente el cuadro. Se acerca a un agujero que debió haber hecho alguna vez. Observa a Marion que se está preparando para ducharse. Se ducha..., la ducha, el agua, Marion, el agua, Marion, el agua..., una cortina,



***Psicosis**/Psychose.* A. Perkins.

cacher. L'atmosphère finalement se crispe. On sent continûment monter et descendre la tension. Puis il faut, pour les besoins de l'histoire, qu'à un moment donné, les deux personnages, – enfermés qu'ils sont dans leurs circonstances respectives (double) –, s'enferment....ensemble. Qu'ils dînent... ensembles, dans cette arrière chambre qui se trouve derrière la réception, sur décorée d'oiseaux empaillés[9] qui projettent leur ombre sur les murs. Norman et Marion continuent de se parler. Norman se détend jusqu'à ce que tout à coup, la maladresse de Marion le provoque : il se tend. Toutes les lignes de son visage tremblent, un soupçon de bègue perturbe ses propos, la nervosité difficilement contrôlée de ses mains et le déplacement agité de son regard en témoignent... On sait à présent que son comportement s'est désaxé... dédoublé....il se montre courtois[10], mais il est inquiétant. Norman et Marion se séparent... La tension est devenue ambiguë.

Celle de Marion est finalement tombée : elle a tranché : elle va rendre l'argent volé. Elle va se doucher, (laver sa faute). Norman confus hésite. Il est captif de sa pensée. Quand il regarde autour de lui, c'est elle qu'il voit ; elle envahit tout. Il se retourne lentement, pénètre un mur du regard et s'approche lentement



***Psicosis**/Psychose.* Janet Leigh.



***Psicosis**/Psychose.*

una sombra..., el agua... Marion... La sombra, inconsistente, subrepticiamente se imprime sobre la banal cortina de baño. De golpe, una música estridente rasga a zarpazos sonoros agudos el ruido del agua de la ducha. Se abre la cortina . Un grito aterrador de Marion explota en la avalancha de arañazos musicales y del ruido constante del agua que se ha hecho trepidante. Marion grita mientras los agudos violines machacan una y otra vez a los espectadores; los golpes asesinos caen después.

Aparte de los contrastes sonoros entre la agresión musical y el impacto seco y neutro de los golpes perforando el cuerpo, el efecto sorpresa aparece cuando, en contra de todo lo previsto, la música aparece como asesino y arma; el arma que lacera realmente al espectador conviertiéndolo en la víctima principal de la historia. De este modo el espectador resulta herido dos veces: la primera, a través de la música y, la segunda, por los repetidos impactos más sórdidos, más realistas, más mates, del arma que se ensaña contra el cuerpo de Marion hasta que se desploma deslizándose poco a poco en la bañera.

En esta película, como en otras nueve producciones de Hitchcock, la música es de Bernard Herrmann[9] (1911-1975) que es también el autor de la música de *Ciudadano Kane* (1940) y *El cuarto mandamiento* (1942) de Orson Welles.

En *Psicosis*, la música es polivalente. Es una música que entra en el cuerpo por los poros; una música que personifica la atmósfera, encarna el espíritu. Es capaz de hacer énfasis sobre los rasgos de ciertas situaciones, personas o ideas; pue-

d'un tableau. Il ôte délicatement le tableau. Il regarde par un trou qu'il avait dû faire un jour. Il observe Marion qui se prépare pour se doucher. Elle se douche..., la douche, l'eau, Marion, l'eau, Marion, l'eau... un rideau, une ombre... l'eau... Marion... L'ombre, inconsistante, subrepticement s'imprime sur le fade rideau de plastique. Soudain, une musique stridente déchire à coups de griffes sonores aigües le bruit de l'eau. Le rideau s'ouvre. Marion pousse un cri qui explose en plein milieu de l'avalanche sonore qui déchire l'espace et du son trépident de la douche. La musique s'acharne contre le spectateur. Elle le perce, le blesse, avant même que les coups portés par la meurtrière n'atteignent le corps de Marion. Marion hurlait en même temps que les violons aigus s'abattaient sur le spectateur ; les coups meurtriers sont tombés après.

Mis à part le contraste sonore entre l'agression musicale et les coups secs et neutres perçant la chair, l'effet de surprise est d'autant plus fort que, contre toute attente, la musique était assassine ; elle était l'assassin et son arme et, c'est cette arme qui lacère le spectateur. Il est la première victime de l'histoire. De sorte que le spectateur est blessé deux fois successivement. Par la musique puis, par la succession de bruits plus sordides, plus réalistes, plus mats, de l'arme qui s'acharne furieusement contre le corps de Marion qui glisse lentement vers le fond de la baignoire.

Dans ce film, comme dans neuf des productions de Hitchcock, la musique est de Bernard Herrmann[11] (1911-1975) qui est aussi l'auteur de la musique de *Citizen Kane* (1940) et de *La splendeur des Ambersons* (1942) de Orson Welles.

Dans Psychose, la musique est polyvalente. C'est

de resultar "espectacular", no porque transmita algo relativo a las cosas, sino porque extrae la energía de las cosas. Y, como un felino que está a la espera de su presa, rondándola, se roza contra los actores, contra los espectadores; luego continúa al acecho; araña, abofetea, envuelve, miente, se agranda, relata, se calla; es conciencia, impulso, pulsión; es pensamiento; a veces es arquitectural: corta el espacio[10]; y si es romántica lo es de forma *kitcsh*, si es abstracta lo es pero de forma oportunista, hábil; es taimada, sinuosa, cómica: siempre es el doble de alguna cosa. Jamás demasiado bella, pero siempre muy potente. Jamás seductora pero, eso sí, espejo. La música de Bernard Herrmann acuña su audiencia. En el sentir del propio compositor: "la música en la pantalla puede eclipsar o intensificar el pensamiento profundo de un personaje. Puedo inundar una escena de terror, de grandeza, de alegría, de miseria. Puedo propulsar la narración o ralentizarla por lo que, con frecuencia un diálogo banal se transforma en poesía. En cierto modo, la música es el lazo entre la pantalla y los espectadores; abarca y envuelve todo en una sola experiencia."

Lorrina Barrientos, teórica del arte.

[1] Jan Fabre, como pintor, autor y director de teatro es también un coreógrafo, es flamenco, vive en Bélgica y es subversivo. Se parece a un guerrero que se enfrenta, para hacerlas visibles, a todas las estructuras: las estructuras del comportamiento de los géneros artísticos, en las que se inscriben las estructuras sociales, políticas e históricas. Su proximidad con las investigaciones de Hitchcock tiene que ver con la tiranía con la que ambos tratan al espectador. Hay, sin embargo, una diferencia importante: a Jan Fabre, aunque lo haga, no le gusta burlarse del espectador quiere subrayar algo, hacerlo visible, mientras que para Hitchcock es burlarse del espectador lo que le resulta más divertido y no tiene intención de transmitir ningún mensaje en particular.

[2] Según Schelling, "lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado". El suspense es, en sí, una sensación parecida a la inquietud contenida en esta frase; es una aprensión, en este caso ambigua, a que se nos revele algo que tememos. Hitchcock convoca pues, una y otra vez al público (que vino para esto) y le precipita frente a sucesivos "siniestros fílmicos" dejándolo estupe-

une musique qui s'imprime dans les pores ; une musique qui personnifie l'atmosphère, incarne l'esprit. Elle peut grossir le trait de certaines situations, certaines personnes ou idées ; elle peut être "spectaculaire", transmettant, non pas les choses, mais leur énergie. Puis, comme un félin qui attend sa proie, elle rôde ; elle se frotte aux acteurs, aux spectateurs ; puis elle guêtte ; griffe ; gifle ; bouscule ; enveloppe; ment ; fait loupe ; elle relate ; se tait ; elle est conscience, impulsion, prise de conscience ; elle est pensée ; elle est parfois architecturale : elle déchire l'espace[12], elle est parfois d'un romantisme kitch, ou d'une abstraction opportuniste, habile ; elle est rusée, sinueuse, comique : elle est toujours le double de quelque chose. Jamais trop belle, mais toujours très puissante. Jamais séductrice mais toujours miroir. La musique de Bernard Herrmann estampille son audience : "Mon sentiment, c'est que la musique à l'écran peut éclipser ou intensifier la pensée enfouie d'un personnage. Je peux envahir une scène de terreur, de grandeur, de gaîté, de misère. Je peux propulser la narration ou la ralentir ce qui souvent, transforme un dialogue banal en poésie. En quelque sorte la musique est le lien entre l'écran et les spectateurs ; elle l'atteint et enveloppe le tout en une seule expérience."

Lorrina Barrientos, théoricienne de l'art.

[1] Jan Fabre, comme peintre, auteur et directeur dramatique, est aussi un chorégraphe ; il est flamand ; il vit en Belgique ; il est subversif. Il s'apparente à un guerrier qui fait face, pour les rendre visibles, à toutes les structures : les structures du comportement, les structures des types artistiques, dans lesquelles s'inscrivent les structures sociales, politiques et historiques. Sa proximité avec les recherches de Hitchcock a à voir avec la tyrannie avec laquelle tous les deux traitent le spectateur. Ils ont, toutefois, une différence importante : Jan Fabre, bien qu'il le fasse, n'aime pas se moquer du spectateur, il veut souligner quelque chose, rendre visible, tandis que pour Hitchcock c'est au contraire se moquer du spectateur qui s'avère le plus divertissant.

[2] Selon Schelling, *"Le sinistre c'est ce qui, devant rester occulte, a été révélé."* Le suspens c'est une sensation semblable à l'inquiétude contenue dans cette phrase ; c'est une appréhension, dans ce cas ambiguë, à travers laquelle on nous révèle quelque chose que nous

facto y confundido con un amargo sabor de complicidad que es el "siniestro" del propio público. En realidad, con Hitchcock, lo que teme el espectador no es tanto lo que se dice sino el cómo se dice.

[3] Según el teórico y director de teatro K.S. Stanislavsky, la emoción debe sentirse antes de las palabras. "Preactuar", a su modo de ver, equivale a una interpretación interna, un proceso que conduce naturalmente a una expresión física. En *Psicosis*, Hitchcock transforma la experiencia en "pre sentir" y lo transmite al espectador.

[4] El *Acorazado Potemkin* de Sergio Mikhailovitch Eisenstein (Riga: 1898-1948) es una de las más grandes películas de la historia del cine, junto con *La Pasión de Juana de Arco* (1964), del danés Carl Theodor Dreyer (1889-1968). Dreyer es también el autor de *Gertrude*, una película con gran contenido artístico y de un gran rigor en la que los protagonistas tienen una actuación austera y fríamente intensa, un minimalismo estético difícil de superar en el cine.

[5] Hitchcock no daba una importancia particular a los actores. Representaban un elemento y eso es todo.

[6] La banda sonora de esta película es muy parecida a lo que el lector de cómic puede imaginar durante su lectura, puesto que es él quien inventa el entorno sonoro. Hitchcock da una musicalidad a todos los espacios emocionales para conservar el control emocional de su público.

[7] Como la oficina donde trabajaba Marion, su habitación de hotel parece también inspirada en las obras del pintor americano, Edward Hopper: *La oficina de noche* (1940); y *Habitación de hotel* (1931). Uno de los elementos que caracteriza aquellas obras es la presencia de algo que no aparece pintado: una tensión asumida por el color y la luz que están, en general, contrastadas. Es así como, en términos de dramaturgia, el color y la luz son para Hopper lo que la música y el sonido para Hitchcock.

[8] El director de orquesta Celibidache declara: "Es como hablar: si quiero realmente amenazar a alguien con algo realmente espantoso, no grito, al contrario, murmuro con una gran intensidad".

[9] Bernard Herrmann trabajó también para Martín Scorsese en *Taxi Driver* y, para François Truffaut, en *Fahrenheit 451*.

[10] El compositor Thom Willem, recurrió para una de las obras del famoso coreógrafo americano, William Forsythe, a esta estrategia musical: un sonido agudo parece caer al suelo llevado por un rayo de luz súbito y fugaz.

craignons. Hitchcock convoque donc, maintes et maintes fois le public (qui est venu pour cela) et le précipite face à des "sinistres cinématographiques successifs" en abandonnant ensuite le spectateur stupéfait et confondu avec une amère saveur de complicité qui est le "sinistre" du public lui-même. En réalité, avec Hitchcock, ce que craint le spectateur n'est pas tant ce qui est dit mais, comment c'est dit.

[3] Selon le théoricien et directeur de théâtre *K.S. Stanislavsky*, l'émotion doit être sentie avant les mots. "Préjouer", selon lui, équivaut à une interprétation interne, un processus qui conduit naturellement à une expression physique. Dans Psychose, Hitchcock transforme l'expérience en "pré-sentir" et la transmet au spectateur.

[4] *Psychose* de Alfred Hitchcock (1960). Film exceptionnel qui est un cas d'école. Tout le cinéma s'y trouve !

[5] Carl Theodor Dreyer (1889-1968) auteur de La passion de Jeanne d'Arc (1964) qui, comme le Cuirassé Potemkine de Serge Mikhailovitch Eisenstein (Riga : 1898-1948), est un des plus grands films du cinéma danois. Il est aussi l'auteur de Gertrude, un film d'art d'une grande rigueur où les acteurs ont un jeu austère et intense à la fois.

[6] Hitchcock n'accordait pas une importance particulière aux acteurs. Ils représentaient un des élément sans plus.

[7] La bande son de ce film est très semblable à ce que l'imaginaire du lecteur de BD crée dans sa tête durant sa lecture puisque c'est lui qui invente les sons. Hitchcock donne une musicalité à tous les espaces émotionnels pour conserver son pouvoir sur eux : il contrôle les émotions de son public.

[8] Comme le bureau où travaillait Marion sa chambre d'hôtel semble elle aussi inspirée des œuvres du peintre américain, Edward Hopper : *Le bureau de nuit* (1940) ; et *Chambre d'hôtel* (1931). Un des éléments qui caractérise son œuvre est la présence de quelque chose qui n'est pas peint : une tension prise en charge par la couleur et la lumière qui sont, en général, contrastées. C'est ainsi, qu'en terme de dramaturgie, la couleur et la lumière sont à Hopper ce que la musique et les bruits sont à Hitchcock.

[9] Ce qui n'est pas un détail par rapport à l'histoire : revoir le film.

[10] Le chef d'orchestre Celibidache déclare: "C'est comme parler: si je veux réellement menacer quelqu'un avec quelque chose de réellement effrayant, je ne crie pas, au contraire je murmure avec une grande intensité."

[11] Il a travaillé également pour Martin Scorsese dans *Taxi driver* et pour François Truffaut dans *Fahrenheit 451*.

[12] Le compositeur Thom Willem, a eu recours, pour l'une des œuvres du chorégraphe américain, William Forsythe, à cette stratégie musicale ; un son aigu semble tomber au sol, accompagné d'une lumière subite et fugace.

MURIEL CARON

# Lo que hacen los artistas con la televisión

## Una curiosa visión

En 1931, el artista futurista FilippoTommasi Marinetti evoca para su *Teatro futurista aeroradiotelevisivo* "altavoces especiales montados en automóviles, con revestimientos originales, que los hacen ir de lo cómico a lo trágico. Los altavoces discutirán y se pelearán, tomando partido por los diferentes aviones que, a su vez, declamarán en el cielo. Estos últimos, tirarán de un lado a otro del inmenso teatro el dinero apostado por todas las personas que se lo jugarán al desenlace de este drama del cielo".

Siguiendo la descripción de una dinámica escénica aérea global, con movimiento de máquinas rápido o lento, igualmente evoca las tabletas sobredimensionadas en aeropoesía y pantallas para televisión que, cercanas a los aviones, permitirán mostrar a todos los espectadores la representación volante que se desarrolla a gran altura y que es la menos visible. Dos años más tarde, publica el manifiesto de la Radia ("radiare" puede traducirse por irradiar en todas las direcciones), precisando "mientras se espera la invención del teletacto, del tele-olfato, y del tele-gusto, nosotros futuristas perfeccionamos la *rapidofonía*, llamada a centuplicar el genio de la raza italiana, a abolir los aburridos debates sobre la distancia y a imponer en todas partes la palabra liberada como su forma lógica y natural". Incluso con su concepción del "genio de la raza italiana", que conduciría a los años sombríos del fascismo, Marinetti demostraba intuiciones ajustadas que predecían el desarrollo planetario de los medios de difusión del sonido y de la imagen, así como las consecuencias de su utilización.

A finales de los años 40, emisoras hertzianas cubrían todo el territorio de América del Norte y

# Ce que les artistes font de la télévision

## Une bien curieuse vision

En 1931, l'artiste futuriste Filippo Tommaso Marinetti évoque pour son *Teatro futurista aeroradiotelevisivo* "des hauts-parleurs spéciaux montés sur des automobiles, avec des revêtements originaux qui les font aller du comique au tragique. Ces hauts-parleurs discuteront et se querelleront, tout en prenant parti pour les différents avions en l'air, qui, de leur côté, déclameront dans le ciel. Ces derniers jetteront d'un bout à l'autre de cet immense théâtre l'argent misé par toutes les personnes qui parieront sur l'issue de ce drame du ciel". Poursuivant la description d'une dynamique scénique aérienne globale avec mouvement de machines rapide ou lent, il évoque également des tablettes surdimensionnées en aéropoésie et des écrans pour la télévision qui, accrochés à des avions, permettront de montrer à tous les spectateurs la représentation volante qui se déroule à très haute altitude et qui est la moins visible. Deux ans plus tard, il publie le manifeste de la Radia (radiare pouvant se traduire par rayonner dans toutes les directions), précisant "En attendant l'invention du télé-toucher, du télé-odorat, et du télégoût, nous autres futuristes perfectionnons la rapidophonie, appelée à centupler le génie de la race italienne, à abolir les débats ennuyeux sur la distance et à imposer partout la parole libérée comme étant sa forme logique et naturelle." Même pour sa conception du "génie de la race italienne", qui allait conduire aux années sombres du fascisme, Marinetti faisait preuve d'intuitions justes en prédisant le développement planétaire des moyens de diffusion du son et des images et les conséquences de leur utilisation.

Fin des années 40, des émetteurs hertziens couvraient tout le territoire de l'Amérique du Nord et du Canada et les premières télévisions par câble

Canadá y las primeras televisiones por cable aparecían para atender a las poblaciones de regiones aisladas.

**Una cámara llegada en el momento justo**

En los años sesenta, Hermine Freed, una artista americana, se entusiasmaba por las perspectivas que abría la cámara portátil: "El Portapak" parece haberse inventado específicamente para los artistas. Cuando el formalismo puro había acabado su carrera, cuando se convirtió en algo políticamente molesto realizar objetos y era ridículo no hacer nada, cuando numerosos artistas trabajaban en representaciones sin disponer de lugares donde mostrarlas, cuando se sentía la necesidad de conservar una huella de las acciones, cuando comienza a parecer estúpido hacer la misma pregunta *berkleniana* –si construyes una escultura en el desierto, donde nadie puede verla, ¿existe realmente?–, cuando resultaba evidente que la televisión comunicaba más informaciones a más personas de lo que pudieran hacerlo grandes paredes, cuando comprendimos que para definir el espacio era necesario incluir el tiempo, cuando numerosas ideas preconcebidas de otras disciplinas estaban siendo cuestionadas y se proponían nuevos modelos, justo en ese momento el Portapak llegó al mercado"[1].

Así, desde la aparición de la televisión y de los medios tecnológicos que le son propios, los artistas han mantenido con ella una relación de fascinación crítica, anticipando y experimentando los efectos que podían extraer de estas herramientas pero también descubriendo las constricciones y límites de las teletecnologías.

Por otro lado, el primer decenio del vídeo-arte se dedica principalmente a la crítica del funcionamiento de la televisión y de los otros medios de masas. Retrospectivamente, podemos al menos constatar que en esta época, la mirada critica llevada por los artistas se dirigía a una televisión que, sin estar todavía sometida al dictado de las

[1] *Video Art : an anthology*, 1976 ; citado en Michael Rush, p. 13. (N.T.: Portapak, cámara de vídeo semi-profesional portátil lanzada al mercado por la marca Sony en 1965).

faisaient leur apparition pour atteindre les populations des régions isolées.

**Une caméra arrivée à point nommé**

Dans les années 60, Hermine Freed, une artiste américaine, s'enthousiasmait pour les perspectives qu'ouvrait la caméra paluche : "Le Portapak semble avoir été inventé spécialement pour les artistes. C'est au moment où le pur formalisme avait achevé sa course, où il était devenu politiquement gênant de réaliser des objets, et ridicule de ne rien faire, où de nombreux artistes travaillaient à des performances sans disposer de lieux où les montrer, ou ressentaient le besoin de conserver une trace de leurs actions, au moment où il commença à paraître stupide de poser sans cesse la même question berkléenne – "Et si vous construisez une sculpture dans le désert où personne ne peut la voir, existe-t-elle vraiment ?" – où il devenait évident que la télévision communiquait plus d'informations à plus de gens que ne pouvaient le faire de grands murs, où nous avons compris que pour définir l'espace il était nécessaire d'y inclure le temps, où de nombreuses idées reçues, dans d'autres disciplines étaient remises en question et de nouveaux modèles proposés ; c'est juste à ce moment-là que le Portapak arriva sur le marché"[1].

Ainsi, dès l'apparition de la télévision et des moyens technologiques qui lui sont propres, les artistes ont entretenu avec elle un rapport de fascination critique, anticipant et expérimentant les effets qu'ils pouvaient tirer de ces outils mais aussi en dévoilant les contraintes et les limites des télétechnologies.

La première décennie de l'art vidéo est d'ailleurs principalement consacrée à la critique du fonctionnement de la télévision et des autres médias de masse. Rétrospectivement, on peut néanmoins constater qu'à cette époque, le regard critique porté par les artistes s'adressait à une télévision qui, non encore soumise au dictat de l'audimat et des annonceurs publicitaires, valorisait et développait sa fonction d'éducation et de démocratisation du

[1] *Video Art : an anthology*, 1976 ; cité in Michael Rush, p. 13.

audiencias y de los anuncios publicitarios, valoraba y desarrollaba su función de educación y democratización del saber, abriendo mucho más que hoy en día sus espacios a la creación y a la diversidad[2].

### Singularidad del medio vídeo: de la cinta VHS a las tecnologías numéricas

Si para Vito Acconci, no se puede separar vídeo-arte y televisión porque la imagen vídeo no tiene características propias suficientes para ser objeto de una investigación "per se", intentemos en cualquier caso definir lo que significa una imagen de vídeo comparándola con una de cine.

Contrariamente a lo que sucede con la imagen de cine, que necesita un tiempo de filmación (separada por imagen y sonido), un tiempo de desarrollo y un tiempo de proyección, el vídeo permite una difusión simultánea de lo que se graba. El material y el equipo de rodaje reducidos ofrece asimismo una mayor libertad de acción (con el mini DV actualmente, una sola persona tiene la capacidad de filmar en toda situación). La cinta magnética opaca del vídeo da igualmente otra calidad a la imagen. Todas estas diferencias van a provocar búsquedas artísticas sobre la toma en directo, la saturación de colores, la trama de la imagen y la combinación sonido/imágenes.

Formados inicialmente en la música electrónica, Nam June Paik y Woody Vasulka, son pioneros en la manipulación de la imagen vídeo y de la del dispositivo tele. Descomponiendo, separando y actuando sobre los diferentes componentes de una imagen vídeo y del tubo catódico, que propulsa electrones sobre la superficie de la pan-



**Nam June Paik,** *Televisión violonchelo*, **1971.**

savoir, ouvrant même bien plus ses espaces à la création et à la diversité qu'aujourd'hui[2].

### Singularité du médium vidéo : de la bande VHS aux technologies du numérique

Si pour Vito Acconci, on ne peut pas séparer art vidéo et télévision parce que l'image vidéo n'a pas de caractéristiques propres suffisantes pour être l'objet d'une investigation *per se*, essayons quand même de définir ce qu'est une image vidéo en la

[2] A finales de los años 60 en Estados Unidos, el gobierno federal consigió que las compañías de TV por cable suministraran a las poblaciones que ellos cubrían un equipo de vídeo y estudios de grabación con el fin de que particulares y grupos pudiera realizar sus propias emisiones difundidas por cadenas locales. Muchos artistas y realizadores de Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña, Francia pudieron hacer así sus primeros ensayos de vídeo ayudados por programadores expertos que especularon sobre un medio apropiado para todos y para fundaciones privadas que les dieron la posibilidad de experimentar estos nuevos útiles.

[2] À la fin des années 60 aux Etats-Unis, le gouvernement fédéral obtint que les compagnies de câble fournissent aux populations qu'elles desservaient un équipement vidéo et des studios d'enregistrement afin que des particuliers ou groupes puissent réaliser leurs propres émissions diffusées sur les chaînes locales. Beaucoup d'artistes et de réalisateurs aux Etats-Unis, Canada, Grande-Bretagne, France ont ainsi pu faire leurs premiers essais vidéos, aidés par des programmateurs avisés qui ont misé sur un médium appropriable par tous et par des fondations privées qui leur ont donné la possibilité d'expérimenter ces nouveaux outils.

talla, ponen de relieve la señal, el efecto tramado de la imagen de la pantalla y la pixelación de colores gracias a los sintetizadores de vídeo que producen imágenes abstractas.

Otros artistas, realizadores de emisiones de televisión se interesaron por el vestido de la pantalla: por ejemplo Jean-Christophe Averty, que, ante las posibilidades de la post-producción, ha concebido efectos de incrustaciones de imágenes, de superposiciones y de multiplicaciones de planos...

Con lo numérico, la imagen se define según un código y puede construirse sin referencia a un modelo. Las diferentes formas de manipulación, obtenidas mediante programas informáticos más o menos complejos, constituyen nuevas pistas de experimentación para los artistas. Los cineastas experimentales como Malcolm Le Grice o Michael Snow han realizado obras interesantes sobre estas posibilidades gracias a la creación de programas específicos. En su vídeo *Sketches for a Sensual Philosophy* (1988), producido para la televisión, Malcolm Le Grice integra dos programas pretendiendo dominar simultáneamente las salidas de imágenes y sonidos: *Arbitrary Logic* –las superficies de colores se modifican en función de alturas de sonido– y *Digital Still Life*, que transforma la imagen color y la distribución tonal. En *Corpus Callosum* (2001), Michael Snow convierte en metáfora la inestabilidad y la maleabilidad de la imagen de vídeo. Pone en yuxtaposición o en contrapunto de metamorfosis (embarazo, explosión) en espacios interiores creíbles pero que acogen cambios de formas extraños (obtenidos por animaciones numéricas pixel a pixel, imposibles de obtener en film de película o en vídeo VHS).

Otros artistas como Antoni Muntadas, se interesan por bancos de datos que se constituyen a escala planetaria y en la sistematización del archivo de imágenes que se transforman en prótesis de memoria no siempre fiables ni representativas de una vivencia en particular. *The File Room* (1998) es un banco de datos elaborado acogiendo contribuciones censuradas, insistiendo en la necesidad de tener en cuenta la parte invisible y no mediatizada de los datos.

comparant avec celle du film.

Contrairement à l'image de cinéma qui nécessite un temps de prise (séparée pour l'image et le son), un temps de développement et un temps de projection, la vidéo permet une diffusion simultanée de ce qui est enregistré. L'appareillage et l'équipe de tournage réduits offrent également une plus grande liberté d'action (avec la mini DV aujourd'hui, une seule personne est en mesure de filmer dans toutes les situations). La bande magnétique opaque de la vidéo donne également une autre qualité de l'image. Toutes ces différences vont générer des recherches artistiques sur la prise direct, la saturation des couleurs, le tramé de l'image et la combinaison son/images.

Formés initialement à la musique électronique, Nam June Paik et Woody Vasulka, sont des pionniers dans la manipulation de l'image vidéo et dans celle du dispositif télé. Décomposant, séparant et agissant sur les différents constituants d'une image vidéo et du tube cathodique qui propulse les électrons sur la surface écran, ils mettent en relief le signal, l'effet tramé de l'image écran et la pixelisation des couleurs grâce à des synthétiseurs vidéo qui produisent des images abstraites.

D'autres artistes, réalisateurs d'émissions télé se sont intéressés à l'habillage de l'écran : par exemple Jean-Christophe Averty, qui, avant les possibilités de la post-production, a conçu des effets d'incrustations d'images, des superpositions et multiplications de plans...

Avec le numérique, l'image est définie selon un code et peut se construire sans référence à un modèle. Les différentes formes de manipulations, obtenues, via des programmes informatiques plus ou moins complexes, constituent de nouvelles pistes d'expérimentation pour les artistes. Les cinéastes expérimentaux comme Malcolm le Grice ou Michael Snow ont réalisé des œuvres intéressantes sur ces possibilités grâce à la création de programmes spécifiques. Dans sa vidéo *Sketches for a Sensual Philosophy* (1988), produite pour la télévision, Malcolm le Grice intègre deux programmes visant à maîtriser simultanément les sorties d'images et de sons : *Arbitrary Logic* – les surfaces de couleurs se modifient en fonction des hauteurs de son – et *Digital Still Life* qui transforme l'image couleur et la distribution



**Antoni Muntadas**, *The File Room*, 1994-2004. Mandatory Photo Credit: Database Imaginary (Walter Phillips Gallery Exhibition). Antoni Muntadas. Foto/*Photo*: Tara Nicholson, Cortesía/*Courtoisie* Baff Centre.

**El efecto del directo y la ilusión de comunicación**

Una de las características esenciales de la televisión es que hace desaparecer las distancias y el tiempo. Ante la televisión, y más todavía ahora delante de la pantalla del ordenador navegando por internet, recibimos en directo imágenes del mundo entero. Pero esta apertura aparente del mundo, ¿no es la parte visibe del iceberg? Estos flujos de imágenes que nos invaden permanentemente crean una conformación social de la percepción y constituyen "una sobrepresencia del acontecimiento que provoca la adhesión del espectador sin posibilidad de escape de la actualidad"[3].

Desde los años 70, Vito Acconci, Jochen Gerz, Dan Graham o Fred Forest explotaron y cuestionaron el efecto directo y la transmisión simultánea de representaciones filmadas. Recordamos a Vito Acconci en *Theme Song* (1973), que estirado

[3] Edmont Couchot *La Technologie dans l'art : de la photo à la réalité virtuelle.*

tonale. Dans *Corpus Callosum* (2001), Michael Snow métaphorise l'instabilité et la malléabilité de l'image vidéo. Il met en juxtaposition ou en contrepoint des métamorphoses (grossesse, explosion) dans des espaces intérieurs crédibles mais accueillant des changements de formes étranges (obtenus par des animations numériques pixel par pixel, impossible à obtenir en film pellicule ou vidéo VHS).

D'autres artistes comme Antoni Muntadas vont s'intéresser aux banques de données qui se constituent à l'échelle planétaire et à la systématisation de l'archivage d'images qui deviennent des prothèses de mémoire pas toujours fiables ni représentatives d'un vécu en particulier. *The File Room* (1994-2004) est une base de données constituée accueillant des contributions censurées, insistant sur la nécessité d'une prise en compte de la part invisible et non médiatisée des données.

**L'effet du direct et l'illusion de communication**

L'une des caractéristiques essentielle de la télévision

en un sofá, cigarrillo en mano, se dirige a su espectador eventual por medio de la cámara. Los diferentes dispositivos de Dan Graham (como *Present Continuos Past(s)*, 1974) juegan sobre el tiempo real y diferido y sobre la percepción mediante la imagen y el espejo. En *Parler* (1972), Jochen Gerz inicia una conversación en alemán con Sarkis que se expresa en turco, ninguno de los dos comprende la lengua de su interlocutor. Entre las numerosas intervenciones de Fred Forest, interesado en la teoría de la información, un minuto de interrupción en medio de un telediario de France 2, de 1972 todavía se recuerda.

**Recoger palabras singulares**

¿Qué es hablar a una cámara, hablar en televisión? La ilusión de la comunicación ya está en este dispositivo. El presentador de televisión que parece dirigirse personalmente a cada uno de los telespectadores sólo ve en definitiva el ojo de la cámara y lee un texto sobre un panel. Cómo salvar este dispositivo de diálogo imposible, esta palabra que puede tocarnos pero a la cual no podemos responder. *Outer and inner Space* d'Andy Warhol (1965) es una instalación de dos pantallas que muestra a Edie Sedgwick dirigiéndose a Andy Warhol detrás de una cámara, situada al lado de un televisor que retransmite una grabación anterior donde realizaba un monólogo frente a la cámara. A lo largo de la toma, la joven turbada por su voz o atraída por su imagen, tan pronto se dirige a Warhol, como se vuelve hacia el televisor en un diálogo imposible con su imagen.

Los dispositivos creados por Sylvie Blocher en *Les Livings Pictures* o por Marylène Negro en *Ni vu, ni connu* plantean igualmente la cuestión de dirigirse a la cámara. En los dos casos, los artistas invitan a participar mediante la prensa, mientras que los procesos de grabación, montaje o comprobación difieren. En *Ni vu ni connu*, las intervenciones se montan y se muestran de principio a fin. La película obtenida es una especie de catálogo de propuestas multiples de aparición en la imagen, pero finalmente no muy original (aunque ese no sea el propósito) cuando el proyecto se repitió en Irlanda y en Japón. En *Les Living*

est qu'elle abolit les distances et le temps. Devant le poste de télévision, et plus encore maintenant devant l'écran d'ordinateur relié à Internet, on reçoit en direct des images du monde entier. Mais cette ouverture apparente sur le monde n'est-elle pas la face visible de l'iceberg ? Car ces flux d'images qui nous envahissent en permanence opèrent une mise en forme sociale de la perception et constitue "une surprésence de l'événement qui fait adhérer sans recul le téléspectateur à l'actualité"[3].

Vito Acconci, Jochen Gerz, Dan Graham, Fred Forest vont, dès les années 70, exploiter et interroger l'effet du direct et de la transmission simultanément à travers des performances filmées. On se souvient de Vito Acconci, dans *Theme Song* (1973) qui, allongé devant un canapé, cigarette à la main, s'adresse à son spectateur éventuel via la caméra. Les différents dispositifs de Dan Graham (comme *Present Continuous Past(s),* 1974) jouent sur le temps réel et différé et sur la perception via l'image et le miroir. Dans *Parler* (1972) Jochen Gerz engage une conversation en allemand avec Sarkis s'exprimant en turc, aucun des deux ne comprenant la langue de son interlocuteur. Parmi les nombreuses interventions de Fred Forest, intéressé par la théorie de l'information, Une minute d'interruption au milieu du journal télévisé de France 2, en 1972 fait encore date.

**Recueillir des paroles singulières**

Qu'est-ce que parler à une caméra, parler à la télévision ? L'illusion de la communication est déjà dans ce dispositif. Le présentateur de télévision qui semble s'adresser personnellement à chacun des téléspectateur ne voit en fait que l'œil de la caméra et lit un texte sur un prompteur. Comment détourner ce dispositif de dialogue impossible, cette parole qui peut nous toucher mais à laquelle on ne peut pas répondre. *Outer and Inner Space* d'Andy Warhol (1965) est une installation double écran montrant Edie Sedgwick s'adressant à Andy Warhol derrière la caméra, placée à côté d'un téléviseur retransmettant un enregistrement antérieur où elle monologuait également face à la caméra. Tout au long de la prise

[3] Edmont Couchot *La Technologie dans l'art : de la photo à la réalité virtuelle.*




**Sylvie Blocher**, *Je et Nous*, 2003, Foto/*Photo*: © Silvie Blocher.

*Pictures*, Sylvie Blocher que pretende recoger palabras singulares, propone un protocolo más complejo. Los participantes son invitados a responder a preguntas (que se mantendrán en *off*), de las que el artista retendrá solamente la toma que le parezca más reveladora de los individuos que se han dirigido a la cámara, como si se tratara de una persona concreta. También interrogó a diversos grupos específicos (falsas comunidades, según ella), como parejas de Calais (*Les Gens de Calais*, 1997), los taxistas de Toronto (*Them (selves)*, 1998), jugadores de fútbol americano (*Are you a Masterpiece ?*, 1999), científicos de Ginebra (*The Meditation Room*, 2001)...

**Cuando la televisión nos mira**

El Panóptico es un dispositivo arquitectónico de vigilancia de prisiones y hospitales, imaginado en 1785 por el filósofo Jeremy Bentham y citado por Michel Foucault en *Surveiller et punir*. Esta construcción en anillo, dividida en células, con una torre en el centro salpicada por largas ventanas simboliza la omnipresencia de la mirada *voyeur* que reencontramos en la vídeo-vigilancia, en la webcam, pero también en las emisiones de telerealidad (presentada por "The Big Brother"): el cautivo es visto pero no ve.

Muchos artistas se han inspirado en los dispositivos de vídeo-vigilancia en sus obras: Ann-Sofi Sidén ha situado en el espacio de exposición del Museo de Arte Moderno de París muchas cámaras de vigilancia en el techo de una habitación de un piso de protección oficial. Una joven pareja, que ha sido invitada a pasar la noche en el piso, es filmada por las cámaras. Las imágenes son proyectadas en la pantalla de televisión de la habitación. Cuando la pareja se da cuenta de que está siendo observada, la mujer se dirige a la cámara, mientras que el hombre se esconde en el cuarto de baño. Sidén ha realizado también una serie de películas en las que los protagonistas son personas sin techo. Las películas son proyectadas en pantallas de televisión colocadas en el suelo, como si los espectadores estuvieran mirando a través de las ventanas de un sótano.

Gillian Wearing, en *Dancing in Peckham*, 1994, filma a una mujer bailando en la calle, sin saber que está siendo observada. Cuando la mujer se da cuenta de que la cámara está apuntando hacia ella, se detiene y se dirige a la cámara, mientras que el hombre se esconde en el cuarto de baño. Wearing



**Ann-Sofi Sidén**, *Who Told the Chambermaid?*, 1998. Foto/ Photo: Moderna Museet, Estocolmo.




**Sophie Calle**.

maras de vigilancia (*Who Told the Chambermaid?*, 1998), difundiendo sobre un muro de pantallas de control el conjunto de grabaciones.

Nicolas Moulin propone visitas de barrios en un plano donde figura la ubicación de las cámaras de vigilancia. Vuelve así visibles estos aparatos de visión supuestamente invisibles. Tatiana Trouvé con *Polder Contrôle* (2001) invierte el sistema de captura de imágenes mostrando al espectador pantallas dispuestas de plano y cuyas imágenes continuamente difundidas parecen desenfocadas. Lo visible se transforma literalmente en invisible. Con *Unfinished* (2003) Sophie Calle muestra la imposibilidad de utilizar las imágenes de vídeo-vigilancia de un cajero automático de banco. "Es como si la cámara confesara que no podría hacer nada por nosotros en caso de agresión. Está allí por dinero. Por paradójico que pueda parecer, la utilización artística de la vídeo-vigilancia conduce a una emancipación estética del espectador".

### Otra manera de ver la televisión

La pantalla es lo contrario de la escena. Como dice Marie José Mondzain: "Es la pantalla la que ha puesto un dispositivo sin precedente en la creación de lo imaginario produciendo efectos fusionales y confusionales. Instaura una nueva relación entre la mímesis y la ficción (...) ¿Cuál es el nuevo dato de lo imaginario cuando hay una pantalla y, sobre esta pantalla, un flujo que no responde ya al tratamiento de la distancia? La buena distancia o el lugar del espectador es una cues-

Sidén a placé dans l'espace d'exposition du Musée d'art moderne de Paris plusieurs caméras de surveillance (*Who Told the Chambermaid ?*,1998), l'ensemble des enregistrements étant diffusé sur un mur d'écrans de contrôle. Nicolas Moulin propose des visites de quartiers munis d'un plan où figurent l'emplacement des caméras de surveillance. Il rend ainsi visibles ces appareils de vision censé être invisibles. Tatiana Trouvé avec *Polder Contrôle* (2001) a inversé le système de capture des images en donnant à voir, au spectateur, des écrans disposés à plat et dont les images diffusées en continu semblent avoir été déréglées. Le visible devient littéralement invisible. Avec *Unfinished* (2003) Sophie Calle montre l'impossibilité d'exploiter les images de vidéosurveillance placée devant un distributeur de billets de banque "C'est comme si la caméra avouait qu'elle ne pouvait rien pour nous en cas d'agression. Elle est là pour l'argent. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est à une émancipation esthétique du spectateur que doit conduire l'utilisation artistique de la vidéosurveillance."

### Une autre façon de regarder la télévision

L'écran, c'est le contraire de la scène. Comme le souligne Marie José Mondzain, "c'est l'écran qui a mis en place un dispositif sans précédent dans la constitution de l'imaginaire en produisant des effets fusionnels et confusionnels. Il instaure un nouveau rapport entre la mimesis et la fiction (...) Quelle est la nouvelle donne de l'imaginaire quand il y a écran et, sur cet écran, un flux qui ne répond plus du traitement





**Gary Hill**, *Between Cinema and a Hard Place, 1991.* (A la derecha, uno de los monitores utilizado en la instalación *Between Cinema and a Hard Place/à droite, un des moniteurs utilisés dans cette installation de Between...*). Foto/*Photo*: © Gary Hill.

tión política. La violencia reside en una violación sistemática de la distancia. (...) La violencia de la pantalla comienza cuando ya no hace de pantalla, a partir del momento en que ya no está constituida como el plano de inscripción de una visibilidad en espera de sentido"[4].

Cuando en *Inasmuch As It Is Always Already Taking* (1990), Gary Hill fracciona las pantallas televisadas en 16 monitores de varios tamaños dispuestos como un montón de piedras, y difunde imágenes de un cuerpo fragmentado, desvía y descompone, en algún modo el flujo televisivo, e interroga la imagen del cuerpo en la pantalla. Y cuando en Wiewers sus personajes a pie son convocados para dirigirse a nosotros, espectadores, ¿no es la relación inversa la que se nos ofrece? Las instalaciones de Pipilotti Rist recreando el interior de una casa llena de pantallas son, igualmente, una manera de mirar de otro modo estas imágenes que nos invaden y nos conducen –por el camino indicado y los juegos entre lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande– a tomar distancia de la saturación implícita.

Esta necesidad de tomar distancia con respecto a los flujos de imágenes se encuentra también en los dispositivos de exhibición concebidos por Dan Graham (en la Documenta X de Kassel). Creando módulos de visionado transparentes, dispuestos en estrella, ofrece al espectador espacios de escucha individuales dando la posibilidad de ver la televisión juntos.

[4] *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard (2003), p. 53-54.

de distance ? La bonne distance ou la place du spectateur est une question politique. La violence réside dans la violation systématique de la distance. (...) La violence de l'écran commence quand il ne fait plus écran, lorsqu'il n'est plus constitué comme le plan d'inscription d'une visibilité en attente de sens"[4].

Quand dans *Inasmuch As It Is Always Already Taking (1990)*, Gary Hill fractionne les écrans télévisés en 16 moniteurs de tailles diverses disposés comme un amas de pierre, et qu'il diffuse des images d'un corps fragmenté, il détourne et décompose, en quelque sorte le flux télévisé, et interroge l'image du corps à l'écran. Et quand, dans *Viewers* ses personnages en pied, sont convoqués pour s'adresser à nous, spectateurs, n'est-ce pas le rapport inversé qu'il nous donne à voir ? Les installations de Pipilotti Rist recréant l'intérieur d'une maison emplie d'écrans sont également une manière de regarder différemment ces images qui nous envahissent en nous conduisant, par le parcours incité, et les jeux entre infiniment petit et infiniment grand, à prendre de la distance avec la saturation implicite.

Cette nécessité de mise à distance par rapport au flux des images se retrouvent aussi dans les dispositifs de monstration conçus par Dan Graham (à la Documenta X de Kassel). En créant des modules de visionnage transparents, disposés en étoile, il offrait au spectateur des espaces d'écoutes individuelles tout en donnant la possibilité de regarder la télé ensemble.

Pour l'exposition *Déplacements* (Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2003), Jean-Christophe

[4] *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard (2003), p. 53-54.

Para la exposición *Déplacements* (Museo de Arte Moderno de París, 2003), Jean-Christophe Royoux y Cecilia Tripp imaginaron un ágora de La Reunión, mitad documental mitad instalación, permitiendo ver y a oír de manera original, a través de una serie de televisores dispuestos en semi-círculo, a los portadores de palabra y memoria de la isla y de su criollización.

En sus instalaciones de vídeo, Chantal Akerman crea igualmente una diferente manera de ver sus películas al multiplicar los puntos de vista de las imágenes voluntariamente estáticas o formadas por largos *travellings*. Es el caso *D'Est, Au bord de la fiction*, que muestra el paso del verano al invierno en Alemania, Polonia y Rusia, incidiendo sobre la desesperación y el inmovilismo que parece reanudarse en el Este. La instalación museística se compone de tres salas. En la primera, la película se proyecta en bucle. La segunda, presenta 24 televisores dispuestos en trípticos que difunden secuencias diferentes de la película (retratos en planos fijos o panorámicos), constituyendo un *collage* de lenguas y de paisajes fracturados, de música y de retratos. En la última sala, la voz de Chantal Akerman lee un pasaje de la Biblia en hebreo y un texto suyo sobre la película. En su conjunto, la instalación invita a una especie de viaje deconstructivista en el proceso de producción, remontando desde el largometraje hasta los planos individuales que lo constituyen y, en fin, hasta el lenguaje mismo, ya que, para Akerman, el lenguaje precede siempre al plano visual (...) Si la instalación nos invita a este "gran viaje" a través de la Europa del Este (...), nos conduce igualmente, en un viaje de vuelta no menos importante por la reapropiación de los procesos de creación artística, por el biés de una panoplia de estrategias visuales que nos desvían y luego nos conducen al lenguaje: a través de la riqueza lánguida del cine y de la Historia; en el interior del presente brusco del vídeo y de la comunicación, haciéndonos volver a la necesidad humana última del lenguaje y de la reflexión" (*D'Est*, p.11).

Encontramos este mismo procedimiento en *For The Other Side* (grabado en la frontera mejicana y presentado como intalación en la Documenta XI




**Chantal Akerman**, *From The Other Side*, 1998.

Royoux et Cecilia Tripp ont imaginé une agora réunionnaise, mi-documentaire mi installation, donnant à voir et à entendre, via de manière originale via une série de téléviseurs disposés en demi-cercle, les porteurs de parole et de mémoire de l'île et sa créolisation.

Dans ses installations vidéo, Chantal Akerman crée également une manière de voir autrement ses films en démultipliant les points de vue sur des images volontairement statiques ou formés de longs travellings. C'est le cas *D'Est, Au bord de la fiction,* qui montre le passage de l'été à l'hiver, en Allemagne, Pologne, Russie, s'attardant sur le désespoir et l'immobilisme qui semblait se répandre à l'Est. L'installation muséale est composée de trois salles. Dans la première, le film est projeté en boucle. La deuxième présente 24 téléviseurs disposés en triptyques qui diffusent des séquences différentes du film (portraits en plans fixes ou panoramiques), constituant un collage de langues et de paysages fracturés, de musique et de portraits. Dans la dernière salle, la voix de Chantal Akerman lit un passage de la Bible en Hébreu et un texte d'elle sur le film. "Dans son ensemble, l'installation invite à une sorte de voyage déconstructiviste dans le processus de production, en remontant du long métrage aux plans individuels qui le constituent et, enfin, au langage lui-même. Car pour Akerman, le langage précède toujours le plan visuel. (...) Si l'installation nous convie bien à ce "grand voyage" à travers l'Europe de l'Est (...) il nous conduit également dans un voyage de retour tout aussi important, par réappropriation du processus de création artistique, par le biais d'une panoplie de stratégies visuelles qui nous détournent puis nous ramènent au

de Kassel de 2002) y en *Autobiography-Selfportrait in progress* con ocasión de una retrospectiva de sus películas en el MNAM (en 2004).

**Desbaratar los programas de TV**

Series, juegos, anuncios, informativos, películas, debates..., forman la mayor parte de los programas de televisión, cada uno de estos géneros tiene un formato según un pliego de condiciones preciso. Plagiar, desviar estas emisiones de la tele, ¿no es una manera de criticar las representaciones vehiculadas y darles otro uso?

Ya en 1975, Martha Rosler parodiaba las emisiones para "amas de casa" con *Semiotic of The Kitchen*: con el delantal puesto, se afanaba en su cocina utilizando los utensilios a contracorriente. En *360° de bonheur* (2003), Sabine Massenet insiste a partir de un montaje de anuncios en el flujo, la fluidez, la melosa vida idealizada por la publicidad.

**El Estudio de televisión en el espacio de exposición**

Fabrice Hybert (en la Bienal de Venecia de 1995), Pierre Huyghe ("Mobile TV en Dijon, 1995), Eric Maillet en el Mundial de Fútbol en Tokio (2002), Olivier Bardin (recientemente presentado en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, 2004)..., han transformado espacios de exposición en estudios de televisión para descontextualizar los contenidos, poner a disposición de todo el mundo la manipulación de herramientas y crear su propia emisión, y sobre todo permitir espacios de libertad en un espacio normalmente regido por formatos y normas poco flexibles. Estas intervenciones no buscan tanto proponer un tipo de emisión particular como desplazar el contexto de la televisión hacia el de la producción de arte, anticipando, punteando, y desviando los medios técnicos y financieros, así como los colaboradores cada vez más variados que necesitan las producciones artísticas multimedia.

**¿Hay sitio para el arte contemporáneo en la televisión?**

Tributarios del audímetro y de la competencia entre cadenas, los programas televisados, que no pa-

langage : à travers la richesse langoureuse du cinéma et de l'Histoire ; à l'intérieur du présent saccadé de la vidéo et de la communication ; et en nous faisant revenir à l'ultime nécessité humaine du langage et de la réflexion." (*D'Est*, p.11)

On retrouve ce même procédé avec *For The Other Side* (tourné à la frontière mexicaine et présenté en installation lors de la Documenta XI à Cassel en 2002) et dans *Autobiography – Selfportrait in progress* à l'occasion d'une rétrospective de ses films au Mnam (en 2004).

**Déjouer les programmes TV**

Séries, jeux, publicités, journaux télévisés, films, débats... constituent la grande partie des programmes télévisés, chacun de ces genres étant formaté selon un cahier des charges précis. Plagier, détourner ces émissions télés n'est-ce pas une manière d'en critiquer les représentations véhiculées et d'en donner un autre usage ?

Déjà, en 1975, Martha Rosler parodiait les émissions pour "ménagères" avec *Semiotic of The Kitchen* : en tablier, elle s'affaire dans sa cuisine en utilisant les ustensiles à contre-courant. Dans *360° de bonheur* (2003), Sabine Massenet à partir d'un montage de spots publicitaires, insiste sur le flux, la fluidité, le mielleux de la vie idéalisée par la publicité.

**Le studio télé dans l'espace d'exposition**

Fabrice Hybert (à la Biennale de Venise de 1995), Pierre Huyghe (*Mobile TV* à Dijon, 1995), Eric Maillet lors du Mondial de football à Tokyo (2002), Olivier Bardin (récemment présenté au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2004)... ont transformé des espaces d'exposition en studio télé pour déplacer les enjeux, proposer à tout un chacun de manipuler les outils et créer sa propre émission et surtout permettre des espace de liberté dans un espace normalement régi par des formats et des normes peu flexibles. Ces interventions ne cherchent pas tant à proposer un type d'émission particulier qu'à déplacer le contexte de la télévision vers celui de la production de l'art, anticipant, pointant et détournant là les moyens techniques et financiers ainsi que les partenaires toujours plus variés que nécessitent les productions artistiques multimédias.

ran de plagiarse los unos a los otros, se incluyen en una parrilla que da la mejor parte a los anunciantes y que se corresponde con lo que estiman que es la demanda de diversión/información del espectador/consumidor, de buena gana "zapeador". Incluso los programas más "experimentales" y culturales, menos dependientes del audímetro (ya que los emiten por la mañana o de madrugada), responden a un manual de uso extremadamente ceñido que limita, ya desde su concepción, toda innovación de fondo. Concebir una emisión para televisión es antes que nada, adaptar un producto (aunque sea cultural) al formato de la televisión. Desde esta óptica, podemos hablar de una emisión de arte. ¿Es una emisión que trata del arte o una creación artística? ¿Tendrá una forma específica, un estilo? ¿Está concebida para dirigirse a un público? ¿Qué público? Finalmente, ¿tiene el arte un lugar en la televisión?

En 1969, el galerista alemán Ferry Schum presentó su galería televisual en la cadena alemana SFB. Propuso dos emisiones: *Land Art* e *Identificaciones*, concebidas como una sucesión de intervenciones de artistas todavía no reconocidos internacionalmente (Joseph Beuys, Daniel Buren, Mario Merz, Denis Oppenheim, Walter de Maria, Robert Morris, Carl André, Barry Flanagan, Michael Heizer) que aparecen trabajando, saliendo a escena o metaforizando su relación con el arte de manera singular.

De 1985 a 1987, en una perspectiva voluntariamente *people*, Andy Warhol creó su propia productora para realizar cinco emisiones para la cadena MTV. Warhol entrevistaba a estrellas del medio de la moda y de la pequeña pantalla. Igualmente produjo múltiples vídeos para grupos menos conocidos a los que apoyaba.

En 1998, Hans Ulrico Obrist realizó *Arkipelag TV* (1998), una emisión concebida por una cadena pública sueca, que dedicaba un minuto de televisión a artistas tan diversos como Douglas Gordon, Rosemarie Trockel, Dan Graham, Christian Boltanski, Fabio Mauri, Pipilotti Rist, Pierre Huyghe, los cuales como la galería televisual de Gerry Schum, utilizaron de diversos modos el formato impuesto.

**Quelle place pour l'art contemporain à la télévision ?**

Tributaires de l'audimat et de la concurrence entre les chaînes, les programmes télévisés qui ne cessent de se plagier les uns les autres, sont inclus dans une grille qui donne la part belle aux annonceurs et correspondant à ce qu'on estime être la demande de divertissement/information du spectateur/consommateur volontiers zappeur. Même les programmes plus "expérimentaux" et culturels, moins tributaires de l'audimat (parce qu'ils passent en journée ou tard le soir), répondent à un cahier des charges extrêmement contraignant qui limite, dès la conception, toute innovation de fond. Concevoir une émission pour la télé, c'est avant tout, adapter un produit (quand bien même culturel) au format télé. Dans cette optique, est-ce qu'on peut parler d'une émission d'art. Est-ce une émission portant sur l'art ou une création artistique ? Aura-t-elle une forme spécifique, un style ? Est-elle conçue pour s'adresser à un public ? Quel public ? Est-ce que l'art a finalement lieu d'être à la télévision ?

En 1969, le galeriste allemand Gerry Schum présente sa galerie télévisuelle sur la chaîne allemande SFB. Deux émissions ont ainsi été proposées: Land art et Identifications conçus comme une succession d'interventions d'artistes pas encore reconnus internationalement, (Joseph Beuys, Daniel Buren, Mario Merz, Denis Oppenheim, Walter de Maria, Robert Morris, Carl André, Barry Flanagan, Michael Heizer...) qui se montrent au travail, se mettent en scène ou métaphorisent leur rapport à l'art de manière singulière.

De 1985 à 1987, dans une optique volontairement people, Andy Warhol a créé sa propre maison de Production pour réaliser cinq émissions pour la chaîne MTV. Warhol y interviewait des stars du milieu de la mode et du petit écran. Il a également produit plusieurs clips vidéos pour des groupes moins connus qu'il soutenait.

En 1998, Hans Ulrich Obrist a réalisé *Arkipelag TV* (1998), une émission conçue pour une chaîne publique suédoise, dédiant une minute télé à des artistes aussi divers que Douglas Gordon, Rosemarie Trockel, Dan Graham, Christian Boltanski, Fabio Mauri, Pipilotti Rist, Pierre Huyghe, lesquels, comme pour la

Mathieu Laurette, que trabaja con la televisión desde 1995 (ha recopilado el conjunto de sus "apariciones" de diversas emisiones en un vídeo del mismo nombre), realizó en Bilbao *El Gran Trueque* (2004), organizado con la complicidad de una cadena de televisión local. Esta intervención tomaba la forma de un gran juego en cadena largamente mediatizado que se iniciaba con el cambio de un coche por otro producto comprado, y que se transformaba en el nuevo objeto de intercambio y así sucesivamente. Una manera original de hacer malabarismos con los valores comerciales, de uso o simbólicos. Invitado a la emisión *Die Nacht* (en la cadena Arte), *Germain Huby fait sa téle* (2002): una serie de ocho episodios en los cuales el artista, a solo, imita y desplaza de su contexto cotidiano extractos de programas para el gran público (*Urgencias*, *Les Feux de l'amour*, *Inspector Derrick*, *Jeu Télévisé*, *Loft Story*...)

En cierto modo, y esta tendencia parece persistir todavía hoy, las emisiones producidas por las cadenas de televisión ayudan a la difusión internacional de las producciones multimedia y familiarizan a los telespectadores con este tipo de creación. En cuanto a los lugares y cadenas alternativas, que pueden tomar en cuenta las producciones más radicales y muy a menudo dedicados a la contracultura, no tienen vocación de dirigirse a un público amplio y se constituyen más bien en redes específicas.

Muriel Caron es crítica de arte.

Travaillant avec la télévision depuis 1995 (il a compilé l'ensemble de ses "apparitions" dans diverses émissions dans la vidéo du même nom), Mathieu Laurette a réalisé à Bilbao *El Gran Trueque* (2004), organisé avec la complicité d'une chaîne de télévision locale : cette intervention prenait la forme d'un grand jeu en chaîne largement médiatisé qui a débuté avec l'échange d'une voiture contre un autre produit acheté, celui-ci devenant le nouvel objet d'échange et ainsi de suite. Une manière originale de jongler avec les valeurs marchandes, d'usage et symbolique. Invité à l'émission *Die Natcht* (sur la chaîne Arte), Germain Huby fait sa télé (2002) : une série de 8 épisodes dans lesquels l'artiste mime à lui seul et déplace dans un contexte quotidien des extraits d'émission télé grand public (séries *Urgences*, *Les Feux de l'amour*, *Inspecteur Derrick*, *jeu télévisé*, *Loft Story*...)

D'une certaine façon, et cette tendance semble se poursuivre encore aujourd'hui, les émissions produites par les chaînes télé aident à la diffusion internationale des productions multimédias et familiarisent le téléspectateur à ce type de création. Quant aux lieux et chaînes alternatives, qui peuvent prendre en charge des productions plus radicales et plus souvent dédiés à la contre-culture, ils n'ont pas vocation à s'adresser à un large public et se constituent plutôt en réseaux bien spécifiques.

Muriel Caron est critique d'art.

**Bibliografía**

Anne-Marie Duguet: *Déjouer l'image*, Ed. Jacqueline Chambon, 2002.
Marie-José Mondzain: *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard, 2002.
Françoise Parfait: *Vidéo, un art contemporain*, París, Ed. du Regard, 2001.
Michael Rush: *L'art vidéo*, Thames and Hudson, trad. Francesa, 2003.
*CTRL Space Rhetorics of Surveillance*, cat. ZKM, Karlsruhe, 2002.
Malcolm le Grice: *Experimental Cinema in the Digital Age*, BFI Publishing, 2003.
Anne-Marie Duguet, *Jean-Christophe Averty collages*,

Références bibliographiques:

Anne-Marie Duguet : *Déjouer l'image*, Ed. Jacqueline Chambon, 2002.
Marie-José Mondzain : *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard, 2002.
Françoise Parfait : *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2001.
Michael Rush : *L'art vidéo*, Thames and Hudson, trad. Française, 2003.
*CTRL Space Rhetorics of Surveillance*, cat. ZKM, Karlsruhe, 2002.
Malcolm le Grice : *Experimental Cinema in the Digital Age*, BFI Publishing, 2003.
Anne-Marie Duguet, *Jean-Christophe Averty collages*,

*découpages*, Musée du Jeu de Paume, París, 1991.
*Projections, les transports de l'image*, Le Fresnoy, 1997.
*Bruce Nauman. Image/Texte 1966-1996*, Centre Pompidou, París, 1997.
*Dan Graham, Œuvres, 1965-2000*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2001.
*Gary Hill. Around & About: A performative view*, París, Ed. du Regard, 2002.
*Sylvie Blocher: Living Pictures and other Human Voices*, Casino Luxembourg/Actes Sud, 2002.
*Jochen Gerz In Case we meet*, Centre Pompidou, París, 2002.
*MonterSampler: l'échantillonnage généralisé*, Scratch/ Centre Pompidou, 2000.

*découpages*, Musée du Jeu de Paume, Paris, 1991.
*Projections, les transports de l'image*, Le Fresnoy, 1997
*Bruce Nauman. Image/Texte 1966-1996*, Centre Pompidou, Paris, 1997.
*Dan Graham, Œuvres, 1965-2000*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2001.
*Gary Hill. Around & About : A performative view*, Paris, Ed. du Regard, 2002.
*Sylvie Blocher : Living Pictures and other Human Voices*, Casino Luxembourg/Actes Sud, 2002.
*Jochen Gerz In Case we meet*, Centre Pompidou, Paris, 2002.
*MonterSampler : l'échantillonnage généralisé*, Scratch/ Centre Pompidou, 2000.

IRENE FORTEA

# Imagen y sonido en experimentación: parajes audiovisuales del siglo XX

## Entrevista con Andy Davies, comisario del ciclo *Cine de Sonido*, presentado en la Mediateca de CaixaForum de Barcelona

Durante los meses de febrero y marzo de 2005, la mediateca de CaixaForum de Barcelona acogió un ciclo de proyecciones, muchas de ellas inéditas en España, bajo el epígrafe de *Cine de Sonido*; Andy Davies, comisario de la exposición, acuñó dicho término para referirse a aquellos trabajos de experimentación artística entre las fronteras de la imagen y el sonido, en el que este último cobra especial relevancia. El ciclo agrupa a artistas de muy variadas disciplinas: desde cineastas independientes como Peter Kubelka o Stan Brakhage, a artistas de animación como Oskar Fischinger, Len Lye, Norman McLaren, a músicos como Pierre Schaeffer, Iannis Xenakis, Bernard Parmegiani, pero también artistas difícilmente clasificables, que se mueven en ese ámbito de la interdisciplinariedad tan común en nuestros postmodernos días: Harry Smith, Hans Richter, Nam June Paik, Lillian Schwartz, Stan Vanderbeek... El ciclo, tras finalizar en Barcelona, ha sido presentado, durante el mes de mayo, en la Casa Encendida de la Obra Social de Caja Madrid.

Dado su interés, quisimos adentrarnos más en esta propuesta de la mano del comisario de la muestra en Barcelona. Andy Davies posee un amplio conocimiento de estos materiales, como lo demuestra su colaboración en el Festival de Música Electrónica Sónar de Barcelona durante los últimos seis años en el apartado de Sónar Cinema, así como su participación, también como comisario, en un ciclo de documentales de la Casa En-

# L'expérimentation dans le son et l'image: états de l'audiovisuel du XXe siècle

## Entretien avec Andy Davies, commissaire du cycle *Cinéma de Son*, présenté à la Mediathèque de CaixaForum de Barcelone.

Au cours des mois de février et mars 2005 la Médiathèque CaixaForum de Barcelone a programmé un cycle de projections filmiques, pour la plupart inédits en Espagne, sous le titre de "*Cine de Sonido*" (*Cinéma de Son*) ; Andy Davies, commissaire de l'exposition, baptise de ce nom les expériences artistiques qui s'effectuent à la frontière entre l'image et le son et où le son occupe une place spéciale et spécifique. Le cycle accueillait des artistes provenant de disciplines artistiques très diverses : des cinéastes indépendants comme Peter Kubelka, ou Stan Brakhage, aux artistes d'animation comme Oskar Fischinger, Len Lye, Norman McLaren, aux musiciens comme Pierre Schaeffer, Iannis Xenakis, ou Bernard Parmegiani, autant que des artistes interdisciplinaires de la postmodernité, inclassables comme : Harry Smith, Hans Richter, Nam June Paik, Lillian Schwartz, Stan Vanderbeek... A l'issue des représentations de Barcelone, l'évènement fut proposé au public de Madrid, en mai dernier, par La Casa Encendida de l'Obra Social de Caja Madrid.

Dû à l'intérêt soulevé par cette manifestation, nous avons souhaité nous entretenir avec son commissaire, dans un dialogue qui nous permette d'approfondir. Andy Davies, qui collabora six ans avec le Festival de Musique Electronique Sonar de Barcelone (et plus spécifiquement à la tête de l'initiative Sónar Cinéma) ainsi qu'avec, La Casa Encendida (Madrid), dans un projet intitulé *Documentar la Música* (Documenter la Musique) et dans cette même structure, l'activité *Visual-Ex* (cinéma expérimental et musique),

cendida titulados *Documentar la Música* y también en *Visual-Ex* (cine experimental y música), en el mismo recinto.

**P.- ¿Nos podría hacer, a modo de introducción, una breve recapitulación histórica del *Cine de Sonido*?**

R.- He llamado *cine de sonido,* por denominarlo de algún modo, a ese tipo de películas cortas, próximas al cine experimental, en las que la banda sonora tiene especial importancia y que no suelen ser narrativas. Yo diría que comienza a realizarse a finales de los años 20 y principios de los 30 del siglo XX, con cineastas pioneros como Hans Richter, Oscar Fischinger y, en Estados Unidos, Mary Ellen Bute, que fue la primera en desarrollar una película abstracta con banda sonora de música clásica. Este origen está directamente relacionado con la primera ola de cine experimental de los años 20.

**P.- ¿El cine de sonido estaría entonces en sus orígenes relacionado con las vanguardias artísticas?**

R.- Totalmente. Al menos en sus inicios está muy influido por las vanguardias, sobre todo por la pintura de Kandinsky, pero también por el surrealismo y el cubismo. El cine experimental de los años 30 es geométrico, con imágenes abstractas y juegos de colores, animaciones de formas en movimiento..., este tipo de imágenes quedan muy bien acompañadas por música, por lo que empieza a utilizarse en seguida, al principio la clásica y luego elaborando bandas sonoras experimentales específicas. A partir de los años 40 y 50 la práctica se diversifica y comienzan a trabajar en este campo personas que no vienen tanto del cine experimental abstracto cuanto del mundo de las nuevas tecnologías, es lo que llamaríamos la segunda ola del cine de sonido. Entre los más conocidos figuran los hermanos James y John Whitney, que desarrollaron diversas tecnologías, tanto de la imagen como de creación de sonidos electrónicos y empezaron a utilizar el sistema de lectura de sonidos que llamamos *optical sound*, propio de los puertos de 16 mm., que es la primera forma de crear bandas sonoras antes de la utilización masiva del *magnetic sound*, es decir, el sistema magnetofónico habitual, el de las grabadoras. El

possède une ample connaissance en la matière.

**Q.– Pourriez-vous, en guise d'introduction, nous faire un bref rappel historique de ce qu'est *Cinéma de Son* ?.**

R.– En premier lieu je l'ai appelé ainsi parce qu'il fallait bien donner un nom à ce type de films courts, proches du cinéma expérimental et dont les bandes sonores occupent une place tout à fait importante et qui sont en général tout sauf narratives. Disons, pour le situer dans le temps, que ces films commencent à se tourner dans les années vingt ou trente du XXe siècle, qu'ils apparaissent en même temps que la première vague de cinéma expérimental des années vingt, avec des cinéastes pionniers comme Hans Richter, Oscar Fischinger et, aux Etats Unis, Mary Ellen Bute, qui fut aussi la première à réaliser un film abstrait sur une bande sonore de musique classique.

**Q.– Le "cinéma de son" serait alors lié, à l'origine, avec les avant-gardes artistiques ?**

R.– Tout à fait. Du moins à ses débuts, lorsqu'il reçoit les influences, en particulier de la peinture de Kandinsky, mais aussi celles du surréalisme et du cubisme. Le cinéma des années trente est géométrique, fait d'images abstraites de jeux de couleurs, d'animation et de formes en mouvement... un type d'image qui supporte bien l'accompagnement de la musique, ce qui fait que les créateurs ont tout de suite, recours à elle. Au début c'est à la musique classique que ce cinéma fait appel pour ensuite se tourner vers la création de bandes sonores expérimentales spécifiques. À partir des années quarante, cinquante, la pratique se diversifie. Commencent à travailler dans ce champ, des personnes qui ne viennent pas nécessairement du cinéma expérimental abstrait, mais plutôt du monde des nouvelles technologies. C'est la dénommée deuxième vague du "cinéma de son". Parmi les plus réputés il y a les frères James et John Whitney, qui développèrent différentes technologies, tant du point de vue de l'image que du point de vue de la création de sons électroniques. De plus ils commencèrent à employer un système de lecture des sons appelé *optical sound* propre aux 16mm, qui représente la première façon de produire des bandes sonores avant l'utilisation massive du son magnétique, c'est-à-dire, du système magnétophonique habituel. Le son optique, de fait,

*optical sound* fue, de hecho, el primer instrumento electrónico en el cine. Al margen de estos dos hermanos podemos hablar también en Inglaterra de Len Lye, y también de muchos trabajos de EEUU, como pueden ser los de Jordan Belsen y, ya en los años 50 y 60, Harry Smith, que en la proyección de sus películas simplemente ponía el disco que le apetecía escuchar... La historia de este tipo de cine es larga y muy diversa, pero, para resumir, yo diría que hay una primera época que vendría del mundo del cine experimental abstracto y otra más variada en las propuestas en la que la procedencia profesional de los artistas está más diversificada y se multiplican las técnicas y el uso de nuevas tecnologías.

**P.- ¿Y qué relación establecería entre este tipo de cine y la animación?**

R.- Los orígenes son paralelos, aunque la animación ya existía anteriormente y en los años treinta tenía una vida comercial importante con la industria Disney. En principio fueron creaciones muy diferentes en relación a las técnicas utilizadas. En el cine de sonido se utilizaban técnicas como, por ejemplo, dibujar o rascar directamente sobre la película, como lo hacía Len Lye, o se exponía un trozo de película dentro del laboratorio, tal y como hicieron los hermanos Whitney... La animación, en cambio, consistía por aquel entonces básicamente en dibujar; además, disponía de toda una industria e importantes cantidades de dinero invertido, mientras que el cine de sonido era, en cambio, generalmente artesanal, privado y personal. A partir de finales de la década de los cuarenta esto empieza a cambiar porque se crean películas sonoras figurativas, conectando mucho más con el mundo de la animación tradicional; podríamos citar a autores como Stan Vanderbeek con *Science Friction*, una película satírica hecha a partir de recortes de revistas y periódicos que van animándose de una manera un poco torpe pero con una imaginación desbordante y un sentido del humor muy crítico y paródico; o también la película *Adebar* de Peter Kubelka. Ya estamos un poco más lejos del abstracto puro e intentando conectar diferentes tipos de imágenes con lo que es la banda sonora. En esta época se funda el

représente le premier instrument électronique du cinéma. En plus de ces deux personnages, parlons aussi du britannique Len Lye, ainsi que les nombreux travaux de Jordan Belsen, aux États-Unis et, dans les années cinquante/soixante, ceux de Harry Smith qui, lorsqu'il projetait ses films, donnait tout simplement à écouter le disque qu'il avait alors envie d'entendre. L'histoire de ce genre de cinéma est très longue et variée. Pour résumer, disons que la première époque procède du cinéma expérimental abstrait, et l'autre, plus diverse parce que procédant d'artistes venus d'horizons professionnels très différents, multiplie les techniques et les recours aux nouvelles technologies.

**Q.– Quelle relation établiriez-vous entre cette forme de cinéma et le cinéma d'animation ?**

R.– On pourrait dire que leurs origines sont parallèles bien que le cinéma d'animation ait été antérieur et que dans les années trente il possédait déjà une solide vie commerciale basée sur l'industrie de Walt Disney. Ça a commencé par des créations très diverses qui étaient marquées par les techniques employées. Par exemple, gratter ou dessiner directement sur la pellicule comme le faisait Len Lye, ou encore, exposer une partie de la pellicule en laboratoire ainsi que le firent les frères Whitney... En revanche, en ce qui concerne l'animation, à l'époque, elle se résumait presque uniquement au dessin ; de plus, elle avait toute une industrie à sa disposition qui investissait de grandes sommes d'argent, alors que le "cinéma de son" demeurait artisanal privé et pour ainsi dire une entreprise personnelle. C'est avec l'apparition des créations filmiques sonores figuratives que vers la fin des années quarante s'opère un changement davantage lié au monde de l'animation traditionnelle ; citons, par exemple, des auteurs comme Stan Vanderbeek avec *Science Friction*, une satire cinématographique conçue à partir de coupures de revues y de journaux qui s'animent de façon un peu maladroite mais tout en faisant preuve d'une imagination débordante et d'un sens de l'humour critique, fondé sur la parodie ; citons aussi, le film de *Adebar* de Peter Kubelka. Là, commence à se marquer une distance qui va détourner les démarches consacrées à l'abstrait pur, pour les conduire vers des tentatives nouvelles : adapter toutes sortes d'images à ce que l'on appelle alors, la bande sonore.

GRM (*Groupe de Recherches Musicales*) que fue un grupo de investigación musical que montó Pierre Schaeffer en 1951 en París, en el que encontramos compositores de música contemporánea trabajando al lado de cineastas, creando obras que buscan fundir de manera más elaborada la música compuesta y el cine de imagen. La relación de Schaeffer con la agencia de *Radiodifusión-Televisión Francaises* (RTF), así como su procedencia profesional (ingeniero de Telecomunicaciones), le hacían especialmente consciente de las posibilidades de relación de sonido e imagen. Así pues, para los años 60 había en este grupo gente trabajando con la electrónica y gente trabajando más con *sampling*, es decir, con las grabaciones, origen de la música concreta, música hecha a partir de grabaciones de sonidos manipulados. Como se puede apreciar, la historia del cine de sonido es como un árbol que va ramificándose por todas partes.

**P.- Y actualmente ¿Qué se está haciendo en este ámbito? ¿Nota alguna diferencia respecto de la historia que nos acaba de referir?**

R.- Lo que se nota es que no solamente ha aumentado la producción sino también se han diversificado los estilos y las técnicas. Si haces vídeo tiene más sentido que nunca saber algo de música y viceversa, no solamente porque los *softwares* funcionan en un mismo ordenador sino también porque hay mucho que experimentar en este campo. Es muy difícil calibrar y decir por qué, por ejemplo, un corto que tiene una banda sonora que no tiene nada que ver con la imagen funciona y, al mismo tiempo, por qué la siguiente película, en la que la imagen y el sonido están totalmente compaginados, también funciona. De todo ello se deduce, creo yo, que lo fundamental en el cine de sonido es la experimentación acerca de cómo pueden convivir estos dos elementos: sonido e imagen, y el resultado para mi está claro: hay mil maneras de conjugarlos –como hay mil películas– pero no infinitas, porque no siempre funcionan.

**P.- ¿Le parece entonces que de la conjugación de imagen y sonido surge un tercer mensaje diferente al que la imagen o el sonido aisladamente pudieran producir?**

C'est aussi à cette époque que voit le jour le GRM (Groupe de Recherches Musicales) créé, à Paris en 1951 par Pierre Schaeffer, où se trouvent réunis cinéastes et compositeurs de musique contemporaine à la recherche d'une fusion plus pertinente entre la composition musicale et l'image cinématographique. La relation qu'entretient Schaeffer avec la *Radiodiffusion Télévision Françaises* (RTF), liée à ses origines professionnelles comme ingénieur en télécommunications, l'avait rendu particulièrement conscient de l'ampleur des relations que pouvaient entretenir l'image et le son. Ainsi, pendant les années soixante, certains travaillaient dans ce groupe avec l'électronique pendant que d'autres se dédiaient au *sampling*, c'est-à-dire, aux enregistrements, qui sont à l'origine de la musique concrète, qui est une musique fondée sur l'enregistrement de sons manipulés. On voit bien que l'histoire du "cinéma de son" se développe comme un arbre qui se ramifie.

**Q.– Actuellement qu'en est-il ? Notez-vous des différences par rapport à ce que vous venez d'exposer ?**

R.– Ce que l'on peut observer c'est que non seulement la production a augmenté mais aussi les styles ; ils se sont multipliés autant que les techniques. Par exemple, pour faire de la vidéo, des connaissances en musique s'imposent, et vice versa. Pas seulement parce que leurs *softwares* fonctionnent dans un même ordinateur, sinon aussi parce que ce champ d'expérimentation est immense. C'est difficile de dire pourquoi un court métrage, dont la bande sonore n'a rien à voir avec l'image, fonctionne, et qu'un autre, qui présente une totale fusion entre l'image et le son, fonctionne également. En réalité il me semble que ce qui est déterminant dans le "cinéma de son" c'est la recherche qui permet de découvrir toutes les formes inédites d'osmoses entre l'image et le son. Il me semble que ce qui est clair c'est qu'il y a mille films et mille façons de faire qui ne sont, malgré tout, pas infinies, puisque qu'ils existent aussi des impasses.

**Q.– Vous semble-t-il que la communion de l'image et du son transmet un autre message que l'image et le son pris séparément ?**

R.– Absolument. Je crois que nos sens ont une façon de percevoir l'image et le son qui est fondamentale et

R.- Totalmente. Creo que la forma en que nuestros sentidos captan el sonido y la imagen es fundamental y determina fuertemente nuestras posibilidades de creación; cuando tú intuyes un ritmo visual o aprecias un ritmo musical haces cosas diferentes, aunque, al mismo tiempo, tengan que ver, pero es difícil decir qué es lo que las hace parecidas. Es como si dos redes inmensas de percepción se superpusieran; coinciden en algunas partes y se bifurcan en otras. La primera cosa que se aprende si trabajas haciendo vídeo con música es que si sobrepasas la sincronía entre la imagen y el sonido en demasía el vídeo se vuelve aburrido. Por ello, lo que normalmente se hace es alternar sincronía y desincronización. Es una especie de respiración conjunta entre el ritmo de la música y el ritmo de la imagen. Cuando ves una película y dices que está bien de ritmo no quieres decir que está estructurada matemáticamente, sino que se respira, aunque hay que tener en cuenta que la respiración de la música y de la imagen son diferentes. Jugar con estos dos modos de percepción y experimentar sus diversas combinaciones es, para mí, lo que produce la variedad del cine de sonido; un campo distendido, apto para experimentos, que siempre ha atraído a gente bastante suelta, que no tiene ningún compromiso con nadie y simplemente les gusta lo que hacen. Yo siento que la gente que se dedica a este tipo de cine trabaja muy duro, fotograma a fotograma, y son trabajos motivados por un amor a la cosa. Por eso el resultado suele ser tan personal.

**P.- En este cine la banda sonora ya no queda subordinada a la imagen, tal y como sucede habitualmente en el cine comercial. Aquí, la música adquiere relevancia y generalmente esto implica que haya un buen músico detrás elaborándola; ¿En qué sentido considera enriquecedora la colaboración entre músicos y cineastas?**

R.- La colaboración entre músicos y cineastas es muy interesante y viene a reforzar esa cohabitación de la que hablábamos entre ambos lenguajes: el visual y el auditivo. Creo que para los cineastas es muy interesante trabajar con músicos porque normalmente el cine es un arte un poco solitario, y un músico es realmente la única persoc'est eux qui, de ce fait, déterminent fortement notre capacité à créer. Lorsque nous ressentons un rythme visuel et un rythme musical nous expérimentons des choses singulières bien que les deux soient liées. Cependant il est difficile de dire en quoi elles sont semblables. C'est un peu comme si deux immenses réseaux de perception se superposaient ; coïncidant en partie et divergeant de l'autre. La première des choses que l'on enseigne, en ce qui concerne le travail avec la vidéo accompagnée de musique, c'est que si la synchronisation entre l'image et le son est excessive le résultat est ennuyeux. C'est la raison pour laquelle il est souhaitable d'intercaler des parties synchronisées avec des parties qui ne le sont pas. C'est une sorte de respiration conjointe entre le rythme de l'image et celui du son. Lorsque nous voyons un film dont nous apprécions le rythme, nous n'entendons pas par là que le rythme est structuré mathématiquement, nous entendons que l'œuvre respire, tout en tenant compte du fait que la respiration produite par l'image n'est pas la même que celle produite par le son. C'est ce jeu entre l'image et le son qui est, à mon sens, ce qui génère la diversité du "cinéma de son" ; un champ étendu, propre aux expériences, qui a toujours attiré des personnalités de tout bord, qui n'ont d'obligation avec personne et qui aiment tout simplement ce qu'elles font. Les personnes qui travaillent dans ce domaine le font d'une façon rude, photogramme par photogramme, parce qu'elles sont motivées par l'amour qu'elles ont pour ce qu'elles entreprennent. Ce qui explique aussi pourquoi les résultats sont si personnels.

**Q.– Dans ce type de cinéma, la bande sonore n'est plus soumise à l'image, comme s'est le cas du cinéma commercial. C'est la musique qui occupe une place de choix, ce qui implique qu'il y a un bon musicien qui la travaille. En quoi considérez-vous que la collaboration entre les musiciens et les cinéastes soit fructueuse ?**

R.– La collaboration entre musiciens et cinéastes est très intéressante. Elle vient renforcer la cohabitation que nous avons évoquée entre les deux langages : le visuel et l'auditif. Il me semble que pour les cinéastes le fait de travailler avec des compositeurs est stimulant parce que sinon l'expérience du cinéaste risque d'être solitaire ; de plus le musicien est le seul

na que puede trabajar con un cineasta y establecer un equilibrio de poderes, ya que, al fin y al cabo, la banda sonora constituye la mitad de la película, con lo cual el director sería más bien director de la imagen, y el músico sería el director del sonido, estableciendo un equilibrio de fuerzas que yo creo que produce mejores y sorprendentes resultados.

**P.- Ha organizado la muestra agrupando los contenidos bajo cuatro epígrafes generales que denominó "Cancionero", "Efectos Sonoros", "Clásica y Contemporánea" y "Cine Electrónico". ¿Podría explicarnos qué contenidos, en general, podemos encontrar en cada uno de los apartados?**

R.- La idea del cancionero surgió de la constatación de que había bastantes películas en las que aparecían personas cantando o bien imágenes abstractas en base a una sola canción. Me di cuenta de que estos vídeos podían considerarse precedentes del videoclip. Hay mucha variedad en este grupo pero subrayaría que, en general, nos encontramos con películas que tienen una canción de fondo; por ejemplo, en la película de *Symmetricks,* de Stan Vanderbeek, suena una canción india y la película está hecha en base a esa canción. También en el trabajo de Len Lye *Free Radicals* escuchamos una canción africana mientras visionamos dibujos abstractos realizados directamente sobre la película. Es un tipo de trabajo que, comparado con el videoclip posterior, separa más la música de la imagen y resulta más original. Creo que, en general, el interés mercantil que motiva la existencia de los videoclips produce las más de las veces que no se desarrolle todo el potencial artístico, reduciendo su valor a mera propaganda, aunque también ha habido realizadores de videoclips que se remiten a la tradición experimental del cine de sonido y han conseguido desarrollar un estilo propio, como por ejemplo Spike Jones o Chris Cunningham. También es cierto que al principio tenían más libertad a la hora de elegir la música que querían convertir en videoclip y podían escoger canciones mucho más interesantes de lo que encuentras hoy día en el mercado musical.

à pouvoir réellement travailler avec le cinéaste avec lequel il établit un équilibre entre les pouvoirs respectifs, puisqu'en fin de compte la bande sonore représente la moitié du film, ce qui fait, qu'en quelque sorte, le cinéaste serait le directeur de l'image tandis que le musicien serait le directeur du son, dans une harmonie qui, je crois, produit des résultats surprenants.

Q.– Vous avez organisé la manifestation autour de quatre grands chapitres que vous avez intitulés : "Chansonnier", "Effets sonores", "Classique et contemporaine", et "cinéma électronique". Expliquez-nous quels sont les contenus de chacun d'entre eux ?

R.– En ce qui concerne l'idée des chansonniers elle vient de la constatation du fait qu'il existe un grand nombre de films dans lesquels apparaissent des chanteurs, ou des images abstraites conçues sur des chansons entières. Je me suis donc aperçu que ces vidéos sont les ancêtres du vidéoclip. Sous cet intitulé il y a des choses très diverses, mais je soulignerais volontiers le fait qu'en général nous nous trouvons en présence d'œuvres filmiques qui ont une chanson de fond ; par exemple dans *Symmetricks,* de Stan Vanderbeek, une chanson indienne est susurrée tout au long du film. On retrouve aussi cela dans le travail de Len Lye, *Free Radicals* dans lequel on entend une chanson africaine pendant que l'on voit des dessins abstraits faits à même la pellicule. C'est une démarche qui, comparée aux vidéoclips, sépare davantage le son de l'image et il en résulte une oeuvre plus originale. Les intérêts mercantiles font que le vidéoclip ne développe pas tout son capital créatif, réduit qu'il est à une simple propagande. Il existe cependant des réalisateurs de vidéoclips qui s'en réfèrent à la tradition de la recherche expérimentale du "cinéma de son" et qui sont parvenus à faire naître un style qui leur est propre. Tel est le cas de Spike Jones et Chris Cunningham. Il est aussi vrai qu'au début ils étaient plus libres du choix de la musique qu'ils avaient envie de convertir en vidéoclip ; ils pouvaient choisir des chansons plus intéressantes par rapport à ce que l'on trouve de nos jours sur le marché de la musique.

Q.– Il vous semble donc que le phénomène du vidéoclip a varié depuis ces origines jusqu'à nos jours ?

**P.- ¿Le parece entonces que el fenómeno del videoclip ha variado desde sus orígenes hasta ahora?**

R.- El videoclip ha cambiado un montón, no cabe duda. Yo creo que la transformación se dio a partir de los años 90, cuando se empezó a trabajar con nuevas tecnologías. El videoclip es uno de los ámbitos que más ha desarrollado técnicas como dos D, efectos visuales, trucos de cámara... Pero al mismo tiempo cada vez se ha mercantilizado más y se ha ido pareciendo al lenguaje de la publicidad, que utiliza mucho dinero para muy poco tiempo de imagen. En general, el gran mérito tanto del videoclip como de la publicidad audiovisual es el amplio desarrollo de la parte técnica. Pero también ha habido algunos artistas que han hecho cosas absolutamente dignas, aunque representen una parte pequeña y muy sumergida de lo que es la producción de videoclips: gente trabajando para sellos pequeños, con bajo presupuesto, desde su propia casa... Algunos de sus trabajos son fantásticos y dignos herederos de la tradición de Fischinger. Lo que pasa es que la mayoría de los trabajos interesantes no disponen de amplia difusión, por lo que, seguramente, nunca llegaremos a verlos...

**P.- Y ya que hablamos de la difusión, ¿Cuáles son actualmente las vías de difusión del cine de sonido?**

R.- Pues básicamente estas instituciones como CaixaForum de Barcelona o la Casa Encendida de Caja Madrid, aunque las programaciones que organizan de este material son muy esporádicas y no existe una red predeterminada para distribuirlas. CaixaForum tiene una videoteca a través de la cual intentamos comprar vídeos para que puedan ser vistos en los archivos, pero hay muy poco a la venta. Dentro de lo que hay programado en este ciclo creo que prácticamente la mitad está exclusivamente en 16 mm., que es como si no existiera a nivel de mercado. En España, a pesar de todo, hay un buen público para este tipo de películas y poco a poco el panorama va cambiando; hay festivales independientes que buscan proyectar cosas interesantes y bastante gente trabajando en este ámbito en centros de arte y salas de cine independientes. El problema de la difusión de este tipo de

R.– Beaucoup, sans aucun doute ! Je dirais que la transformation s'est amorcée dans les années quatre-vingt-dix, quand on a commencé à travailler avec les nouvelles technologies. Le domaine du vidéoclip est de ceux qui ont développé le plus de techniques nouvelles comme les deux D, effets visuels, astuces de caméra... Mais avec sa grande divulgation il s'est mis à ressembler de plus en plus à la publicité, laquelle a recours à beaucoup d'argent pour produire peu de temps d'image. D'une manière générale, le grand mérite du vidéoclip, comme de la publicité audiovisuelle, c'est l'amplitude des recours techniques. Néanmoins, il existe des artistes qui ont réalisé des choses absolument dignes, bien qu'ils représentent une infime quantité, enfouie dans ce qu'est le monde de la production de vidéoclip ; des personnes qui travaillent pour de petites marques, avec de maigres budgets et à partir de chez eux. Certaines œuvres sont fantastiques et dignes héritières de la tradition d'un Fischinger. La réalité est qu'il n'y a pas de diffusion à grande échelle pour ce type de démarche, ce qui fait que très peu nombreux sont ceux qui pourront les découvrir...

**Q.– Puisque nous abordons la question de la diffusion, quels sont actuellement les grands réseaux de diffusion pour le "cinéma de son" ?**

R.– Globalement, les institutions comme les fondations bancaires telles que CaixaForum de Barcelone ou la Casa Encendida de Caja Madrid. Cependant, elles ont de ces initiatives une programmation très sporadique d'une part, d'autre part, il n'existe aucun réseau prédéterminé pour distribuer ce type de production. Bien qu'il y ait peu de vidéo en vente, CaixaForum possède une vidéothèque à travers laquelle nous tentons d'acheter des vidéos afin qu'elles soient au moins accessibles et visibles dans leurs archives. La majorité de ce que nous avons présenté dans ce cycle est en 16 mm, autant dire que c'est comme si ce cinéma n'existait pas par rapport au marché de l'audiovisuel. En revanche, il semble qu'il y ait, malgré tout, en Espagne un bon public pour ce genre de films. Peu à peu le panorama change. Ils se créent des festivals indépendants qui cherchent à projeter des choses intéressantes ; Il existe pas mal de personnes qui travaillent dans ce domaine dans les centres d'art et dans les salles de

materiales es, de todas maneras, muy importante y no exclusivo de España. Creo que se irá resolviendo con la difusión de los materiales vía internet.

**P.- Siguiendo con los apartados de la programación, ¿Qué agrupa bajo el título de "Efectos Sonoros"?**

R.- En toda la programación he estado buscando contrastes, por lo que en cada uno de los grupos las películas son muy diferentes entre sí. La primera de este bloque, *Two Pence Magic* de Hans Richter, es una película corta con una serie de ruidos como banda sonora y tiene ese toque típico de crítica y humor a un mismo tiempo. La segunda, *Science Friction* de Stan Vanderbeek, es una película satírica hecha con un estilo de animación muy original que consiste en recortes de imágenes en movimiento con la utilización de muchos efectos de sonido: bombas, ruidos ambientales... Sin embargo la siguiente, *Maskerage* de Haas Michel, tiene una banda sonora de Pierre Schaeffer y es un experimento muy puro de música concreta. Aquí la fuerza está totalmente del lado de la música; consiste en una secuencia de imágenes de máscaras de un museo de etnografía que dura diez minutos y de fondo una banda sonora de voces, mezcladas con ruidos, con música electrónica..., es impresionante. Hay músicas absolutamente geniales escondidas en estas bandas sonoras.

**P.- Así parece, ciertamente. En el ciclo hay bandas sonoras de músicos contemporáneos de la talla de Xenakis, Schaeffer o Parmegianni, pero también se presentan trabajos que utilizan música clásica. ¿En qué sentido cree que difiere el utilizar música clásica para una realización de este tipo frente a colaborar con un músico contemporáneo directamente?**

R.- En el apartado que titulaba "Clásica y Contemporánea" este aspecto queda muy bien reflejado porque en algunas películas utilizaban músicas de Brahms, Bach, Mussorgski, y en otras, en cambio, se recurría a colaboraciones con músicos actuales. En términos puramente técnicos, cuando tienes una banda sonora ya hecha la imagen se va montando alrededor de esa banda y cuando la

cinéma indépendantes par rapport aux réseaux commerciaux. La difficulté liée à la diffusion de ce matériel est donc importante et n'est pas propre à l'Espagne : elle est générale. A mon avis ça va se résoudre probablement lorsque la diffusion passera par Internet.

**Q.– Continuons d'évoquer les chapitres de votre programmation et dites-nous ce que vous entendez par "Effets Sonores" ?**

R.– Ce qui m'anime c'est de programmer des œuvres très contrastées, ce qui fait que dans un même chapitre sont en présence des films très différents entre eux. Le premier films de cette unité, *Two Pence Magic* de Hans Richter est une œuvre courte, caractérisée par cette typique touche d'humour mêlée de critique et qui possède une bande sonore faite de beaucoup de bruits. Le second, *Science Friction* de Stan Vanderbeek, est un film satyrique conçu comme un film d'animation, très original, il est fait d'images découpées qui se meuvent, juxtaposées à de nombreux effets sonores : bombes, bruit d'environnement ... En opposition, le film suivant, *Maskerage* de Haas Michel est créé à partir d'une bande sonore de pure musique concrète expérimentale, signée Pierre Schaeffer. Dans cette création la force se situe entièrement du côté de la musique ; Il s'agit d'une séquence de dix minutes d'images de masques choisis dans un musée ethnographique sur fond sonore de voix mélangées à des bruits et de la musique électronique... littéralement impressionnant ! Il y a des petites merveilles musicales cachées dans ces bandes sonores.

**Q.– En effet ! Dans votre cycle, il y a des bandes sonores de musiciens contemporains de l'envergure de Xenakis, Schaeffer ou Parmegianni, mais aussi des travaux fondés sur la musique classique. Quelles sont, selon vous, les différences, en terme de démarche artistique, entre l'usage de la musique classique et le recours à un compositeur contemporain ?**

R.– Le chapitre intitulé "Classique et Contemporaine" met très bien en évidence les différences que vous évoquez. Certains artistes utilisent les musiques de Brahms, Bach, Mussorgski, pendant que d'autres avaient recours à des collaborations avec des compositeurs actuels. Pour ne s'en tenir qu'à la technique, si la bande sonore préexiste, les images se montent

visionas, de alguna manera, intuyes que el uno no estaba trabajando con el otro, porque ves que la imagen está hecha en función de la música. Da una sensación de paralelismo y notas mucho la distancia entre la imagen que sigue su curso y la música que ya estaba predeterminada. Pero si miras a las películas que son colaboraciones, como puede ser la de Nicolas Schoffer y Teiji Ito, o la de Stan Brakhage con Rick Corrigan y sobre todo la de John Smith con Jocelyn Pool, la cosa cambia. Esta última es una película muy interesante que de algún modo subraya todo lo que estoy diciendo. Dura quince minutos y te cuenta la historia de una carretera que se está construyendo en Londres a partir de las imágenes de las casas derrumbadas, con las voces de sus antiguos habitantes. Todo el sonido que se incluye, desde la música, hasta las voces y los ruidos, está perfectamente imbricado con las imágenes, y la forma de tratarlo es siempre musical. Por ejemplo, en una secuencia un trozo de madera se cae y hace un ruido, y ese sonido está incorporado rítmicamente dentro de la película, con lo que resulta una especie de baile perfectamente sincronizado. Al final, toda la película te está contando una historia, explicando la perspectiva de la persona que está en medio de estos desarrollos urbanísticos y la destrucción que inevitablemente conllevan en términos de pérdida de historia, de memoria, de lugar..., es una película seria pero también muy bonita. Para mi éste es el resultado positivo que puede generar una colaboración estrecha entre compositor y cineasta, que hace que sea imposible considerar la imagen o el sonido independientemente, porque están hechos para aparecer juntos.

**P.- La última parte del ciclo, "Cine Electrónico", está dedicada principalmente a la historia de la música y la imagen electrónicas; ¿Cómo influyen las nuevas tecnologías en el cine de sonido?**

R.- Es impresionante lo que transforma lo electrónico a lo analógico, tanto a nivel musical como visual. La revolución del audio fue previa a la de la imagen y sucedió en las décadas de los 80 y 90 con los primeros ordenadores personales que incluían *software* de música. Actualmente y debido al incremento de velocidad de los ordenadores la

en fonction d'elle, ce qui rend visible que le travail n'a pas été l'objet d'un échange entre artistes, puisque l'image semble choisie pour servir la musique. Il en ressort une sensation de parallélisme : un écart entre l'image qui suit une logique qui lui est propre et la musique qui en a une autre prédéterminée. En revanche, dans le cas des réalisations qui sont le fruit de collaborations comme celle de Nicolas Schoffer et Teiji Ito, ou celle de Stan Brakhage avec Rick Corrigan et par-dessus tout, celle de John Smith avec Jocelyn Pool, les choses changent. En effet, de cette dernière collaboration naît un film très intéressant qui, d'une certaine manière, illustre tout ce que je viens de dire. Il s'agit d'une route qui se construit à Londres, racontée en quinze minutes, à partir d'images de la démolition des maisons saisies par les voix de leurs anciens propriétaires. Tout ce qui intervient dans la composition : musique, voix, bruits s'articulent parfaitement avec les images avec un traitement musical de l'ensemble. Prenons par exemple une séquence où un morceau de bois se détache et tombe en faisant du bruit. Ce son, rythmiquement capté dans la bande son du film, semble chorégraphier la chute du morceau de bois. C'est ainsi que nous est raconté l'histoire de ces personnes prises dans les circonstances urbaines de la destruction de leur histoire, de leur mémoire, de leur lieu de vie....Un film grave et beau à la fois. C'est ainsi que j'imagine la collaboration étroite et fructueuse entre un compositeur et un cinéaste, elle rend impossible la désolidarisation de l'image et du son parce qu'ils ont été conçus pour être un tout.

**Q.– Le dernier chapitre du cycle "Cinéma électronique" est principalement consacré à l'histoire de la musique et à l'image électronique. Comment s'exerce l'influence des nouvelles technologies dans le "cinéma de son" ?**

R.– La transformation de l'électronique en analogique est véritablement impressionnant, tant du point de vue visuel que du point de vue musical. La révolution audio, qui s'est opérée au cours des années quatre-vingt-quatre-vingt-dix avec les nouveaux ordinateurs qui comportaient des *softwares* pour la musique, a précédé la révolution de l'image. Aujourd'hui, grâce à la vélocité des ordinateurs, la révolution de l'image est en cours. Prenons pour exemple ce qui se fait dans le

revolución de la imagen ya está sucediendo. Un buen ejemplo de lo que actualmente se hace desde el mundo de la electrónica son los trabajos, realizados generalmente por DJs, en los que abunda la utilización de los *loops*, que son bucles sonoros que repiten un mismo patrón, junto con imágenes abstractas en continuo cambio. Este tipo de trabajos pretenden crear un ambiente audiovisual, un mundo interior y cerrado. Tecnológicamente hablando, hay muchos *softwares* que te posibilitan trabajar con sonido e imagen a un mismo tiempo, pero el gran problema es el tedio que suele generar su difícil manejo y las limitaciones innecesarias que muchas veces conllevan. Por eso creo que es tan importante intentar crear un ordenador para gente con este tipo de necesidades creativas específicas. El programa M.A.X. es uno de los pocos que, tanto para la manipulación de la imagen como del sonido, te da estas posibilidades, porque es un *software* que vas programándolo tú mismo para que haga lo que quieres. Este *software* es muy efectivo porque sus orígenes, antes de ser comercializado, los encontramos en la investigación que se produjo por parte de los propios músicos y tecnólogos en el *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM); una institución ubicada en el Centro Pompidou de París y que fundó Pierre Boulez en 1976 para el desarrollo de tecnología adaptada a la música. De todas maneras, y a pesar de estas nuevas tecnologías, algo es bueno siempre por la misma razón, da igual que hablemos de trabajos recientes que de obras de los años 30; es bueno porque tiene carácter, es creativo. Las tecnologías, por ello, son interesantes sólo hasta cierto punto y, a veces, al visionar las obras actuales, las notas más en un sentido negativo que positivo. Cuando ves algo realmente original atribuimos esta creatividad a la persona o grupo particular que lo ha realizado, más que hacerla depender del *software* que ha servido para su creación.

**P.- Nos ha llamado la atención el hecho de que no hay ningún español dentro del programa, ¿A qué se debe esta carencia?**

R.- Sí, es tremendo. Llevo siete años dedicándome a programar en España y sin embargo casi

monde de l'électronique, les travaux réalisés par les DJs dans lesquels abondent les *loops*, ces boucles sonores qui reproduisent un même modèle de son pendant que les images abstraites, elles, vont changeant. Ce type de démarches prétend créer un environnement audiovisuel, un monde qui serait à la fois intérieur et fermé. Technologiquement parlant, il existe de nombreux *softwares* qui facilitent ce travail conjoint de l'image et du son, mais l'inconvénient de ces techniques c'est qu'elles sont très difficiles à manipuler et qu'elles comportent de nombreux obstacles injustifiés. C'est la raison pour laquelle je crois que doivent être conçus des ordinateurs spécifiques qui répondent aux nécessités de cette catégorie de travail créatif. Un peu comme c'est le cas du programme M.A.X., un des rares à permettre la nécessaire flexibilité de manipulation de l'image et du son ; ce qui le caractérise c'est qu'il se programme de façon continue en fonction de la demande de celui qui l'emploi. Ce *software*, avant sa commercialisation, avait été, à l'origine, conçu par des compositeurs, des musiciens et des technologues de l'*Institut de Recherche et de coordination Acoustique/Musique* (IRCAM); une institution créée en 1976 par Pierre Boulez pour le développement des technologies adaptées à la création musicale et liée au Centre Georges Pompidou de Paris. De toutes façons, peu importe la technologie, et que les œuvres soient d'aujourd'hui où qu'elles soient des années trente, une œuvre est bonne pour son caractère propre, et pour le niveau de créativité dont elle fait preuve. C'est pourquoi les technologies sont intéressantes, mais jusqu'à un certain point ; il suffit de voir la pauvreté de certaines productions actuelles pour s'en rendre compte. Devant quelque chose qui vous réjouit pour son originalité, la créativité de l'œuvre vous l'attribuez bien à celui qui l'a réalisée et non au *software* auquel le créateur a eu recours pour son élaboration.

**Q.– L'absence d'espagnols dans votre programme a attiré notre attention, à quoi est-elle due ?**

R.– Oui. C'est consternant. Voici sept ans que je programme en Espagne et pourtant je ne programme presque jamais quelqu'un de ce pays. Je ne sais pas ce qui se passe. Il me semble, si l'on tient compte de ce que je connais des productions – et pour sûr, je ne les connais pas toutes– qu'en réalité c'est le fait de

nunca programo nada de aquí. No sé qué está pasando; creo que lo fundamental dentro de lo que yo conozco –pues es cierto que, probablemente, desconozca muchos trabajos– es que no hay un mercado musical amplio. Si hubiera más sellos independientes con un mínimo de posibilidad de ventas para mantener una pequeña empresa, entonces afloraría la producción de vídeos. Eso lo ves claramente en Inglaterra, donde hay muchos sellos que dedican una pequeña parte de las ganancias a producir y expandir circuitos de creación visual y esto hace, a su vez, que esa misma gente que puede estar haciendo un videoclip para un artista, también haga luego sus propias obras. Digamos que existe un cierto movimiento económico alrededor que, por pequeño que sea, crea mucho trabajo. Y también creo que, en general, lo audiovisual está muy poco apoyado por las instituciones españolas, y esto es una lástima, ya que en el arte contemporáneo el centro de producción es el vídeo. Deberían de fomentarse líneas de distribución alternativas, la creación independiente, y todo lo que es algo un poco más personal y con más carácter. Dígase de paso, ¿por qué no hay una escuela de música e imagen? o al menos un departamento de música e imagen en una escuela de música... De momento todo se hace de manera indirecta, a cuenta de un encargo de un grupo de música o tal vez de un club que solicita audiovisuales para una noche, pero esto no es lo mismo que tener la posibilidad de hacer algo que tú quieres hacer.

**P.- ¿Y le parece que en el ámbito educativo se incide suficientemente en la comprensión del lenguaje audiovisual?**

R.- No, es terrible. Tienen un montón de clases de todo y no les dan la posibilidad ni de hacer un minuto de vídeo y, sin embargo, nuestra cultura hoy día es fundamentalmente audiovisual. Los chavales se pasan la vida chupando televisión y deberían de ser capaces de dominar este lenguaje y posicionarse críticamente. En las escuelas no se aprovecha la tecnología actual porque, realmente, con tres o cuatro ordenadores, un *software* normalito para hacer música y editar vídeo y un par de cámaras, se podría hacer un montón de

l'étroitesse du marché. S'il existait des labels indépendants, soutenus par un marché capable de les maintenir à flot en tant qu'entreprises, la production vidéaste serait florissante. Comme en Angleterre ! On voit bien qu'il existe un grand nombre de petites labels qui réinvestissent une petite partie de leurs bénéfices dans la production et qui élargissent en même temps leurs réseaux de diffusion de créations visuelles, ce qui permet que l'entreprise réponde d'une part, à une commande d'un artiste et de l'autre, à la production de ses propres œuvres. Disons qu'il existe une certaine activité économique qui, pour petite qu'elle soit, génère beaucoup de travail. Je crois aussi que l'audiovisuel est assez peu soutenu par les institutions espagnoles et c'est regrettable parce qu'au cœur de l'art contemporain se trouve, en terme de production, la vidéo. Ce qui manque ce sont des réseaux alternatifs de distribution, de créations indépendantes. De plus, devrait se créer un ensemble de ressources capables de faciliter la promotion de démarches typées à caractère personnel. Ajoutons au passage la question suivante : pourquoi n'existe-t-il pas une école consacrée à l'étude de l'image et du son ? Ou, pour le moins, pourquoi ne pas créer un département de l'image et du son dans les écoles de musique ? Actuellement tout se passe de façon indirecte. Un groupe de musiciens commande une production, ou bien un club qui souhaite organiser une soirée audiovisuelle, mais de toute évidence, cela ne remplace en rien un réel environnement structuré qui permette un véritable climat de créativité, pour que les artistes trouvent le moyen de faire ce qu'ils ont envie de faire.

Q.– Vous semble-t-il que du point de vue de l'enseignement, soit favorisée une réelle approche du langage audiovisuel ?

R.– Non. C'est terrible. Il existe grande quantité de cours de tout genre, mais les élèves n'ont aucune possibilité de faire de la vidéo. Pourtant notre culture est fondamentalement audiovisuelle. Les jeunes, qui passent leur temps à téter les programmes de la télé, devraient être en mesure de dominer ce langage tout en se positionnant de façon critique. Les écoles ne tirent réellement aucun profit des technologies actuelles, tout au plus possèdent-elles, pour réaliser une vidéo et concevoir la musique, trois ou quatre ordinateurs avec des *softwares* élémentaires. Pas

cosas y daría la posibilidad a los estudiantes de tener su propia perspectiva sobre el lenguaje audiovisual, ya que una perspectiva sobre la imagen es cada vez más importante y si no manipulas tú mismo las imágenes y el sonido no eres consciente de hasta qué punto son una construcción. Además, para la gente joven la imagen es fundamental y no tienen una cultura de ello; están desprovistos de maneras de entenderla.

Irene Fortea es licenciada en Filosofía y profesora de piano.

mal de choses peuvent se faire ne serait-ce qu'avec deux caméras, ce qui donnerait aux étudiants une perspective personnelle concernant le langage audiovisuel. La perspective personnelle à propos de l'image est une chose de plus en plus importante ; malheureusement, l'étudiant qui n'a pas l'occasion de manipuler, de combiner les images avec le son, ne peut pas avoir conscience du degré de construction impliqué dans leur production. Soulignons que, pour les jeunes, l'image est centrale ; pourtant, ils la vivent totalement démuni d'une culture du visuel. En d'autres termes ils se trouvent dans l'impossibilité de la comprendre.

Irene Fortea est licenciée en Philosophie et professeur de piano.

VICTORIA PÉREZ ROYO

# Función del montaje en la videodanza: de la recepción hipnótica a la recepción responsable.

## (Análisis de *10m o.h.*)

Me propongo llevar a cabo un análisis de la obra *10m o.h.*, encuadrable en el género "videodanza", a fin de poner de relieve las posibles formas de participación mental del espectador en el acontecimiento fílmico a través de un uso particular del montaje. Los productos culturales que se subsumen bajo la etiqueta de "videodanza" son aquéllos en los que se ocasiona una *simbiosis* entre elementos dancísticos y cinematográficos[1]. Quedarían, por tanto, fuera de consideración aquellos productos que son resultado de relaciones de subordinación entre ambos medios: o bien el lenguaje cinematográfico pierde entidad en tanto se limita a grabar un material previo y con entidad propia –los documentos y grabaciones de representaciones, así como los vídeos pedagógicos y el material didáctico en general– o la danza pasa a constituir una mera pieza del engranaje al servicio del cine, abandonando de esta forma la investigación y explotación de sus recursos propios; ejemplos de ello lo constituyen tanto los videoclips, en los que la danza sirve al fin exclusivo de promocionar

[1] Suscribo la siguiente afirmación de Charles Atlas: "El cine es el arte de organizar hechos audiovisuales en el tiempo. Y eso se puede hacer con films, con vídeo o con ordenador. Tan sólo cambia la superficie sobre la que fluye ese torrente de imágenes o la pantalla en la que se visualizan las imágenes. No existen, por tanto, desde este punto de vista, diferencias entre cine y vídeo." (ROSINY, Claudia, *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*, Chronos, Zurich, 1999).

# Fonction du montage dans la vidéodanse: de la réception hypnotique à la réception responsable.

## (Analyse de *10m o.h.*)

Afin de souligner les différentes formes d'implication mentale du spectateur dans l'art cinématographique à travers une utilisation particulière du montage je me propose de mener à bien une analyse de l'œuvre *10m o.h.*, qui rentre dans la catégorie de la "vidéodanse". Les produits culturels étiquetés "vidéodanse" correspondent a ceux qui expérimentent une symbiose entre des éléments dansés et des éléments cinématographiques[1]. Ce qui exclut d'emblée les produits qui sont le résultat de relations de subordination entre les deux formes d'expression. De la même manière que le langage cinématographique perd son entité s'il se limite à filmer un travail dansé préexistant qui a une entité qui lui est propre, les vidéos, – à caractère pédagogiques ainsi que le matériel didactique en général – où la danse est réduite à la partie congrue du langage cinématographique, laissent de côté à la fois la recherche et l'exploitation de ses ressources propres. Les vidéoclips regorgent d'exemples où la danse ne sert qu'à mettre en valeur la musique, comme les films musicaux traditionnels, dans lesquels

[1] Je souscris à l'affirmation suivante de Charles Atlas : "Le cinéma est l'art d'organiser des faits audio-visuels dans le temps. Et cela peut se faire avec des films, des vidéos ou avec un ordinateur. Le support duquel déferle un torrent d'images c'est la seule chose qui change ainsi que l'écran sur lequel elles sont vues. Par conséquent ils n'existent pas, de ce point de vue, de différences entre cinéma et vidéo." (ROSINY, Claudia, Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform, Chronos, Zurich, 1999).

la música, como los filmes musicales tradicionales, en los que los fragmentos de bailables implicaban una suspensión de la trama. La verdadera colaboración entre cine y danza se ha dado en escasas ocasiones, con creadores tales como Busby Berkeley, Maya Deren o Merce Cunningham, a pesar del hecho de que la grabación del movimiento se remonta a los inicios mismos del cine[2]. Con el género híbrido videodanza la cooperación entre las dos artes se ha investigado de manera sistemática, permitiendo que esta práctica simbiótica se convirtiera en un género autónomo derivado de la especialización del videoarte que ha dado lugar a producciones enormemente valiosas. Los pioneros de la videodanza son Birgit Cullberg y Merce Cunningham, quienes colaboraron con Nam June Paik y otros conocedores del medio cinematográfico, como Charles Atlas y Elliot Caplan. El primer creador de videodanza en Europa es Philipe Decouflé, con *Jump* en 1984, obra a la que siguió una larga contribución a este género, con piezas como *Le P'tit Bal*, *Codex*, *Abracadabra* y otras; aunque en la larga historia de la colaboración entre cine y danza se pueden encontrar numerosos antecedentes intermediales. Puede decirse que el punto de referencia en la génesis de la videodanza lo constituye *A study in choreography for the camera* de Maya Deren del año 1945. En la dirección de estrecha colaboración entre baile y grabación en imágenes marcada por esta artista continuarían una serie de autores como Emshwiller, Hilary Harris y Norman McLaren.

Con el fin de comprender con mayor profundidad las implicaciones estéticas del género videodanza y de alcanzar una definición más precisa que la esbozada parece conveniente detenerse en mencionar las diversas estrategias de adaptación del baile a la pantalla.

En la acomodación a los medios expresivos de la pantalla y de la imagen videográfica la danza

[2] Ya antes del cambio de siglo (en 1894) Thomas Edison grabó a Ruth St. Dennis. Un año más tarde los hermanos Skladanowski proyectaron la *Sizilianischen Bauerntanz* en el Berliner Wintergarten. La *Serpentinentanz* de Fuller fue filmada por numerosos directores de cine, entre los que destacan Edison, Méliès, Guy y Nadar.

la danse était réduite à des fragments. Alors que filmer le mouvement remonte aux prémices du cinéma[2], la véritable collaboration entre cinéma et danse a eu lieu peu de fois, avec des créateurs tels que Busby Berkeley, Deren maya ou Merce Cunningham. Avec le genre hybride qu'est celui de la videodanse, la coopération entre les deux arts a fait l'objet de recherches systématiques qui ont permis à cette pratique symbiotique de se transformer en un genre autonome, lui-même dérivé du videoart qui a donné lieu à des productions de grande valeur. Les pionniers de la videodanse sont Birgit Cullberg et Merce Cunningham, ceux qui ont collaboré avec Nam June Paik et d'autres connaisseurs du milieu cinématographique, comme Charles Atlas et Elliot Caplan. Bien que l'histoire de la collaboration entre cinéma et danse soit ancienne, il existe de nombreux produits intermédiaires antérieurs à elle. Le premier créateur de videodanse en Europe est Philipe Decouflé, avec Jump en 1984, œuvre suivie d'une riche descendance de pièces comme Le P'tit Bal, Codex, Abracadabra et autres ; on peut considérer que la genèse de la videodanse procède d'*Une étude en chorégraphie pour caméra* (A study in choreography for the camera) de Deren Maya datant de l'année 1945. A cette tradition d'étroites collaborations marquées par cet artiste, entre la danse et tournage d'images de danse, succède une série d'auteurs comme Emshwiller, Hilary Harris et Norman McLaren.

La nécessité de comprendre plus en profondeur les implications esthétiques de ce type de videodanse et de parvenir à une définition plus précise que celle ébauchée antérieurement, mentionnons les diverses stratégies d'adaptation de la danse à l'écran.

Par rapport à son adaptation aux formes d'expression que sont l'écran et l'image vidéo, la danse sera essentiellement reconfigurée, puisque tout ajustement du mouvement dansé agit sur la structure et sur les processus spatio-temporels de transition qui seront alors cinématographiquement narratifs. Les

[2] Avant le changement de siècle en 1894 Thomas Edison a filmé Ruth St. Dennis. Une année plus tard les frères Skladanowski ont projeté la *Sizilianischen Bauerntanz* dans le Berliner Wintergarten. La *Serpentinentanz* de Fuller a été filmée par de nombreux directeurs de cinéma, parmi lesquels Edison, Méliès, Guy et Nadar.

será esencialmente reconfigurada, ya que es indudable que en cualquier ajuste del movimiento dancístico a tales medios, la estructura organizativa y los procedimientos espacio-temporales de transición serán totalmente fílmico-narrativos. Las transformaciones se manifiestan en distintos planos.

El primer cambio radical lo opera el montaje; el flujo de movimiento que conforma la coreografía no se presenta en su estado originario, sino que se ve sometido a un análisis fragmentario a través del montaje. En este sentido se reconoce la transición que se produce ya en los primeros tiempos del cine desde su concepción como "reproductor" hacia la de "productor" de realidad. Dejó de recrear un acontecimiento para pasar a producirlo, abandonando así el modo de representación primitivo –todavía muy influido por la estética teatral en la que la acción se desarrollaba sobre un escenario único y permanente– para abrir paso a un espacio virtual creado por la sucesión de planos procedentes de realidades distintas. El montaje no consiste, pues, en una mera superposición de planos, sino que de él se deriva la configuración de una realidad hasta entonces inexistente. Éste era el tipo de montaje que practicaron Pudovkin y Eisenstein –distinto del griffithiano, el cual partía de la idea de registro de un acontecimiento, aunque por primera vez a través medios fílmicos–, basado en un despertar de la conciencia del espectador por medio de la producción de narración, o dicho de otra forma, de la creación de un acontecimiento fílmico a partir de la conjunción de imágenes de fuentes pertenecientes a diversas realidades; en suma, lo esencial del arte cinematográfico para ambos autores consistía no tanto en la imitación de la realidad como en la reproducción con medios fílmicos del funcionamiento de ésta, promoviendo así su mejor comprensión. La filosofía subyacente a este tipo de montaje tiende naturalmente a una valoración estética de las estrategias formales frente a los contenidos que éstas producen. Desde este punto de vista el montaje en *10m o.h.* –como se podrá apreciar al hilo de su análisis– se reconoce como continuador directo de los transformations se manifestent sur différents plans.

Le premier changement radical s'opère au montage ; le flux du mouvement de la chorégraphie a perdu son état originel. Il est soumis à une analyse fragmentée par le montage. C'est à cela que se voit la transition qui s'est produite dès les premiers temps du cinéma, lorsque celui-ci passe de la reproduction de la réalité à la production de réalité. Il cessait de reproduire les évènements pour les créer, abandonnant ainsi le premier mode de représentation – encore très influencé par l'esthétique théâtrale où l'action se déroulait sur une scène unique et permanente – pour céder le pas à un espace virtuel jusque-là inexistant, composé de plans successifs calculés, qui trouvent leur origine dans des réalités différentes. Le montage n'est donc pas une simple superposition de plans. De lui dérive et se configure une réalité jusque-là inexistante. Ce genre de montages utilisés par des personnalités comme Pudovkin et Eisenstein – différents de ceux de Griffiths qui évoquait pour la première fois dans l'histoire du cinéma l'idée de registre des évènements, visait l'éveil de la conscience du spectateur à travers la narration. Dit d'une autre manière, le montage se fondait sur la création d'un évènement filmique à partir de la conjonction d'images provenant de réalités diverses ; en somme l'essentiel de l'art cinématographique pour ces deux auteurs, plus que la représentation de la réalité, c'était la reproduction de son mécanisme avec des moyens cinématographiques qui permettaient d'accéder à une meilleure compréhension. La philosophie, sous-jacente à ce type de montage, focalise sur l'idée d'une évaluation esthétique des stratégies formelles face aux contenus qu'elles produisent. On pourra voir, au fil de l'analyse, pourquoi le montage de *10m o.h* est considéré comme le successeur direct des expériences de l'avant-garde cinématographique russe, expériences qui s'écartent, comme il a été indiqué, des conceptions du cinéma comme mode d'enregistrement de la réalité ou comme création d'une narration objective, pour enfin mettre à l'épreuve, de manière systématique, les infinies possibilités de création de sens et de transformation qu'offre le montage à des niveaux divers.

Cela affecte en premier lieu directement l'espace lié au mouvement : la mobilité de la caméra permet

experimentos de la vanguardia cinematográfica rusa, los cuales se apartan, como se ha indicado, de las concepciones de cine como registro de una realidad o como creación de una narración con intención de apariencia objetiva, para experimentar de manera sistemática las posibilidades de creación de sentido que el montaje ofrece.

Las transformaciones operadas en el montaje se manifiestan en diversos niveles. Por un lado, el espacio del movimiento se ve afectado; la movilidad de la cámara permite tanto seguir la lógica del movimiento como, por el contrario, impedir conocer al espectador la solución a la tensión que aquél propone, dirigiendo su atención a otras acciones. Por ello el espacio ya no lo crea el propio movimiento del bailarín, sino que es la cámara la que le dicta a éste el lugar hacia el cual debe desplazarse; este recurso se explota sistemáticamente desde la introducción de la *Steadycam*, que permite al cameraman, y por tanto al espectador, introducirse en la coreografía o incluso interaccionar con los bailarines. Asimismo, la perspectiva del escenario a la italiana desaparece, haciéndose el espacio variable en función del punto de vista adoptado para observar o participar en la acción: el movimiento en la pantalla es perceptible desde puntos de vista imposibles de lograr en el escenario, conseguidos mediante picados, contrapicados, perspectivas aéreas, cámara lenta o rápida, planos parciales más o menos detallados... llegando a facilitar incluso la pérdida de referencias espaciales por parte del espectador, así como la ilusión de pérdida de la gravedad del bailarín[3]. Desde una perspectiva temporal se observa que el tiempo no está, por tanto, definido por la secuencia de movimientos de los bailarines, sino por la sucesión de cortes del montaje, así

[3] Un estudio magnífico sobre la pérdida de referencias espaciales en el vídeo lo constituye la pieza de videodanza *Cornered*, cuyo espacio diegético se reduce a una esquina en la que la bailarina realiza su coreografía; el movimiento de la cámara y las distintas perspectivas en las que ésta se sitúa, ayudados por el movimiento coreográfico no basado en la gravedad, provocan que al espectador le sea imposible conocer si la protagonista está bocabajo, tumbada o de pie, si se deja caer o se levanta.

de le suivre dans sa logique tout comme, au contraire, elle peut l'empêcher de révéler au spectateur les raisons de sa tension, en attirant son attention vers d'autres actions. L'espace n'est donc pas déjà généré par le mouvement du danseur, c'est la caméra qui lui dicte le lieu vers lequel il doit se déplacer ; cette technique est systématiquement exploitée depuis l'introduction de la *Steadycam*, car elle permet au caméraman, et par conséquent au spectateur, de s'introduire dans la chorégraphie ou, y compris, d'interagir avec les danseurs. En conséquence, la perspective de la scène à l'italienne est gommée, l'espace est devenu variable en fonction du point de vue adopté pour observer, ou pour prendre part à l'action. Sur l'écran, la perception du mouvement obtenu au moyen de plongée et contre plongée, de perspectives aériennes, caméra au ralenti ou rapide, plans partiels plus ou moins détaillés, se fait à partir de points de vue impossibles à obtenir depuis la scène... ce qui, pour le spectateur, facilite la perte de références spatiales, ainsi que l'illusion de perte de la gravité du danseur[3]. Il en résulte que le temps n'est pas pensé en fonction des mouvements des danseurs, mais défini par la succession de séquences générées par les coupes dues au montage, ainsi que par d'autres éléments propres au langage cinématographique (les ellipses temporelles de différents signes : analeptiques[4], prolepses[5] [p.117], fragmen-

[3] Une magnifique étude sur la perte de références spatiales se trouve dans la vidéo d'une pièce de vidéodanse de *Cornered*, dont l'espace diegétique est réduit à un coin où le danseur effectue sa chorégraphie. Le mouvement de la caméra et les différentes perspectives dans lesquelles celle-ci se positionne, accentuées par un mouvement chorégraphique qui n'est pas fondé sur la gravité, ne permet pas au spectateur de savoir si la protagoniste est à plat ventre, renversée ou debout, si elle se laisse tomber ou si elle est debout.

[4] NDT. La BD, comme le cinéma, ne connaît pas les temps du récit écrit (passé, imparfait,...). Tout est raconté au présent. Afin d'éviter que le lecteur se perde dans les retours arrière, on a intérêt à identifier le temps passé du temps présent par quelques astuces. Analepse a été introduit par Gérard Genette en 1972 dans *Figures III*. Le mot est composé du préfixe grec *ana* et d'un radical dérivé d'un verbe qui en grec veut dire : "prendre en charge, assumer". Vulgairement le terme employé est emprunté de l'anglais : *flash-back*.

como por otros elementos propios del lenguaje cinematográfico (incluidas elipsis temporales de distinto signo, tales como analepsis, prolepsis, fragmentaciones y alteraciones varias del orden temporal). El movimiento, factor determinante para crear el tiempo en la danza, se subordina así al tiempo cinematográfico quedando determinado en última instancia por él.

Por último, el sonido producido por el movimiento –rozamientos y golpes contra el suelo o respiración– pasa a poseer por primera vez una significación, desde el mismo momento en que puede ser tanto evitado como manipulado. La danza sufre, aparte de las expuestas, otras múltiples transformaciones al ser trasladada a la pantalla: la presencia física se pierde, convirtiéndose los cuerpos en inmateriales, lo que contribuye definitivamente al abandono de la interacción con el público en un diálogo, dentro de unos márgenes, bidireccional. La tridimensionalidad del escenario se pliega a la bidimensionalidad de la pantalla, a pesar de que la tradición pictórica, fotográfica y cinematográfica ha enseñado al espectador a creer en la ilusión de profundidad. Asimismo, se pierde el valor de irrepetibilidad del movimiento, por lo que el aura que aquélla le proporcionaba se disuelve en la grabación, redundando en una pérdida de espontaneidad acentuada por las diferentes tomas requeridas para una grabación.

Así pues, es lícito deducir que en las creaciones de videodanza, así como en aquellas en las que se produce una relación simbiótica entre los lenguajes dancístico y cinematográfico, la cámara no se limita a reproducir el movimiento, sino que lo produce. La grabación de una realidad existente no tiene sentido, desde este punto de vista, más que como captación de un material que posteriormente será transformado de tal forma que se cree un producto nuevo, imposible de subsumir bajo la denominación exclusiva de danza, en el que ambas artes se dan cita en un diálogo interactivo. Esta concepción se refleja en la siguiente cita de Harriton: "It seems fair to say that a good dance film is one that cherises the individual vitality of both forms while each gains dimensions from the other. (...) Both are time-space arts and

tations et modifications ainsi que diverses altérations de l'ordre temporel). Le mouvement, facteur déterminant pour créer le temps dans la danse, est dès lors subordonné au temps cinématographique qui le détermine.

Enfin, le son produit par le mouvement, – le frottement, les coups contre le sol ainsi que la respiration –, parce que manipulable à souhait, devient pour la première fois un élément du sens. Pourtant, indépendamment du fait qu'elle s'expose, la danse subit, dès lors auquel passe de la scène à l'écran, bon nombre de transformations. Elle perd la présence physique et les corps se convertissent en corps immatériels. Cela contribue à faire disparaître définitivement l'interaction avec le public en transformant cette dernière en un dialogue, toute proportion gardée, bidirectionnel. La tridimensionnalité scénique se plie aux exigences bidimensionnelles de l'écran, malgré le fait que la tradition picturale, photographique et cinématographique ait enseigné au spectateur à croire en l'illusion de profondeur. Se perd ainsi avec le caractère non reproductible du mouvement l'aura que celui-ci produisait qui est dissout par le tournage et du même coup s'ajoute la perte de la spontanéité, aggravé par les différentes prises requises par le tournage.

Il est donc justifié d'en déduire que dans les créations de vidéodanse ainsi que les vidéos où les langages de la danse et du cinéma sont en symbiose, la caméra ne se limite pas à reproduire le mouvement : elle le produit. De ce point de vue, filmer une réalité existante n'a de sens que parce que le matériel enregistré par la caméra sera utilisable, a posteriori, pour la création d'un produit nouveau qu'on ne pourra pas classer sous l'intitulé exclusif de danse et où les deux arts se donnent rendez-vous dans un dialogue interactif. "It seems fair to say that a good dance film is one that cherishes the individual vitality of both forms while each gains dimensions from the other. (...) Both are time-space arts and both employ movements as a *prime dynamic and expressive element.*" Maria Harriton[6].

---

[5] NDT. Prolepses correspond à une anticipation qui se fait à propos de quelque chose dont l'explication complète viendra plus tard. Vulgairement le terme employé est emprunté de l'anglais : *fast-forward*.

both employ movements as a prime dynamic and expressive element"[4].

La colaboración entre las dos artes se revela según Harriton especialmente provechosa, desde el punto de vista de que ambas comparten el movimiento como elemento constitutivo. En estas obras la grabación le ofrece al baile la posibilidad de manipulación y análisis del movimiento de las más diversas maneras: inversión, repetición, ralentización o aceleración, cambio de dimensiones espaciales o elusión de la gravedad, entre otras muchas. La danza le ofrece a la imagen fílmica no sólo un material que grabar, sino ante todo un desafío, y con ello una posibilidad inaugurada de experimentación con sus propias características, ya que la narratividad, entendida como característica esencial del cine desde que se impuso el modelo griffithiano, constituye, desde mi punto de vista, una característica prácticamente indiferente al movimiento dancístico, lo cual conduce en la videodanza a una exploración en los límites de la narración.

Debido a su carácter intermedial, la videodanza, en tanto construcción de un acontecimiento fílmico a partir de material coreografiado, ofrece así un lugar idóneo para la exploración y experimentación de determinados recursos cinematográficos que abren caminos alternativos al cine narrativo convencional. Esta condición se origina en las diversas producciones que han surgido a lo largo del proceso histórico de evolución de la grabación del baile. Por un lado, se reconoce como heredera la voluntad democratizadora del arte revolucionario de principios del siglo XX, así como continuadora de la línea de experimentación del cine lírico o antinarrativo que en aquella misma época surgía. Del musical de Hollywood aprendió las diferentes técnicas para grabar el cuerpo en movimiento, sobre las cuales se basaría poste-

Selon Maria Harriton, dû au fait que les deux arts ont recours au mouvement, comme élément de leur constitution, leur collaboration s'avère particulièrement fructueuse. Dans cés œuvres, le tournage offre à la danse la possibilité de manipuler et d'analyser le mouvement de façon très diverses : l'inversion, la répétition, le ralenti, l'accélération, le changement des dimensions spatiales, l'illusion de gravité, entre autres. La danse offre donc à l'image filmée pas seulement un matériel, mais avant tout un défi. De plus elle inaugure la possibilité de nouvelles expériences fondées sur leurs caractéristiques respectives, puisque la narration, entendue comme caractéristique essentielle du cinéma depuis que s'est imposé le modèle de Griffiths, représente, il me semble, une caractéristique quasiment indifférente au mouvement dansé, ce qui conduit la vidéodanse à s'en tenir à une exploration contenue à l'intérieur des limites de la narration.

Dû au fait qu'elle agit comme intermédiaire, la vidéodanse, en tant qu'elle contribue à créer un évènement filmique à partir du matériel chorégraphique, offre ainsi un champ idéal pour l'exploration et l'expérimentation de certaines ressources cinématographiques qui ouvrent des chemins alternatifs au cinéma narratif conventionnel et qui trouve ses origines dans les productions apparues au cours de l'historique dans laquelle a évolué le film de danse. D'une part elle se reconnaît comme héritière d'une volonté de démocratisation de l'art révolutionnaire des débuts du XXe siècle, et comme la continuatrice de la ligne expérimentale du cinéma lyrique ou non narratif, qui surgissait alors. Puis, elle appris de la Comédie Musicale les différentes techniques pour filmer le corps en mouvement, sur les bases de laquelle postérieurement, la vidéodanse a mené ses expériences. De son côté la télévision a apporté des durées de montage plus spectaculaires, capables de retenir l'attention du spectateur, lesquels dotaient

[4] Maria Harriton, en ROSINY, Claudia, op. cit., p. 20 [NDT. "Parece justo decir que un buen vídeo de danza es aquél que preserva la vitalidad de ambas formas artísticas al mismo tiempo que cada una de ellas se ve enriquecida en su relación con la otra. (...) Las dos son artes espacio-temporales que emplean los movimientos como un elemento primario de dinamismo y expresividad"]

[6] Maria Harriton, en ROSINY, Claudia, op. cit., p 20 [NDT. "il paraît juste dire qu'une bonne vidéodanse est celle qui préserve la vitalité des deux formes artistiques en même temps que chacune d'elle s'enrichit dans sa relation avec l'autre. (...) les deux sont des arts spatio-temporels qui emploient les mouvements comme un élément premier du dynamisme et de l'expressivité"]

riormente la videodanza para llevar a cabo sus experimentos. La televisión por su lado le aportó tiempos de montaje más impactantes, capaces de retener la atención del espectador, que dotaban al videoarte de un aspecto más seductor del que presentaban las primeras creaciones, demasiado vinculadas al conceptualismo. La videodanza debe ser leída también desde el prisma de la escena, sobre el cual está asentado y construido su lenguaje. Por último, resulta imprescindible referirse a un nivel de lectura básico, el lenguaje de la danza, materia prima sobre la que luego se creará el vídeo, así como al lenguaje del teatro, del mimo, de la poesía y de la literatura, de los cuales se encuentran múltiples referencias en la videodanza. Por lo tanto, este género artístico no posee un marco estético normativo predeterminado, sino que es observable desde los diferentes puntos de vista que su intermedialidad ofrece. No es una forma de arte genuina, sino una síntesis, y sus rasgos remiten a muchas otras direcciones artísticas. La videodanza, entonces, resulta ser un género especialmente adecuado para el estudio de formas de narración alternativas al cine tradicional[5], ya que su carácter intermedial posibilita una sedimentación de discursos, una hipernarración en definitiva, en la que múltiples lenguajes entran en contacto y cuyo diálogo debe organizar el espectador.

El análisis de la pieza de Berte Hilme de 1997 *10m o.h.* resulta de especial interés como estrategia para la consecución de una cierta apertura dentro de los límites estrechos que la narración en imágenes con estructura fílmica ofrece; a través de un uso particular del conflicto entre imágenes del montaje, se alcanza la implicación mental del espectador –actitud paradójicamente propia del receptor de una obra de danza escénica–. Por otro lado, la contravención a las leyes de la lógica operada por medio del montaje encuentra una justificación en el hecho de que las transiciones ilógicas

[5] PÉREZ ROYO, Victoria, "Videodanza, género híbrido: alternativas a la narración cinematográfica convencional", en las Actas del Congreso de Filosofía y Cine de Filósofos Jóvenes, Salamanca, abril 2005 (en prensa).

la vidéoart d'un aspect plus séduisant que celui que présentaient les premières créations, trop rattachées au conceptualisme. La vidéodanse doit être lue aussi à partir du prisme de la scène, à partir duquel est reposé et se construit son langage. Enfin, il semble indispensable de se référer à un niveau de lecture de base, le langage de la danse, comme matière première qui servira à la création de vidéodanse mais aussi au langage théâtral, au mime, à la poésie et à la littérature, auxquels la vidéodanse fait de multiples références Ceci signifie que ce genre artistique ne possède pas un cadre esthétique normatif prédéterminé, et qu'il est au contraire, observable depuis de nombreux points de vue. Il ne s'agit donc pas d'une forme d'art en soi, mais d'une synthèse et ses traits s'en remettent à beaucoup d'autres disciplines artistiques. Il en résulte que la vidéodanse représente un genre spécialement propice à l'étude de formes de narrations alternatives du cinéma traditionnel[7] puisque, par sa nature d'intermédiaire, elle favorise la sédimentation de discours, en définitive, une "hiper-narration" dans laquelle entrent en contact de multiples langages dont le spectateur doit organiser le dialogue.

L'analyse de la pièce *10m o.h* de Berte Hilme de 1997, revêt un intérêt particulier en ce qui concerne l'ouverture créée à l'intérieur des limites étroites offertes par la narration des images cinématographiques ; le recours au montage, à un conflit entre les images, provoque le spectateur qui s'implique davantage, tel qu'il à paradoxalement coutume de le faire durant un spectacle de danse sur scène. D'autre part, la transgression au montage, des lois de la logique, trouve sa justification dans le fait qu'elle semble exprimer la conscience confuse du protagoniste angoissé par la hauteur. Tout ressemble à une métaphore visuelle : la peur de l'abîme ressentie par le personnage est interprétable d'une façon qui n'est pas univoque : suicide, angoisse du vide, ou même prendre une décision problématique, pour ne citer que quelques sens possibles.

[7] PÉREZ ROYO, Victoria, "vidéodanse, genre hybride : alternatives à la narration cinématographique conventionnelle", in : les Actes du Congrès Philosophie et Cinéma des Jeunes Philosophes, Salamanque, avril 2005 (en cours d'impression).

gicas propuestas parecen reflejar la conciencia confundida del protagonista angustiado ante la altura. Todo ello se presenta en realidad como una metáfora visual: el miedo del personaje frente al abismo es interpretable de manera no unívoca: suicidio, angustia frente al vacío o toma de una decisión problemática, por mencionar algunos posibles sentidos.

El vídeo comienza con un *stablishing shot*, la presentación del lugar donde la acción tendrá lugar, en el que aparece el protagonista, Jø Stromgen, acercándose a un trampolín al que sube y desde el cual mira hacia abajo angustiado. En esta primera secuencia la cámara permanece fija, mientras que la banda sonora está constituida por el sonido de los pasos, audibles incluso antes de que el bailarín aparezca. Al llegar arriba parece marearse y la cámara desenfoca su figura delimitando una puerta de entrada al mundo de sus sensaciones interiores. La primera secuencia constituye un sintagma descriptivo (según la terminología metziana) en el que se muestra el espacio diegético. La siguiente escena, consistente en un primer plano de la cara desenfocada, sería un inserto subjetivo que facilita el acceso al universo psíquico del personaje, cuya descripción constituirá el resto de la cinta.

La vivencia mental subjetiva del personaje se ilustra a través de diversas estrategias visuales y sonoras, así como a través de la coreografía. Ésta, también a cargo del intérprete, Stromgen, está caracterizada por un movimiento espasmódico y fragmentado, rayano en lo neurótico; desprovisto de desplazamientos en el espacio, la atención del baile reside en las sacudidas de las manos y piernas, así como en diversos gestos de desesperación y miedo (rascarse el tórax o la cabeza frenéticamente). Las referencias del gesto cotidiano[6] –no mimo ni imitación– sometido a una or-

[6] Sobre la asunción del gesto cotidiano por parte del lenguaje escénico de la danza operada por Cunnigham y los creadores de la "danza postmoderna" véase: BANES, Rally, *Terpsícore in Sneackers. Post-modern Dance,* Houghton Mifflin Company, Boston, 1980 y MORRISON BROWN, Jean, MINDLIN, Naomi, WOODFORD, Charles H. Eds., *The Vision of Modern Dance in the Words of its Creators,* Dance Books, London, 1998.

La vidéo commence par un *stablishing shot* (ou plan panoramique) qui situe le protagoniste dans le lieu où va se dérouler l'action. La caméra est fixe. La bande du son émet des bruits de pas audibles avant même l'entrée du danseur. Jø Stromgen, entre et s'approche d'un tremplin sur lequel il monte et du haut duquel il ressent un vertige : la caméra focalise une porte d'entrée : d'entrée au monde des sensations intérieures, tout en abandonnant la silhouette du danseur dans un flou. La première séquence est un syntagme descriptif (selon la terminologie de Christian Metz[8]) qui montre un paysage diégétique. La scène suivante agit comme un inséré subjectif et porte au premier plan le visage flou du danseur. Elle donne ainsi accès à l'univers psychique du personnage, lequel sera décrit tout le film durant. Ce recours à des stratégies visuelles et sonores permet, avec la chorégraphie, de percevoir la subjective réalité mentale du personnage. Le mouvement de Stromgen est spasmodique et fragmenté, à la limite de la névrose ; sans déplacements dans l'espace, l'attention se porte sur les chocs des mains et des jambes, ainsi que sur divers gestes de désespoir et de peur (se gratter le thorax ou la tête frénétiquement). Les références aux gestes quotidiens[9], ni mimées, ni imitées, incluses à la composition chorégraphique sont assez évidentes : la névrose, l'angoisse ou la peur vécues par le protagoniste. L'environnement est réduit : un fond gris, pas d'objets ; il s'en dégage une sensation fantasmagorique et la séquence paraît irréelle. À part le flou déjà évoqué, la caméra, tout au long de la vidéo, demeure essentiellement objective,

[8] NDT. Christian METZ (1931-1993) est à l'origine d'une discipline nouvelle: la sémiologie du cinéma. Son œuvre, d'inspiration linguistique, s'est développée à partir d'un article paru dans *Communications* en 1964: "Le cinéma: langue ou langage?". Son influence théorique a été considérable, et l'importance de ses travaux a été reconnue internationalement.

[9] Sur la prise en charge du geste quotidien par le langage scénique de la danse opérée par Cunnigham et les créateurs de la "danse post moderne". Voir : BANES, Rally, *Terpsícore in Sneackers. Post-modern Danse*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1980 et MORRISON BROWN, Jean, MINDLIN, Naomi, WOODFORD, Charles H. Eds., *The Vision of Modern Dance in the Words of its Creators*, Dance Books, Londres, 1998.

denación coreográfica son bastante claras: el nerviosismo, la angustia o el miedo que el protagonista siente. Por su lado, el entorno se reduce a un fondo gris monocolor carente de objetos, constituyéndose así un espacio indefinido que proporciona a la secuencia una apariencia fantasmagórica e irreal. La cámara frente a esta acción y a lo largo de todo el vídeo, a excepción del desenfoque ya mencionado, permanece esencialmente objetiva, desde las perspectivas frontal y lateral sin inmiscuirse en el acontecimiento; los planos se suceden con rapidez combinando imágenes grabadas del baile con otras manipuladas sintéticamente –por ejemplo, la sombra y la silueta del intérprete sobre un fondo de color uniforme se alternan en planos de cortísima duración–. Durante toda la secuencia suena una música sintética caracterizada por una percusión fuerte y rápida, que concluye con un primer plano del protagonista siseando, quizás en el intento de acallar el ruido, mientras cierra con fuerza los ojos y se tapa los oídos. A partir de este momento se desarrolla un montaje de planos extremadamente rápido del protagonista en los dos lugares hasta ahora presentados: mirando hacia abajo desde el trampolín y sobre un fondo negro. El ritmo e intensidad del montaje desciende paulatinamente hasta que el bailarín desfallece contra una pared desconchada.

La acción continúa posteriormente en el interior de una fábrica abandonada que parece sumergida en el agua como efecto óptico por la superposición a ésta de imágenes de agua, así como por la luz fuerte que entra por las ventanas proporcionando el ambiente de fondo marino tan habitual en los documentales. El bailarín se mueve mareado o exhausto entre las columnas mientras la cámara le sigue. El sonido lo constituye un fondo musical con voces humanas aceleradas, que subraya la sensación de suspense y tensión.

Con la siguiente secuencia se alcanza el cénit en la evolución de la angustia del protagonista plasmada a través de la progresiva disyunción temporal y causal de los planos: la cámara se sitúa frente a una puerta sucia que se abre violentamente a causa de la patada que le da el bailarín situado tras ella; irrumpe decidido y se va quitan-

dans une perspective frontale et latérale et ne s'immisce pas dans l'action ; combinées dans les plans, les images filmées de la danse avec d'autres manipulées synthétiquement, se succèdent avec rapidité – par exemple, les apparitions brèves et entrecoupées des ombres qui s'alternent, dans des plans très courts, avec la silhouette de l'interprète projetée sur un fond uniforme –. Durant toute la séquence une musique synthétique caractérisée par une percussion forte et rapide s'achève avec un premier plan du protagoniste qui siffle en fermant très fort ses yeux et en se bouchant les oreilles, sans doute dans l'espoir d'interrompre le bruit. À partir de ce moment se développe, à grande vitesse, un ensemble de plans du protagoniste dans les deux lieux cités : sur le tremplin en regardant vers le sol, et sur un fond noir. Le rythme, lentement, ira *decrescendo* jusqu'à ce que le danseur défaille contre un mur détérioré.

L'action continue postérieurement dans une usine abandonnée qui paraît immergée dans l'eau. L'effet optique s'obtient par la superposition des images de l'usine avec des images d'eau, le tout baignant dans une forte lumière qui entre par des fenêtres et donnent l'illusion de l'atmosphère de fonds marins si chers aux films documentaires. Le danseur exténué se déplace en titubant entre des colonnes pendant que la caméra le suit. Le son constitue un fond musical créé par des voix humaines en accéléré ce qui accentue le climat de suspense et de tension. Le son est une musique de fond composée par des voix humaines en accéléré, qui soulignent la sensation de suspens et de tension.

Dans la séquence suivante on atteint le zénith de l'évolution de l'angoisse du protagoniste exprimé par la disjonction temporelle y causale des plans; la caméra fait face à une porte sale et fermée, violemment ouverte d'un coup de pied du danseur qui fait irruption, traverse l'usine tout en quittant sa veste qu'il jette au sol, moment insolite où le spectateur voit le danseur de nouveau sur le tremplin. C'est le zénith de l'évolution de l'angoisse du danseur. Dans les plans suivants, même principe : le mouvement et la musique unissent entre eux des plans impossibles du point de vue de l'espace, ce que Metz désigne sous le nom de "syntagme alternant" : l'ordre correspond

do la chaqueta a la vez que camina por el interior de la fábrica, hasta arrojar la prenda al suelo, momento en el que el espectador observa sorprendido que el bailarín está de nuevo en el trampolín. Después de estos planos siguen otros sometidos al mismo principio de continuidad: unificados por el hilo conductor del movimiento y de la música, aunque espacialmente imposibles. Este tipo de organización de los segmentos se denomina en la clasificación metziana "sintagma alternante", cuyo orden corresponde a lo que tradicionalmente se conoce como plano/contraplano: una sucesión de tomas cronológica, consecutiva y no lineal, utilizada generalmente en la narración tradicional con el fin de proponer una separación espacial a la vez que una simultaneidad temporal, idónea por ello para las escenas de persecuciones. La diferencia del sintagma alternante con el de *10m o.h.* consiste en que en éste no son dos los personajes que hablan o se persiguen, sino que la acción, aunque desarrollada en diferentes espacios, es, de forma inverosímil, protagonizada por un mismo sujeto. La imposibilidad lógica de la presencia simultánea del personaje en dos espacios distintos provoca que la cronologicidad y la consecutividad características de este tipo de narración, basadas en una lógica espacial y temporal, salten en pedazos. El inevitable choque provocado en el espectador, no obstante, se tolera gracias a los elementos que unifican los diversos planos: la sucesión de los movimientos y el sonido.

Tradicionalmente se distinguen tres tipos posibles de enlace de planos: el rítmico, cuya función consiste en cambiar de imagen para evitar el agotamiento del interés del espectador en la anterior o para dotar de una determinada estructura temporal a la sucesión de imágenes; el intelectual, que pretende transmitir al espectador un contenido ideológico presentando una realidad reconstruida y manipulada y, por último, el narrativo, el cual, partiendo de la unión de distintos fragmentos de realidad construye con ellos una historia[7]. El segundo tipo es el desarrollado por Eisenstein,

[7] "El montaje", recogido y traducido de *L'encyclopédie du cinéma*, en *Cine cubano*, número 58-59, 1969.

en fait, à ce que l'on appelle champs/contrechamps : une succession d'images qui met en vis-à-vis deux situations, deux espaces ou deux personnes, comme dans les scènes de poursuites. La différence de syntagme, alternant avec celui de *10m o.h*, consiste en ce que dans celui-ci les personnages ne sont pas deux à se parler ou à se poursuivre, sinon que l'action, bien qu'elle se déroule dans des lieux différents, est invraisemblablement interprétée par un seul sujet. L'impossibilité logique d'une présence simultanée du personnage dans deux espaces distincts, provoque la rupture chronologique et la rupture de l'enchaînement propre à ce type de narration, basée sur la logique spatiale et temporelle. Le choc inévitable provoqué chez le spectateur, est néanmoins tolérable grâce aux éléments qui lient les différents plans : la succession des mouvements et le son.

Il existe, traditionnellement, trois types de liaison entre les plans : le rythme, dont la fonction est assurée par le changement d'image qui permet d'éviter l'épuisement de l'intérêt du spectateur, ou qui dote la succession des images d'une structure temporelle précise. Le plan intellectuel qui prétend donner au spectateur un contenu idéologique présentant une réalité reconstituée et manipulée et enfin, le plan narratif qui réunit des éléments éparses et fragmentaires de la réalité pour construire une histoire[10].

Le second type, le plan intellectuel, est développé par le cinéaste soviétique Eisenstein. Il consiste à précipiter les uns contre les autres des plans successifs indépendants du point de vue du temps et des faits, dont la collision provoque, chez le spectateur, l'apparition d'une idée nouvelle dans la conscience du spectateur ; Le directeur soviétique a eu recours à quatre types de montage, l'impressionniste, basé sur une succession de plans rapides et avec pour seul objectif de créer des sensations particulières telles que la violence, ou la vélocité.

La séquence commenté de *10m o.h* est en réalité organisée selon une combinaison des montages rythmiques décris en amont : impressionniste et narratif. Si, dans cette vidéo, des plans différents, accompagnés ou soulignés par le son, sont intercalés à

[10] "Le montage", repris et traduit de L'encyclopédie du cinéma, in : Cine cubain, nº 58-59, 1969.

basado en una sucesión de planos independientes temporal y causalmente, de cuya colisión surge una idea nueva en la conciencia del espectador. El director soviético practicó también un cuarto tipo de montaje, el impresionista, basado en una sucesión rápida de planos con el mero objetivo de crear determinadas sensaciones, tales como violencia o velocidad.

La secuencia comentada de *10m o.h.* está organizada en realidad según una mezcla de los montajes rítmico, impresionista y narrativo: por una parte, los planos cambian en una sucesión vertiginosa no por agotamiento del interés del anterior, sino con el fin de crear una estructura rítmica que ilustre la angustia del protagonista, acompañada y subrayada a la vez por el sonido; en este sentido, y en tanto se utiliza para dibujar el estado de ánimo del bailarín, se podría considerar también montaje impresionista; por último, se encuentra emparentado con el montaje narrativo, ya que ambos planos presentan una relación de sucesión temporal cronológica. Sin embargo, la definición que parece más acertada sería "montaje de colisión", que produce un choque en el espectador por su ilogicidad[8].

El último ejemplo de tránsito ilógico entre dos espacios se encuentra al final del vídeo, en la secuencia en la que el bailarín corre desde el fondo

[8] Naturalmente, los expuestos no constituyen todos los tipos de montaje posibles. En las creaciones de videodanza se observan numerosos usos alternativos, en los que se llevan a cabo tanto experimentos poéticos como el establecimiento de paralelismos u oposiciones entre las diferentes partes del cuerpo (*Abracadabra*), como la experimentación con la pérdida de referencias espaciales (*Cornered*) o en los que se investiga el movimiento desde diferentes perspectivas, entre muchos otros. El establecimiento de una tipología de los montajes nuevos que ofrece la videodanza es un terreno digno de estudio que lamentablemente se escapa a los límites del presente ensayo. Sin embargo, cabe mencionar una secuencia de *10m o.h.* en la que se emplea el último tipo de montaje mencionado (estudio del movimiento). En ella el bailarín salta contra la pared de forma acrobática, acción de la cual se ofrecen

d'autres, ce n'est pas dû à l'épuisement de l'intérêt d'un plan par rapport à l'autre ; ce qui est visé, c'est une structure rythmique spécifique capable de faire sentir l'angoisse du protagoniste. C'est donc une façon de transmettre quelque chose à propos de l'état d'âme du danseur et pour cela même, l'ensemble du montage pourrait tout aussi bien être considéré comme impressionniste. Enfin, du fait que les plans présentent néanmoins une succession chronologique, ils s'apparentent donc au montage d'une narration. Étant donné le choc produit sur les spectateurs par ces plans concassés, il serait en réalité juste de considérer le terme de "montage en collision" comme le plus approprié[11].

Le dernier exemple de transition illogique entre les espaces se trouve à la fin de la vidéo, quand le danseur court depuis le fond d'un couloir vers la caméra qu'il dépasse ; on le voit ensuite courir de dos mais cette fois sur le tremplin duquel finalement il se lance. Sur un fond sonore synthétique qui évoque le vent, sa chute est filmée au ralenti, soulignant l'impression d'irréel qui caractérise toute la pièce (de même qu'elle suggère que la chute n'a pas eu lieu.)

Dans la narration que propose *10m o.h* se produit un mélange de différents types de plans vidéo. D'une certaine manière la pièce respecte le principe de la narration traditionnelle puisqu'elle rétablit, malgré tout, une succession chronologique de cause à effet, tout

[11] Naturellement, les cas exposés ne représentent pas tous les modes de montages possibles. Dans les créations de vidéodanse on observe de nombreuses utilisations alternatives, dans lesquels on mène à bien tant l'expériences poétiques que l'établissement d'un parallélismes ou d'une oppositions entre les différentes parties du corps (Abracadabra), comme l'expérimentation de la perte de références spatiales (Cornered) ou dans les vidéos où se font des recherches sur mouvement selon différentes perspectives, entre autres. La création d'une typologie des nouvaux montages qu'offre la vidéodanse est un terrain digne d'étude qui échappe malheureusement aux limites du présent essai. Toutefois, il convient de mentionner une séquence de *10m o.h* dans laquelle on emploie le dernier mode de montage mentionné (étude du mouvement) dans laquelle le danseur saute contre le mur de façon acrobatique, action

de un pasillo hacia la cámara; cuando ha rebasado ésta, es visto desde detrás corriendo sobre el trampolín, del que finalmente se lanza. La caída se filma a cámara lenta, con un fondo sonoro sintético que se asemeja al ruido del viento, subrayando la sensación de irrealidad que caracteriza a toda la pieza (e incluso llegando a sugerir que la caída no ocurre verdaderamente).

En la narración que propone *10m o.h.* se produce una mezcla de diversos planos videográficos; por un lado, la pieza respeta en cierto modo los principios de la narración cinematográfica tradicional: al presentar los planos en una sucesión cronológica de causa y efecto, a la vez que cuenta con un cierto argumento narrativo: cómo un hombre se enfrenta a su miedo a la altura consiguiendo lanzarse al vacío. (Naturalmente, las lecturas metafóricas que ofrece son múltiples y en absoluto desdeñables para la comprensión de la pieza).

Por otro lado, con el fin de ilustrar la angustia del personaje, se emplean una serie de recursos que caracterizan el discurso interior fílmico[9]: condensaciones de imágenes –en este caso en forma de sobreexposición–, distorsiones sintagmáticas –que en *10m o.h.* se dan en la transformación del espacio en el que la acción tiene lugar–, así como una sintaxis abreviada que se caracteriza por un montaje rápido y asociativo de imágenes contrapuestas, las cuales, en lugar de cumplir su habitual función descriptiva, conforman una realidad totalmente onírica y alucinatoria. Este tipo de inserto subjetivo en el cine tradicional constituye por lo general un breve excurso que subraya por contraste la veracidad de la realidad exterior; en cambio, en la pieza analizada ocupa casi la longitud completa de la cinta, imposibilitando la vuelta a la normalidad después del sueño, o a la realidad objetiva tras la visita al mundo subjetivo del personaje, ya que el final queda abierto y suspendido –como el bailarín, del cual no se llega a ver cómo aterriza, sino sólo la caída en el vacío– sin solucionar el conflicto entre realidades de distinto orden.

[9] (STAM, BURGOYNE y FLITTERMAN-LEWIS, *New Vocabularios on Film Semiotics*, Routledge, Londres y Nueva York, 1992, pág. 12)

en relatent une sorte d'argument narratif : comment un homme qui s'affronte à sa peur de l'altitude arrive à se jeter dans le vide. Naturellement, les lectures métaphoriques sont multiples et en rien dédaignables en ce qui concerne la compréhension de la pièce.

De plus, afin d'insister sur l'angoisse du personnage, une série de ressources cinématographiques qui évoquent le discours intérieur[12] a été employée. La condensation d'images qui, dans ce cas, prend l'aspect d'une surexposition –, des distorsions syntagmatiques – qui, dans *10m o.h,* apparaissent sous formes de changement de l'espace là où se tient l'action –, de même qu'une syntaxe abrégée qui se caractérise par un montage rapide qui associe des images opposées qui, au lieu d'accomplir leur fonction descriptive habituelle, configurent une réalité totalement onirique et hallucinatoire. Ce type d'insertion subjective dans le cinéma traditionnel représente une brève intromission qui souligne, par contraste, la vérité de la réalité extérieure, en revanche, la pièce analysée occupe presque toute la longueur de la pellicule, rendant tout retour à la normalité après le rêve, impossible, ou à la réalité objective issue de la visite au monde subjectif du personnage, puisqu'à la fin reste ouvert et en suspens sans solution, le conflit entre les différentes réalités.

Ainsi, dans cette vidéo est donné à voir une confusion constante entre les plans : le prétendu réalisme cinématographique et les disjonctions illogiques effectives de l'espace, (ou l'identité du personnage), entre la réalité objective du monde diégétique proposé au commencement de la vidéo et la conscience subjective du personnage, entre la lisibilité du cinéma classique et son déchirement par un montage irrationnel.

Néanmoins, comme on l'a dit, la pièce répond, d'une certaine manière (relation chronologique et causale entre les plans) au mode narratif. C'est précisément au cœur de la transparence narrative qui caractérise le cinéma classique où s'effectue un transit illogique, un enchaînement impossible et imprévu qui fait éclater la narration. *10m o.h* s'entend

[12] (STAM, BURGOYNE et FLITTERMAN-LEWIS, *New Vocabularios on Film Semiotics*, Routledge, Londres et New York, 1992, pag. 12)

Así pues, en este vídeo se da una confusión constante entre diversos planos: el pretendido realismo fílmico y la efectiva disyunción ilógica de la espacialidad (o de la identidad del personaje), entre la realidad objetiva del mundo diegético que se propone al principio y la subjetiva de la conciencia del personaje, así como entre la trasparencia enunciativa del cine clásico y su ruptura por medio de un montaje racionalmente imposible.

Sin embargo, y como se ha indicado, la pieza responde, en determinados aspectos (relación cronológica y causal entre los planos), al método narrativo del cine convencional. Es precisamente en el seno mismo de la trasparencia narrativa característica del cine clásico donde se efectúa un tránsito ilógico, un encadenamiento imposible e imprevisto que hace estallar la narración. *10m o.h.* se comprende así como una respuesta a la crisis de credibilidad de la retórica hollywoodiense, basada en la suposición de transparencia enunciativa. Utilizando uno de sus recursos más definitorios, el montaje paralelo, rompe su lógica, demostrando la fragilidad de dicha transparencia, así como su arbitrariedad y artificialidad. Desde la neutralidad y pretensión de realismo dramático objetivo de los acontecimientos del montaje convencional se alcanza una asociación de imágenes racionalmente imposible que coloca al espectador en una confrontación con el irritante material fílmico.

Este peculiar procedimiento resulta especialmente atractivo desde la perspectiva de la implicación del espectador en el suceso videográfico, asestándole un golpe definitivo a la mirada hipnótica del espectador cinematográfico y ofreciendo a cambio el tipo de recepción que se requiere del espectador de un espectáculo escénico. Con ello, esta obra devuelve paradójicamente de nuevo al espectador al estilo de la recepción de la danza originaria sobre la que se construyó. Aunque la mirada del espectador de una coreografía escénica es manipulable mediante procedimientos de ostensión diversos –iluminación brutal, desplazamientos bruscos del bailarín o apariciones inesperadas, entre otras–, es irreductible a la mirada del espectador de cine: aquél es libre en

comme une réponse à la crise de crédibilité de la rhétorique hollywoodienne, basée sur la supposée transparence de l'énoncé. Utilisant un de ses recours définitionnels : le montage parallèle rompt avec sa logique, démontrant la fragilité, la superficialité et l'arbitraire de ladite idée de transparence. C'est en partant de la neutralité et de la prétention au réalisme dramatique objectif des actions regroupées dans le montage conventionnel, qu'on parvient à l'association irrationnelle d'images, qui place le spectateur dans la confrontation avec un matériel cinématographique irritant.

Ce procédé est particulièrement attractif du point de vue de l'implication du spectateur dans le procédé vidéographique, portant un coup de grâce à la vision hypnotisée du spectateur de cinéma offrant en échange le type de réception requise du spectateur de spectacle vivant. En vertu de quoi, cette œuvre restitue, paradoxalement, au spectateur le style de réception de la danse originelle, de laquelle elle procède. Bien que le regard d'un spectateur d'une chorégraphie pour la scène soit manipulable à travers des moyens ostentatoires divers – illusion brutale, déplacements brusque du danseur, apparitions, entre autres choses –, il ne peut être réduit au regard du spectateur de cinéma : celui-ci peut à tout moment et en toute liberté résister à suivre les chemins offerts par le metteur en scène, puisque le spectateur de théâtre ne voit jamais exactement ce qu'on lui montre, car la fabrication du regard en danse de scène, est le produit d'un travail sur la perception tout au long de la représentation. Au contraire de la réception scénique (directe) la perception cinématographique a été définie généralement comme "vision induite" ou hypnotique du spectateur face à l'écran qui ne lui montre que les aspects estimés révélateurs, par le directeur, pour la construction de la narration.

La collision produite par l'illogisme des séquences de plans et contre plans de *10 o.h.* oblige irrémissiblement la réflexion du spectateur, ce qui transforme cette œuvre en une pièce héritière des montages idéologiques einsteiniens. Il devient insoutenable, au vue de la stratégie cinématographique de cette pièce, de tenir pour valide la distinction entre cinéma et spectacle vivant, fondée sur l'opposition entre la vision directe et la vision induite, obligeant à une approche

cada momento de resistirse a seguir los caminos que el director de escena pueda ofrecer, ya que el espectador de teatro no ve nunca exactamente lo que se coloca delante de sus ojos, dado que la fabricación de la mirada en la danza sobre escenario es producto de un trabajo perceptivo a lo largo de toda la representación. A diferencia de la recepción escénica (*directa*), la cinematográfica ha sido definida por la teoría generalmente como "visión inducida" o "hipnótica" del espectador frente a la pantalla que sólo le muestra los aspectos considerados relevantes por el director para la construcción de la narración.

Con la colisión producida por las secuencias ilógicas de plano/contraplano de *10m o.h.* se obliga irremisiblemente al espectador a la reflexión, lo cual, por otra parte, sitúa esta pieza en la línea heredera del montaje ideológico eisensteniano. Resulta insostenible, a la vista de la estrategia fílmica de esta pieza, mantener válida la distinción entre cine y espectáculo escénico a partir de la oposición entre visión directa y visión inducida, obligando a ser abordada en función de la existencia de diversos grados de inmersión perceptiva. En la adaptación del movimiento dancístico a la pantalla de *10m o.h.* se logra, con medios exclusivamente fílmicos, devolver la mirada hipnotizada del espectador de cine a aquella propia de la danza en escena, caracterizada por una responsabilidad perceptiva.

Victoria Pérez Royo

**Bibliografía**

ALBERSMEIER, Franz Josef, (Hg), *Texte zur Theorie des Films*, Reclam, Stuttgart, 2003.
BACKSTEIN, Karen Sue, *Dancing Images: Choreography, The Cinema and Culture*, New York University Press, New York, 1996.
BANES, Sally, *Terpsichore in Sneackers. Post-modern Dance*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1980.
"El montaje", recogido y traducido de *L'encyclopédie du cinéma*, en *Cine cubano*, número 58-59, 1969.
EVERT, Kerstin, *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003.

relative aux différents degrés immersion perceptive. Dans l'adaptation pour l'écran du mouvement dansé de *10m o.h* on réussit, par des moyens uniquement cinématographiques, à restituer au regard hypnotique du spectateur de cinéma le regard propre à la danse scénique, caractérisée par une responsabilité perceptive.

Victoria Pérez Royo

Bibliographie :

ALBERSMEIER, Franz Josef, (Hg), *Texte zur Theorie des Films*, Reclam, Stuttgart, 2003.
BACKSTEIN, Karen Sue, *Dancing Images: Choreography, The Cinema and Culture*, New York University Press, New York, 1996.
BANES, Sally, *Terpsichore in Sneackers. Post-modern Dance*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1980.
"El montaje", *L'encyclopédie du cinéma*, *Cine cubano*, número 58-59, 1969.
EVERT, Kerstin, *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003.
FONT, Núria, Catalogue en cd-Rom de Vidéodanse, "VII Mostra. Vídeo i cinema de dansa: un segle d'imatges", Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1999.
GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1999.
KLEIN, Gabrielle; ZIPPRICH, Christa, (eds.), *Tanz, Theorie, Text*, Lit, Münster, 2002.
METZ, Christian, *Semiologie des Films*, Wilhelm Fink, München, 1972.
MONACO, James, *Film und neue Medien*. Lexikon und Fachbegriffe, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 2000.
MORRISON BROWN, Jean, MINDLIN, Naomi, WOODFORD Charles H. (Eds.), *The Vision of Modern Dance in the Words of its Creators*, Dance Books, London, 1998.
PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000.
PÉREZ ORNIA, José Ramón, *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, RTVE y Ed. del Serbal, Barcelona, 1991.
PÉREZ ROYO, Victoria, "Videodanza, género híbrido: alternativas a la narración cinematográfica convencional", in *Actas del congreso de Filosofía y Cine de filósofos jóvenes*, Salamanca, abril 2005.
RIFKIN, Benjamin, *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction*, Peter Lang, New York, 1994.
ROSINY, Claudia, "Tanz bewegt den Film. Begegnung zweier Künste", en *Filmkunst*, núm. 134, 1992.
ROSINY, Claudia, *Videotanz. Panorama einer inter-*

FONT, Núria, (idea y dirección), catálogo en cd-Rom de *Vídeo Dansa. VII Mostra. Vídeo i cinema de dansa: un segle d'imatges*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1999.
GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1999.
KLEIN, Gabrielle; ZIPPRICH, Christa, (eds.), *Tanz, Theorie, Text*, Lit, Münster, 2002.
METZ, Christian, *Semiologie des Films*, Wilhelm Fink, München, 1972.
MONACO, James, *Film und neue Medien*. Lexikon und Fachbegriffe, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 2000.
MORRISON BROWN, Jean, MINDLIN, Naomi, WOODFORD Charles H. (Eds.), *The Vision of Modern Dance in the Words of its Creators*, Dance Books, London, 1998.
PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000.
PÉREZ ORNIA, José Ramón, *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, RTVE y Ed. del Serbal, Barcelona, 1991.
PÉREZ ROYO, Victoria, "Videodanza, género híbrido: alternativas a la narración cinematográfica convencional", en *Actas del congreso de Filosofía y Cine de filósofos jóvenes*, Salamanca, abril 2005.
RIFKIN, Benjamin, *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction*, Peter Lang, New York, 1994.
ROSINY, Claudia, "Tanz bewegt den Film. Begegnung zweier Künste", en *Filmkunst*, núm. 134, 1992.
ROSINY, Claudia, *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*, Chronos, Zurich, 1999.
SPAIN, Louise, *Dance on Camera: A guide to Dance Films and Videos*, Neal-Schuman, New York, 1998.
STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *New Vocabularies on Film Semiotics*, Routledge, London and New York, 1992.

*medialen Kunstform*, Chronos, Zurich, 1999.
SPAIN, Louise, *Dance on Camera: A guide to Dance Films and Videos*, Neal-Schuman., New York, 1998.
STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *New Vocabularies on Film Semiotics*, Routledge, London and New York, 1992.



## >>> eLectrónica musicaL

La mayor exposición de electrónica-informática musical de Madrid.

Todos los primeros miércoles de cada mes, foros gratuitos de acercamiento a las nuevas tecnologías en nuestro salón de actos.

# >>> Pianos

**Profesionales cualificados** te ayudarán a elegir el piano que mejor se adapte a tus necesidades. Podrás probarlo en la **mayor exposición de Madrid**.

Seminarios permanentes de **técnica e interpretación pianística.**



polimusica

**>>> Tienda** Caracas, 6 · 28010 Madrid · Tel. 91 319 48 57 / 91 308 40 23 · Fax: 91 308 09 45 · E-mail: madrid@polimusica.es

**>>> Tienda On-line** www.polimusica.es

Abrimos 24 Horas al día



BILBAO TRADING, S.A.
PLAZA FRANCISCO MORANO, 3
28005 MADRID
TEL.: 91 364 49 70 (5 LÍNEAS)
FAX: 91 364 49 71
E-MAIL: INFOBT@BILBAOTRADING.COM
WEB: HTTP://WWW.BILBAOTRADING.COM

ZAC diseño gráfico

# KAWAI

*pianos acústicos y digitales*

*notarás la diferencia*

Durante más de setenta años los maestros artesanos de KAWAI han destinado toda su energía creativa y su pasión a fabricar los mejores pianos del mundo. Entre ellos hay especialistas que seleccionan las más finas maderas por los cinco continentes y expertos constructores que supervisan la preparación de los materiales y su ensamblaje en fábrica. Tras numerosos controles y sucesivas regulaciones el piano llega a los afinadores y entonadores, quienes aportan su privilegiado oído y un toque de sensibilidad musical para que el piano acabe siendo una auténtica obra de arte puesta a disposición de los artistas...

... y todo este amor al trabajo bien hecho se ***nota...***

