

‘Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d’avant-garde et expérimental en France’.

La programación como montaje de películas y pensamiento del cine: una gaya ciencia audiovisual

‘Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d’avant-garde et expérimental en France’: Programming as a Montage of Films and Thinking about Film; a Gay Audio-Visual Science

Emilie Vergé

RESUMEN

Este ensayo trata una retrospectiva sobre cine experimental y de vanguardia francés, «Jeune, Dure et Pure!» (Cinémathèque Française, 2000), ejemplo de un pensamiento pragmático sobre cine. La programación de cine es aquí considerada como una forma de producir pensamiento sobre las formas filmicas y la historia del cine, utilizando las repeticiones y las variaciones de las imágenes con fines reflexivos o meta-históricos, así como estéticos. La modalidad y los procedimientos de esta forma de pensamiento del cine merecen ser analizados y cuestionados: ¿es posible hablar incluso de un acto de teoría? Lo que destaca en este ciclo es una reevaluación de un término problemático teóricamente, pero también socio-económicamente, como es “cine experimental”. Las relaciones entre la aplicación de ésta noción en el cine y en la ciencia no han sido suficientemente apreciadas. El programa introduce la distinción entre el cine “experimental” y el de “vanguardia”, proponiendo diferentes vías de subversión. Esta forma de comparación implica un pensamiento estilístico que entra en juego mediante las aproximaciones precisas establecidas entre las películas programadas.

PALABRAS CLAVE

Programación, montaje, estética, pragmatismo, cine experimental, ciencia, técnica, invención, *avant-garde*, cine francés.

ABSTRACT

This essay discusses the retrospective of experimental and avant-garde French film ‘Jeune, Dure et Pure !’ (Cinémathèque Française, 2000) as an example of pragmatic thought on film. Film programming is here considered as a way of producing thought on filmic forms and the history of film that uses repetition and variations of images with reflexive and meta-historical ends, as well as aesthetic ones. The forms and procedures of this form of thought on film deserve to be analysed and questioned: is it even possible to speak of an act of theory? What is most striking about this programme is the reevaluation of a theoretically, but also socio-economically problematic term such as ‘experimental film’. The relationships between the use of this term in film and in science have not been sufficiently studied so far. The programme introduces the distinction between ‘experimental’ and ‘avant-garde’ film, thus suggesting different forms of subversion. This form of comparison implies an underlying filmic thought based on the precise relationships established between the films programmed.

KEYWORDS

Programming, montage, aesthetics, experimental cinema, science, technique, invention, *avant-garde*, French cinema.

La programación de películas que este estudio propone analizar, anuncia con vigor su ambición al tomar por título aquel que el cineasta radical y provocador Maurice Lemaître formulara para una de sus películas, augurando ya la inventiva del programa: «Jeune, Dure et Pure !» ofreció, del 3 de mayo al 2 de julio del 2000, a los espectadores de la Cinémathèque Française, un conjunto de 82 sesiones, componiendo una fuerte y hermosa experiencia de *gaya ciencia* audiovisual. Comparable con una película de *found footage* gigantesca, la programación re-actualizaba, por su selección y disposición de las películas, las potencias cognitivas y estéticas del montaje. Se trataba de re-pensar una historia del cine de vanguardia y experimental francés, y a la vez, de cumplir una función patrimonial: hacer visibles películas poco vistas para muchos, y en algunos casos, nunca presentadas en público. Un importante trabajo de dos años previos a la programación fueron necesarios para encontrar o reencontrar estas películas.

Esta manifestación pudo ser concebida por Nicole Brenez¹ y Christian Lebrat, reconocidos,

por otra parte, por sus preciadas actividades en torno a la valorización del cine experimental, respectivamente, en el ámbito de la enseñanza universitaria, la teoría y la programación² y la edición y la realización de películas³; ambos se encuentran asociados en este proyecto, realizado por iniciativa de Dominique Païni, por entonces director de la Cinémathèque Française, quien quería desde hace tiempo consagrar una gran retrospectiva al cine experimental en Francia. Que el responsable institucional sea, por otro lado, ensayista y comisario de exposiciones, comprometido con el cine de manera original, fue sin duda una condición favorable de cara a este audaz corpus filmico y de pensamiento de los programadores. Los tres escriben el prefacio del catálogo de la retrospectiva, cada uno con un ensayo, al cual sigue una tabla de materias razonada realizada por Nicole Brenez, relacionando los valores de la programación y los valores teóricos por inducción, puesto que allí son definidas y explicitadas las líneas de pensamiento que han estructurado la programación, ya implícitas en las elecciones de montaje de las películas que constituyen las sesiones⁴.

1. Nicole Brenez puede ser considerada como la autora de la programación, entendida como montaje, puesto que según cuenta, su colaboración con Christian Lebrat se centra en el trabajo de investigación en torno a las películas, durante dos años, fase esencial del proyecto de la retrospectiva, si bien la composición interna final es obra suya.

2. Nicole Brenez imparte clases hoy en día en la Universidad de París-3, y es la autora o la coordinadora de varias publicaciones relacionadas con esta cuestión, así como la programadora de las sesiones habituales «Cinéma d'avant-garde» de la Cinémathèque Française.

3. Christian Lebrat es responsable de las ediciones Paris Experimental y cineasta, tres de sus películas se presentaron en esta co-programación).

4. Este libro, de 600 páginas, compuesto en una mayor medida de textos que de imágenes (fotogramas de algunas de las películas programadas), recoge numerosos textos de diferente naturaleza: ensayos encargados a críticos o teóricos, o reimpresión de escritos o de entrevistas con cineastas. Por su envergadura y su ambición, la obra se encuentra entre las referencias fundamentales en torno a este dominio, habitual e injustamente considerado como

maldito o marginal del cine. Junto con, por ejemplo, los escritos de Dominique Noguez, como su *Éloge du cinéma expérimental* (el título, y su apuesta tipográfica, son ya elocuentes), aunque éste no se centre en el corpus francés como lo hace «Jeune, Dure et Pure !», otorgando un espacio importante, e incluso otro libro completo (*Une Renaissance du cinéma*) al underground americano, el cual, por otra parte, ha sido bien estudiado por teóricos americanos como P. Adams Sitney en *Visionary Film*, o por Annette Michelson en *New Forms in Film*, además de estar bien representado en la colección de cine de nuestro Musée National d'Art Moderne, fundado por Jean-Michel Bouhours y Peter Kubelka, cuyo catálogo traza un panorama de una amplitud comparable a «Jeune, Dure et Pure !», siendo éste igualmente una oportunidad para establecer una serie de bases teóricas. Pero este catálogo de colección tiene por causa la simple forma de un inventario, presentado por orden alfabético de cineastas, cuyas películas son comentadas y, por otra parte, seleccionadas con ocasión de las programaciones habituales del museo; por lo tanto, no está concebido según los ejes de un pensamiento del cine (del mismo modo que la mayoría de las sesiones de cine experimental del museo, a menudo monográficas y autónomas).

La singularidad y la fuerza de «Jeune, Dure et Pure !», considerado en su conjunto, tiene que ver esencialmente con estos dos trazos: por una parte, el esfuerzo, si no la exhaustividad, para cubrir e incluso ensanchar la diversidad del cine experimental y de vanguardia francés, desde los orígenes hasta nuestros días, en un proyecto inédito; y por otra parte, las propuestas teóricas que sostienen la programación, fundamentadas en su planificación y en su cohesión, ya sea por medio de un pensamiento puesto en práctica del cine o por una teorización en acto. En efecto, una lógica histórica organiza globalmente la programación, bien subtitulada: «Une histoire du cinéma expérimental et d’avant-garde français». Así, las primeras sesiones están formadas por películas de los primeros tiempos, y las siguientes avanzan gradualmente en la cronología, hasta las últimas sesiones, que llegan al cine contemporáneo. Sin embargo, este movimiento conjunto no es una ley de hierro, puesto que el recorrido autoriza algunos giros significativos; basta con ver la última sesión, formada por *Visa de censure* (1968) de Pierre Clémenti y *Le Lit de la vierge* (1969) de Philippe Garrel, no respetando la progresión cronológica, como si fuera un flashback en relación con las sesiones precedentes, compuestas por películas de los años 90 y 2000, o como si para clausurar hermosamente la programación se hubiera optado por un ramo final como éste. Esta «histoire du cinéma expérimental et d’avant-garde français» reivindica igualmente su singularidad, «Une histoire». Puede que se trate de un diálogo, de un eco, de una figura correctiva o de un discreto homenaje a la ambición godardiana de las «historias del cine». ¿Cuáles son, por lo tanto, los retos de esta gaya ciencia audiovisual, de este (re) montaje de la historia del cine? Un análisis de la programación nos permite despejar los principios y entrever algunos destellos de pensamiento a partir de las películas entrecuchadas.

La composición global del corpus, indicada como «cinéma expérimental et d’avant-garde français», implica ya una tesis sobre la representación en el cine. El recurso a las dos nociones, más que a una o a otra (Nicole Brenez es por otra parte la autora

de un libro sobre los *Cinemas d’avant-garde*), marca lo que distingue algunas películas en el interior del corpus, pero también lo que las reúne en relación con un exterior, aquel que no ha sido programado, bien llamemos a este último cine «I.N.R.», «Industrial-Narrativo-Representacional», como hace la cineasta Claudine Eizykman, de la cual se han incluido ciertas películas en la programación, o «M.R.I.», «Modo de Representación Institucional», como lo indica el teórico Noël Burch en su ensayo *Le lucarne de l’infini*. En todos los casos, lo que en la forma filmica transgrede o desnaturaliza respecto a la norma representativa del cine dominante en el plano socio-económico, sobrepasa y revela al mismo tiempo su limitación, incluso cuando no hay una intención crítica. Por este motivo, podemos encontrar en la programación, unas junto a otras, o reunidas de forma más amplia, películas cuyo acercamiento puede sorprender, más allá de su no-pertenencia común y general al mundo de la representación mayoritaria. Así, por ejemplo, un programa reúne las fantasmagorías de Georges Méliès y Émile Cohl y las observaciones científicas de Jean Comandon y Lucien Bull: imaginativos y escrutadores, sobrepasan el realismo ordinario de la representación, explorando las posibilidades del medio (trucajes, pintura sobre película, ralentís, aceleraciones, etc.). El surrealismo y el naturalismo se oponen en efecto(s) al realismo. Las facultades de la percepción humana se amplían (*Expanded Cinema*, como lo concibe Gene Youngblood en su ensayo) en relación con los medios de las potencias cinematográficas. Además, como epígrafe de esta sesión, una cita del cineasta «visionario» Stan Brakhage permite pensar en la resolución dialéctica de la contradicción aparente entre las diferentes películas. Y dicho sea de paso, este procedimiento de citación-epígrafe-herramienta dialéctica, es utilizado a lo largo de toda la programación con la ventaja de producir el pensamiento, o al menos un acuerdo entre las formas filmicas y el texto operatorio en el pensamiento del espectador, pero sin cerrarlo ni rebajar el sentido mediante una etiqueta teórica rígida. Tengamos en cuenta, además, que son citas de cineastas, si bien algunos de ellos fueran teóricos, como Brakhage, en lugar de provenir de los teóricos tradicionales.

La descompartimentación de la obra en el seno del cine “experimental”, como en los ejemplos evocados anteriormente, reactiva el sentido fuerte de esta noción, que utilizamos a menudo como una etiqueta generalmente cómoda, sin considerar su utilización en el caso de Claude Bernard o Émile Zola, por ejemplo. La descompartimentación de la obra permite acercar, en una misma sesión o en varias sesiones vecinas, las películas científicas, las películas de artistas y las películas militantes. La distinción entre “experimental” y “vanguardia” es lo que está ahí en juego. Lo destacable es que ya no sabríamos reducirla a una oposición entre las dos tendencias que dividen habitualmente la vanguardia, estética y política, como si fuera necesario elegir entre esteta o militante; además, se puede apreciar también otra tendencia técnica, en el caso de “los inventores” (por lo tanto, incluso el medio industrial se encuentra representado, con las vistas de los Lumière); habiendo pues tantos ámbitos con sus respectivas fronteras como diferentes yuxtaposiciones de películas que las dinamitan. El cine situacionista y letrista, con sus métodos radicales de crítica de la imagen, en el sentido espectacular, considerablemente presente (con Isidore Isou, Guy Debord, Maurice Lemaître, Gil J. Wolman) a través de la programación, bastaría en sí mismo para sobrepasar estas categorías. Pero su yuxtaposición con el cine de la tendencia tanto estética como política de vanguardia es todavía más elocuente. Las películas de Maurice Lemaître, por ejemplo, estarían situadas tanto junto con las de Marguerite Duras, como con las del Grupo Medvedkine. La iconoclasia (de Lemaître), el hermoso aspecto de la imagen literaria (a través de las relaciones entre la imagen visual y la voz en off de Duras), o las imágenes de las luchas políticas (Medvedkine y otros colectivos), comparten un mismo frente de crítica y de fundamento en cuanto a un nuevo orden de la imagen. Su encuentro no fortuito en la pantalla de proyección nos ofrece la oportunidad de encontrar una serie de apreciaciones estéticas completas, pensadas

y sentidas; y la revelación de sus afinidades, más allá de las diferencias a primera vista. E incluso algo aún más sorprendente: la yuxtaposición de películas explícitamente militantes con películas científicas. ¿Lo nunca visto? Un mismo programa muestra el cine comprometido con las luchas políticas y sociales y películas como *Formation de cristaux aux dépens d'un précipité amorphe* (1937) (aunque podamos ver ahí un eco del título *De la nube a la resistencia* [*Dalla nube alla resistenza*, 1979] de los Straub), del Dr. Jean Comandon y M. De Fonbrune, o *L'Hippocampe* (1934) de Jean Painlevé. Percibimos, por lo tanto, una relación en torno al dominio de las visibilidades conquistadas: ya se trate de realizar las imágenes censuradas por el poder, o bien de sobrepasar las limitaciones del ojo humano “no armado” (como lo escribía Vertov, del ojo desnudo) por las potencias conjugadas de la instrumentación científica y del “cine-ojo”. Vemos entonces cómo la programación no se contenta únicamente con fundar un feliz *melting pot*, o simples efectos de contraste, sino que también le sugiere más profundamente al espectador una serie de afinidades inesperadas, en algunos casos desconcertantes, fecundas en el plano de un pensamiento subversivo de la representación y de la imagen. En este sentido, podemos comparar el montaje de películas concebido por la programadora-teórica con el montaje de imágenes en la revista *Documents* de Georges Bataille: un pensamiento pragmático, producido por el choque de las formas.

Este pensamiento estético es a menudo (¿por sumodalidad pragmática, justamente?) fuertemente preciso. Además, tiende al pensamiento estilístico. Al considerar la puesta en relación de un cineasta con otro, las singularidades y los estilos se revelan a través de los efectos de analogía o de contraste. Estas asociaciones únicamente se deben a veces a la iniciativa de la programadora, o bien a la existencia de las agrupaciones de cineastas, como el Grupo Zanzibar⁵. En este sentido, *Vite*

5. Al cual, por otra parte, se consagró en 2007 un libro editado por Christian Lebrat, Éditions de Paris

Experimental, *Zanzibar. Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*.

(1969) de Daniel Pommereulle, forma una sesión con *Deux fois* (1969) de Jackie Raynal. Mientras que *Le Révélateur* (1968) de Philippe Garrel, relacionado con el mismo grupo, está situada en otra sesión junto con *L’Homme qui tousse* (1969) y *L’Homme qui lèche* (1969) de Christian Boltanski, precedida de una sesión formada especialmente por *ciné-tracts* de un colectivo de 1968, dando lugar a un montaje revelador, precisamente, concebido por la programadora. La cuestión estética de la figuración (como modelo y alegoría) y los contextos históricos de Mayo del 68 y de la Shoah, suscitados disimuladamente por la película de Garrel, quedan perfectamente iluminados. Parece que se pueda considerar entonces el acto de programar como una forma de crítica o de análisis del cine. Del mismo modo, cuando otra película de Garrel, *Athanor* (1973) se encuentra programada con *Tristan et Iseult* (1972), un filme de Yves Lagrange, la sesión permite pensar en una relación de iconografía. Estos *raccords* elocuentes del montaje-programa parecen a veces sobreentender una idea, de hecho, precisa, o constituir una especie de equivalente respecto al montaje intelectual *eisensteniano*: por ejemplo, cuando se muestra la abstracta película pintada *Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren* (1970) de José Antonio Sistiaga después de *Le Pain quotidien* (1970) de Philippe Bordier, la idea de transubstanciación puede unificar la sesión, cualificando el proceso materialista y místico del artista vasco. Pero los *raccords* son más fácilmente plurivalentes: no menos significativos, ya que no se trata tanto de que sean productores de una onda de la significación como de una multiplicación de los sentidos. Al volver a ver *La Pieuve* (1928) de Jean Painlevé seguida de *La Marche des machines* (1928) de Eugène Deslaw, sorprende al comienzo el contraste formal y temático entre lo orgánico y lo maquina, y, después, la oposición a primera vista se complica si se percibe un carácter reflexivo en la película de Deslaw, haciendo que volvamos a los procedimientos cinematográficos de la

ampliación y del ralenti en el caso de Painlevé, aunque, por otra parte, el ámbito de la vanguardia (a través del surrealismo, en el caso de Painlevé) les reúna. En resumen, se nos invita a meditar, y podríamos glosar durante mucho tiempo estas relaciones, como sucede con la mayoría de las propuestas de la programación, cuya originalidad, a veces sobrecogedora, permite renovar o vivificar la mirada en torno a algunas películas en ocasiones conocidas, muchas veces vistas, como *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955), programada junto a las experimentaciones gráficas sobre la película por parte de Robert Breer, de las observaciones naturalistas de *Locomotion chez Cyclostoma Elegans* (1954) de Jean Dragesco, o de la etnografía de *Los amos locos* (*Les Maîtres fous*, 1954) de Jean Rouch, y el cine-poema pop *Défense d’afficher* (1958) de Hy Hirsh, en una misma sesión. En este choque entre las películas, tan diferentes en sus formas y en sus registros, un pensamiento de la representación puede quedar inducido, si bien no tiene por qué producirse por fuerza, puesto que está justificado en todo caso por las aproximaciones heterodoxas situadas en el seno de la historia del cine. Se trata de una experiencia del espectador activa, entablando un pensamiento original, renovado en torno a las imágenes, que es a lo que esta programación invitaba más allá de las funciones antológicas o de simple divertimento del espectáculo cinematográfico. En este sentido, podemos comparar esta manifestación puntual con las programaciones habituales del cineasta y comisario Peter Kubelka en el Filmmuseum de Viena, bajo la invitación a preguntarse y a resaltar, a responder, «Was ist Film», en la cual podemos comprobar un pensamiento subversivo de la historia y de las formas cinematográficas en las aproximaciones inéditas entre las películas. El pensamiento estético, si lo comprendemos como es debido, en el sentido fuerte de la palabra *aesthesis* («sentir, percibir»), encuentra probablemente en el montaje de las propias formas fílmicas su medio de expresión ideal. ●

Traducción de Francisco Algarín Navarro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRENEZ, NICOLE (2006). *Cinemas d'avant-garde*. París. Cahiers du cinéma.
- BRENEZ, NICOLE (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. París/ Bruselas. De Boeck Université. Arts et cinéma.
- BRENEZ, NICOLE (2006). *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*. Biarritz. Séguier.
- BRENEZ, NICOLE, ARNOLDY, EDOUARD (2005). *Cinéma/politique - série 1. Trois tables rondes*. Bruselas. Labor. Images.
- BRENEZ, NICOLE, JACOBS, BIDHAN (2010). *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*. París. Publications de la Sorbonne.
- BRENEZ, NICOLE, LEBRAT, CHRISTIAN (2001). *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. París/Milán. Cinémathèque Française/Mazzotta.
- BURCH, NOËL (1991). *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. París. Nathan.
- EIZYKMAN, CLAUDINE (1976). *La jouissance-cinéma*. París. U.G.E.
- GRISSEMANN, STEFAN, HORWATH, ALEXANDER, SCHLAGNITWEIT, REGINA (2010). *Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*. Viena. Österreichisches Filmmuseum.
- KUBELKA, PETER (1976). *Une histoire du cinéma*. París. Musée national d'art moderne.
- LEBRAT, CHRISTIAN (2005). *Les 20 ans de Paris Expérimental (1985-2005)*. París. Paris Expérimental.
- MICHELSON, ANNETTE (1974). *New Forms in Film*. Montreux. Corbaz.
- NOGUEZ, DOMINIQUE (1999). *Eloge du cinéma expérimental*. París. Paris Experimental.
- NOGUEZ, DOMINIQUE (1982). *Trente ans de cinéma expérimental en France. 1950-1980*. París. A.R.C.E.F.
- NOGUEZ, DOMINIQUE (2002). *Une renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain*. París. Paris Experimental.
- SHAFTO, SALLY (2007). *Zanzibar. Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*. París. Paris Experimental.
- SITNEY, P. ADAMS (1979). *Visionary film. The american avant-garde*. Nueva York. Oxford University Press.
- VERTOV, DZIGA (1972). *Articles, journaux, projets*. París. Cahiers du cinéma/UGE.
- YOUNGBLOOD, GENE (1970). *Expanded cinema*. Nueva York. E.P. Dutton.

EMILIE VERGÉ

Emilie Vergé es doctoranda e imparte clases en la Université Paris-3 Sorbonne Nouvelle. Su tesis, que se encuentra en el sexto y último año, está dedicada a la obra del cineasta experimental americano Stan Brakhage. Durante su doctorado, que comenzó en 2007, fue beneficiaria de una investigación en la Universidad Paris-3, galardonada con una beca doctoral de la Fondation Terra pour l'Art Américain, e invitada, como investigadora, a la New York University y la Colorado University, en Boulder, donde estudió los fondos de los archivos de cine y de no-cine en la Anthology Film

Archives, el MoMA de Nueva York, el Brakhage Center de Boulder y en Canyon Cinema en San Francisco. Colabora en publicaciones internacionales relacionadas con el cine de vanguardia y el cine artístico. Sus clases sobre estética del cine han tratado cuestiones como las teorías del cine, la luz en el cine, el blanco y negro y el color.

verge.emilie@free.fr