laFuga

Entrevista con Yann Beauvais

Escribiendo Imágenes

Por .txt texto de cinema

Tags | **Cine expandido | Cine experimental**

Entrevista realizada en el mes de julio del 2014 vía e-mail entre Ж y yann beauvais. Traducción: Carla Lombardo y Pablo Vergara Ж es fiilm-designer y programador. Sus films y videoinstalaciones festivales y muestras colectivas y individuales en el CCCB Barcelona-Espana; Museo San Telmo San Sebastián-Spain; EAC (Espacio de Arte Contemporaneo) Montevideo- Uruguay, CCEG-Guatemala, Museu da Imagem e do Som (MIS) São Paulo- Brasil, Dobra Festival Internacional do Cinema Experimental Rio de Janeiro-Brasil,[.BOX] Videoart Project- Italia, MADATAC CentroCentro, Palacio de Cibeles – Madrid, La Darsena in Buenos Aires- Argentina (individual); entre otros. yann beauvais es cineasta, crítico y curador independiente. Escribe regularmente en la revista Gruppen de Francia. Hizo curadurías para diferentes museos y festivales. Realizó mas de cincuenta filmes y videos desde los años 70 en adelante. Trabaja con instalaciones y performances desde 1980. Algunos de sus trabajos integran las colecciones del MOMA-NY, Centro Georges Pompidou - París, CalArts - Los Angeles, Art Gallery of Ontario - Toronto, Cinemateca de Jerusalén, etc.
yannbeauvais.com Vea algunos de sus trabajos en: ubuweb.com/film
.txt texto de cinema es un espacio dedicado al desarrollo del pensamiento y prácticas sobre la imagen-movimiento y el texto.
textodecinema.com / kkinema.com.br

yann beauvais es cineasta, crítico y curador independiente. Escribe regularmente en la revista Gruppen de Francia. Hizo curadurías para diferentes museos y festivales. Realizó mas de cincuenta filmes y videos desde los años 70 en adelante. Trabaja con instalaciones y performances desde 1980. Algunos de sus trabajos integran las colecciones del MOMA-NY, Centro Georges Pompidou - París, CalArts - Los Angeles, Art Gallery of Ontario - Toronto, Cinemateca de Jerusalén, etc

Entrevista realizada en el mes de julio del 2014 vía e-mail entre Ж y yann beauvais. Traducción: Carla Lombardo y Pablo Vergara

.txt: Como dice Keith Sanborn en un artículo, tú has desarrollado o inventado el "film-texto". Dentro de tu cine, ¿cómo podría definir este (anti) género de film?

Yann: No tengo un recuerdo exacto sobre el texto de Keith Sanborn, debe ser algo que él escribió sobre *Tu, Sempre.* Es cierto que me interesa la relación entre texto y film. Una de las primeras cosas que hice para un film fue condensar un máster que hice en un trabajo del tipo de un corto. Escribí parte del texto, como imágenes, en la película para inducir/producir sentido a partir de una economía de medios. Una palabra por vez, en 2 o 3 cuadros, para experimentar cómo el film trabaja mostrando una imagen que es una presencia en sí misma: *Voici* (Aquí): esta palabra puede ser entendida como "mira esto", aquí soy una imagen pero de hecho soy una palabra como imagen.

El uso del texto fue siempre importante dentro de la práctica del cine, no solo en la época del cine mudo; el texto es un elemento importante de la información visual y ha sido colocado o sobrepuesto al interior de imágenes por diferentes realizadores según su grado de compromiso con la palabra escrita o impresa. Esta necesidad del texto dentro de la imagen no es nueva. Si piensas en la pintura renacentista, en las Iluminaciones de la edad media, y más recientemente en las historietas. Dentro de los filmes, el texto fue introducido por los surrealistas para romper la causalidad, la linealidad de la narrativa; esto, claro, fue más eficiente dentro de la vanguardia. Lo que me interesó fue tener un film hecho exclusivamente de textos. Además, incorporé frecuentemente al interior de mis *diarios*

secciones con texto, sean graffitis de las paredes de París, signos de tránsito, etc. como en *Disjet* o *Divers-épars*, o combinando texto con imagen como en *Spetsai*, *Transbrasiliana*, *WarOnGaza*, *Herzaelhah*.

Leer requiere tiempo, el "paso" de la lectura es diferente para cada uno, ignorando el hecho de que podemos encontrar una velocidad de lectura media y que en el texto impreso cada uno se toma su tiempo. Pero viendo el texto en un film o un video estamos condicionados al "paso" de lectura que el realizador ha dispuesto, cierta duración para cada texto. En la industria del cine y de la televisión ese paso está relativamente estandarizado. Uno debe respetar el tiempo que le toma al público leer, sin tener prisa. Los subtítulos siguen ese tipo de convención que se presenta como un gesto de respeto hacia el lector, cuando sería más acertado decir que es un detalle técnico el que impone esa estética de mostrar la información. Como si todo pudiera ser mostrado, producido de la misma forma y con la misma velocidad

Al encontrarnos con un texto al interior de una imagen-movimiento proyectada experimentamos una temporalidad que se nos impone, como es el caso de la trama en la mayoría de los films. El tiempo de su aparición es incierto, no sabemos si tendremos tiempo suficiente para leer, por lo que normalmente ojeamos el texto más que leerlo. Pero, ¿por qué no usar la posibilidad que la lectura puede producir/inducir dentro del espectro de las artes basadas en el tiempo? Percibí que habían muchas conexiones entre el film como música y filmes como texto, en diferentes niveles, cuestiones de patrones, ritmo, duración...

Volviendo ahora a la cuestión de los film-texto, diría que junto con otras personas he estado en este tema y trazado un camino desde hace 20 años, cuando hice el primer film sobre/con el AIDS. Antes, los film-texto fueron más bien propuestas que trataban cada una a su manera cuestiones teóricas, como el caso de la condensación de mi tesis en *VO/ID* (1985-87). En este film la cuestión de la interconexión entre film experimental y arte, en un momento en que el pos-modernismo estaba a pleno, fue importante para mí. En aquel tiempo parecía que al hacer filmes no se podía evitar los cuestionamientos que el pos-modernismo, el punk, y otros, estaban haciendo a los cineastas post-estructurales. En relación al espacio que estaba creando para los filmes experimentales, yo no podía ignorar lo que estaba en juego, ni eludir tratar las cuestiones teóricas. Pero, al mismo tiempo quise articular estos temas (arte, filmes y sus políticas...) junto con otros personales, con la intención de explorar las multiplicidades de un "tema".

Los "film-texto" fueron una forma de activar y conectar mi forma de realizar filmes con nuevas herramientas. A partir de *Still Life* (1997) el uso de procesamiento de video y de la computadora ganaron un espacio mayor en mi práctica fílmica. La plasticidad y el hecho de que era posible ver casi inmediatamente el resultado después de renderizar hizo posible pensar el film con texto como algo que podía ser una instalación, pero también como algo que podía hacerse en vivo (lo que de hecho hice bastantes veces con *Tu, Sempre* desde 2002). En *est absente* (2005) el texto de la poesía de Arthur Rimbaud aparece con diferentes colores en una superficie blanca o negra; cuando fue presentado como instalación en la Maison Rimbaud, en el cuarto en el que él vivía cuando adolescente, el texto es proyectado en un espejo que lo refleja en el cuarto, hasta que sale por la ventana... Este film así como *VO/ID, Sid-A-ids* (1993), *Still Life*, y *Tu, Sempre* son "filmes-texto".

.txt: Considerando los Filmes: *Text of Light* **de Stan Brakhage;** *So is This* **de Michael Snow;** *Historie du Cinema* **de Jean Luc Godard; y** *VO/ID***. ¿Qué podría seguir siendo llamado texto en un film después de estas experiencias radicales?**

yann: Esta cuestión es complicada porque como tú sabes no hay texto en el film de Stan Brakhage, *Text of Light*, sólo hay la textura de la luz y reflejos de la luz a través del cenicero de vidrio que Brakhage usó como motivo/fuente para su film. Por lo tanto cuando quieres saber lo que podría ser un texto en un film después de estas experiencias radicales que has citado, yo diría que nosotros apenas abrimos un campo en el que hay muchas formas de tratar e incorporar el texto dentro de las artes basadas en el tiempo. La computadora y después Internet modificaron totalmente la forma en la que estamos pensando, produciendo y haciendo imágenes. Lo que parecería no pertenecer al film fue ampliamente incorporado en la nueva gramática del cine, como por ejemplo, composiciones, textos en movimiento, etc...

Dentro de las artes basadas en el tiempo, el texto se tornó un elemento que no tiene más una localización especifica dentro de las imágenes; su apariencia, su movimiento, su comportamiento se volvieron elementos que podemos pintar, escribir en la imagen. No hay limites para sus usos y podemos pensar en esta maravillosa cascada de palabras o números como una forma de organizar nuevos horizontes, el texto como espacio, ¡y eso en los filmes!

El dinamismo del movimiento, aplicado a palabras u oraciones, párrafos o páginas, transformaron la relación que acostumbrábamos tener con la información escrita, como si la *contretud* del texto se arriesgara cuando uno trata con él a través del movimiento. No debemos olvidar que el letrero luminoso dando las noticias, o la bolsa de valores, son parte de nuestro día a día, y estas situaciones tienen mucho de piezas de artistas que trabajan con el texto y crean una dinámica de la cual el film no puede separarse. No fue por casualidad que trabajos como *So Is This, VO/ID* o *Secondary Currents* aparecieron en los años 80 en el momento en que Bárbara Kruger o Jenny Holzer... estaban cuestionando la especialización: su/historia (his/tory) y el mito del modernismo.

La percepción del film como texto fue extremadamente útil para decodificar la articulación de elementos fílmicos en la producción del discurso, pero también podemos pensar el texto como un patrón en movimiento en el cual no hay tanto una necesidad de controlar todos sus componentes como de pasar sobre ellos, de recorrerlos con el objetivo de producir o agarrar algo de sentido y no necesariamente "un sentido". El texto no es más el Texto Principal, sino algo de lo cual cada uno capta sentido a partir de su ritmo, su localización, su movimiento: toda su poética está dada cuando se considera al texto como un objeto visual, algo que puede llevar a la producción de un tipo de *rebus* que es una forma de expandir las posibilidades de la escritura. Las conexiones entre textos que están superpuestos, cruzados o en líneas paralelas en diferentes velocidades, todas estas estrategias, muestran que el texto se tornó uno de los elementos de la imagen con el cual uno puede jugar tanto como con los otros. El texto es un objeto para ser activado, su significado es transformado por la forma de mostrarlo.

txt: Siguiendo con el pensamiento de estas cuestiones, ¿cuál es tu opinión sobre el uso del poema ("Organismo" de Décio Pignatari) en el film *Cinema Falado* **de Caetano Veloso?**

yann- En *Cinema Falado,* hay sólo una secuencia corta que trata el texto escrito como un objeto visual. Mientras que la presencia del texto adentro del film es constantemente tratada como objeto oral, como discurso, ignorando los créditos finales. En esa secuencia, una línea de texto: *o organismo quer repetir...* Esta oración también esta dicha por un hombre.

Una especie de zoom dentro del texto se produce, que fragmenta la oración, y pone el foco dentro de las palabras para así crear otras, como la palabra organismo que es seguida por *orgasm* y por la letra "o" para crear la palabra *orgasmo*. Luego, la duplicación de la letra "o" evoca de inmediato el juego con el texto que Fernand Léger hizo en *Ballet Mécanique*, donde en un momento dado aparece la oración: *On a volé un collier de perles de 5 millions*: esta oración es seguida por su fragmentación mediante diferentes *close-up* que tienden a enfocarse en los ceros. El uso de oraciones como objetos visuales que en pintura era una práctica común, era relativamente nuevo dentro de filmes a comienzos de los años 20. El juego tenía que ver con cambiar la calidad del objeto, pasando del significado a la forma que adquiría dentro del espacio de la pantalla.

El poema corto que escuchamos y leemos en *Cinema Falado* nos recuerda ese desmontaje textual hecho por Léger y otros, transformando los tamaños y las posiciones de las palabras dentro del cuadro (*frame*) con la intención de hacer explotar los patrones visuales que se podrían generar a partir de una palabra o de una letra. En Léger, como en muchas películas de la vanguardia de los 20 (Dziga Vertov, Hans Richter, Charles Dekekeulaire) el uso del texto estaba ciertamente conectado con el uso dado al texto en la tradición de la pintura cubista.

En el caso del film de Caetano Veloso, sería dificil sostener una relación fuerte entre el tratamiento de las oraciones con la poesia concreta, tal vez porque otras intervenciones gráficas en el film aparecen más como citas que como exploración de las posibilidades al interior del texto visual. Podríamos encontrar muchos ejemplos de esta práctica en el cine experimental y el videoarte de los años 70 y 80 donde la cuestión del sentido esta involucrada con los ritmos visuales, tipografias, etc... como en los trabajos de Gary Hill, Peter Rose, Su Friedrich, Yvonne Rainer, Manuel de Landa, Joyce Wieland,

Maurice Lemaitre... En los créditos finales el aspecto gráfico y el juego del color están funcionando. Pero es una cuestión de tratamiento que no está directamente conectada con el sentido. Tiene más que ver con el diseño, texto en color en movimiento. Ofrece una especie de fuegos artificiales con la información escrita.

Txt: Una vez conversamos sobre las diferentes posibilidades del "texto" en un "film". Tú definiste esas palabras en su relación con las imágenes fílmicas. En este sentido, ellas pueden ser poéticas, informativas, teóricas, etc. Ahora, pensando en tu cine, usando *VO/ID* **o también** *Tu, Sempre* **como ejemplos. ¿Podrías hablar sobre los textos que aparecen en ellos? y ¿cómo el texto puede ser directamente transformado en imagen-movimiento?**

yann- En *VO/ID* vemos dos pantallas y dos textos que son mostrados casi palabra por palabra, uno está en francés y el otro en inglés. Si sucede que conoces las dos lenguas puedes descubrir algunas bromas, retruécanos entre ambos. La ironía y el ingenio están en juego, burlándose de la seriedad del clima general de aquello que está siendo dicho. La necesidad de tener ambas lenguas refleja el hecho de que como activista del cine experimental, no podía en el año 87 limitarme a los espectadores francófonos que no estaban atentos al pensamiento critico que acontecía en los Estados Unidos y en Inglaterra. Era urgente tener acceso a otras informaciones y al intercambio crítico ¡fuera del debate francés! El uso de estos idiomas reflejaba los horizontes que estaba viviendo. La banda sonora de este film también es doble, con una canción de Mick Jagger: *Cocksucker Blues*, mientras que en la otra, Gilles Deleuze recitando un texto de Nietzsche, con una música de Richard Pinhas. Pero aquí el uso de la voz y el contenido de lo dicho tiene que ver con un tema personal, ser homosexual y haber estudiado filosofía. Usé estos sonidos para presentarme dentro del campo del film aunque sea de forma indirecta.

En *Tu, Sempre*, cualquiera sea la versión, es un banco de datos sobre el *AIDS* que fue compilado a lo largo de los años, de los cuales seleccioné diferentes textos que alternan recuerdos personales, activismo, estudios clínicos, noticias, desde los años 80 hasta hoy. El idioma principal es nuevamente el inglés o el francés, pero también el árabe, el alemán, el italiano, el español y el portugués están presentes. El tipo y la selección de los textos dependen del lugar en el cual el trabajo es mostrado o performado. En relación a esto, hay un énfasis en el país y en su lengua oficial, así como un estudio específico sobre el Sida y el VIH dentro de ese país o lugar. Por ejemplo, cuando fue mostrado en Tokio preparé una versión traducida al japonés con el fin de dar acceso a cierto tipo de información para contra-balancear una cierta creencia que colocaba el Sida como una enfermedad específica de caucasianos de un lado, mientras habían otras informaciones especificas sobre el Sida-VIH en Japón, con textos de escritores japoneses, etc. Cada pieza de *Tu, Sempre* es usada como una base de información que nos da la oportunidad de examinar la pandemia del Sida-VIH desde hace 30 años hasta hoy. Esta información fue compilada 12 años atrás y desde entonces se sigue actualizando.

Para cada presentación se coloca un énfasis diferente en la producción del discurso sobre el Sida en ese país, y la investigación es realizada con la intención de obtener estadísticas relativas al lugar en el cual la instalación, o la performance, tiene lugar. La diversidad de los textos lleva a cabo un encuentro extraño entre activistas, discursos provenientes de la religión y sectores reaccionarios, titulares de periódicos, testimonios; el espectro de la epidemia es tal que el trabajo refleja las diferentes direcciones tomadas a partir de su agravamiento y al interior de la lucha contra los Estados y las grandes empresas farmacéuticas. Novelas y testimonios también son aportados con el objetivo de tener una percepción de múltiples capas de la epidemia y dar la oportunidad de captar algo de su multiplicidad. Hay un efecto acumulativo y un efecto aflictivo que el trayecto, el entrecruzamiento y la apariencia del texto inducen en el espectador. Él/Ella tiene que escoger qué leer, dónde enfocarse. La alternancia en la presentación del texto que puede pasar de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de abajo hacia arriba y al contrario, o aparecer de palabra en palabra, o pasar en diferentes direcciones, o en direcciones paralelas pero con diferentes velocidades, inducen un cierto pánico en el público que tiene que tomar una decisión con respecto a lo que está aconteciendo.

El espacio visual está construido yuxtaponiendo diferentes tamaños de los textos que pasan y transformando la pantalla en un volumen en el cual la cosas vienen de lejos... la dinámica del texto es producida por medio de la tipografía, la velocidad, y la yuxtaposición y densidad de sus significados especificos. Informaciones contradictorias son frecuentemente agrupadas dentro de un mismo cuadro, pero esto puede ocurrir en idiomas diferentes.

De otro modo el uso de texto adentro de imágenes fotográficas pueden facilitar un tipo de diálogo entre estas dos fuentes, o pueden hacer entrar en una especie de relación de contrapunto como en la música. En *Entre deux mondes* (2011), cualquiera sea su versión -francés, inglés o portugués- la irrupción del texto como párrafos que pasan mostrando partes del Código Negro de Luis XIV dan una luz diferente al jardín de Versailles, funcionando de forma parecida, pero con cierta distancia, a cuando en *Spetsai* (1989) el texto de Guy Debord sobre ecología corta en el medio las imágenes del diario fílmico de la isla griega.

Txt: En 1987 hiciste la curaduría de algunos filmes para un programa llamado *Mot: Dite image*, *Palabra: dice imagen*, **que es también "maldita imagen", como sonaría en francés. ¿Qué Filmes te impresionaron teniendo en cuenta el "texto"?**

Yann: Hice la curaduría de esa muestra para el Centro Georges Pompidou (con 20 exhibiciones diferentes) porque había hecho *VO/ID* y quería explorar lo que había sido hecho con texto en el campo del cine experimental. Mientras hacía ese film busqué y recopilé algunos documentos de este tipo de filmes. La investigación fue muy estimulante porque tuve que expandir la forma en que estaba pensando sobre esta relación entre texto y film. Como sabes, el film tradicional siempre fue visto y pensado en relación a tópicos escritos, tal como guiones, diálogos, etc. En este sentido, el cine es siempre un tipo de narración en la cual todo está hecho para facilitar el entendimiento del texto. Trabajar el texto como objeto, como un objeto visual, vino a transformar esta percepción. Como los cubistas que introdujeron en sus pinturas el *pappier-collé*, pedazos de periódico, la letra como signo, etc., dentro de la realización de filmes estas prácticas también fueron llevadas a su propia historia. Viendo cine mudo puedes percibir el patrón decorativo y el cuadro de los títulos e intertítulos como reglas de uso. Parecía imposible que la vanguardia no hiciera nada con este elemento, y claro que lo hicieron. Me di cuenta investigando, recordando trabajos como algunos de los *Kinoglass* de Dziga Vertov, Man Ray, James Watson y Melville Mariner, Len Lye, etc. Un descubrimiento fue un film de Charles Dekeukelaire: *Histories de détective* (1929) que era algo como un film pre-estructural ¡que hubiera sorprendido a OuLiPo! Filmes como *White Caligraphy*, de Taka Iimura, fueron muy interesantes porque estábamos delante de un texto histórico (la historia de Gengy) pero apenas con el diseño del ideograma. Los trabajos de Peter Rose e Yvonne Rainer tanto como el de Su Friedrich, Anthony McCall y Andrew Tyndall fueron importantes porque estaban lidiando con la posibilidad de narrar de forma diferente dentro del film experimental. Hoy, si tuviera que volver a hacer la muestra, el corpus de filmes y videos sería extremadamente mayor porque desde la llegada de la computadora la incorporación de texto ha sido ampliamente explorada, de diferentes formas, por ejemplo en Ryan Trecartin, Young Hae, Heavy Industrie, Susan Hiller.

txt- Alexandre Kluge dice: "la historia del cine viene del futuro". ¿Cuáles son las posibilidades que tú ves para el futuro del cine, como lenguaje o como forma de pensamiento?

yann.- Si pensamos el cine a partir de su soporte analógico se podría decir que el futuro del cine es el archivo, pero podemos extender el concepto de cine incluyendo diferentes artes basadas en el tiempo, como el video o flujos de datos de cualquier tipo, entonces la historia del cine será re-comprendida en relación a la historia que acostumbramos contar. Piensa en el cambio que la computadora produjo dentro de la revisión de la historia de los *media*, mostrando que durante casi un siglo el cine dejó a un lado su aspecto gráfico a favor de la narrativa, ubicando ese campo dentro de los efectos especiales en tanto que era otra forma de hacer, percibir y concebir el cine. No estoy tan entusiasmado en adivinar cuál será el futuro del cine, basta decir que el cine tiene que redefinirse y renovarse constantemente a sí mismo si quiere estar presente en el futuro.

texto de cinema, ... Entrevista con Yann Beauvais. laFuga, 19, 2017, ISSN: 0718-5316.

Como citar: texto de cinema, .. (2017). Entrevista con Yann Beauvais, *laFuga*, 19. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/entrevista-con-yann-beauvais/840