laFuga

Jean-Paul Fargier

Pasajes entre el cine y el video

Por Iván Pinto Veas

Tags | **cine militante | Cine político | Video arte | Estética del cine | Estética y política | Nuevos medios | Comunicación- Semiótica | Estudios de cine (formales) | Francia**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

El nombre de Jean-Paul Fargier se sitúa como una bisagra a la hora de entender las transformaciones de la escena crítica francesa entre Mayo del 68 y la década del 90. De su primera etapa, los debates producidos en torno al eje cine/ideología/política lo tuvieron como una de las figuras fundamentales de un debate que tuvo casi una década de presencia entre las revistas *Cahiers du cinéma, Cinéthique* y *La nouvelle critique* movilizados por una crítica al cine como aparato ideológico. De este debate nombres como Jean-Louis Comolli, Jean Louis Baudry y Jean Patrick Lebel se volvieron emblemáticos en una crítica histórica del cine como sistema de representación bajo la influencia del maoísmo, el materialismo histórico y el post-estructuralismo, debate que ha sido compilado y reconstruído recientemente por Emiliano Jelicié en *Mayo Francés. La cámara opaca* (Cuenco La Plata, 2016).

Del ambiente producido por estas discusiones, las aperturas a esos otros "modos de producción" cinematográfica, tanto como la búsqueda de nuevos lenguajes, las décadas del 70 y 80 encontrarán a Fargier realizando una sección de crítica de televisión y las primeras definiciones de aquello que se llamó durante la década del 80 como "video-arte", nuevo género del cual Fargier se volverá uno de los principales difusores y curadores, estableciendo un hito con la curatoría y libro *Où va la vidéo?* (1986). Fargier tiene una prolífica producción de textos, libros, columnas de opinión durante estos años para medios como Cahiers du cinéma, Cinéthique, Liberátion y Art Press. Durante estos mismos años su vínculo con Chile se volverá relevante, a partir de los encuentros Francochilenos de Video Arte. Sus textos dejarán rastro en los catálogos del encuentro, así también su vínculo con artistas y teóricos como Juan Forch, Magaly Meneses, Néstor Olhagaray, Justo Pastor Mellado y Gerardo Silva. Con Juan Forch realizará la coproducción *Altazor o el viaje en paracaídas* (1988), verdadero ensayo performático de inspiración Vertoviana, poco difundida aún por estos lados.

Fargier, además, tiene una extensa obra producida en cine y video, particularmente moviéndose entre el video ensayo y el documental sobre artistas, escritores y cineastas. Dentro de esta línea destacan obras como *L'Arche de Nam June* (1981), *Godard-Sollers : l'entretien* (1984), *Play it again Nam* (1990) y *Bill Viola, Expérience de l'Infini* (2005).

De su obra teórica han sido traducidos textos específicos a lo largo de las tres últimas décadas. Particularmente en los Cuadernos de video (1990-1995) desarrollados por Jorge La Ferla en Argentina, así como varios textos publicados en la década de ochenta en el marco de los Encuentros franco-chilenos de video-arte.

Esta entrevista tuvo lugar en el marco del congreso Visible Evidence 2017 en Buenos Aires y buscamos reconstruir parte de su itinerario intelectual y biográfico a lo largo de cuatro décadas, con la amable traducción de Beatriz Tadeo. Junto con esta entrevista presentamos la traducción de *El proceso de producción del film* **(1970)** realizada por Marcelo Rodríguez y Miguel Castillo Didier, así como *El cine más la electricidad* **(1995)** traducido y cedido por Jorge La Ferla.

Iván Pinto: Me gustaría comenzar esta conversación abordando sus primeros años como crítico de cine. Su relación con la revista *Cinéthique* **y la discusión crítica que ella hizo aparecer. Así también, me gustaría saber como es que luego se incorporó a la revista "enemiga"** *Cahiers du cinéma***, donde usted se incorpora como crítico de video y televisión, siendo editor de varios dossier especiales. Es un período donde hay muchas transformaciones en muy pocos años. Me gustaría saber como recuerda usted estos años.**

Jean Paul Fargier: Es mi período de juventud. Yo llego a París en octubre de 1967 y como si nada me veo envuelto en las manifestaciones de Mayo del 68, incluso un poco antes con la manifestación de los cineastas para defender a Henri Langlois a quien habían sacado de la Cinemateca Francesa [1] . Metido en la militancia, me hice enseguda crítico. Mis primeros textos aparecen en enero de 1968 en las revistas *Telecine* y *Tribune socialiste*, un semanario del partido socialista. Hacia fines del 68, saliendo de una proyección de *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963) me encuentro con Gerard Leblanc quien me cuenta que va a hacer una nueva revista *Cinéthique* donde participará Marcel Hanoun, un cineasta experimental y formalista muy interesante del que yo había escrito algo. Y lo que se busca es hacer una revista contra *Cahiers du cinéma*, desde una crítica que fuera más comprometida, inspirada en *Nouvelle critique*. El debate estuvo presente durante 3 años aproximadamente, obligando a cambiar los referentes teóricos. Uno de los puntos fuertes, fue que *Cinéthique* tenía una formación marxista y maoísta mientras que *Cahiers* no. Esto fue haciendo que *Cahier*s se fuera radicalizando durante estos años.

IP: Usted escribe en este contexto *El proceso de producción del film* **(1970), que abre nuevas líneas de trabajo en ese momento**

JPF: Ese texto se basa en la teoría marxista y materialista del cine que considera que el filme refleja su condición de producción, y que el pensamiento del filme es reflejo de su condición de existencia. Me había basado en la filosofía de Althusser. Ese texto ha tenido una amplia circulación y ha sido traducido a diversos idiomas y republicado también en Francia. Junto con otras revistas de pintura y literatura (como *Tel Quel*) se generó lo que se llamaba el Frente de izquierda del arte, muy influenciado por la revolución rusa (Maiakovski), y el desarrollo de una teoría marxista de mucha radicalización. Sin embargo cuando empieza a tener fuerza de nuevo el Stalinismo, me voy. Es ahí que me llaman desde *Cahiers du cinéma*. Este quiebre tiene relación con Chile y el golpe de 1973, ya que algunos (como Leblanc) pensaban que el Golpe era un paso natural ya que el pueblo chileno no era un pueblo revolucionario, cuestión con la que junto a Claude Menard no acordábamos, eso fue un punto de ruptura.

IP: Entre los 70 y los 80, el paisaje cambia al respecto de los discursos del cine político y vanguardista hacia otros modelos. Por ejemplo, la televisión se vuelve un lugar importante en Francia ¿Cómo observa usted esa transformación de paisaje entre los 70 y los 80?

JPF: No habían artistas en la televisión. En el 85 se hacen una serie de homenajes a Victor Hugo, dentro de los que se me invita a realizar una serie de trabajos cortos para televisión, se trataba de cincuenta episodios de 7 minutos, donde el actor Michel Piccoli realizaba la lectura de las memorias *Cosas Vistas*, transmitido por TF1 [2] . Piccoli quería difundir la cultura literaria francesa en la televisión, e hicimos esas piezas que son de video-arte.

El pasaje del cine militante se dio con el video, entrevisté a Godard en 1969, y ahí el dijo que para cambiar el cine había que hacer video, y de hecho el me dio acceso a la cámara de video que era una cámara de la escuela de Bellas Artes. Es la misma cámara que circuló por Godard, Chris Marker. Dos o tres años después, conseguí dinero para comprar una cámara en Suiza y fui uno de los tres o cuatro parisinos que tuvo un equipo de video entre 1973 y 1974. Ahí hice películas militantes que en *Cinéthique* fueron criticados por "espontaneistas", sin dirección política de clase, de partido. Empieza la guerra contra el video, entre películas hechas en video y las críticas sobre las películas.

Más o menos por los mismos años, recuerdo haber entrevistado a Glauber Rocha, y estar haciéndole preguntas muy punzantes desde una posición bien marxista, y a él no lo considerábamos marxista si no tropicalista, y en un momento de la entrevista él se enojó y nos increpa que cómo podemos hacer ese tipo de preguntas usando la última tecnología que hay para registrar este tipo de cosas. Eso me

hizo pensar. Después me voy de *Cinéthique* y con mi mujer en Suiza hacemos cuatro o cinco films militantes de obreros, que estaban más bien insertos en sindicatos autonomistas. Hicimos películas ecologistas, feministas que se mostraron en Canadá y en Estados Unidos, donde sí había un movimiento de video. Era 1977 y ahí veo por primera vez la obra de Nam June Paik en Kitchen de Nueva York. Y ahí me empieza interesar el video.

IP: Ahí empieza otro momento prolífico en cuanto a discusiones teóricas ¿no?. Cuestiones como la especficidad del medio y el contraste con el cine y la televisión. Hay muchas cosas que se discuten en este nuevo marco, me gustaría saber que permanece para ti de ese momento y donde crees que estuvieron los grandes puntos de ese debate.

JPF: Yo amo la teoría, me encanta escribir y eso fue parte de lo que absorbí en *Cinéthique*. Después me dí cuenta con el video que hacia películas personales que eran lo contrario a la teoría. El encanto del realizador es buscar soluciones prácticas y me doy cuenta que la teoría no importa. Que no se puede ser dogmático, que no por que escribí tal teoría tiene que hacer tal película. En ese momento buscaba resolver los problemas con soluciones prácticas. Ahí comencé a escribir en *Cahiers,* mi primer artículo fue un texto de 17 páginas contra Miguel Littin. Serge Daney en ese momento director me dio carta blanca y me dijo que yo había aportado un estilo que les daba miedo, una violencia verbal increíble, lo que venía de mi tiempo en *Cinéthique.* Bueno, luego Daney me dijo "Tú haces video, tienes que escribir sobre video", y así tuve una columa durante diez años sobre video y televisión, informativa y teórica.

IP: Me gustaría abordar tu relación con Chile. A comienzos de la década del ochenta se realizan los encuentros Francochilenos de video-arte con apoyo de la embajada francesa. Por estos años se volverá un espacio muy importante para los artistas audiovisuales como resistencia a la dictadura. Sin embargo, hay también conflictos internamente, grupos ideológicos, etc. Tu por estos años vienes a Chile y traes una discusión que enriquece mucho al campo. Quería preguntarte por los recuerdos que tienes de estos años y si recuerdas algunas de estas tensiones.

JPF: El encuentro se trataba de que había una artista francés que era invitado a Chile después un artista chileno que era invitado a Francia. Yo fui el cuarto en el 85. Trabajé con Jorge Said y también con Juan Forch, quien venía del mundo de la publicidad, y es en quien se basa el personaje de la película *No* de Pablo Larraín.

Con él hice un film varios años después, basado en *Altazor* de Vicente Huidobro. A Forch le había gustado mucho lo que yo había hecho con Victor Hugo en Francia, y yo quería hacer algo con la poesía de Huidobro. Recuerdo haber venido pensando en el avión cómo mostrarle al pueblo chileno de Pinochet la sensibilidad de la literatura y ahí tuve esa idea de repartir versos en la calle de Altazor para que fuesen leídos por transeuntes. Existía, también, una relación con la campaña política y el plebiscito, de algún modo Altazor es Pinochet.

IP: Viendo tu película sobre Nam June Paik uno se pregunta por el presente de esa búsqueda utópica del medio-video...

JPF: Nam June Paik tenía una idea revolucionaria del video. Él pensaba que iba a permitir a pequeños grupos, pequeñas naciones, volverse grandes. Por ejemplo Corea que es una pequeña nación gracias al video va a volverse grande, por que iba a permitir hacer una televisión no sumisa al gran grupo americano, una oposición al imperialismo americano. Cuando lo invitaban a la televisión estadounidense siempre mostraba cosas de la cultura coreana, y así la gran audiencia estadounidense pudo ver algo de Corea. En fin. Hoy en día la revolución pasa por la internet, de alguna forma todos pueden hacer televisión y que si bien no hay una continuidad entre el videoarte e internet, lo que está pasando es que ahora se masificó de una forma tal que ya no hay contenidos originales, que son pocas las personas que logran hacer algo realmente revolucionario. Sin embargo es un terreno a seguir experimentando.

Notas

1

Esto ocurre en Febrero en el Palais de Chaillot y se radicalizará con la paralización de Cannes. Sobre esto, ver el artículo de Bruno Pequignot: “La cinefilia, un arma para la legitimación” http://www.lafuga.cl/la-cinefilia/505

2

Más información en el catálogo del Quinto encuentro Francochileno de Video arte, disponible en este link http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/780.pdf

---

Como citar: Pinto Veas, I. (2019). Jean-Paul Fargier, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/jean-paul-fargier/926