laFuga

Las operaciones múltiples de Peter Tscherkassky

Coming attractions (2010)

Por Christa Blümlinger

Tags | **archivo encontrado | Cine experimental | operaciones estéticas | Estudios de cine (formales)**

Christa Blümlinger es profesora de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Vincennes-Saint-Denis (París 8). Ha sido profesora adjunta en la Universidad de París 3, y profesora invitada en la Universidad Libre de Berlín. Ha tenido numerosas actividades curatoriales y críticas en Viena, Berlín y París, incluyendo Diagonale (Salzburgo) y Duisburger Filmwoche (Duisburgo). Sus publicaciones más recientes incluyen: Cinéma de seconde main: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux média (2013) y fue editora invitada de Cinémas vol. 24, no. 2-3 (L'Attrait de l'Archive, 2014). Como crítica ha publicado en revistas como Trafic, Cinemathèque, Parachute, Intermédialités y Camera Austria.

Para evocar la relación más o menos subterránea que el cine temprano establece con el cine de vanguardia, Tom Gunning ha citado varias veces una reseña de finales del siglo XIX, publicada por primera vez en el *New York Mail Express*. El texto en cuestión buscaba relatar la experiencia estética del cine a partir de un "viaje fantasma" de la Biograph, una película consistente en una vista móvil filmada por una cámara colocada en la parte delantera de una locomotora que atravesaba un túnel.

> La manera en que la energía invisible se traga el espacio y se arroja a la distancia es tan misteriosa e impresionante como una alegoría. Se produce una sensación semejante a la que según cuenta Poe en su 'Caída de la casa Usher' le transmite su compañero desahuciado cuando dibuja un agujero excavado en el centro de la tierra, estremecido por un resplandor ultraterreno. Uno contiene la respiración instintivamente al dejarse arrastrar por la estampida de los carros fantasma. La atención queda presa casi como si la amordazara el destino.

Lo que Gunning destaca en su comentario del pasaje es la evocación de la experiencia "profundamente inquietante del movimiento y del espacio que retrata el cine, en una dialéctica de lo visto y lo no visto, y que describe el efecto magnético que produce" [1] . Su análisis se detiene sobre todo en la alusión a Poe y en el desafío que plantean la descripción de una obra de arte puramente visual y la concepción de "nuevos umbrales de percepción, más allá de los límites de la representación" [2] . Si bien el comentario permite que Gunning establezca un vínculo entre el cine temprano y el cine de vanguardia (el de Ernie Gehr o Ken Jacobs), también le ayuda a identificar otro problema: a saber, el de la descripción de las películas de vanguardia. Efectivamente, la pregunta por la producción de sentido no puede más que verse desplazada delante de una película que hace peligrar el proceso mismo de la significación, al eludir de forma constante el sentido, aunque sin dejar por ello de remitir a procesos y códigos de su construcción.

La película de metraje encontrado *Coming Attractions* (Peter Tscherkassky, 2010, 25 minutos) no es un film de montaje en el sentido genérico del término, ni tampoco un film de remontaje, puesto que la mayor parte de su material de origen consiste en descartes de rodajes, en planos que en la práctica nunca fueron montados. Con todo, sí hay montaje en ella. "Dos minutos de cine puro", su penúltimo "capítulo", condensa los elementos y motivos de los nueve capítulos o secuencias anteriores. El título es una explícita alusión a la película *Cinq minutes de cinéma pur* (1925) de Henri Chomette, cuyas formas geométricas y giratorias y cuyas variaciones de luz tienden hacia lo abstracto. Los "dos minutos de cine puro" con los que Tscherkassky le rinde homenaje en 2010 demuestran que los juegos entre figuración y desfiguración, entre formas fijas y móviles, entre luz y oscuridad, pueden ser creados también a partir de un material destinado a engendrar sentido, vale decir, connotaciones específicas, aquello que Roland Barthes llama "mitologías": Tscherkassky, en

efecto, utiliza planos que provienen en su mayoría de descartes de películas publicitarias de los años sesenta a los ochenta.

Cineasta eminente del cine contemporáneo de vanguardia, frecuente invitado de los mayores festivales (Cannes, Nueva York, Venecia), ganador de numerosos premios internacionales y estimado hoy como un artista de punta, que encarna la renovación constante de las formas fílmicas a partir de materiales preexistentes, Peter Tscherkassky ha concebido sus películas más recientes "sin cámara", dentro de una "habitación oscura", gracias a procedimientos de revelado que se acercan al trabajo experimental de un fotógrafo. El cineasta ha expandido los procedimientos habituales de transformación plástica valiéndose de un dispositivo muy particular de copiado por contacto, con el cual realiza collages inéditos en el interior de las imágenes mismas. En *Coming Attractions*, Tscherkassky combina este tipo de operación manual con procedimientos de copiado por contacto realizados en un laboratorio profesional.

"Dos minutos de cine puro" empieza con unas manchas de luz y oscuridad informes, imágenes borrosas y negativas. A través de esas configuraciones inestables se forman de pronto zonas figurativas reconocibles que se disuelven al instante. Después, un montaje más bien rápido retoma ciertos motivos previos de la película: elementos de un reclame para un detergente, un primer plano de un plato cocinado, una modelo que marcha en los lindes de un bosque, una mujer con la cabeza dentro de una secadora de peluquería, etc. Nos encontramos frente a descartes de descartes, provenientes de las sobras de la producción, de los preparativos o percances de un rodaje. En la secuencia "Dos minutos de cine puro" estas apariciones son muy breves, entrecortadas, y alternan con planos un poco más largos, que vuelven el ritmo más lento. Un plano singular, contrastante tanto por su extensión como por el verdadero efecto de cámara lenta del que se sirve, retoma elementos de una serie de planos ya vistos y repetidos varias veces durante una de las secuencias anteriores.

Esta vez, sin embargo, el plano cambia de régimen en dos niveles. Por un lado, introduce ahora un motivo nuevo: dos figuras que pasan lentamente en bicicleta. Desde el punto de vista del material de origen, el plano es ora un ensayo técnico no destinado a la representación, ora un pequeño percance de rodaje, al borde de un bosque donde la cámara sigue la carrera de una modelo para sacar a relucir sus medias y pantis. Reconfigurado gracias al trabajo "de segunda mano" de Tscherkassky, este plano se transforma pues en una sublimación a la vez de lo aleatorio y de lo mecánico, de acuerdo con la tradición de las vanguardias de los años veinte. Desde el punto de vista del ritmo y del motivo, en cambio, las bicicletas encarnan la modulación mecánica de la velocidad, una modulación que había sido trabajada ya en la séptima secuencia, aunque de otro modo.

En lo que se refiere a su composición, el plano de las bicicletas se diferencia por otro lado de las múltiples repeticiones del mismo rodaje que Tscherkassky había reconfigurado, recompuesto y recombinado con otros elementos y motivos ya en la séptima secuencia, "Cubbhist Cinema N° 3, The Path is the Goal (Natura morta with Tulips, Guitar, Pork Roast and My Wife in the Bush of Hosts)". Focalizadas en las figuras humanas, las panorámicas encuadraban allí en plan semicorto o medio a una modelo corriendo a lo largo de una soleada pradera otoñal. El plano fijo del paso de las bicicletas, en cambio, introduce un elemento borroso en el sitio donde se cruzan esas figuras imprevistas, que "obstruyen" por así decir la nitidez del fondo del plano, minuciosamente preparado para la carrera de la modelo. Este plano puramente funcional (que probablemente sirvió para probar que la película estuviese corriendo bien en la cámara) introduce pues una perturbación en cuanto a la transparencia fotográfica.

"Cubbhist Cinema N° 3" se ocupa de ciertos principios del género publicitario, en particular la elipsis y la serialidad, con el fin de transponerlos hacia otro sistema: el del arte y la historia del cine. Vemos correr sin fin a una modelo en dirección de una meta que permanece siempre fuera de campo. El montaje funciona al mismo tiempo serializando las posturas móviles de la modelo y combinándolas de forma compleja con otros materiales y motivos, a modo de homenaje al cubismo y al futurismo (una guitarra, un jarrón, una partitura), a la imaginería científica (estructuras agrandadas de plantas que evocan la micro-cinematografía) o incluso a las mitologías de la vida cotidiana, tal y como las escenifica la publicidad: un plato cocinado, un almuerzo en un jardín.

Al inicio, vemos un re-encadenamiento de la figura sobre sí misma, por medio de superposiciones, formas negativas, positivados contrastados y otros procedimientos que hacen

sobresalir sus contornos. El efecto se basa en una concepción notacional de la velocidad del movimiento, que se presenta como homenaje a las vanguardias de los años veinte. Encontramos por ejemplo este tipo de multiplicación horizontal en la pintura futurista, ávida de un dinamismo plástico [3] , inspirado a su vez por los registros cronofotográficos y las experimentaciones fisiologistas de Étienne-Jules Marey.

En términos de secuencialidad, "Cubbhist Cinema N° 3" establece igualmente una forma serial. La multiplicación vertical de los planos pone en bucle ciertos movimientos y crea una repetición de gestos que produce un efecto asimilable a lo que Gilles Deleuze llama, en Pierre Boulez, "serialismo generalizado" y, en Godard,

> un cine de los cuerpos (...) dondeya no hay más que actitudes de cuerpo, posturas corporales que forman las series. (...) Toda sucesión de imágenes forma una serie por lo mismo que tiende hacia una categoría en la cual se refleja, a la vez que el paso de una categoría a otra determina un cambio de potencia. [4]

Deleuze distingue aquí la construcción vertical del montaje por un lado y las categorías superpuestas, de tipo horizontal, por el otro, refiriéndose con ello, por ejemplo, a la coexistencia de categorías pictóricas y musicales.

Si *Coming Attractions* hace referencia explícitamente a Fernand Léger en su cuarta secuencia, "Le ballet monotonique", retomando hasta el exceso una famosa bucle de montaje de *Le Ballet mécanique* (1923-1924), la séptima secuencia reitera ese homenaje al "cine cubista" (ese es el título del libro de Standish Lawder sobre *Ballet mécanique*) [5] . De Léger, Tscherkassky conserva el montaje veloz, la fracturación de la imagen fílmica (que Léger, sirviéndose de un prisma, llamaba "transformación multiplicada de la imagen proyectada"), la utilización de objetos domésticos, aislados en el espacio y agrandados [6] (aplicando este principio de fragmentación a los cuerpos femeninos) y, por último, la exploración de una variedad de ritmos cinematográficos y efectos de luz [7] .

En Tscherkassky, los efectos de recorte provienen de las técnicas múltiples que involucra el procedimiento de copiado por contacto: la superposición y aislamiento de las impresiones, así como la posibilidad de utilizar el celuloide como genuino objeto de impresión. La valorización de los detalles, la fragmentación y yuxtaposición de elementos heterogéneos en el interior mismo de los fotogramas remiten evidentemente a las técnicas del collage y del fotomontaje. Sin embargo, de lo que se trata aquí no es de crear lo que en los años veinte Moholy-Nagy llamaba "un sentido bien preciso, un centro de construcción que permite una comprensión inmediata y clara" [8] , sino de la disolución general del espacio de reconocimiento preconizado por lo que el mismo Moholy-Nagy llama en otro sitio los "filtros ebrios" [9] .

Tscherkassky propone un campo de percepción abierto, no jerárquico y omnidireccional, en el interior del cual las formas de las composiciones son discordantes y quedan vinculadas con los procedimientos del montaje y el collage. Aquello que Pierre Boulez, refiriéndose a Klee, llamó la "óptica lateral" ⊠o sea, una composición temporal estratificada [10] ⊠ podría ser identificado como uno de los principios de *Coming Attractions*. Así, la película establece relaciones no solamente de acuerdo a un orden sucesivo de imágenes, sino entre sus diferentes estratos, por ejemplo, a través de las oposiciones entre lo claro y lo oscuro.

El paisaje sonoro, concebido por Dirk Schaefer, contribuye por otro lado a la transfiguración plástica de las imágenes y a la reconfiguración de los planos. Hay allí un efecto que no pertenece, en relación con la imagen visual, al ámbito de la correspondencia, sino que comparte más bien una homología con la composición de Tscherkassky, a la vez fragmentada y en bucle. En la secuencia "Cubbhist Cinema N° 3", ruidos de reloj y de remontaje acompañan las idas y venidas de una cámara que no se detiene ni siquiera al final previsto de una panorámica, sino que vuelve a girar hacia su punto de partida, para retomar el plano. Lo que hay aquí es una suerte de música concreta que permanece abstracta, autónoma con respecto a la imagen visual. El trabajo musical de Dirk Schaefer no se articula pues al nivel de la lógica figurativa del material original, sino, y por desplazamiento, al de su elaboración secundaria: parece estimular no solo la repetición de los movimientos de la cámara, sino también el re-encadenamiento múltiple de estos planos. Puede decirse que el ruido mecánico de relojería, en su calidad de signo desplazado, anticipa el plano de las bicicletas en cámara lenta que

recordará, a distancia, este capítulo. Su variación rítmica cada vez más compleja de un "tema" acompaña la estructura composicional de la secuencia, sin corresponder a algo que se relacionaría con la representación ni, en el plano temporal, a una lógica métrica de las imágenes [11] . Así pues, lo que se establece entre imágenes y sonidos es una relación de contigüidad y ya no de correspondencia.

El sonido no es sincrónico: se presenta en la tradición de una "película silente con sonido" ("*silent-with-sound-film*", según una expresión de Fred Camper), como existían ya antes del advenimiento del cine sonoro, es decir, en cuanto película silente acompañada de sonido, en forma de ruidos asincrónicos y de música [12] . Dirk Schaefer concibe el sonido con arreglo a una tradición del *bruitisme* y de la música concreta y acusmática, como producto de un *sampling* sonoro que remite ya a ruidos maquínicos indefinibles, ya a lo que se conoce con el nombre de ruido blanco, realización de un proceso aleatorio que posee la misma densidad espectral de potencia en todas las frecuencias. No hay subordinación del sonido a la imagen o viceversa, sino más bien algo así como una concepción polifónica de dos regímenes autónomos.

Si en sus apuntes Tscherkassky explica "su" versión del cine puro haciendo referencia a John Cage, es sin duda debido a su gusto por la indeterminación y el azar. Las formas que hace salir de aquel material las bautiza con el nombre de "cine no-intencional" ("*unintentional cinema*" [13]). El paso imprevisto de los dos ciclistas, la aparición del camarógrafo en un espejo, el gesto aburrido de una modelo que espera el momento del rodaje, son si se quiere desechos, o lo que se produce durante un ensayo técnico, con fines puramente funcionales. En Tscherkassky, estos descartes evidencian la inscripción de lo real, no solamente por los motivos y gestos imprevistos de los actores, sino también por las variaciones de luz, por los fragmentos en blanco o en negro y otros tipos de desfiguración parcial. Estos descartes hacen hincapié en el vacío, en lo no-significado, esa parte del signo fotográfico que no revela todavía una forma o representación, sino luz y oscuridad, o acaso un movimiento puro.

En fotografía (o en cine), lo accidental y lo borroso no producen únicamente lo que Heidegger llamó "perturbación de la referencia". Denotan además la expresión misma del error técnico, en el sentido en que lo entiende Peter Geimer [14] , como "aflicción de la imagen por su soporte material mismo" [15] . Para Geimer, lo borroso no es simplemente un modo deficitario de representación fotográfica, sino tan solo una de sus manifestaciones posibles. En cuanto acontecimiento, el error no carece de referencias naturales, dice Geimer, puesto que la misión de la fotografía es doble, ya que transmite fenómenos naturales (por ejemplo, la luz), y es ella fenómeno físico y químico en sí misma [16] . Lo que caracteriza sobre todo al error técnico es la ausencia de intención en la toma de vistas.

Lo anterior coincide con las ideas de Cage acerca del ruido. Cage reconsidera la definición misma de la noción de silencio, en cuanto signo musical, destacando que en el supuesto vacío de sentido propio de la definición clásica del silencio se produce pese a todo el acontecimiento de lo real: "Gracias al silencio", dice Cage, "los ruidos entran definitivamente en mi música y no una selección de ciertos ruidos, sino la multiplicidad de todos los ruidos existentes o que advienen" [17] . El silencio, en el pensamiento de John Cage, tiene una dimensión proustiana, por su relación con el tiempo, y ya no remite entonces a una ausencia de sonido, sino a una ausencia de intención [18] . Constituye, según afirma Boris Porena, "una oreja abierta al sonido que da el mundo" [19] .

Por su predilección por lo borroso, lo informe y el examen de los componentes fundamentales del código fotográfico (el negro y el blanco), Tscherkassky busca algo que se acerca a la noción de "silenciamiento" ("*silencing*") de Cage: algo que corresponde ya no al silencio, sino a la marginación de ciertos sonidos atribuidos al acontecimiento musical. Intenta alcanzar algo que se situaría no en el ámbito de la representación fílmico-fotográfica, sino más acá. Algo que podría situarse en el ámbito del ruido, en el sentido en que Foucault dice que "para que haya 'mensaje', es preciso (…) que haya primero ruido" [20] , en *Dits et écrits*, *t. 1, 1954-1969*. París, 1994, p. 558.].

Con *Motion Picture* (*La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon*), Tscherkassky había realizado en 1984 la más conceptual de sus películas de archivo, una suerte de propuesta programática y teórica. Allí proyectaba un fotograma de la célebre película de los hermanos Lumière sobre un conjunto de cincuenta películas vírgenes de 16 mm, colgadas lado a lado sobre una pared. Montado de un extremo a otro, el resultado era una película de tres minutos, que mostraba solamente los elementos de base

de una imagen fotográfica. El gesto, afirma Tscherkassky, habría sido inspirado por la lectura de Umberto Eco y la idea de que se puede aislar el código claro-oscuro de la fotografía en cuanto código fundamental que se sitúa, de manera análoga al fonema del lenguaje verbal, más acá de la significación: "no es sino gracias a la combinación con otras partículas insignificantes", escribe, "que diferentes valores fotográficos del gris pueden configurarse en elementos cargados de sentido" [21].

Coming Attractions en general y "Dos minutos de cine puro" en particular elaboran, en un nivel fotogramático, superposiciones y transformaciones de partes de la imagen fílmica, haciendo surgir de tal modo su inestabilidad y variabilidad figurativas. En el nivel de la figuración inicial del material de origen, el motivo visual más imponente de esta secuencia encarna en cierto sentido el sistema plástico de los montajes y collages de la película entera: sin duda previstos en un inicio por un asistente de rodaje en cuanto marcas para los planos, los dedos de una mano aparecen varias veces delante de la cámara, muy cerca, escondiendo una parte de lo que se filma, posando ya como objeto del deseo de un consumidor-espectador venidero. La futura atracción está preparándose, y el trabajo cinematográfico de Tscherkassky muestra hasta qué punto ella depende de un sistema de *Fort-Da*, de vaivén, de juego con la presencia y la ausencia de la figura, principio fundamental por cierto de toda película de ficción clásica. A través de esas siluetas un tanto monstruosas, no pueden sino adivinarse las posturas de los cuerpos posando en el fondo del espacio de un taller. Esa presencia enigmática de la mano o de un cuerpo que se interpone entre la cámara y el objeto de su visión adquiere aquí una dimensión metafórica: los dedos estirados, filmados a muy corta distancia, funcionan como una mirilla. Se parecen a ciertas operaciones de retoque y recorte que el cineasta ejecuta con un lápiz-láser o una pequeña antorcha, en su habitación oscura, en el interior mismo de las imágenes. El hecho de retomar esos gestos marginales de los descartes, destinados, en el material de origen, a dar indicaciones a los técnicos y enfocadas al trabajo de montaje, subraya la dimensión háptica de la película segunda, "hecha a mano". Es por ello por lo que puede decirse que Tscherkassky "piensa en cine" (en un sentido deleuziano [22]), al transferir el potencial figurativo de la película original a las elaboraciones materiales y plásticas de la segunda.

En "Dos minutos de cine puro" los gestos son variables, aunque se asemejan. La serialización de estos planos similares, fragmentados y separados por pasajes en blanco y negro, hace surgir en la película segunda una cierta recurrencia de códigos específicos ligados al rodaje. Percibimos allí también otros signos de rodaje, como la claqueta de fin o la cámara y su camarógrafo reflejados en un espejo, la aparición imprevista de un técnico, pasajes brutales en blanco y negro, toda suerte de huellas de la realización y del montaje que no estuvieron destinadas jamás a ser mostradas.

Las operaciones de Tscherkassky (evidentemente no es el primer cineasta en remontar este tipo de planos) responden acaso a un trabajo de "metahistoriador", en el sentido que Hollis Frampton dio a la palabra: aquel que inventaría una tradición al escoger y por consiguiente al definir un ámbito del arte. El canon del metahistoriador, según Frampton, debe construirse como sobre un tablero [23] [24], siendo cada película una etapa terminada para llegar virtualmente a la *película infinita* que sería el recorrido de los recorridos, "o el conjunto del saber". Desde este punto de vista, el "tablero" de *Coming Attractions* podría construirse como una cascada de homenajes encastrados. Los elementos remontados de "Dos minutos de cine puro" remiten a una película de *found footage* ya clásica, *Standard Gauge* (1984) de Morgan Fisher, que hace desfilar, encima de una mesa luminosa, descartes de las salas de montaje de Hollywood. El título de la película de Tscherkassky remite al mismo tiempo a otro clásico del género al que Morgan Fisher aludía ya, basado en la idea de crear la lógica de una sinopsis. *A Movie* (1958), de Bruce Conner, recicla películas de distintos géneros retomando, según principios de repetición, los códigos del anuncio del espectáculo venidero ("Coming Attraction"). Con su montaje ultrarrápido de imágenes de alto contraste y su idea de ensamblaje, *A Movie* ya sacaba su inspiración de *Ballet mécanique* de Fernand Léger. Si *A Movie* ya es por lo tanto una suerte de meta-película sobre el cine estadounidense al que remite [25], *Coming Attractions* de Tscherkassky se presenta entonces ⊠por su inspiración dadaísta, por los componentes materiales y textuales⊠ como una meta-película que instaura un vínculo profundo entre publicidad, cine temprano y cine de vanguardia.

"Dos minutos de cine puro" hace eco al inicio de la película, en particular los "créditos", que (pre)condensan algunos de los elementos de la película, anunciándolos en cierto modo en cuanto motivos de "atracción" todavía por venir. La apertura comienza y termina de acuerdo con un principio de montaje repetido, apoyado por una música que produce una pulsación regular y la

repetición de motivos mínimos. En el ámbito visual, encontramos ahí una figura de montaje que podría calificarse de "punto de vista", o sea, la creación de un vínculo entre el sujeto que mira y el objeto observado: en efecto, vemos alternar los ojos de un hombre, reflejados en un retrovisor, en negativo y de cerca, con un primer plano de una mujer sonriente, que indica algo asintiendo con la cabeza.

A la mitad de estos créditos, la imagen se divide en dos franjas verticales, que inducen un tipo de montaje lateral muy particular, heredero del *split-screen*. La mujer, filmada de frente, agita la cabeza para designar repetitivamente un fuera de campo que permanecerá invisible. A la izquierda, en la otra parte de este plano fracturado, hacia la que parece apuntar de manera muy expresiva con sus ademanes, se acumulan en cambio una serie de motivos que anuncian en cierto modo la composición figurativa de la película, sacados todos de rodajes comerciales de tipo publicitario: un jarrón lleno de tulipanes, un tractor, vasos de leche, las piernas de una mujer que corre, un gesto de lavandera, etc.

La fractura vertical queda como enfatizada en parte por una barra negra que crea un efecto de desgarramiento y vuelve explícita la técnica del collage, herencia de la pintura y del cine cubistas reivindicada más adelante abiertamente, mediante las alusiones de una serie de intertítulos [26] . Este collage produce una ruptura en la escala figurativa. La yuxtaposición horizontal, en el interior de un plano dividido, al oponerse a la yuxtaposición vertical del punto de vista, deja en evidencia la virtualidad del montaje fílmico. El principio del fuera de campo ⊠que obedece, en el cine narrativo, a una combinatoria dialéctica entre lo que es visible y lo que no lo es⊠ queda aquí como abolida. Estos planos publicitarios, tal y como se les concatena y yuxtapone, remiten por su frontalidad, por su apelación directa y por la inmovilidad de la cámara, a la estética de las películas del cine temprano, que ignoraba todavía un cierto tipo de efectos de montaje [27] . Siguiendo la concepción de Tscherkassky, la película de *found footage* contemporánea es una meta-película a la vez en el sentido estético y en el semiológico del término, es decir, tanto en el plano del material y de las formas como en el del que Tscherkassky llama la significación "latente" [28] , algo que revela una dimensión analítica del lenguaje de la película (en el sentido en que Freud habla del análisis del sueño).

Por los intertítulos con los que distingue sus subcapítulos, *Coming Attractions* se refiere a la vez al cine de vanguardia clásico y al cine temprano, un cine conocido con el nombre de "cine de atracciones", más ligado a lo espectacular que a una lógica verdaderamente narrativa [29] . La irónica transformación de ciertos títulos de películas de vanguardia o de cine temprano, o hasta de obras que se refieren a esos cines, indica el desplazamiento que Tscherkassky opera tanto en el nivel de la elección de su material como en los procedimientos de su montaje. En sus apuntes para *Coming Attractions*, el cineasta destaca uno de los intertítulos de la película, subrayando el vínculo entre el "cine de atracciones" (en el sentido de Tom Gunning) y el género publicitario, sobre todo en lo que se refiere a la relación singularmente directa entre actor, cámara y público. Al sugerir una semejanza entre cine de vanguardia y cine temprano, Gunning se interesa sobre todo por la representación del espacio [30] . Contrariamente a las prácticas posteriores del cine narrativo, explica Gunning, el cine temprano conceptualiza su modo de presentación y la manera en que se dirige al espectador en términos de asombro y curiosidad [31] . De ahí la noción de "cine de atracciones" que Gunning y André Gaudreault atribuyeron a cierto régimen de este cine antes llamado "primitivo" [32] . Gunning escribe.

> en vez de crear los constructos imaginarios necesarios para una presentación diegética de la acción, las atracciones reconocen abiertamente su propio proceso de ostensión y el rol de quien mira como un «observador externo». El espectador de atracciones se posiciona menos como un espectador-en-el-texto, absorto en el mundo ficcional, que como un mirón que se detiene (...). [33]

Así pues, el primer plano no tiene la función de transmitir una reacción o un sentimiento de un personaje o de subrayar acaso un detalle importante, como en el cine narrativo posterior. Antes bien, constituye según Gunning un "momento visual", una manera de atraer la atención hacia un truco o hacia una experiencia grotesca [34] . La noción de "atracciones" que Gunning propone en una serie de textos a modo de un nuevo enfoque para cine temprano puede igualmente aplicarse al género publicitario [35] . El propio Gunning enfatiza esa relación como una relación histórica, al encontrarse el cine en la intersección de diversas manifestaciones de la modernidad [36] .

Entre los denominadores comunes que el montaje de *Coming Attractions* establece entre publicidad, cine temprano y cine de vanguardia, la apelación directa al espectador es el elemento más evidente. De lo que se trata es de presentar una atracción. La referencia a las películas de Méliès, a través de por lo menos dos títulos, remite en cambio a los procedimientos mismos que constituyen la atracción. Y es que el espacio de Méliès, Gunning lo subraya con acierto, es un lugar de impresión, de estratos y de superposiciones o, dicho de otro modo, un lugar de *collages* [37].

Al regresar explícitamente al cine temprano, que cita por medio de los intertítulos y a merced de un reciclaje de planos extirpados provenientes de otro tiempo, Tscherkassky reformula la posición del meta-historiador. Hoy en día, este no puede "inventar" una tradición, ya establecida por dos vanguardias sucesivas (la de los años veinte y la de los años cincuenta). *Coming Attractions* propone pues una posición anacrónica. El principal gesto de la película, de tal modo, radica en la promesa paradójica de su título, que anuncia un film por venir al mismo tiempo que regresa a la historia del cine y al archivo. Al adoptar una posición anacrónica, lo que está criticando ⊠a semejanza de Gunning⊠ es una visión teleológica de la historia del cine (incluyendo la de las vanguardias). Para evitar las aporías y los mitos de la originalidad, este sucesor de las primeras vanguardias recuerda simplemente que el montaje y el *collage* siempre han servido, desde los inicios mismos del cine, no solo a la producción de sentido, sino también a pensar la condición misma de su creación. Y es que la experiencia estética del cine radica antes que nada en su "energía invisible": en su ritmo, en su luz cambiante, en sus posibilidades de concebir la imagen por estratos, por series y sin jerarquía. La no-sincronicidad de las imágenes, al fin y al cabo, no aspira tanto a la destrucción o la deconstrucción del sentido como al pensamiento de su permanente deslizarse dentro de lo que Thierry Kuntzel llamó "el trabajo del film".

Notas

1

Tom Gunning, "Cinéma des attractions et modernité", *Cinémathèque*, n° 5, 1994, p. 129-139, p. 137.

2

Ibid.

3

Como por ejemplo Giacomo Balla: *Effets dynamiques d'un chien en laisse*, 1912 (entrevista telefónica con Peter Tscherhassky, 24 de enero de 2011).

4

Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1987, p. 365-366.

5

Ver: Standish Lawder, *Le cinéma cubiste*. Trad. Christian Lebrat. París: 1994.

6

Ibid., p. 120-121.

7

Fernand Léger subraya el valor del objeto, puesto en vitrina, por el contraste, la fragmentación o el primer plano. Ver: Fernand Léger, "Autour du ballet mécanique" (1927), en *Fonctions de la peinture*.

París: 1997, p. 127.

8

Ver: László Moholy-Nagy, « Fotografie ist Lichtgestaltung », t. II, n° 1, Dessau, 1928, citado por Patrick de Hass, *Cinéma intégral, de la peinture au cinéma dans les années vingt*. París: 1985, p. 81.

9

László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*. Chicago, 1947, citado por de Haas, 1985 (nota 8), p. 82.

10

Ver: Pierre Boulez, *Le pays fertile: Paul Klee*, edición a cargo de Paule Thévenin. París: 1989, p. 55, citado por Robert Kudielka, «Schichten. Zur Notation von Tiefe in der Zeit», en Hubert von Amelunxen, Dieter Appelt y Peter Weibel (dirs.), *Notation, Kalkül und Form in den Künsten*, catálogo de exposición. Berlín: Akademie der Künste Karlsruhe, ZKM, 2008, p. 348-360, para la idea en cuestión: p. 354-356.

11

Ver la entrevista telefónica con Peter Tscherkassky (nota 3). El autor se refiere entre otros a John Zorn, quien, inspirándose en los dibujos animados, trabaja con unidades sonoras muy breves que corresponden a unidades visuales cortas.

12

Para distinguir entre formas históricas y técnicas variadas de relaciones entre imagen y sonido, ver: Gabriele Jutz, «Not married. Bild-Ton-Bezichungen in der Filmavantgarde », en Cosima Rainer, Stella Rollig *et. al*. (dirs.), *See this Sound. Versprechungen von Bild und Ton. Promises in Sound and Vision*, catálogo de exposición. Lentos, Kunstmuseum Linz, 2009, p. 68-75. Jutz se refiere aquí a la noción de "silent-with-sound film" de Fred Camper.

13

En sus apuntes sobre la película, Peter Tscherkassky dice: "You might also call it an 'unintentional cinema', which is as pure as you can get — a wink to John Cage". Ver: Peter Tscherkassky, «Coming Attractions, Notes by the director», disponible en: <www.tscherkassky.at>.

14

Geimer se refiere a Martin Heidegger, "Stérung eines Verweises", *Sein und Zeit*. Tübingen, 1993, p. 74, citado por Geimer, 2002 (nota 14), p. 326.

15

Ver: Peter Geimer, "Was ist kein Bild? Zur 'Storung der Verweisung'", en Pete Geimer (dir.), *Ordnungen der Sichtharkeir, Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt, 2002, p. 313-341, p. 341.

16

Geimer muestra que, en la historia de la fotografía, el estatus epistémico de tales errores puede variar y que el error de referencia puede incluso producir un exceso de significación (*Ibid*., p. 340).

17

John Cage, *Pour les oiseaux*. París, 1976, p. 31.

18

Si consideramos su célebre pieza *4'33"* (1952), que prevé ciertos gestos de un pianista que no toca frente a su público, no de silencio de lo que se trata, sino de un "silenciamiento" de ciertos sonidos. Cage estuvo a su vez influenciado por las obras de Érik Satie sobre la música y los ruidos de fondo y el género de *musique d'ameublement* o la composición *Cinéma* (1924). Ver: Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge (Mass.), 1999, capítulo 6, p. 161.

19

Boris Porena, programa para las *Feste Musicali à Bologna*, 26 junio-5 julio de 1978, p. 10, citado por Daniel Charles, "Alla ricerca del silenzio perduto. Notes sur le 'Train de John Cage'", 26-28 de junio de 1978»», en Daniel Charles (dir.), *John Cage, Revue d'esthétique*, n° 13-14- 15/1987, p. 121.

20

Michel Foucault, "Message ou bruit?" [1966

21

Peter Tscherkassky, "Epilog Prolog. Autobiografische Notate entlang einet Filmografie", en Alexander Horwath y Michael Loebenstein (dirs.), *Peter Tscherkassky*. Viena, 2005, p. 101-161, p. 131.

22

Ver: Gilles Deleuze, "¿Qué es el acto de creación?", *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Trad. José Luis Pardo. Madrid: Pre-Textos, 2008, p. 281-289.

23

Hollis Frampton, *L'écliptique du savoir, film, photographie, vidéo*. París: 1999, trad. Jean-Francois Cornu, p. 111.

24

Hollis Frampton, *L'écliptique du savoir, film, photographie, vidéo*. París: 1999, trad. Jean-Francois Cornu, p. 111.

25

Ver: David James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, 1989, p. 156.

26

En sus apuntes para *Coming Attractions*, el cineaste reivindica ese legado de manera explícita: "Another chapter title that refers to Standish D. Lawder's influential book, *The Cubist Cinema* (New York 1975). Meanwhile it also represents a playful allusion to the Buddhist saying that the path is the goal. It is based on a commercial for stockings. We see a woman running across a meadow over and over again, seemingly without a goal she could ever attain. The imagery makes use of common motifs in cubist paintings (mainly Braque and Picasso), and playfully refers to that wonderful record by Brian Eno and David Byrne, *My Life in the Bush of Ghosts* (1981) — one of the best pop records of all time. I inserted some Brakhage-Mothlight bushes into the meadow, some coffee party hosts, some 'dead nature' in the form of cooked food — and I got my lady running". Ver: Peter Tscherkassky (nota 13).

27

La incrustación de un fragmento de plano proveniente del cine de ficción es aquí una excepción: Robert de Niro, en *Taxi Driver* de Martin Scorsese, se mira y se habla frente a un espejo. El reempleo de esa frontalidad rara se debe sin duda a su potencia figurativa en sentido retórico, en cuanto figura de reflexividad dentro del nuevo cine hollywoodense.

28

Ver: Peter Tscherkassky, "Rekonstruierte Kinematographie", en Alexander Horwath, Lisl Ponger y Gottfried Schlemmer (dirs.), *Avantgardefilm, Osterreich 1950 bis heute*. Viena, 1995, p. 84.

29

Uno de los intertítulos de *Coming Attractions*, "An unseen energy swallows fase", constituye un homenaje expreso a Tom Gunning, especialista del cine temprano y de vanguardia, al mismo tiempo que desplaza algunas de sus ideas (el título original del texto de Gunning era: "An unseen energy swallows space"). La película de Tscherkassky trabaja aquí la función del rostro como componente de la cuestión del espacio en el cine.

30

Tom Gunning compara el cine de vanguardia estadounidense con el cine temprano, subrayando que no se trata de una verdadera relación, sino más bien de una semejanza. Las dos prácticas, según escribe, reestructurarían a la vez la representación tradicional del espacio y una relación particular entre el público y el espectáculo (Tom Gunning, «An Unseen Energy Swallows Space: The Space and Its Relation to American Avant-Garde Film», en John L. Fell (dirs.), *Film Before Griffith*. Berkeley, 1983, pp. 354 y 356).

31

Ver: Tom Gunning, 1994 (nota 1), p. 129-139, p. 130.

32

Ver: Tom Gunning y André Gaudreault, "Le cinéma des premiers temps - un défi à l'histoire du film", en Jacques Aumont, André Gaudreault y Michel Marie (dirs.), *Histoires du cinéma, nouvelles approches*. París, 1989, pp. 49- 63.

33

Tom Gunning, 1994 (note 1), p. 130.

34

Habiendo dicho esto, si bien es cierto que la atracción puede oponerse al sistema de narración, los dos modos pueden también relacionarse entre sí dentro de una misma película. Ver: *Ibid.*, p. 130, 131. Gunning anade que la atracción subsiste a lo largo de toda la historia del cine, permitiendo una interacción entre espectáculo y cine.

35

Se trata de una serie de textos publicados alrededor de inicios de los noventa. Para una breve bibliografía, ver: *Cinémathéque*, n° 5, 1994, p. 129

36

Ver: Tom Gunning, 1994 (nota 1), p. 137.

37

Tom Gunning, 1983 (nota 30), p. 358.

Como citar: Blümlinger, C. (2024). Las operaciones múltiples de Peter Tscherkassky, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-10-31] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/las-operaciones-multiples-de-peter-tscherkassky/1250