

Michael Snow

Toronto, Canadá, 1929.
Vive en Toronto.

Michael Snow es un artista que maneja un amplio espectro de soportes y materiales: escultura, fotografía, instalación, cine. Es también compositor y durante los años 50 y 60 fue pianista en un famoso grupo de jazz donde tocaba desde *bebop* a jazz moderno interpretando, entre otras, composiciones de Thelonious Monk. Como músico ha realizado numerosos conciertos, ha participado en festivales como Musica Nova, Hamburgo, New Music America, Olympic Arts Festival, Du Maurier Jazz Festival, etc.; ha producido grabaciones y bandas sonoras de sus películas e instalaciones.

Así, sus realizaciones cinematográficas son sólo una faceta de este artista reconocido internacionalmente. Como ya se ha dicho, su cine “reprogramó” la creación cinematográfica. Para él, el cine es una máquina. No sólo para captar imágenes y eventos, sino una máquina que otorga a la visión el poder de perturbar el mundo que nos rodea. Sus películas se han mostrado entre otros en los festivales de Toronto, Berlín, Pessaro, Cannes y en numerosas ocasiones en el Anthology Film Archive de Nueva York.

Su biografía es muy extensa: representó a Canadá en la Bienal de Venecia en 1970 y sus obras se encuentran en la National Gallery of Canada; The Museum of Modern Art, Nueva York y el Musée d’Art Moderne, París. Ha expuesto este último año en Arnolfini, Bristol, y en el Whitney Museum of American Art en la exposición *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-77*.

Back And Forth (<—>), 1968/69.



El cine experimental de Wilma Schoen

En los años cincuenta y sesenta numerosos artistas (en un sentido amplio del término: plásticos, poetas, músicos, etc.) se han sentido atraídos por el medio fílmico y, con los pertrechos a su alcance, han reanudado impulsivamente las exploraciones de las vanguardias a comienzos del siglo XX, de donde arranca la floración de un cine experimental y de artistas. Aunque dichas expresiones se han empleado a veces de manera homónima, cabe contemplar el matiz que distinguiría entre unas prácticas concebidas como expansiones de disciplinas y trayectorias extrínsecas al ente fílmico, y otras que conciernen y conmueven al meollo mismo del cine.

El acercamiento de Michael Snow al cinematógrafo se produjo en un estadio aparentemente intermedio y el hilo conductor de su film *New York Eye and Ear Control* (1964) es la silueta recortada de su *Walking Woman* emplazada en diversos paisajes costeros y urbanos; un estilizado icono cercano al anonimato predicado por el pop art de la época y un motivo que se reitera en la obra plástica de Snow durante la primera mitad de los sesenta, un período al que se remonta también su incorporación del acto fotográfico –a menudo con despliegues secuenciales– como parte del quehacer *inclusivo* antes que *exclusivo* que se ha impuesto este artista canadiense que sigue desplegando su hiperactividad en los contornos y medios múltiples de las artes visuales y audiovisuales, la fotografía y la holografía, la música y el arte sonoro, el espacio público y los auditorios.

Pero es desde su siguiente film, *Wavelength* (1966-67), ungido con el Gran Premio del IV Festival de Cine Experimental de Knokke-le-Zoute (Bélgica, 1967), que se ha producido la revelación de Snow como cineasta. Una obra de gran repercusión que además abre una especie de trilogía señera del *cine estructural*, según la expresión acuñada por el canónico estudioso del cine de vanguardia norteamericano P. Adams Sitney, junto con las otras piezas mayores que la siguen: *Back and Forth* (1968-69), cuyo verdadero título es un signo gráfico (una flecha de doble punta), y *La Région Centrale* (1969-71).

Si la noción de cine estructural, que otros han denominado *materialista* con un sentido de radical connotación política, estribaría a grandes rasgos en la prioritaria impresión que se obtiene de la forma/materia inherente al film, cada uno de los títulos citados sigue dicha premisa en la medida que el patrón formal que los sobrevuela consiste en movimientos de cámara de diversa índole, que respectivamente son: un largo *zoom* que atraviesa un espacio interior (un *loft*) hasta consumarse en una fotografía de olas marítimas al fondo del mismo; una sucesión de movimientos panorámicos en un aula (panorámicas horizontales y verticales, a diversas velocidades y sumadas en sobreimpresiones en la parte final) y, en la majestuosidad monumental de *La Région Centrale*, un despliegue de movimientos robotizados en un paisaje abierto –utilizando como montura de la cámara una máquina especialmente concebida para la ocasión– a lo largo de tres hipnotizadoras horas de órbitas rotatorias en constante variación.

Tales descripciones son, desde luego, demasiado simplistas y deslucen la complejidad intrínseca al cine de Snow, incluso cuando su primera apariencia roza un despojamiento máximo. Snow ha admitido su escasa devoción cinéfila y, cuando se puso a hacer sus propios films, lo hizo en las inmediaciones del *underground* neoyorquino emergente, frecuentando –junto a su esposa en aquel momento, la también artista y cineasta Joyce Wieland– las compañías y hallazgos de Jonas Mekas, Ken Jacobs, Hollis Frampton, Andy Warhol, los hermanos Kuchar o Nam June Paik. Y como el cine al uso no es un referente con el que Snow haya contado demasiado, en alguna ocasión ha manifestado su distancia respecto a los comentarios que le otorgan un designio subversivo de los códigos cinematográficos instituidos, prefiriendo una concepción cercana a la filosofía que también se halla en su obra fotográfica y otras regiones de su arte. Una filosofía que en otra ocasión se me ocurrió parangonar con los perplejos residuos del pensamiento presocrático.

La filmografía de Snow ha dado luego un vuelco notable con un film tan desmesurado (cuatro horas y media) como su largo título, *Rameau’s Nephew by Diderot (Thankx to Dennis Young) by Wilma Schoen*. (1974) –Wilma Schoen siendo un sospechable anagrama de Michael Snow–, de inverosímiles referencias literarias. Aquí, Snow ha dado rienda suelta a su faceta de jugador del lenguaje (no en vano Wittgenstein es uno de sus filósofos de cabecera) y epicúreo humorista, en un salto sin red al *talkie*, el cine parlante, componiendo una colosal exploración de las relaciones entre imagen y sonido, las disfunciones del verbo, la desarticulación de la dramaturgia cinematográfica habitual, en una obra que me atrevo a comparar con la glosolalia exuberante del *Finnegans Wake*.

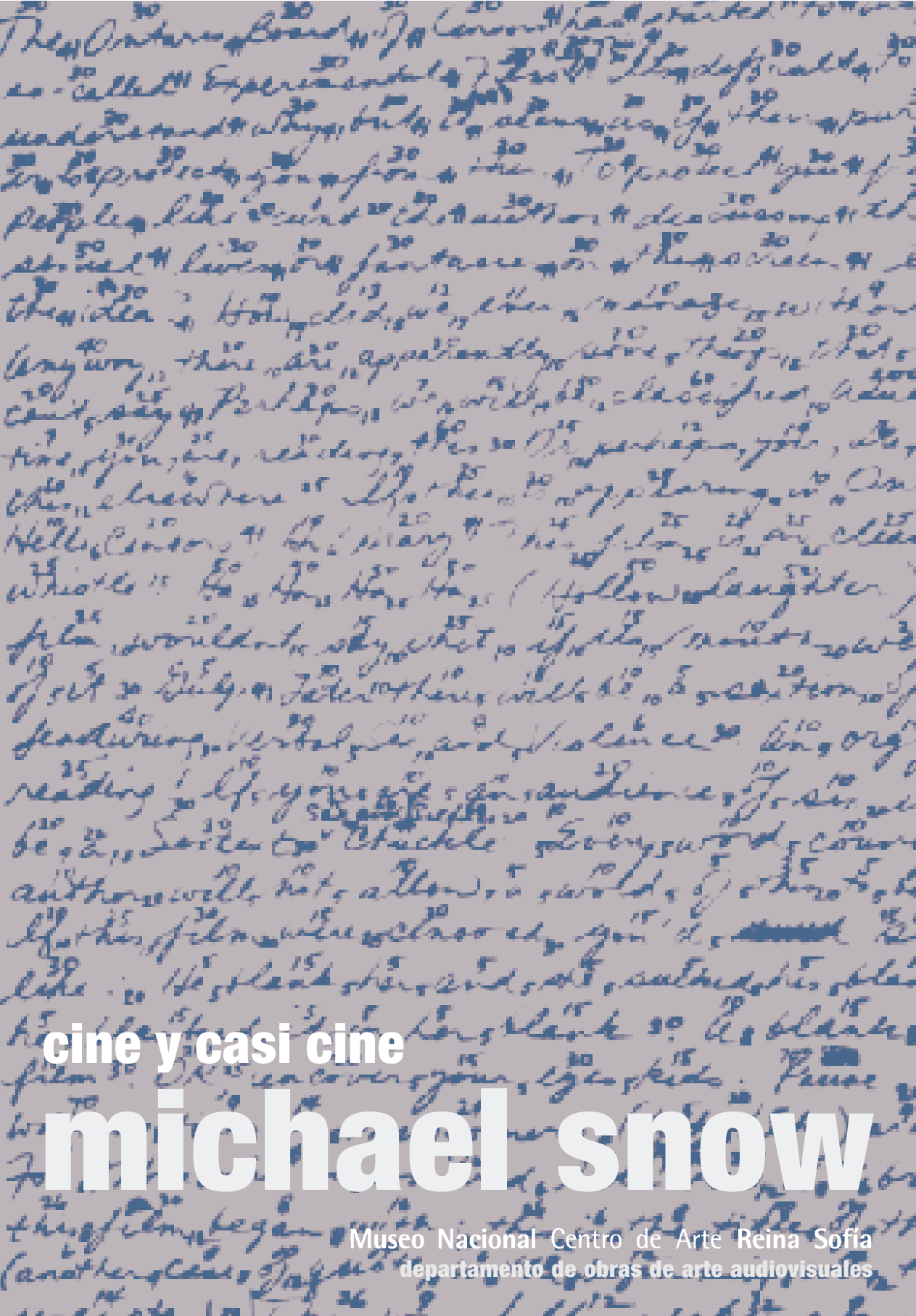
Otro aspecto de relieve en la obra de Snow se desprende de su frecuentación de medios diversos, trabajando tanto en la *región central* de cada una de las disciplinas que cultiva como en sus encrucijadas intermediales. Así, de la máquina construida para el rodaje de *La Région Centrale* ha extraído seguidamente la singular y magnífica instalación tecnoescultórica y videoscópica que es *De La* (1971). Y, entre otros entrelazamientos múltiples, el libro fotográfico *Cover to Cover* (1975) constituye, en su doble y reversible secuencialidad, un film potencial perfecto en su premeditado soporte de papel impreso, con más de un punto de contacto asimismo con otra de las contadas instalaciones audiovisuales de Snow que, con el significativo título de *Two Sides to Every Story* (1974), se desenvuelve por medio una doble proyección enfrentada en el anverso y reverso de una pantalla suspendida en el centro del espacio.

Después de su conspicua dedicación al cine entre 1964-1974, Snow espació más sus posteriores entregas pero su constancia se demuestra ya desde 1982, cuando presenta sucesivamente *Presents*, un tríptico cuya parte central y más unánimemente celebrada le da la vuelta de manera hilarante a la puesta en escena y a la profundidad ilusoria de la representación cinematográfica convencional, y *So Is This*, un film mudo y compuesto enteramente de “letreros”: palabras y signos de puntuación que se suceden plano a plano, en hábil *découpage* de un discurso que transcorre nuevamente entre paradojas de una filosofía autorreflexiva con chispas de humor punzante. Un film que se diría mecanográfico, pero que a la postre no deja de ser otra aproximación a la *pureza* del cine que Snow siempre ha acariciado. Que no lo es a la manera retiniana de los adalides del cine absoluto, puro, integral en la lejanía de los años veinte, sino con la agudeza mental que Snow ha aprendido de Duchamp y de los antiguos y nuevos sofistas cuya lectura frecuente.

Ahora Snow se ha lanzado al cine digital, pero no para seguir ningún dogma, ni para beneficiarse solamente de las facilidades que presta a los bolsillos de los cineastas independientes, sino para sacarle punta a la tecnología numérica y crear un mundo descabellado, perfectamente coherente al mismo tiempo, donde se suceden las acciones y metamorfosis más inverosímiles. Y por los fragmentos anticipados de *Corpus Callosum*, esta obra en curso que ha tenido una larga incubación durante las dos últimas décadas, se adivina otra pieza de cine rotundo de la mano y la mente de Michael Snow, o acaso de aquel heterónimo suyo que, à la *Rose Sélavy*, ya interpuso antes la firma anagramática, transexuada y traviesa de Wilma Schoen.

Eugení Bonet.

Escritor digital en papeles impresos y en soportes audiovisuales y multimedia; curador de exposiciones y programaciones, entre las cuales “El cine calculado” (programa itinerante, 1999 y 2001) y “Movimiento Aparente” (Espai d’Art Contemporani de Castelló, 2000).



cine y casi cine

michael snow

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
departamento de obras de arte audiovisuales



salón de actos, entrada libre, aforo: 140 localidades

noviembre	jueves 29	viernes 30	sábado 1	domingo 2
	19:30 hs Presentación del programa. Conversación con Michael Snow y Bruno Lázaro Pacheco. Proyección de películas.	19:30 hs Proyección de <i>Wavelength</i> y <i>Living Room</i> , con la presencia de Michael Snow y Eugeni Bonet.	19:30 hs Proyección de <i>Presents</i> , con la presencia de Michael Snow.	12:30 hs Proyección de <i>Prelude</i> , <i>Back and Forth</i> , <i>Standard Time</i> , <i>See You Later</i> / <i>Au Revoir</i> .
diciembre	jueves 20	viernes 21	sábado 22	domingo 23
	19:30 hs Proyección de <i>Wavelength</i> y <i>Living Room</i> .	19:30 hs Proyección de <i>Prelude</i> , <i>Back and Forth</i> , <i>Standard Time</i> , <i>See You Later</i> / <i>Au Revoir</i> .		

Foto arriba: *Presents*, 1980-81.

Agradecimientos:



Canadian Department of Foreign Affairs and International Trade
Canadian Filmmakers Distribution Centre

Comisariado:
Berta Sichel, Jefe del Departamento de Obras de Arte Audiovisuales, en colaboración con Bruno Lázaro Pacheco

Coordinadora: Teodora Diamantopoulos

Administración: Consuelo Berrocal

Diseño gráfico: Florencia Grassi

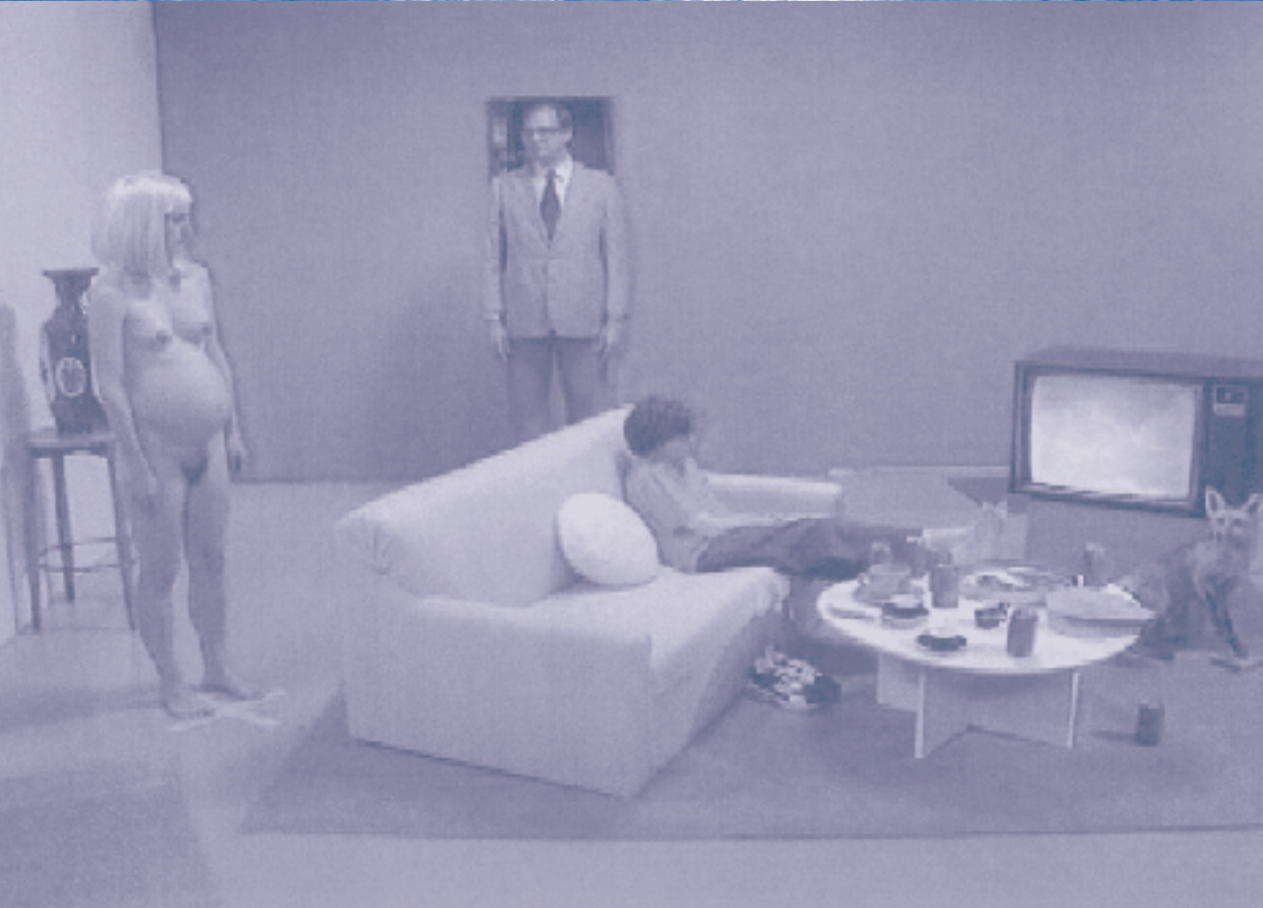
http://museoreinasofia.mcu.es

NIPO: 181-01-001-X

Museo Nacional
Centro de Arte
Reina
Sofía



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE



Wavelength

1967, 16mm, color, 45 min.

“*Wavelength*..., auténtica, dura, puede convertirse en *The Birth of a Nation* del cine *underground*. Su argumento es simple: en estilo documental cuenta la historia de un espacio que ha sido ocupado por una docena de empresas que coincidentemente se han arruinado. Aunque la película es de gran sofisticación –con estrategias innovadoras en la concepción temporal, espacial y sonora– se desarrolla de forma fluida y sin complicaciones. Extremadamente realista en la manera de filmar tres paredes, un techo y un suelo; es probablemente la película más rigurosa realizada hasta la fecha”. (Manny Farber, Artforum)

“Sin precedentes, *Wavelength* confronta con simplicidad la esencia del cine: la relación entre la falsa apariencia y la realidad, el espacio y el tiempo, el sujeto y el objeto. Post-Warhol y post-minimalista es una de las pocas películas capaz de fusionar conceptos propios de la pintura y la escultura moderna. Como ha sido descrito, *Wavelength* es ‘un triunfo del cine contemplativo’.” (Gene Youngblood, L.A. Free Press, 1968)

Living Room

2000, 16mm, color, 21 min.

Un extracto de *Corpus Callosum*, obra en proceso de realización.

“Para la primera escena de *Presents* (1981), utilicé el aparato electrónico *Quantel*, en su día usado para hacer transiciones en la televisión. Su capacidad de contraer o de expandir la imagen me sugirió otras posibilidades. Así, en 1981, comencé a escribir ideas de lo qué se convertiría (o se convertirá) en *Corpus Callosum*.

Anteriormente había utilizado medios electrónicos, por ejemplo, en una escena de *Rameau's Nephew* (1974). Entre 1981 y 1995, acumulé más y más ideas para una película donde la imagen podría contraerse y expandirse e investigué con expertos la viabilidad de algunas de estas ideas. Todos ellos me dijeron, que si se podría hacer pero sería muy costoso y requeriría mucho tiempo. Esto sigue siendo verdad pero a lo largo de estos años, la evolución del formato digital ha permitido que todo lo que me había imaginado fuera posible. Todo el material original de *Corpus Callosum* se filmó en 1996-97. Partes de estas secuencias eran para manipular, y siguen siendo manipuladas electrónicamente utilizando un *software* desarrollado en Toronto llamado *Houdini*. Cuando *Corpus Callosum* esté terminado tendrá una duración aproximada de 90 minutos.

Corpus Callosum se refiere sobre todo a las modulaciones, y transformaciones en términos musicales. No hay cortes. *The Living Room*, la sección ya terminada del proyecto es la excepción –es la única escena que se construye en *on/off* (ausencia y presencia).”

(Versión editada de una entrevista con Michael Snow, octubre 28, 2000.)

Presents

1980-81,16mm, color, 90 min.

La raya que aparece en la emulsión al inicio de *Presents* es una metáfora: una película dentro de otra película. La intención es realizar tres investigaciones materiales sobre el movimiento de la cámara. En la primera, no es sólo la cámara lo que se mueve, sino todo el escenario. En la segunda, la cámara invade el escenario “aplastando” todo lo que tiene por delante a medida que se mueve en el espacio. Finalmente, después de romper la pared del escenario, el ritmo de la película cambia: una serie rápida de planos editados siguiendo el ritmo de la cámara zigzagueante se mueve a través de los campos de visión.” (Phillip Monk, Art Express.)

“...la cámara sigue a la actriz que se dirige hacia la puerta pero tenemos la impresión de que es la cámara que se mueve irradiando una fuerza magnética. La actriz se tambalea con sus tacones altos, las lámparas se balancean, los muebles se mueven, las paredes tiemblan, y una planta cae. Un pequeño fonógrafo toca una pieza para chelo de Bach y cuando la acción exige un movimiento más rápido, la aguja salta por todo el disco. De pronto, el suelo se levanta simulando una inclinación de la cámara –los objetos se caen de la mesa que también se desliza y pierde el equilibrio–. Cuando la cámara de Snow finalmente decide hacer un movimiento, este es para la demolición total del escenario.

La secuencia dura unos 15 minutos. Su dramatización e interrupción de la percepción del movimiento de la cámara es una de las más brillantes bromas visuales que he visto.” (J. Hoberman, Village Voice, 1981.)

Prelude

2000, 35mm, color, 3:30 min.

“En mis películas, las relaciones entre sonidos e imágenes son estructurales e influyen poco o nada en la narrativa. *Prelude* en el contexto cinematográfico representa una escena que es en sí misma un preludio a una película. Sin embargo, la sincronización del sonido de la escena interpretada se ha cambiado de modo que ésta se anticipe: sea tanto el preludio como el final de las acciones visuales.

La película se desarrolla entorno al tiempo: todo sucede antes de tiempo, a tiempo o con retraso. Prelude acaba justo cuando uno la entiende, pero entonces ya es demasiado tarde... y se debe ver otra vez.” (Michael Snow, junio 2000)

Back And Forth (<—>)

1968/69, 16mm, color, 50 min.

“... su película más austera, titulada por la señal que indica este movimiento. Colocada en un soporte especial la cámara se mueve de derecha a izquierda y de izquierda a derecha. Al realizar este movimiento capta la pared vacía de un aula (un movimiento que se acelera hasta crear un efecto confuso...” (Manny Farber, Art Forum)

“*Back And Forth* no solo amplió las posibilidades del cuadro cinematográfico según lo ha postulado Snow en *Wavelength*, sino que también amplió realmente los parámetros de la narrativa del cine, incluso más que los efectos dramáticos de Godard en películas como *Weekend*. En *Back And Forth*, Snow fue capaz de fundir el contenido y la forma, sin abandonar los elementos tradicionales de caracterización e interpretación. El implacable movimiento de la cámara acentúa conceptos similares a los que Snow había tratado en sus esculturas...” (Gene Youngblood, L.A. Free Press)

Standard Time

1967, 16mm, color, 8 min.

“ En *Standard Time* una cámara a la altura de la cintura se mueve, sube y baja, capturando efectos iluminados con elegancia alrededor de una sala de estar muy parecida a su dueño: ordenado pero no exageradamente remilgado. Aunque breve, la película es espiritual y llena de vida. Contiene el estoicismo singular de Snow y las ideas germinales de sus otras películas, cada una es como una tesis que propone una relación particular entre imagen, tiempo y espacio.” (Manny Farber, Art Forum)

See You Later/Au Revoir

1990, grabada en vídeo 1” NTSC, procesada en 16mm, color, 18 min.

“La acción que aquí se representa es pura simplicidad; un hombre (el propio Snow) se levanta de su mesa de trabajo, se pone su abrigo, dice adiós a una mujer que escribe a máquina en otra mesa, y sale de la habitación. La acción que en tiempo real dura solo 30 segundos, ha sido grabada con una cámara de vídeo desarrollada para filmar deportes en televisión y capaz de registrar imágenes muy lentamente. Posteriormente se procesa y, antes de su transferencia final a cine, fue ampliada a 18 minutos. El continuo movimiento lateral, grabado desde una posición fija, hace que en la imagen total todos los detalles que entran y salen de la pantalla sean igual de importantes para representar el evento. La lentitud extrema de los cambios centra nuestra atención en los detalles más sutiles creando una belleza excepcional que normalmente no se percibe.

See You Later/Au Revoir ha sido descrita por Snow como una obra completa en sí misma y formalmente enmarcada por dos acciones oscilantes: el levantarse de la silla y el cerrar la puerta, reflejando la oscilación de la cámara. El sonido también se integra en este concepto y consiste únicamente en el ruido de una máquina de escribir y las pocas palabras intercambiadas por los dos protagonistas –el “Adiós” de él y el “Hasta luego” de ella–.” (Peggy Gale)

Imágenes, de arriba a abajo:
Wavelength, 1967.
Living Room, 2000.
See You Later/Au Revoir, 1990.

