

## La imagen del tiempo

La (S8) 5ª Mostra de Cinema Periférico de A Coruña tuvo como invitado de honor a Takahiko Iimura, pionero del cine experimental japonés y viejo conocido de la vanguardia internacional. Tras unos inicios líricos y dadaístas, sus películas conceptuales, en las que explora el tiempo y la duración, nacieron como reacción a la 'veneración por la imagen' del cine *underground*, y van más allá del cine estructural que por entonces empezaba a consolidarse en los EE UU. Este grupo de películas, ásperas y exigentes, son sin embargo de una gran elegancia intelectual. Pionero del vídeo, sus *performances* reflejan sus constantes preocupaciones sobre la semiología de la comunicación y la relación entre el autor y la audiencia.

### ¿Qué importancia tuvieron Donald Richie, residente en Tokio, y el grupo Fluxus de esta ciudad en su formación como cineasta experimental?

No recuerdo exactamente cuando conocí a Donald Richie, pero fundamos juntos Film Independent en Tokio en 1964, y yo empecé a hacer cine en 1962 con una cámara de 8 mm normal, porque el súper 8 mm no estaba disponible en el mercado. Ya en el instituto me interesaba la poesía moderna, y escribí algunos poemas. Después me dediqué a la pintura. En aquellos años lo que dominaba en el arte moderno era el expresionismo abstracto. Yo buscaba otra cosa, algo entre la poesía y la pintura. Y la encontré en el cine.

En cuanto a Fluxus, me gustaba su arte, o no-arte, y teníamos un pequeño grupo de Fluxus en Tokio. Cuando Yoko Ono regresó a la ciudad, hizo una *performance* en la que mantenía contacto visual, desde el borde del escenario, con la audiencia. Nadie lo entendió. Yo fui uno de los pocos que se quedó hasta el final. Después le pedí que hiciese la música de mi película *Ai* (Amor, 1962), que le había gustado, grabando el sonido del viento desde su ventana.

### Gracias a *Ai*, viaja a Nueva York en 1966 y allí puede ver todas aquellas películas sobre las que hasta entonces solo había leído. ¿Cómo le influyeron? ¿Cambiaron su manera de hacer cine?

En cierta manera, sí. Pero también reaccioné ante ellas. A mediados de los años sesenta el cine *underground* y psicodélico estaba en su momento álgido. La imagen visual se había convertido en un objeto de veneración, en algo fetichista. Casi se había vuelto un artículo de consumo. Como reacción, perdí el interés por la imagen fotográfica, así que eliminé toda imagen decorativa. Usando exclusivamente los materiales fundamentales del cine, película negra y película transparente, pude recomenzar de cero para expresar el concepto, tan olvidado, del tiempo en el cine. Así hice una serie de películas como *Models Reel 1* (1972), *1 to 60 Seconds* (1973), *24 Frames per Second* (1975-1978) y *Ma (Intervals)* (1975-1978).

### ¿Cómo hizo su primera película, *Kuzu* (Basura, 1962)? ¿Contó con alguna subvención o ayuda?

No, no había subvenciones en Japón. Me hice con una cámara de 8 mm normal y compré un poco de película, porque quería rodar mi propia película. Por aquel entonces solo las empresas u organizaciones hacían cine. No se concebía la idea de hacer una película individualmente. El 8 mm normal es la mitad del 16 mm, tiene un fotograma minúsculo que es muy difícil de ver a simple vista. Yo, que no era rico, no disponía de moviola, así que como sustituto utilizaba un par de palillos de comer entre los que extendía la película para poder



© MARIA MESSEGUER

verla al trasluz. No podía hacer un montaje muy preciso, así que usaba mi instinto. Ese fue mi primer paso.

### *Kuzu*, vista desde la actualidad, es una denuncia ecológica de los residuos industriales. Como artista, ¿compartía las inclinaciones políticas de aquel grupo surrealista?

En los años sesenta no existía la idea ecologista. Todo se hacía en nombre de la producción. Yo tenía muchos amigos artistas que estaban haciendo obras de arte a partir de la basura y de objetos encontrados. A mí eso me interesaba, pero quería hacer algo real: en vez de hacer arte con los objetos, quería meterme en los objetos reales, así que me fui a la muy contaminada Bahía de Tokio y filmé la basura de la playa, en cierta manera para revivirla, para darle nueva vida. También filmé a unos niños que estaban jugando con la basura. Y yo jugaba con mi cámara como un niño más. Los niños eran hijos e hijas de las familias que se dedicaban a recoger la basura de manera profesional. No quería filmar objetivamente, sino formar parte de la escena. Por eso se ven mis pies andando y corriendo por la playa. La cámara era muy móvil, como una exten-

sión de la mano, y se movía en zigzag, saltaba y corría, como si fuese Jackson Pollock actuando sobre el lienzo.

**White Calligraphy (1967), película negra con kanji [caracteres japoneses] blancos rascados en cada fotograma, parece anunciar en cierto sentido su futuro cine conceptual.**

Para esta película rasqué los caracteres fotograma a fotograma, copiando de las primeras páginas del *Kojiki*, una vieja historia escrita en el siglo VIII. Pero luego hice un volcado a súper 8 mm, para una *performance* programada aquí [en la (S8) Mostra de Cinema Periférico], que me permite reducir la velocidad de proyección mientras yo leo los caracteres en alto, y al mismo tiempo pinto los *kanji* sobre la pantalla de papel. Es una especie de acción tridimensional.

**Al mismo tiempo que iba despojando a su cine de imágenes superfluas, comenzó a trabajar en vídeo (A Chair, 1970; Blinking, 1970; o Time Tunnel, 1971). ¿Qué le atrajo del vídeo, y qué diferencias vio entre ambos medios?**

Nam June Paik era un buen amigo mío. Cuando el vídeo llegó al mercado pocos se atrevieron a usarlo para crear arte. En Tokio me compré una de esas cámaras portátiles y baratas, para cinta de pulgada y media, y empecé a trabajar primero con material cinematográfico, para intentar ver las diferencias entre cine y vídeo por medio del parpadeo de la imagen. El resultado fue



*Ai* (1962)

muy diferente, aunque el original estaba filmado en cine. Lo que descubrí es que el vídeo es más como un flujo, y temporalmente no es tan preciso ni tan regular como el cine. Nadie hasta entonces había usado estos destellos y parapadeos en vídeo, que provocan un extraño efecto. Por otra parte, en vídeo es fácil obtener una respuesta inmediata y simultánea, que no es posible en cine. Se crea una imagen entre la cámara y el monitor. Esto constituye más que una técnica: es un verdadero lenguaje específico del vídeo. Basándome en esto realicé la serie *Observer/Observed* (1975-1976), una trilogía en la que la retroalimentación del vídeo corre pareja con el lenguaje verbal.

**Shutter (1971) es un film asombroso: carece de imagen (solo la luz y la oscuridad, como el Arnulf Rainer de Kubelka), pero a la vez es muy visual, muy plástico, por esa palpitante aura oscura. ¿Cómo consiguió ese efecto?**

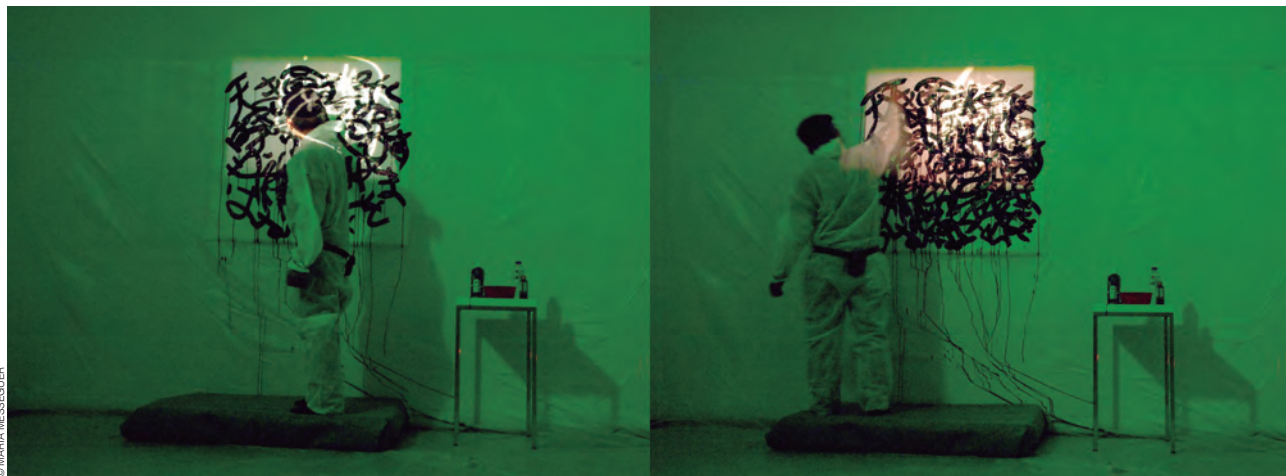
Filmé la luz de un proyector, sin película, sobre la pantalla. Quería experimentar con las velocidades del obturador, tanto del proyector (velocidad normal y muda) como de la cámara, que filmaba a diferentes velocidades, de 8 a 36 fotogramas por segundo. Había hecho un diagrama para calcular todas las posibles combinaciones, pero era imposible una exactitud matemática, porque, a la velocidad del cine mudo, el proyector no siempre proyectará exactamente a dieciséis fotogramas por segundo. En contraste con *Arnulf Rainer*, que tiene un sentido rítmico, mi *Shutter* se basa en la duración, en cierta manera en el concepto de *ma*, que en japonés significa 'intervalo', tanto espacial como temporal.

**¿Cuál fue el papel del arquitecto Arata Isozaki en su película Ma: Space/Time in the Garden of Ryoan-ji (1989)?**

Forma parte de un proyecto del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, y desde el principio sugirieron que un experto trabajase codo con codo con el cineasta. Yo escogí este famoso jardín zen del siglo XVI, en Kioto, llamado Ryoan-ji, que consiste en arena extendida entre un grupo de rocas, y nada más. Y se ve el espacio entre ellas. Utilicé un par de *travellings* y el *zoom* para ilustrar el concepto de *ma*. Isozaki escribió los poemas de la película.

ALBERTE PAGÁN

Declaraciones recogidas en el CGAI (A Coruña), durante la Mostra (S8), el 5 de junio de 2014



limura durante su actuación en *White Calligraphy Re-Read* en la (S8) 5ª Mostra de Cinema Periférico