

**40 años de Light Cone.
Activando el cine**

***40 Years of Light Cone.
Activating the cinema***

40 años de Light Cone. Activando el cine

40 years of Light Cone. Activating the cinema

En 2022 es el cuarenta aniversario de la organización responsable de que el cine experimental, en sus formatos originales, llegue a todos los rincones de Europa: se trata de Light Cone, que alberga en su sede en París (auténtica cripta de los tesoros) 5.000 películas, desde 1900 hasta hoy, y de todas partes del mundo. En esta edición del Festival, Yann Beauvais, fundador de Light Cone junto a Miles McKane en 1982 y uno de los mayores expertos y exponentes del tema a nivel mundial, nos trae una selección de esa inagotable colección que dibuja, además, una nueva historia del cine de vanguardia. Bajo el título "Activando el cine", este programa nos redescubre el potencial revolucionario, inspirador y excitante de esta sugerente veta del cine a través de una visión que renueva los cánones a partir de una mirada en la que caben tanto la ecología como la identidad de género, sin dejar de lado temas como el cine en su ma-



Yann Beauvais y Miles McKane fotografiados por Téo Hernandez.

terialidad y su relación con las bellas artes. El programa que proponemos se compone así de dos partes: en primer lugar, tres sesiones que plantean un recorrido alternativo por la historia del cine experimental europeo, compuesta por nombres canónicos pero también

2022 marks the 40th anniversary of the organisation responsible for bringing experimental cinema, in its original formats, to every corner of Europe: Light Cone, which houses 5,000 films from 1900 to the present day from all over the world at its headquarters in Paris (a veritable crypt of treasures). In this edition of the Festival, Yann Beauvais, who founded Light Cone with Miles McKane in 1982 and is one of the world's leading experts and exponents on the subject, brings us a selection from this inexhaustible collection, which also outlines a new history of avant-garde cinema. Under the title "Activating cinema", Beauvais rediscovers the revolutionary, inspiring and exciting potential of this suggestive vein of cinema through a vision that renews the canons based on a view that includes both ecology and gender identity, whilst not neglecting themes such as cinema in its materiality and its relationship with the fine arts. In this way, the programme we propose is composed of two parts. Firstly, three sessions that contemplate an alternative career path through the history of European experimental cinema, where not only canonical names, but also essential leading figures that worked from the margins are part of. Secondly, we take advantage of the presence of Beauvais in Seville to dedicate a space to his work as filmmaker, closely linked to the Light Cone Foundation, and to his work as investigator and activist of experimental cinema.

The selection was made hand in hand with Yann Beauvais, filmmaker, independent curator, critic, teacher and researcher, as well as co-founder of Light Cone. The program (completed by a seminar given by Beauvais) also coincides with the launch of a book this autumn, which compiles all his writings in French: *Agir le cinéma - Écrits sur le cinéma expérimental (1979-2020)*, covering pieces on filmmakers such as Vertov, Moholy-Nagy, the Vasulka, Rose Lowder, **VALIE**

de fundamentales figuras que trabajaron desde los márgenes. En segundo lugar, aprovechamos la presencia de Beauvais en Sevilla para dedicar un espacio a su trabajo como cineasta, como veremos estrechamente ligado a la fundación de Light Cone y a su labor como investigador y activista del cine experimental.

La selección está elaborada mano a mano con el propio Yann Beauvais, cineasta, comisario independiente, crítico, docente e investigador, además de cofundador de Light Cone. El ciclo (completado por un seminario impartido por Beauvais) también coincide con el lanzamiento de un libro este mismo otoño, que recopila todos sus escritos en francés (abarcando piezas sobre cineastas como Vertov, Moholy-Nagy, los Vasulka, Rose Lowder, **VALIE EXPORT**, Markopoulos y Téó Hernández, por nombrar unos pocos): *Agir le cinéma – Écrits sur le cinéma expérimental (1979-2020)*, editado por Les Presses du Réel, y de cuyo título sale el nombre de este programa. Todo un compendio de una vida dedicada a pensar el cine. También ha visto la luz estos días la traducción al inglés de parte de sus escritos en el libro *On Film (1976-1998)* de la mano de Eyewash Books, la colección de ebooks publicada por Paris Experimental. Además de sus numerosos méritos profesionales, se puede reconocer en Beauvais el balance justo entre pasión, inteligencia y espíritu crítico que le ha convertido en una fuerza motora del cine experimental a muchos niveles. A continuación, hablamos con él de Light Cone, del programa que hoy nos ocupa y de su propio cine.

¿Cómo te interesaste por el cine experimental? ¿Cuál fue tu primera experiencia con él?

Las películas me han interesado desde niño, a pesar del hecho de que la primera vez que fui a ver una película al cine me dio una terrible migraña. Sabía que haría algo con imagen en movimiento ya a los 14 años de edad, cuando filmé un primer rollo de doble 8mm durante un viaje de vacaciones por Roma y Sicilia. A pesar de haber visto algunas películas de Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*) muy pronto, no fue hasta mi primer año de universidad cuando vi parte de *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (Jonas Mekas) en el cineclub universitario. Tuve que irme de la proyección porque trabajaba por la tarde. Mientras estudiaba filosofía percibí que mi interés en el cine no era tanto por la narrativa sino por la posibilidad de pensar con la imagen; por lo tanto, mi primer

EXPORT, Markopoulos and Téó Hernández, to name just a few. It was published by Les Presses du Réel (from its title comes the name of this program), and it is a compendium of a life devoted to thinking about cinema. The English translation of some of his writings in the book *On Film (1976-1998)* has also recently been published by Eyewash Books, the collection of ebooks published by Paris Experimental. In addition to his many professional merits, one can recognise in Beauvais the right balance between passion, intelligence and critical spirit that has made him a driving force in experimental cinema on many levels. Below, we talk with him about Light Cone, about the program we are discussing today and about his own cinema.

How did you get interested in experimental cinema? What was your first exposure?

I have always been interested in movies since I was a kid despite the fact the first time I went to watch a film in the cinema it gave me a splitting migraine. I knew I was going to be doing something with moving images as soon as I was 14, when I made my first roll of double 8mm during a vacation trip from Rome to Sicily. Despite having seen some Dziga Vertov (*The Man with the Movie Camera*) early on, it was not before my first year at the university that I saw part of *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (Jonas Mekas) at the university cine-club. I had to leave the screening because I had to go to work in the afternoon. While studying philosophy I perceived that my interest in film was not so much about narrative but about the possibility to think with image. Therefore, my first attempt was to reduce the master paper I wrote into a text film with which one can

intento fue reducir la disertación que había escrito para mi máster a una película de texto con la cual uno pudiera evitar leer todo el desarrollo para concentrarse en el concepto. Al mismo tiempo sabía que no iba a hacer ningún intento de contar una historia sino que más bien seguiría la corriente de una posible música visual, que era una de las raras alternativas que te podías encontrar si no estabas dispuesto a seguir la senda del entretenimiento.

A partir de ese interés y de mi máster empecé a indagar en las primeras vanguardias y fui descubriendo el cine experimental progresivamente mientras escribía, estudiaba y trabajaba. En ese momento me parecía que no había otras posibilidades de trabajar con una técnica fotograma a fotograma sin que eso te llevara a los dibujos animados. En ese momento no había oído hablar nunca del cine estructural ni del flicker. Se hizo obvio, cuando vi la exposición "Une histoire du cinéma" comisariada por Peter Kubelka para la inauguración de Le Centre Georges Pompidou; pero el ciclo se estrenó antes que el edificio en otro lugar de París. Una generación de cineastas han estado fuertemente influenciados por esta exposición que nos dio la oportunidad de descubrir otras prácticas fílmicas.

Cómo se os ocurrió la idea de fundar Light Cone? ¿Tuvo algo que ver con tu propia práctica como cineasta?

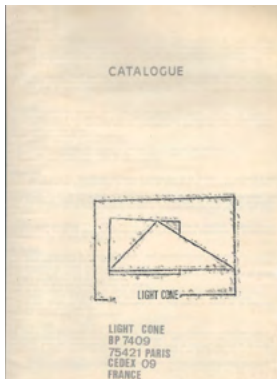
A principios de los 80 la situación dentro del cine experimental en Francia estaba totalmente bloqueada por dos grupos dominantes, cada uno de ellos de una universidad distinta (St Charles Sorbonne, versus Vincennes) y

avoid reading the full development to concentrate on the concept. At the same time I knew that I was not going to make any attempt to tell a story but to go along the stream of possible visual music, which was one of the rare alternatives you could encounter if you were not going to follow the entertainment stream.

From that interest and my master degree I dug into the first avant-garde and discovered experimental film progressively, while writing, studying and working. For me, at the time it seemed that there were no other possibilities to work in a frame by frame technique without being drawn to cartoons or animation. At that time I had never heard of structural films, or flicker. It became obvious when I saw the exhibition "Une histoire du cinéma" curated by Peter Kubelka for the opening of the Centre Georges Pompidou, but the series premiered before the opening of the building in another place in Paris. A generation of filmmakers have been strongly influenced by this exhibition which gave us the opportunity to discover other cinema practices.

How did you come up with the idea of starting Light Cone? Did it have to do with your own practice as a filmmaker?

In the beginning of the 80's the situation within experimental film in France was completely locked by two dominant groups, each one from a different university (St Charles Sorbonne, versus Vincennes). It was becoming more and more



Algunos de los primeros catálogos de Light Cone

cada vez se hacía más difícil no estar afiliado a uno de esos dos grupos, aunque no necesariamente compartieras sus ideas políticas o estéticas.

Cuanto tuve en distribución mi primera película con la Paris Film Co-op, me quedé insatisfecho con cómo las dos cooperativas existentes estaban funcionando. Pensé que esas peleas iban en detrimento de una nueva generación de cineastas. Parecía necesario superar esto. Una alternativa se hacía necesaria, para poder acceder a más películas, y distribuir más películas que mostraran un espectro más amplio dentro de lo que se estaba haciendo en ese campo. Hay que tener en cuenta que a finales de los 70 y principios de los 80, a pesar del hecho de que una nueva generación de cineastas apareció en Francia, estos nuevos cineastas a menudo eran cooptados y no podían percibir el cambio que se estaba dando dentro de la escena del cine. Era importante mostrar que otras maneras de tratar con el cine eran posibles, en una época en la que el club del cine, predominantemente compuesto por hombres blancos, estaba siendo desafiado por el feminismo, los asuntos de los gays... Parecía una mejor opción tener una cooperativa que no representase a una corriente sino que realmente reflejara una multiplicidad de prácticas fílmicas, para poder tener una mejor visión de conjunto de lo que estaba ocurriendo.

¿Me puedes contar cómo se fundó Light Cone, quiénes estaban implicados al principio y cómo funcionaba?

Como cineasta a principios de los 80 me preguntaba qué sería mejor, si salir de Francia para seguir haciendo películas en un entorno más sereno, o intentar tener un mejor ambiente para seguir en esa dirección. Con la ayuda de Miles McKane y unos pocos cineastas, la idea de crear otra distribuidora se hizo realidad, y decidimos seguir con esta idea sabiendo que una de las primeras cosas que había que hacer era conseguir películas que no estaban disponibles de cineastas como Paul Sharits y Malcolm LeGrice. Algunos cineastas nos secundaron en ese proceso, como fue el caso de Rose Lowder, Philippe Vigoureux, Christian Bidault, Peter Gidal, Steve Farrer and Kirk Tougas, Plassum Harel, Pierrette Ayme... Todo operaba sobre la fe de que Miles y yo conseguiríamos poner en marcha y gestionar esta nueva cooperativa, Light Cone, que funcionaría como la mayoría de las cooperativas

difficult not being affiliated with one of these groups, even if you didn't necessarily share their politics or aesthetics.

Having my first film distributed by Paris Film Co-op, I felt unsatisfied with the way these two cooperatives were functioning. I thought these fights were at the expense of a new generation of filmmakers. It seemed necessary to get over this. An alternative seemed necessary in order to get access to more films, and to distribute more films to show a broader scope of what was done within this field. Although a new generation of filmmakers appeared in France at the end of the 70's and beginning of 80's, they were too often co-opted and they didn't perceive the shift that was happening within the film scene. It was important to show that other ways of dealing with films were possible, in a time in which a predominant white male film club was being challenged by feminism, gay issues... It seemed that it would be better to have a cooperative which did not represent one trend but actually did reflect the multiplicities of film practices, in order to have a better overview of what was going on.

Can you tell me how the organization was founded, who was involved at the beginning, how it functioned?

As a filmmaker, in the beginning of the 80's I was wondering if I should leave France to continue making films in a more serene place or if I should try to have a better environment to pursue that direction. With the help of Miles McKane and a few filmmakers, the idea of creating another distribution organization came into fruition, and we decided to go on with this idea knowing that one of the first things to do was to get films not available from filmmakers such as Paul Sharits and Malcolm LeGrice. Some filmmakers joined us in the process: Rose Lowder, Philippe Vigoureux, Christian Bidault, Peter Gidal, Steve Farrer and Kirk Tougas, Plassum Harel, Pierrette Ayme... It operated on faith that Miles and I would be able to start and run this new cooperative Light Cone, which operated as most coops at the time: 70% of the rental fee for the maker, and 30% for the running costs of the organization. Light Cone never asked for exclusivity. It was important to

de entonces: el 70% de los ingresos por el alquiler de una película iban al cineasta, y el 30% restante a cubrir los costes de funcionamiento de la organización. Light Cone nunca pidió exclusividad. Era importante para nosotros que Light Cone estuviera abierta a todo el mundo sin privilegiar ninguna estética. Esa es la razón por la cual en la colección se pueden encontrar trabajos performativos y films estructurales, diarios y películas autobiográficas, asuntos de género así como películas mucho más formalistas.



Yann Beauvais y Rose Lowder fotografiados por Michel Nedjar.

¿Cuáles fueron los primeros títulos de la colección? ¿Cuál era el criterio de selección en ese momento?

Dos o tres años después de fundar Light Cone publicamos un catálogo nº1 (de hecho había habido un nº0, con un total de 17 cineastas, mientras que el nº1 incluía 37) con películas que no estaban a disposición en Francia hasta entonces, como las de Len Lye, Barbara Hammer, Chris Welsby y Jean-Pierre Bertrand. Cineastas a los que también distribuían otras organizaciones se empezaron a unir a Light Cone, como es el caso de Vivian Ostrovsky, Martine Rousset, Howard Guttenplan...

¿Crees que tener este catálogo de películas disponibles en París influyó a esta nueva generación de cineastas franceses (y a ti misma)? ¿Puedes describirnos cómo?

El hecho de que todas estas películas estuvieran a disposición fácilmente dio la oportunidad a un nuevo público de tener acceso a algunas películas importantes sin que sus costes de transporte las pusieran por las nubes. Ayudó a establecer una conexión con gente y jóvenes cineastas de diferentes regiones, de modo

us that Light Cone was open to anyone, whatever the aesthetics they privileged. That's why one could find performance work and structural films, diaries and autobiographical films, films about gender issues as well as formal films.

What were the first titles of the collection? What was the criteria behind it in those times?

Two, three years after its founding, Light Cone published a catalogue nº1 (in fact there had been a zero one, comprising a total of 17 filmmakers, while the nº1 included 37) with films which were not in distribution in France such as those of Len Lye, Barbara Hammer, Chris Welsby, Jean-Pierre Bertrand. Filmmakers distributed by other organizations (or not) started to join Light Cone, such as Vivian Ostrovsky, Martine Rousset, Howard Guttenplan...

Do you think that having this catalog of films in Paris was influential for this new generation of French filmmakers? (and for yourself). Can you describe how?

*The fact that all these films were easily available gave an opportunity to new audiences to get access to some important films without having their transport costs rocketing. It did help to establish a connection with people or young filmmakers from different regions, so they could discover films by Paul Sharits, Len Lye, James Whitney, Malcolm LeGrice, **VALIE EXPORT**, Richard Serra, Jürgen Reble, Al Razutis, Germaine*

que éstos descubrieron las películas de Paul Sharits, Len Lye, James Whitney, Malcolm LeGrice. **VALIE EXPORT**, Richard Serra, Jürgen Reble, Al Razutis, Germaine Dulac... No solo era cuestión de tener acceso a films históricos sino de mostrar que había una gran cultura contemporánea en este campo, y en este caso el acceso a trabajos de Barbara Hammer, Su Friedrich y Erika Beckman fue muy importante: ayudó a que festivales de cine lésbico tuvieran lugar, y a sumergirse en los trabajos distribuidos por Light Cone. De hecho las películas se mostraban a menudo públicamente dentro de las premisas de Scratch, el lugar de proyección creado en Light Cone para dar visibilidad a lo que se distribuía, pero también para generar un espacio donde los cineastas pudieran tener una sesión seguida de un coloquio, lo cual era muy importante en los 80.

Que una nueva generación de cineastas descubriera que podía mostrar sus películas y distribuirlas fuera de Francia fue también muy importante. Cécile Fontaine es un ejemplo entre muchos otros de los que se beneficiaron del nuevo paisaje que estaba iniciando Light Cone. Gente de Grenoble o de Marsella, o de Colmar, tenían acceso a esa cultura a través del catálogo de Light Cone. La nueva generación de cineastas que apareció en Alemania, Canadá y Austria fue esencial también porque estaban dispuestos a ser distribuidos por Light Cone, lo cual generó y estimuló intercambios entre cineastas. Se generaron vínculos entre las diferentes cooperativas. Si al principio un emparejamiento natural se dio con la London Filmmakers Co op, a través de Michael Maziere y Anna Thew, esto evolucionó progresivamente hacia nuevos lazos con festivales de cine alemanes como Osnabrück y más adelante Oberhausen. Los intercambios de programas entre esos festivales y Scratch lo hicieron más sencillo.

Más adelante trabajamos más cerca de Sixpack, en Viena. La investigación en torno a películas que no estaban en distribución fue algo en lo que Miles McKane y yo estuvimos involucrados para poder ofrecer una alternativa a la historia canónica. Por ejemplo, los trabajos de László Moholy-Nagy y Gordon Matta-Clark no se mostraban muy a menudo porque los archivos preservaban sus pertenencias de manera que no estuvieran disponibles. Era importante en esos casos convencer al dueño de los derechos de que nos dejara esas películas

Dulac... It was not only a question of having access to historical films, but also of showing that there was a large contemporary culture going on in the field, and in this case the access to works by Barbara Hammer, Su Friedrich and Erika Beckman was very important: it helped lesbian film festivals to take place, and to dig within the works distributed by Light Cone. In fact, the films were often shown publicly within the premises of Scratch, the screening place created alongside Light Cone in order to give visibility to the films that Light Cone distributed. It was also important in the 80's to have a place where filmmakers could have a show followed by Q&A.

A new generation of filmmakers discovered they could have their films shown and distributed outside France, which was also very important. Cécile Fontaine is one example among others who have benefited from the new landscape that Light Cone was initiating. People from Grenoble and Marseille, or Colmar were introduced to that culture through the Light Cone catalogue. The new generation of filmmakers which appeared in Germany, Canada and Austria was essential too because they were willing to be distributed through Light Cone, which generated and stimulated crossovers between filmmakers. Links were created between different cooperatives. If at first the natural pairing was with London Filmmakers Co op, through Michael Maziere and Anna Thew, it evolved progressively towards new links with German film festivals such as Osnabrück and later on Oberhausen. Program exchanges between these festivals and Scratch made it easier.

Later on, we worked closer to Sixpack, from Vienna. Researching for films not in distribution was something that Miles McKane and myself were involved in, in order to have an alternative to canonical film history. For example, the works of László Moholy-Nagy and Gordon Matta-Clark were not shown very often because the archives preserved their belongings in such a way as to not make them available. In those cases, it was important to convince the rights owner to have those films distributed for the first time or anew for some filmmakers who didn't want to be any longer involved with the field. Here **Borderline**, the early 30's film by Kenneth McPherson came to mind and we had Veronique Goël's help to have the film in distribution.

en distribución por primera vez, o nuevamente en el caso de cineastas que no querían seguir vinculados como el medio. Me viene a la mente *Borderline*, una película de principios de los años 30 de Kenneth McPherson; Veronique Goël nos ayudó a tener esa película en distribución.

¿Cómo empezaron las proyecciones de Scratch? ¿Qué clase de películas mostráais, quienes las elegían?

Siempre he organizado proyecciones, al menos desde 1978. Estaba ganando algo de dinero ese año así que decidí crear otro lugar en París donde se pudiera proyectar cine experimental. Lo hice durante algunos meses hasta que perdí mi trabajo. Luego fui programador de este lugar llamado Adicinex, que había sido creado por Unglee y Philippe Dubuquoy, y organizaba proyecciones en la sesión de medianoche en el Olympic Entrepôt. Y luego empecé a programar las sesiones semanales de Scratch. Si recuerdo bien había unas 27/30 proyecciones al año más un programa que organizaba fuera. Muy a menudo, cuando

About the screenings, where did that begin? What kind of films did you show? Who were the curators?

I have always organized screenings, at least since 1978. I was earning some money that year so I decided to create another place in Paris in which one could screen experimental films. I did it for some months until I lost the job. Then I worked as a programmer in this place called Adicinex which had been created by Unglee and Philippe Dubuquoy, and I would run screenings at the Olympic Entrepôt at the midnight session. Then I curated Scratch on a weekly basis. If I remember well, there were around 27/30 screening per year plus a program that I was organizing outside. Very often when I had a screening of my films I used to bring a second program of French contemporary films, and I often had two night sessions to show these programs, in places like New York, Los Angeles, San Francisco or Chicago, London, Toronto, Montreal, Buffalo... It was the same when I went to New Zealand, where I took three programs of French films with one of mine. These screenings were important because



Carteles de algunas de las proyecciones de Scratch.

me proponían una proyección de mis películas llevaba un segundo programa de películas francesas contemporáneas y a menudo tuve dos noches de sesiones para mostrar estos programas en ciudades como Nueva York, Los Angeles, San Francisco, Chicago, Londres, Toronto, Montreal, Buffalo... Fue igual cuando fui a Nueva Zelanda, a donde llevé tres programas de películas francesas junto a uno mío. Las proyecciones fueron importantes porque mostraron que había una escena cinematográfica viva en Francia, y han favorecido el reconocimiento de algunos cineastas franceses en el extranjero. Además de eso organizábamos eventos especiales como "Películas

they showed that there was a lively film scene in France, and have favored the recognition of some French filmmakers abroad. On top of that, we conceived special events such as "Artist films" at the Cinémathèque Française in the mid eighties, or "Films from the MoMA Archive" with the guest curator John Gartenberg, and then "Musique Film, and Mot: dites, image" at the Centre Pompidou. These were big shows with daily screenings during two weeks or a month, accompanied with the publication of a catalogue designed by Miles McKane. These series gave us the opportunity to distribute some of the films we showed, or to ask to have a print struck for distribution, as we did

de artista" en la Cinémathèque Française a mediados de los 80, o "Películas del Archivo del MoMA" con el programador invitado John Gartenberg, y más adelante "Musique Film, and Mot: dites, image" en el Centre Pompidou. Estas eran grandes muestras, con proyecciones diarias durante dos semanas o un mes que iban acompañadas con la publicación de un catálogo diseñado por Miles McKane. Estos ciclos nos dieron la oportunidad de distribuir algunas de las películas que se mostraban, o de pedir que nos hicieran una copia para distribuir las, como fue el caso con Adrian Brunel, Christian Boltanski...

Más adelante se hicieron ciclos de cine expandido con proyecciones múltiples e instalaciones; ciclos que viajaban a diferentes ciudades francesas dentro de las comunidades alternativas. Cuando empecé a programar para el American Center de París en 1994 se hizo aún más fácil obtener películas de cineastas contemporáneos extranjeros que trataban temas como los asuntos raciales, de género, poscolonialismo... A mediados de los noventa comisarié un montón de programas para diferentes instituciones de París y del extranjero, como "Found footage" en el Jeu de Paume, "Le je filmé" en el Centro Georges Pompidou, junto a Jean-Michel Bouhours, o "Film and cities" para Film+ARC Graz Biennial, "Diary films" en la Cinemateca de Bucarest...

Me gustaría saber más sobre el proceso de selección de nuevos artistas para el catálogo. Ahora Light Cone tiene una convocatoria abierta, si no me equivoco, pero me gustaría saber cómo ha evolucionado esto con los años.

Cuando empezamos Light Cone, parecía importante pedirle a los cineastas sus películas. Para tener una cierta visibilidad era necesario que algunos cineastas conocidos y consagrados accedieran a que Light Cone distribuyese sus películas, lo cual se dio gracias a las conexiones que tenía en el ámbito y la amistad con algunos cineastas. Fue fácil pedirle a Paul Sharits que distribuyera sus películas a través de Light Cone, como también lo fue en el caso de Malcolm LeGrice y Peter Gidal debido a los lazos que tenían con Rose Lowder y la confianza que tenían en Miles y en mí. Representábamos una nueva generación, nuevas oportunidades fuera de lo que se conocía como la escena francesa que tenía fama de ser un campo de batalla. Queríamos ofrecer una al-

in the case of Adrian Brunel, Christian Boltanski... Later on there were series around expanded cinema with multiple screen films and installation works. Series which travelled to different cities in France within the alternative communities When I started programming for the American Center in Paris in 1994, that made it even easier to obtain films from contemporary foreign filmmakers dealing with issues of race, gender, post-colonialism... In the mid 90's I curated a lot of programs for different institutions in Paris and abroad, such as "Found Footage" at the Jeu de Paume, "Le je filmé" at the Centre Georges Pompidou (together with Jean-Michel Bouhours), or "Film and Cities" for Film+ARC Graz Biennial, "Diary Films" in Bucharest Cinematheque...

I would love to know more about the process of selection of new artists for the catalogue. Now Light Cone has an open call, if I am not wrong, but I would love to know how it evolved during the years.

When we started Light Cone, it seemed important to request filmmakers for their films. In order to have a kind of visibility it was essential that some known, established filmmakers agreed to be distributed by Light Cone, which occurred due to the connections I had within the field and my friendship with some of them. It was easy to ask Paul Sharits if he would agree to be distributed by Light Cone, as much as it was with Malcolm LeGrice and Peter Gidal due to the links they had with Rose Lowder and the trust they had in Miles and me. We represented a new generation, new opportunities outside of what was known as the French scene which was recognized as a battlefield. We wanted to offer an alternative to that frozen script and to do so it was necessary to show that it was possible to have within the same distribution organization different aesthe-

ternativa a esa idea preconcebida, para lo que fue necesario mostrar que era posible tener dentro de la misma distribuidora diferentes estéticas y políticas... por lo tanto era necesario estar activos para conseguir películas que diesen diversidad y que testimoniaran una pluralidad de actitudes y maneras de hacer.

Hoy en día Light Cone también es un archivo para investigadores con mucho material impreso, y también se organizan residencias. ¿Cómo y cuándo empezaron esas vertientes?

Todas esas actividades son una continuación en cierto modo del impulso inicial que vio la creación de Light Cone. Es lo mismo que con Scratch. No se podía tener películas en distribución para que se quedaran en las estanterías, tenías que hacer algo para sacarlas a la luz. Una de las cosas que decidimos cuando empezamos Light Cone es que cada película en distribución se tenía que mostrar al menos una vez a través de Scratch, o a través de alguno de los programas que estábamos haciendo. Cuando las películas se proyectaban, nos parecía importante guardar la información de donde se proyectaba, el folleto, las notas del programa... Para luego dárselas a los cineastas o archivarlas en una carpeta bajo su nombre. Así empezamos a tener documentación acerca de los films y de sus creadores, pero también de los lugares donde se proyectaban las películas. Parecían pasos naturales. Y luego, progresivamente, cineastas, críticos, etc, nos empezaron a dar documentos que tenían.

Más adelante el Archive du film Experimental d'Avignon dio a Light Cone su colección en papel (libros, documentos) y su colección de películas como una entidad separada, que Light Cone podía mostrar pero no alquilar a nadie. Con el establecimiento de Light Cone como una distribuidora seria, los cineastas no solo daban acceso a sus películas sino también a documentos y otras pertenencias. Cuando organizamos la exposición sobre cine expandido en 1993, compramos una máquina hecha por Jürgen Reble, para ponerla en las instalaciones de Light Cone como declaración de bienvenida. Esta máquina consistía en un proyector de super 8, una licuadora y un pedal. En cuanto pisabas el pedal, el proyector se activaba, mostrando por última vez un trozo de película que iba hacia la licuadora para ser destruido. Si no tenías un poco de sentido del humor, ¡de seguro no nos habrías dejado

tics, politics... Therefore, it was necessary to be active in order to get films which would show diversity and would give testimony of a plurality of attitudes and ways of making.

Nowadays Light Cone is also an archive to researchers with many printed goods, and they also hold a residency. How and when did these strands of work begin?

All these activities are a continuation in some way of the initial impulse that saw the creation of Light Cone. It is the same as with Scratch. You could not have films in distribution if they were going to be left on shelves. You had to do something to bring them into light. One of the things we decided when we started Light Cone is that every film in distribution should be at least shown once through Scratch, or through the programs we were making. When the films were screened, it seemed also important to get the information about the venue, the leaflet, the program notes..., and then give them to the filmmakers or file them in a folder under their name. This is how we started to have a kind of documentation around the films and their makers, but also around the venues screening films. It seemed like a natural step. And then, progressively, filmmakers, critics, etc started to give us documents they had.

Later on, The Archive du film Expérimental d'Avignon gave to Light Cone their print collection (books, documents...) and their film collection as a separate entity, that Light Cone could show but not rent to anyone. With the establishment of Light Cone as a serious distributor, filmmakers were not only giving access to their films but also to documents, and other belongings. When we organized the exhibition about expanded cinema in 1993, we bought a machine made by Jürgen Reble, to install it in the premises of Light Cone as a welcoming statement. This machine consisted of a super 8 projector, a blender and a pedal. As soon as you pushed the pedal, the projector would run, showing for the last time a part of film that then went to the blender to be destroyed. If you had not any wit, you would for sure not give us your films to be distributed! As well our screening program was / is called Scratch, as you know scratches are the pet peeve of filmmakers unless you make them the subject of your film. The residency is a new proposal established by the new board of direction. In

tus películas para que las distribuyésemos! También nuestro programa de proyecciones se llama Scratch que, como sabes, hace referencia a los arañazos en la película, que son la pesadilla de los cineastas a menos que sean el tema de sus films. Las residencias son una nueva propuesta de la nueva junta directiva. Para digitalizar la colección, Light Cone tuvo que adquirir algunos equipos y de ahí salió la idea de dar la oportunidad a los cineastas de tener acceso a otros medios. Así la residencia, que está abierta a todo tipo de cineastas, empezó.

¿Cómo crees que la selección que hicimos representa la colección y la historia de Light Cone?

Como cualquier selección que se haga parece que ofrecerá un amplio panorama sobre todo de películas recientes con énfasis en los años 70, 80 y 90. Siendo el foco las películas europeas y teniendo en cuenta lo que ha sido proyectado antes en el festival, parece una inmersión apropiada en la colección. Como cualquier propuesta ésta también puede ser cuestionada, pero el propósito del programa era también mostrar trabajos que no han sido vistos muy a menudo en España.

Hemos dividido el programa en tres partes: películas sobre el paisaje y la ecología, películas sobre género e identidad, y cine material. ¿Nos podrías hablar de estas motivaciones, y cómo las películas configuran un panorama en cada una de ellas?

Cuando se hace un programa, éste siempre refleja el momento en el que se hizo la selección, su época y sus preocupaciones. Es por lo tanto obvio que la cuestión relativa al paisaje y la ecología habría de estar presente al igual que los asuntos de género. El tema del cine material nunca ha estado ausente de la historia del cine experimental pero ha tomado diferentes formas. Teníamos muchas limitaciones, la primera ofrecer una selección de la colección de Light Cone sabiendo que hay alrededor de 5.000 películas en distribución, y que teníamos que mostrar solo películas europeas teniendo en cuenta lo que el festival ha mostrado ya durante los últimos años. ¡Desde esta perspectiva, esto significa que teníamos que elegir una película entre 500 cada vez! Una tarea imposible en cierto modo, así que nos centramos en tres temas desde los cuales podíamos ofrecer una posibilidad de descu-

order to digitize the collection, LC had to acquire some equipment and from this came the idea to give opportunity to filmmakers to have access to other materials; this is how the residency, which is open to any film artists, started.

How do you think the selection we curated represents Light Cone's collection and history?

As with every selection, it seems that this one will offer a large panorama of mostly recent films with an emphasis on the 70's, 80's and 90's. The focus being on European films and taking into consideration what have been screened before in the festival, it seems an appropriate dig within the collection. As any proposal this one can be questioned, but the aim of the program was also to show works which have not been that often seen in Spain.

We have divided the program in three parts: films on landscape and ecology, films on gender and identity, and material cinema. Could you tell us about these motivations, and how the films compose a panorama in each one of them?

When one makes a program, it always reflects the moment of the selection, its context and preoccupations. It is therefore obvious that the question related to landscape and ecology would be present as much as the gender issues. The question about the film materiality has never been absent from the history of experimental film, but has taken different forms. We had a lot of constraints, first of all, to offer a selection from the Light Cone collection knowing that there are around 5000 films in distribution, and we had to concentrate on European works taking into account what the festival had or hadn't shown in the past years. From this perspective, this means that we had to take 3 films from 500 each time! An impossible task in a way, so we focused on 3 themes from which we could give a possibility to discover films which are not usually included in the canonical history of experimental cinema. We also had to take into account the question of language

brir películas que usualmente no se incluyen en la historia canónica del cine experimental, aunque también teníamos que tener en cuenta cosas como la duración y el idioma de las películas. Estos dos últimos puntos, además del hecho de privilegiar al cine en 16mm y super 8, automáticamente dejó fuera un gran número de trabajos que podrían haber sido de interés pero que no encajarían con una retrospectiva densa de las películas de Light Cone. Desde esas condiciones restringidas intentamos dar una diversidad de aproximaciones históricas y formales con la idea de dejar en evidencia una riqueza de actitudes y maneras de pensar y hacer cine.

THE LIGHT CONE YEARS: LAS PELÍCULAS DE YANN BEAUVAIS

Además de esta semblanza de su ingente trabajo en Light Cone, Beauvais nos habla de su propio trabajo a través de la selección que elaboramos bajo el título "The Light Cone Years: las películas de Yann Beauvais". Como su nombre indica, la sesión se limita a los años de Light Cone: de nuevo una difícil elección dentro de un corpus cinematográfico que se extiende a lo largo de cinco décadas. La obra de Beauvais se alimenta desde sus inicios de una serie de preocupaciones formales y materiales de las que nos habla a continuación.

¿Cómo describirías tus intereses fílmicos y estéticos en esos primeros años de Light Cone?

Estaba interesado en hacer una especie de música visual a través del cine, pero no quería estar ligado a la sinestesia. Esta preocupación dio de sí mi intento de encontrar maneras de organizar los fotogramas de acuerdo a un paradigma musical que pudiera ser aplicado en partes de mis diarios filmados. En ese momento mi práctica fílmica oscilaba entre el formalismo y un cine más subjetivo y personal. Me tomó un tiempo tender un puente entre esas tendencias, cosa que primero conseguí a través de películas multipantalla con las cuales podía investigar asuntos formales y polifonías que aplicaba a los trabajos monocal, dejando que las dimensiones políticas y personales tomaran el control. De hecho lo que me interesaba era traer a Light Cone películas que estaba descubriendo en los lugares a los que viajaba, mostrando películas con

and the duration of the films. These two last concerns, as much as the fact we privileged film as 16mm and super 8mm, automatically excluded a great number of works which could have been of interest but could not fit in a dense survey of Light Cone films. From these restricted conditions we tried to give a diversity of approach historically as much as formally in order to make obvious the richness of attitudes and ways of thinking and making films.

THE LIGHT CONE YEARS: THE FILMS OF YANN BEAUVAIS

In addition to this portrait of his enormous work at Light Cone, Beauvais talks about his own cinema through the selection we have made under the title "The Light Cone Years: the Films of Yann Beauvais". As the name suggests, the session is limited to the years he spent in Light Cone: again a difficult choice within a film corpus that spans five decades. Beauvais' work is nourished from the outset of a series of formal and material concerns, which he discusses below.

How would you describe your own films and aesthetic interests around these first Light Cone years?

I was interested in making a type of visual music through film, but I did not want to be linked to synesthesia. This concern induced that I was trying to find ways to organize the frames according to a musical paradigm which could be applied within parts of my diary films. At the time my film practice was oscillating between formalism and a more subjective, personal filmmaking. It took me a while to bridge these tendencies but I accomplished it at first with multiple screen films in which I could investigate the formal issues and polyphony that I applied to single channel works, letting the political and personal dimensions take over.

In fact what interested me was to bring to Light Cone films that I was discovering in the places I was traveling to, showing films in order to bring them to France. It was, for example, important to

la idea de traerlas a Francia. Era importante, por ejemplo, conseguir *Amerika*, de Al Razutis, dentro de los años siguientes a su finalización, para dar una pista de la multiplicidad de aproximaciones que ya no están ancladas al movimiento estructural. La película era un compendio, por no decir un catálogo, de posibilidades a explotar siguiendo la línea del postmodernismo. El interés que tenía por el uso del texto como imagen me llevó a buscar films para programar un ciclo de películas, de las cuales algunas serían distribuidas por Light Cone más adelante.

DISJET es una representación muy clara de lo que dices sobre usar patrones musicales para organizar un metraje personal. ¿Me podrías hablar del proceso de creación de esta película? ¿Cómo concebiste el montaje? También me parece muy interesante el uso del color en la película, ¿cómo trabajaste esto?

Este film es la segunda película-diario larga en la que estuve involucrado. No quería continuar la manera en la que hice la primera, quería usar el material que había acumulado para hacer algo nuevo y no necesariamente siguiendo una cronología. Dicho esto, el montaje fue más intuitivo que otra cosa, y corresponde a esta actitud que tiene uno cuando lidia con un montón de secuencias de un diario. ¿Cómo incluir algunas secuencias que están cargadas afectivamente para ti pero no necesariamente para el público? ¿Cómo transformarlas para hacer un objeto fílmico a partir de estas secuencias banales? Mientras me hacía estas preguntas se me hizo obvio que era importante separar esas tomas de la realidad, para evitar el reconocimiento inmediato de lo que hay en juego en esas secuencias para trabajar en otra plasticidad y estética. De ahí el uso de imágenes en negativo o el uso de estas emulsiones líquidas o fugitivas. Para obtener esto solía mandar al laboratorio rollos de película mal etiquetados, por ejemplo, pidiendo un revelado de negativo cuando era necesario un revelado de positivo y cosas por el estilo.

Después de unas pocas experiencias de estas el laboratorio decidió inspeccionar todos los rollos que les mandaba para asegurarse de que no les iba a fastidiar los químicos. Lo que quería era un ataque, cuestionar el aspecto fotográfico de la imagen y su conformidad con la supuesta realidad. *Disjet* era en este sentido un repertorio de estrategias para desestabili-

have *Amerika* by Al Razutis within the following years of its completion, to give an indication of the multiplicities of approaches which are not any longer anchored to the structural movement. This film was a compendium, to not say a catalogue, of possibilities that could be exploited along the line of postmodernism. The interest I had for the use of text as images led me to search for works in order to curate a series of films of which some of them were later distributed through Light Cone.

DISJET is a very clear representation of what you say about using musical patterns to organize more personal footage. Could you tell me about the process of creation of this film? How did you plan the montage? I also find very interesting the use of color in the film, how did you work this?

This film is the second long diary film I have been involved with. I did not want to continue the way I did the first one, I wanted to use the footage I had accumulated to make something new and not necessarily follow a chronology. Having said this, the editing was more intuitive than anything else, and corresponds to this attitude one has when dealing with a lot of diary sequences. How to include some sequences which are affectively charged for you but not necessary for the audience? How to transform and to make a filmic object from these banal sequences? While asking these questions, it became obvious to me that it was important to separate the shots from reality to avoid the immediate recognition of what was at stake in these sequences, in order to work on another plasticity and aesthetic. Therefore the use of the negative imagery, or the use of this liquid or fugitive stock. In order to obtain this I used to send to the lab rolls of films with the wrong labelling of stock; i.e., asking for a negative process, when it was necessary a positive one and so on.

After a few of these experiences the lab decide to check out any roll I was sending to be sure they were not going to fuck up their baths. What I wanted was an attack, questioning the photographic aspect of the image and its conformity to the so-called reality. *Disjet* was in that sense a repertory of strategies to destabilize the gaze, in the sense that I wanted it to be a filmic experience before anything else, before the event it depicts. As I was beginning to be familiar with frame by frame editing, I knew it would be inte-

zar la mirada en un sentido que yo quería que fuese el de una experiencia fílmica antes que cualquier cosa, antes que el evento que retrata. A medida que empezaba a familiarizarme con el montaje fotograma a fotograma supe que sería interesante expandir esto a algún contenido autobiográfico que no era realmente obvio para nadie, debido a la naturaleza del montaje que trabajaba en destellos, con material filmado en el sur de Francia en los 80 que mostraba breves imágenes en torno a un lugar de mi infancia en el interior de Niza, donde mis abuelos tenían propiedades. La película está llena de este tipo de guiños, en los cuales la conflagración del tiempo es evocada a través de las texturas y las cualidades de las emulsiones añejas. Este tipo de montaje y el juego con las diferentes fuentes saldría a colación en *Luchando*, una película que hice sobre mi viaje a Cuba, y en otros trabajos más políticos que haría más adelante. Para esto tuve que buscar metraje encontrado de diferentes localizaciones. Provenza, París, en los 60, etc... Fue una de las primeras veces que incorporé metraje encontrado en mi trabajo más allá de mi primera película de texto: *Voici image*, hecha en 1975 (no en distribución). Las dos figuras fílmicas principales que uso en *Disjet* son: el deslizamiento (lateral) y la conflagración (frontal).

Si no me equivoco, el proceso de DIVERS-EPARS tiene que ver con el de Disjet en cierto modo, pero esta vez trabajaste con una pieza musical en particular, ¿qué música es? ¿Cómo funciona esa música para configurar la forma del film?

La pieza musical es de Alban Berg, un extracto de su ópera *Lulú*. La película se montó sin saber que este sería el sonido del film. En ese momento me gustaban bastante las óperas de Alban Berg y es especial *Lulú*, que había visto un par de veces en distintos lugares. La música de Berg, su lirismo al mismo tiempo que su serialismo, eran importantes para mí para operar un cambio dentro de la referencia al sonido como figura paradigmática a la hora de componer las películas. Había estado muy interesado en la música barroca y en especial en J.S. Bach, que fue una de las fuentes de la organización de *R*, que se convirtió en una película a doble pantalla, y más adelante en un cuarteto con *Quatr'un*. En el momento en el que hice *Divers-épars* otras actitudes informaron mi cine, como por ejemplo la música repetitiva. En *Divers-épars* quería serializar secuencias y ya no fotogramas, o tomas. Así

resting to expand this towards some autobiographical content which was not really obvious for anyone, due to the nature of the editing which worked on glimpses with a footage shot in the south of France in the 80's in which we see brief images around a location of my childhood in the hinterland of Nice, where my grandparents had properties. The film is full of this type of winks, in which the conflagration of time is evoked by the textures and qualities of the aging stock. This type of editing and play with the different sources will be at stake in Luchando, a film I made about a trip to Cuba, and in some later, more political, works. For this film I had to look for found footage of different locations, Provenza, Paris in the 60's, etc... It was one of the first times that I incorporated found footage in my work outside my first text film, Voici image, made in 1975 (not in distribution). Two main filmic figures are used in Disjet: the sliding (sideway) and the conflagration (frontal).

If I am not wrong, the process for DIVERS-EPARS is related to Disjet somehow, but this time you work with a particular piece of music, what music is that? How does the music work to configure the form of the film?

The piece of music is Alban Berg, an extract from Lulu Suite. The film was edited without knowledge that this will be the sound of the film. At that time I was rather keen on Alban Berg's operas and especially Lulu, which I have seen a few times in different places. The music of Berg, its lyricism at the same time as its serialism, were important to me in order to operate a shift in the reference to sound as a paradigmatic figure to compose film. I had been very interested in baroque music and especially J.S Bach, which was one of the sources in the organization of R, which became a twin screen film and a quartet with Quatr'un. At the time I made Divers-épars, other attitudes informed my filmmaking such as, for example, repetitive music. With Divers-épars I wanted to serialize sequences and not any longer frames, or shots. So I had to take into account the content and how to join scattered sequences of different locations in which a common object could be the link.

que tuve que tener en cuenta el contenido y cómo juntar secuencias sueltas de diferentes lugares, entre las cuales un objeto en común podría ser el vínculo.

La cuestión de la regresión en el movimiento, el retardo, el tartamudeo y la inversión se convirtieron en figuras que apliqué dentro de la película para editar las secuencias, alternándolas para crear otro camino dentro de la repetición de los mismos motivos. Cuando la película estuvo totalmente montada, decidí verla una vez más pero esta vez con una pieza musical: la ópera Lulú, y me quedé maravillado al ver cómo los motivos recurrentes de la música tenían lugar al mismo tiempo que algunas de las escenas recurrentes de la barca en el río Sena. Así que decidí ponerla tal cual como banda sonora, dejando al o la proyccionista pararla cuando quiera, pues dejé dos o tres minutos más de sonido con la pantalla en negro.

Con respecto a ENJEUX, también representa otra rama de tus películas, que es el collage animado. ¿En qué te inspiraste para hacer esta película? ¿Trabajaste con recortes? Hiciste más películas en la misma dirección, ¿cambió o evolucionó tu técnica por el camino?

Enjeux pertenece al collage animado pero al mismo tiempo desarrolla a un nivel formal lo que estaba haciendo con R. Tiene una dimensión irónica como la que se puede encontrar en la mayoría de las películas de Bob Breer. En este caso quise reírme de este monumento nacional francés y de su significado. Quería jugar con un medio que tuviera al menos cien años, un medio de comunicación entre personas. Quería usar postales de este monumento, que más adelante fotografié de una manera más planificada en una película a doble pantalla llamada *Sans Titre 84*, y mostrarlas de otra manera. Construí un juego de postales modificadas, cortándolas y pegándolas para construir nuevos edificios, nuevas contradicciones, una visión paradójica del monumento, visto por delante y por detrás al mismo tiempo...

Cuando hice *Enjeux* no sabía que eso me llevaría a hacer una película a doble pantalla más adelante y luego otra película (*New York Long Distance*) y una gran instalación sobre Nueva York (*Des rives*), para la que no tenía más postales o fotografías sino secuencias de películas, con las que el recorte se hizo con máscaras y contramáscaras. Lo que estaba en juego en *Enjeux* es algo familiar a muchas de mis películas a pesar de sus diferencias estéti-

The question of regression in movement, delay, stutter and inversion became figures that I applied within the film to edit sequences alternating them in order to create another path within the repetition of the same motives. When the film was totally edited, I decided to watch it once again but this time with a piece of music: Lulu Suite, and I was really amazed to notice that the recurrent motifs of the music took place at the same time as some of the recurrent scenes of the boat on the river Seine. So I decided to put it like that as a track and let the projectionist stop whenever s/he wants because I left two or three more minutes of sound in black.

About ENJEUX, it also represents another strand in your films, which is animated collage. What was your inspiration for making this work? Did you work with cut outs? You also made other films in this same spirit, did the technique change or evolve in the way?

Enjeux belongs to the animated collage but at the same time further develops on a formalist level what I was doing with R. It has an ironic dimension like the one you could find in most Bob Breer's films. In this case I make fun of this national French monument and its meaning. I wanted to play with a medium which was at least a century old, a medium of communication between people. I wanted to use postcards of this monument, that later on I photographed in a more planned way for a twin screen film called Sans Titre 84, and display them in another way. I constructed a set of modified postcards, cutting them and gluing them in order to make new buildings, new contradictions, a paradoxical view of the monument, front and back simultaneously...

When I made Enjeux, I didn't know that it would lead me to make a twin screen film later on and then a film (New York Long Distance) and a large installation about New York (Des rives), for which I would have no more postcards or photographs but films sequences, and the cut up would be made with masking and counter-masking. What was at stake with Enjeux is something which is familiar to many of my films despite their aesthetic differences, something that has to do with mixing opposite datas (texts, images, sound or both) in such a manner that

cas, algo que tiene que ver con mezclar datos opuestos, bien sean textos, imágenes, sonidos o ambos, de tal manera que cada pista puede ser seguida independientemente o en sincronía con las otras. En una clase de música visual con otros medios. Uno de mis últimos trabajos en este sentido es *Derrubada não!*

Sobre STILL LIFE, es una representación de una rama muy importante en tu trabajo: las películas construidas con texto en la pantalla, como te he oído decir, "cinétracts". ¿Podrías contarme cómo llegaste a esta aproximación? y también, ¿me podrías hablar de las cosas y de los hechos que motivaron STILL LIFE en particular?

Still Life explora una vez más el uso del texto como imagen, una vertiente que me ha resultado siempre muy atractiva. Una de mis primeras películas es una condensación de la disertación filosófica de mi maestría que convertí en una película de un minuto con el texto arañado y escrito en película transparente de 16mm. Quería dar una oportunidad de experimentar la imagen a través de las palabras parpadeantes, para mostrar cómo una imagen se presenta a sí misma cuando se la mira como texto.

El texto como imagen ha sido un asunto muy interesante dentro de la imagen en movimiento desde sus comienzos. Hay numerosas maneras de lidiar con la cuestión de la lectura en una duración controlada por el creador y no por el lector. La tipografía también es importante, la ubicación en la superficie de la pantalla o dentro de su espacio. Expresa un montón de asuntos formales, ideológicos y filmicos, tanto como su contenido nos conduce a otros significados. Por lo tanto, a menudo el uso de texto privilegia a la poesía y al juego de palabras (véase a Marcel Duchamp, Man Ray, Jennifer Burford), con una predilección por lo autobiográfico (Su Friedrich) y lo reflexivo (Hollis Frampton, Peter Rose). Pero el texto como imagen habla también de las intenciones y el significado, que a menudo se usan en la publicidad. Se pueden encontrar interesantes ejemplos entre los cineastas experimentales de la primera vanguardia: Len Lye, Guido Seeber, desde el siglo anterior.

Estas maneras de hacer han sido totalmente renovadas con el uso de los ordenadores y del software de motion graphics. Cuando dije que *Still Life* era una especie de cinétract, me refería al uso del texto como imagen, dentro de

each track could be followed independently or in sync with the others. It's a kind of visual music with other means. One of the latest works of this trend I made in Derrubada não!

About STILL LIFE, this is a representation of a very important strand of your work: the films constructed with text on screen, as I've heard you say, "cinétracts". Could you tell me about how you get to this approach? and also, could you tell me about the things and facts that motivated STILL LIFE in particular?

Still Life explores once again the use of text as images which is a trend that I had been very attracted to. One of my first films was a condensation of my philosophical master dissertation into a one minute text film scratched, written on clear found footage strips of 16mm film. I wanted to give an opportunity to experience an image through flickering words, in order to show how an image presents itself as you look at it as a text.

Text as image has been a very interesting issue within the moving image since its inception. There are numerous ways to deal with the question of reading in a duration controlled by the maker and not by the reader. The typography is also important, the location on the surface of the screen or into its space. It conveys a lot of different formal and ideological, filmic issues as much as its content leads us to other meanings. Therefore, often the use of text privileges the realm of poetry and word play (see Marcel Duchamp, Man Ray, Jennifer Burford), within a predilection for autobiographical (Su Friedrich), and reflexive (Hollis Frampton, Peter Rose). But text as an image conveys also the question of intention and meaning, which is often used in advertising. Interesting examples of this can be found among experimental filmmakers of the first avant-garde: Len Lye, Guido Seeber, from the last century.

These ways of making have been totally renewed with the use of computers and motion graphics software. When I said *Still Life* was a kind of cinétract, I was referring to the use of text as images, within political films, activist films which deal with the possibility to convey a message through dynamic forms. Here comes to mind the works done in the late 20's by Russian artists and artists affiliated to the Bauhaus. But another source lies within a few films made in the 60's

películas políticas, películas activistas que lidian con la posibilidad de expresar un mensaje a través de formas dinámicas. Me vienen a la mente los trabajos de finales de los años 20 de artistas rusos y de artistas de la Bauhaus. Pero otra fuente viene de unos pocos films hechos en los 60 durante los levantamientos que tuvieron lugar en el mundo, y para los cuales los cineastas habían estado creando formas que tienen relación con el cinétract y que anticiparon las obras de video activismo hechas en los tiempos de la crisis del SIDA, cuando era importante expresar un mensaje que le concernía a la población, y sobre todo contrarrestar la desinformación de los medios con respecto al VIH y al SIDA. *Still Life* es parte de este tipo de activismo. Es la segunda de las películas que hice sobre el SIDA en forma de agit-prop. La primera fue *Sid A lds* (1991), que fue parte de un programa de films al que llamé (*Si Film Da*) para pedir a los cineastas una acción / reacción sobre el SIDA.

Las repercusiones de la primera película me hicieron percibir que había cometido un gran error en esa película, que es que la restringí al francés, cuando el mensaje era mayor que un lenguaje específico. Por tanto cuando se me ofreció la oportunidad de hacer otra fue obvio que usaría francés e inglés, como hice más adelante en *Vo/id*. Con *Still Life* quería aplicar lo que sabía sobre patrones rítmicos al significado, y poner al espectador en una situación donde sería más bien difícil captar y absorber todos los significados simultáneos que están en juego en las películas. Sabiendo que lo que oyes no es lo que lees. Pero la película fue hecha en 1997, y el software que usamos, incluso estando al día, era limitado en comparación con lo que se puede hacer hoy. Sin embargo, fue posible trabajar a un nivel dinámico y crear un texto que te dejara en una situación de shock. Tratando de expresar la necesidad de acción y pensamiento, que se refleja en la manera en que el texto aparece, o bien palabra a palabra, una a la vez, o como letras. Los elementos básicos eran entonces limitados en términos de color, y de tipografía, pero los patrones del ritmo son múltiples para dar un ritmo que a veces contradice y limita nuestra capacidad de comprender el contenido.

Estamos en una situación de pérdida de control, que tiene que ver también con la ola y la irreprimible ola de deseo, cuando uno es absorbido por ella. Cuando hice esta película parecía que el SIDA no era ya un problema (en

during the different uprisings which took place in the world, and for which filmmakers have been creating forms which are related to cinétract and which anticipate the video activism work made at the time of the AIDS crisis, when it was important to convey a message to concerned population, and mostly counteract the media disinformation regarding HIV and AIDS. Still Life is part of this type of activism. It is the second proposal, in terms of films I have made about AIDS in the form of agit-prop. The first one was Sid A lds (1991) which was part of a program of films I called (Si Film Da) in order to ask filmmakers to act / react about AIDS.

The repercussions of the first film made me perceive that I made a big mistake in that film, which was that I restricted it to French, while the message was bigger than a specific language. Therefore when I was offered the opportunity to make another one it was obvious that I was going to use French and English, as I did earlier in Vo/id. With Still Life I wanted to apply what I knew about rhythmical pattern to meaning, to put the audience in a situation where it would be rather difficult to catch, to absorb all the simultaneous meanings which are at stake within the film. Knowing that what you hear is not what you read. But the film was made in 1997, and the software we were using, even if it was up to date, was limited in comparison to what one could do today. Nevertheless, it was possible to work on a dynamical level and create a text which would put you in a situation of shock. Trying to convey the necessity of action and thinking, which is reflected in the way texts appear, either word by word, one at a time or as scrawling. The basic elements are by so far limited in terms of color, and of typography, but the beat patterns are multiple to give a pace which sometimes contradict and limit our abilities to grasp the meaning.

We are in a situation of losing control, which has also to do with the surge and irrepressible surge of desire, when one is taken over by. When I made this film it seemed that AIDS was not any longer a problem (for the West), therapy was beginning to be distributed largely and people were acting as if it was over. It seemed to me that it was necessary to get the message using forms and patterns that I had use in other films but to expand them with these minimal objects, knowing that the meaning will be always in the way and that between treatment and content the battle will fierce, and send back in the face of the spectator. Still Life would open a new field for me in the use of text within films such as in est

occidente), la terapia estaba empezando a ser distribuida a gran escala y la gente actuaba como si ya se hubiese terminado. Me pareció que era necesario captar el mensaje usando formas y patrones que había usado en otras películas, pero expandiéndolos con estos objetos mínimos, sabiendo que el significado estará siempre de por medio y que entre el tratamiento y el contenido la batalla arreará, explotando en la cara del espectador. *Still Life* abriría un nuevo campo para mí en el uso de texto en películas como *est absente* (2004) *Hezraelah* (2006), *entre deux mondes* (2010), *Luchando* (2011), *Basta* (2018), *Derrubada não!* (2019) y *co vid e* (2020), y también en formas expandidas con las instalación *Tu, sempre #* (2001) y sus numerosas variaciones / ediciones en proceso. Nos encontramos ahora en la decimoquinta versión de esta película-instalación; que se actualiza constantemente de acuerdo al país y al lugar donde se muestre.

Entrevista con Yann Beauvais realizada por Elena Duque por correo electrónico durante los meses de agosto y septiembre de 2021.

absente (2004) *Hezraelah* (2006), *entre deux mondes* (2010), *Luchando* (2011), *Basta* (2018), *Derrubada não!* (2019) and *co vid e* (2020), that as well will be expanded with the installation *Tu, sempre #* (2001) and its numerous variations / editions in progress. We are now in the 15th version of this film installation, which is constantly actualized according to the country and place where it is shown.

Interview with Yann Beauvais conducted by Elena Duque by email during August and September 2021.



Yann Beauvais fotografiado por Michel Nedjar.