

ILUMINAR LA VISIÓN (II): ENTRE IMÁGENES.

Las sesiones «Iluminar la visión I y II» dialogan con un libro de entrevistas con cineastas esenciales para la historia de Xcèntric. La publicación consiste en quince conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica, realizadas a partir de imágenes, donde los cineastas hablan de sus métodos de trabajo e ideas estéticas.

Este programa traza un pequeño recorrido por las posibilidades artísticas que nacen entre imágenes, por las invenciones del montaje. Ir pasando imágenes en un arco heterogéneo —con sus diferencias y choques— de piezas breves, de grandes cineastas, que atraviesan ideas muy características del trabajo artesanal y del pensamiento de los cineastas sobre su materia: cómo aventurarse y viajar por las imágenes, interpretándolas; cómo revelar visiones y mundos perceptivos con la cámara, frente a la herencia pictórica; cómo pensar la relación entre la imagen y el texto, la experiencia de la poesía y la del cine; cómo crear un tiempo emocional a través de la filmación de los cuerpos, la naturaleza o el paisaje.

Todos los extractos de entrevistas están extraídos del libro *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica* (CCCB/Terranova, 2018)

Mozonosti Dialogu (Posibilidades de diálogo), por Jan Švankmajer

La materia aquí (arcilla) no es solo un material creativo, sino que representa una «materia prima» en el sentido de la alquimia. Por otra parte, con el uso de estas materias primas aporto a las películas la dimensión táctil y amplió el campo sensorial del film.

Lo que más me gusta es el montaje. El montaje tiene un papel mágico en la película. Estás en un lugar, pero, si cortas por aquí, ya estás en otro. Una magia así solo se encuentra en los sueños.

Mozonosti Dialogu (Posibilidades de diálogo), Jan Svankmajer, 1982, 10 min

Unsere Afrikareise, Peter Kubelka, 1961-1966, 16 mm, 12 min

Un voyage en Mer du Nord, Marcel Broodthaers, 16 mm, 4 min

Sailboat, Joyce Wieland, 1967, 3 min

Bouquet 4, Rose Lowder, 1994, 16 mm, 1 min

4000 Frames. An Eye-Opener Film, Arthur y Corinne Cantrill, 1970, 16 mm, 3 min

Video Self Portrait, Arthur y Corinne Cantrill, 1971, 16 mm, 6 min

L'arrivée, Peter Tscherkassky, 1997/98, 16 mm, 2 min

Castro Street, Bruce Baillie, 1966, 16 mm, 10 min

Vivir para vivir/Live to Live, Laida Lertxundi, 2015, 16 mm, 11 min

Study of a River, Peter Hutton, 1996-97, 16 mm, sin sonido, 16 min

Time Being, Gunvor Nelson, 1991, 16 mm, 6 min

August and After, Nathaniel Dorsky, 2012, 16 mm, sin sonido, 18 min

Unsere Afrikareise, por Peter Kubelka

De hecho, construyo la película como un mosaico. Trabajé, en definitiva, con un catálogo de imágenes y sonidos: un vocabulario. Porque lo que no tengo como cineasta, de eso no puedo hablar. Si no hubiera filmado la imagen de un elefante, no habría podido tirar de ese concepto. Hay una absoluta verdad documental, si bien todos los elementos de este vocabulario fueron articulados según principios que no eran cronológicos ni realistas. Respondía, si quieres, a una cronología especial a partir de lo que sentí sobre lo que pasó en África. Es un retrato mío, de lo que quedó en mi cabeza sobre África. Así, cuando me puse manos a la obra, lo hice desde mis entrañas.

Un voyage en Mer du Nord (Marcel Broodthaers) y ***Sailboat*** (Joyce Wieland), por Michael Snow

Al ver *Un voyage en mer du Nord*, después de los primeros dos minutos más o menos, tuve problemas para desplazar el pensamiento: la imagen del pequeño velero se parece tanto a la imagen (no fija) del pequeño velero que constituye la pequeña y exquisita película de Joyce Wieland *Sailboat*, que fue filmada en 1967 en la playa de Coney Island cercana a Nueva York (lo recuerdo porque yo estuve allí). La película consiste únicamente en este velero durante tres minutos y un poco de playa. Es un gesto diminuto, pero emotivo.

En cualquier caso, y apartando intrusiones personales, la numeración «Page 1», «Page 2», etc., de las tomas de la imagen del velero son sorprendentemente efectivas a la hora de hacer que uno «lea» los planos como poemas. A pesar de que la película consiste en imaginaria, se tiene una experiencia de ella como poesía. Lo que también se relaciona con la pintura son los planos de lo que parece ser un lienzo.

Bouquet 4, por Rose Lowder

Este es el reto: procurar captar la realidad de un modo que sea más interesante en la película que cuando la vemos a simple vista. Es muy difícil. (...) Nunca se puede estar seguro del resultado cuando se improvisa frente a una realidad cambiante.

Suelo trabajar sobre la película como un pintor lo haría con un lienzo, yendo y viniendo de una parte a otra. Para los *Bouquets* hay que poder filmar imagen por imagen. Sin duda, la Bolex es la herramienta más precisa para ello. (...) A veces puede haber una imagen de más, si se ha producido un error, por ejemplo. Pero, en general, son 1.440 fotogramas, 60 segundos.

L'arrivée, por Peter Tscherkassky

L'arrivée se produjo usando una ampliadora fotográfica como única fuente de luz. Creé el efecto de collage yuxtaponiendo muchas tiras de película encontrada encima de la superficie del fragmento de un metro de película sin exponer y entonces expuse una sola vez el cono de luz emitido por mi ampliadora. Normalmente se necesitan entre cincuenta y setenta minutos para crear un metro de película con múltiples exposiciones, cuadro a cuadro. Posteriormente, revelo el film a mano con productos químicos de laboratorio estándar de película en blanco y negro, y finalmente examino los resultados en una mesa de luz.

Castro Street (Bruce Baillie), por Gunvor Nelson

Me impresionó el uso que Baillie hacía de la doble exposición, y cómo creaba una coreografía en la que las cosas y los hechos aparecen y desaparecen de una manera y con un ritmo natural. Se correspondía con mi forma de ser y con mi visión de las cosas. Conecté con su manera de hacer cine inmediatamente y quise aprender de su estilo. Entonces yo no tenía cámara de cine, aunque sí que sabía lo que era la doble exposición, pero con mi formación en pintura estaba más interesada en la composición de una imagen, sí que sabía cómo hacer una pintura dinámica. El cine consiste en imágenes individuales, y cuando pintas también trabajas con las dinámicas de lo que está dentro o

fuera del encuadre. La novedad del cine consistía, evidentemente, en el movimiento, que es otra dimensión, y en el sonido.

Vivir para vivir/Live to Live, por Laida Lertxundi

En *Vivir para vivir* empecé a trabajar con las funciones corporales como una manera de encontrar patrones y ritmos que generaran estructuras fílmicas para la película, como el electrocardiograma o la grabación de un orgasmo femenino.

Decía en sus clases Thom Andersen, hablando de sus propias películas y de las de Straub y Huillet, que la densidad de las decisiones que se toman fuera de pantalla, aunque no queden explicitadas, aun así se sienten.

Study of a River (Peter Hutton), por Laida Lertxundi

Mi manera de aprender a rodar fue filmando paisajes, no dentro de un estudio. Cuando estudié en Bard College, en Nueva York, mi primer profesor de cine fue Peter Hutton, un cineasta de paisajes que se consideraba descendiente de la escuela de pintura del Río Hudson. Era muy técnico. Con él aprendí varios trucos con la Bolex, como por ejemplo cómo hacer una medición de luz exacta sin fotómetro, cómo compensar en el fotómetro la oscuridad propia de este tipo de cámara, cómo hacer *fade ins* y *fade outs* en directo o a elegir el tipo de celuloide según la luz natural. Con él aprendí también a contemplar y a esperar, a no perderme en utilizar demasiados ángulos o demasiados cambios de lentes sin un objetivo concreto. Rodé, rodé y rodé, como quien estudia música y ensaya una y otra vez.

August and After, por Nathaniel Dorsky

En la película, George y Carla son personas reales que viven una situación real. El montaje es una reflexión sobre la vida de estos dos amigos y los meses que siguen a la muerte. Solía acompañar a George al hospital antes de que le admitieran en el asilo. Le visitaba cada día en ese convento en forma de X. Había vidrieras en la sala de estar y la luz del atardecer caía sobre la capilla. La secuencia a la que te refieres, en la que vemos a Carla, Mike y George, se rodó en tres o cuatro días diferentes, siempre por la tarde, por eso la luz parece la misma. Era consciente de que los planos encajarían. La ropa cambia, pero en mis películas no hay una continuidad. Mike y George son gemelos, celebraron su cumpleaños una semana antes de que George falleciera. El plano de Mike se filmó en una fiesta a la vez muy triste y alegre. El primer plano de George se filmó tres días antes de su muerte. Estaba muy abatido, pero cuando vio la Bolex sintió que aún le apetecía actuar para la cámara. En los periodos en los que filmo siempre llevo la cámara conmigo. Le gustaba ver a la gente filmar. El primer plano de Carla se rodó dos días después, en una visita a George. Estaba muy enfermo, entrando en coma. Salimos de la habitación, nos sentamos y la filmé. Con su generosidad espiritual, George se inventó un mes de agosto lleno de celebraciones con alumnos y amigos. Cuando salía de las visitas, deseaba filmar cosas que resonaran con aquellos planos interiores.