

Klaus Wyborny. *Studies for the Decay of the West*

Para Wyborny filmar es un proceso complejo en el que arranca las imágenes de la realidad en finas capas. Sus imágenes en Súper 8, tomadas en distintas partes del mundo, aparecen y desaparecen de manera intermitente y fugaz. En *Studies for the Decay of the West*, película inspirada en la obra filosófica de Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, el cineasta alemán filma paisajes industriales, estructuras de hierro, edificios demolidos, muelles, canales..., en el Ruhr, Atenas, Cleveland o Kenya, entre otros lugares. Basándose en las grabaciones sonoras de una composición musical que hizo para piano y cuerdas, Wyborny filma, montando en cámara, a través de filtros cromáticos, superposiciones, fundidos y planos que se repiten, siempre en sincronía con las notas y acordes de su música. Una estructura rítmica que le permite crear un tapiz parpadeante y sinestésico de la decadencia.

18h Conferencia de Klaus Wyborny “*Cinema and the Experience of Time*” (en inglés)

20h Proyección de *Studies for the Decay of the West* (80 min, 2012)

Entrada Gratuita

Estudiaste matemáticas y física teórica en Hamburgo y más tarde en Nueva York: ¿Cómo han influido tus estudios en tu obra como cineasta?

Casi siempre veo las imágenes como si fueran campos cuánticos, algo que aparece de improviso en el espacio y el tiempo y que desaparece después. Una partícula que nace y se desvanece con la interacción del espectador. En este sentido no pienso en las imágenes como elementos que capturan la realidad, sino como “impresiones” que representan ciertas cualidades atmosféricas que son únicas en un breve instante y que desaparecen enseguida. Así que mi propósito no es conseguir una representación “realista” del mundo, sino generar algo similar a un “impresionismo visual en el tiempo”.

¿Qué piensas de los filmes experimentales hechos a partir de estructuras matemáticas?

La mayoría de ellos son muy tontos, son apenas permutaciones, el número áureo, etc... En *Pictures of the Lost Word* (1975) trabajé mucho con permutaciones de tres parámetros con propiedades variables, lo que fue interesante durante un tiempo, pero lo acabé encontrando poco exigente intelectualmente y aburrido. Así que me interesé más por las notaciones musicales. Admiro la complejidad rítmica/matemática del Beethoven tardío, de Schönberg y Webern.

¿Crees que existe alguna conexión entre el modo científico de observar el mundo y la mirada singular que encontramos en el cine experimental?

La mirada científica se ha convertido en algo muy poco seguro, la certeza nos ha abandonado. La cosmología, por ejemplo, se ha convertido en algo increíblemente complejo. Parece que hoy ya no hay soluciones a nuestro alcance, ha comenzado una

nueva era oscura. Quizás la subjetividad es la única fuerza que nos queda con cierta credibilidad. Prefiero rodar cámara en mano a usar trípode, de hecho detesto los trípodes. Son científicos y lo digo en un sentido anticuado, es decir, son cartesianos, no emersonianos. (...)

¿Qué piensas del término “lenguaje filmico”?

El cine no tiene lenguaje. No tiene el equivalente para “no”, en él no existe la negación y sin negación no hay lenguaje. Pero, aunque el cine no tenga lenguaje, sí que posee complejos sistemas de ordenación. (...) complejos sistemas de ordenación. (...)

Tengo la impresión que desde tus primeros cortos tu proceso de trabajo no ha cambiado de forma radical: comienzas a grabar rápidamente con gran libertad, posteriormente retrabajas el material muchas veces, manipulando la imagen hasta alcanzar el resultado final.

Sí, me gusta tener la máxima libertad durante la fase de rodaje: intento generar a menudo los ritmos de edición en cámara, pero para llegar a tener esa libertad se requiere mucha preparación.

Y podemos decir lo mismo de toda tu obra: continuamente remontas y retrabajas tus películas. ¿Es así? ¿Puedes explicar tu proceso de trabajo?

Me tomo mi tiempo, observo lo que he hecho, no todo el rato, sino ocasionalmente, de vez en cuando. Intento ordenar este material muy rápidamente de forma que pueda encontrarle la manera de darle el máximo de intensidad emocional. En ese momento mi trabajo es muy intenso, pues intento optimizar incluso los detalles más mínimos. Todo esto me lleva mucho tiempo. Por eso la libertad en la fase de rodaje es tan

importante y mucha de esta libertad debe permanecer intacta hasta al final.

¿Cuál es la conexión entre la parte estrictamente documental -el rodaje- y el trabajo de manipulación y montaje en tus películas?

No sé realmente qué relación tienen. Pero existen dos elementos: en primer lugar me gusta rodar imágenes que representan cosas que van a desaparecer, un poco como en *Démolition d'un mur* (1896) de los Lumière, que podría ser un buen modelo de este aspecto. Pero después las imágenes se vuelven parte de una composición y ya no me importa su relación con el mundo, pasan a ser sólo imágenes de una cierta intensidad emocional con las que trabajo. En realidad tengo la extraña sensación de que arranco mis imágenes de la realidad en finas capas, tal y como lo describió Lucrecio, de esta forma la realidad se va tornando cada vez más pobre y desnuda con mi grabación. Por eso me gusta rodar cosas que vayan a desaparecer, así no causo mucho más daño. (...)

¿Cuál es la relación entre la destreza y la torpeza en tu dominio de la forma filmica?

Me gusta su coexistencia. Me gusta utilizar módulos cuidadosamente estructurados y luego introduzco elementos que parecen o aparentan ser errores, imágenes muy crudas, para regresar de nuevo a cierto perfeccionismo. Me gusta la mezcla, lo crudo te resguarda de cierta tendencia kitsch que hay al intentar ser demasiado magistral. (...) Algunas veces era consciente de la mala calidad de una serie de tomas, lo que me obligaba a reaccionar en la siguiente secuencia, convirtiendo el "error" en un desafío vital para la siguiente serie de imágenes. Así, el complejo proceso de construir una película en cámara adquiere una cualidad humana casi viva, concentrándose en impresiones de atmósferas antes que en "calidad de imágenes".

En todas tus películas se hace evidente un vivo interés en la música: el lenguaje musical parece servir de base para las estructuras de tus películas y a menudo creas e interpretas tus bandas sonoras. (...)

Bueno, tanto el cine como la música son modulaciones rítmicas de tiempo. La analogía rítmica es muy fuerte. En términos de melodía la analogía es mucho más débil. Así que me gusta mezclar música y cine de manera muy íntima, generando ritmos visuales a partir de los musicales, sobre todo en mis primeras películas, y a la inversa. *Am Rand der Finsternis* (1985) y *Gnade und Dinge* (1985) son mis trabajos más complejos en este sentido. Tienen dos voces, la primera, la música; la segunda voz: imágenes y algunas veces al revés. Es muy difícil ver el modo en que se corresponden, el público siempre ha pensado que la relación era arbitraria, que simplemente se oía y se veía "bien". Después, a partir de *Aus dem Zeitalter des Übermuts* (1993), preferí ser un poco más directo, usando relaciones sincronas de imagen y sonido, para que la gente pudiera ver que existen fuertes correspondencias. En *Studien zum Untergang des Abendlands* (2010) trabajo a partir de la sincronización de imágenes también a dos voces como en *Am Rand der Finsternis*. (...)

Aunque no aparezcas en ellas, tus películas pueden ser leídas como autobiografías codificadas: ¿cuán importantes son la subjetividad, la identidad y la autobiografía en tus films?

Sí, está bien observado. De niño fui un fugitivo: nací en 1945 cuando Alemania estaba en ruinas y mis padres se desplazaron intentando encontrar un hogar antes de establecerse en Hamburgo, en 1953. Esta idea repentina de un nueva "casa", tras tantos viajes, es uno de los misterios de mi vida. En muchas de mis películas regresé a los lugares donde tuve por primera vez esas "impresiones" de hogar, e intenté grabar lo que quedaba de ellas, por ejemplo los paisajes industriales del puerto de Hamburgo donde vivimos por unos meses. Cuando todo aquello desapareció, busqué lugares que tenían una atmósfera similar. De modo que mis filmes están cargados de variaciones de "para-impresiones" que he tenido cuando era un niño de 8 años, cuando vi por primera vez las áreas industriales de Hamburgo, en las cuales, como me decían mis padres, debíamos establecernos huyendo de los entornos rurales. Esta es la "para-autobiografía" que invade todas mis imágenes e historias.

África, Europa, América: eres uno de los grandes cineasta-viajeros, donde el viaje es el núcleo de muchas de tus películas. El melancólico paso del tiempo en tus imágenes nos llevan a una profunda meditación sobre el fin de las civilizaciones y de las culturas. ¿Considerarías tus películas como ensayos-poemas audiovisuales sobre el fin de una época, de un cosmos?

Sí, mis viajes posteriores fueron una extrapolación de los viajes de la infancia. Durante mucho tiempo conseguí ver el mundo como si lo mirase con mis ojos de niño. Pero ya es muy difícil, el mundo ha cambiado mucho y se ha uniformizado. Puedes encontrar California por todos lados. Ya no queda esperanza de descubrir un nuevo hogar haciéndose uno familiar con las nuevas imágenes. Los documentales han tratado de todo aquello que nos era extraño y han acabado matando a lo desconocido. Ahora lo nuevo y extraño se mezcla demasiado fuertemente con lo ya conocido (la uniformidad de los centros de las ciudades por todo el mundo, de las fábricas, de la así llamada cocina italiana, las pizzas, los almacenes, carreteras, coches y puentes, el entretenimiento, etc...). La era de los grandes exploradores (y fui un gran explorador de niño, nunca audaz, pero siempre valiente) parece haber llegado a su fin y con ella, como dijo Malraux, también el arte de los grandes exploradores.

[“Estructuras rítmicas e impresiones atmosféricas”. Entrevista con Klaus Wyborny por Federico Rossin, en *Blogs&Docs* (2012)]



Studies for the Decay of the West (80 min, 2012)