

Ser instrumento e intérprete

Guillem Fernández Gel

Professor/a: Núria Aidelman

Cines del Real, Segon Trimestre, 2017

**Facultat de Comunicació
Universitat Pompeu Fabra**

Resum / Resumen: Seguramente uno de los cambios de mirada más importantes que podríamos hacer cuando nos acercamos al cine pasa por tomar conciencia del trabajo que cuestan las imágenes a los cineastas. No quedarse en las emociones del espectador y querer participar de las emociones de la creación cinematográfica. Para ello, sería necesario considerar la práctica cinematográfica en todo su proceso, poniendo en valor todas las decisiones y procesos, por pequeñas que parezcan, como la decisión del tipo de película o los procesos de revelado en el laboratorio; antes de querer leer las imágenes proyectadas como ideas.

Paraules clau / Palabras clave: · Pedagogía, Proceso de creación, Experimentación, Stan Brakhage, Alan Bergala, Peter Gidal, George Steiner.

Abstract: Being more aware of how much the images cost to their makers will change our perspective when writing about cinema. If we are not interested on that awareness, we will continue to just read a film as a spectator does: as images projected on a screen, as a story. But not as part of a long creative process. And we should consider the images of cinema as what they are, the final result of a creative process. We must give value to every decision/action the filmmaker takes/makes.

Keywords: Pedagogy, Process, Experimentation, Stan Brakhage, Alan Bergala, Peter Gidal, George Steiner.

SER INSTRUMENTO E INTÉRPRETE

Asignatura: Cines del Real

Profesora: Núria Aidelman

Alumno: Guillem Fernández Gel

Dept. Comunicación UPF

Enero/Abril 2017

“No hay prácticamente nada acerca de la historia material de las imágenes en movimiento, excepto en algunas filmotecas, porque todavía estamos obsesionados con las nociones de “contenido” y de “transparencia” cuando pensamos en el filme. En la historia de la pintura y del arte, es muy común hablar de la parte dispositiva y de las propiedades del material de la obra como un aspecto central de su temática. Se nos enseña acerca de la forma en la que el propio proceso de producción se imprime en el producto, cómo la comprensión del producto es inseparable de los materiales y de las “máquinas” que le dieron vida. Y esto no se enseña en absoluto en relación con las imágenes en movimiento.”¹

Alexander Horwath (director Filmmuseum Viena 2002-2017)

“This is a moving picture giving and taking book. It will begin with those areas of moving pictures where the gift of the maker is most easily accomplished, and move toward those areas where taking is predominant –but always with the view in my mind of encouraging giving... my sense of accomplishment being determined by the extent to which the moving picture maker can continue to *give* when increased technical knowledge permits him to *take* more and more from and of moving pictures, bless him.

...please do not be inhibited by my suggestions as they are only offered with specific reference to forthcoming text –that is, if you are excited enough, at this time, lay aside this book and go to work. And good luck to you if this is our parting point.”²

“There is also one hell of a problem getting splicing tape to lay down evenly onto clear leader, a less-flexible material, for any length –I’m next going to try exclusively filmy glues (like Nu-Skin) and cut up the splicing tape every foot or so, *thaat* the sprocket holes can be realigned at center of every second-and-a-half of film. Well, I see I’ve diverged a bit from The Splice; but I sense it’s a divergence which may save you some time and repeated effort –as P.Adams told me you might be using film collage techniques in your *Illiac Passion*... and **PLEASE** send me any information you gain from working with these techniques –names of glues, for instance, would probably be worth thousands of words of aesthetics to me.”³

Stan Brakhage. *A Moving Picture Giving and Taking Book*.

¹ARROBA, Álvaro, "Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado [con la colaboración de Olaf Möller]" en: *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1, 2012, pp. 12-31.

² BRAKHAGE, Stan. “A Moving Picture Giving and Taking Book” en: *Essential Brakhage: Essential Writings on Filmmaking*. Documentext/McPherson, 2001. pág. 86.

³ BRAKHAGE, Stan. Carta a Gregory [Markopoulos] que se integra en “A Moving Picture Giving and Taking Book” como “Part Two: On Splicing” en: *Essential Brakhage: Essential Writings on Filmmaking*. Documentext/McPherson, 2001. pág. 102.

INTRODUCCIÓN

Cómo te relacionas con tus objetos da forma a tu trabajo. Como en la práctica cinematográfica con la relación del cineasta con los actores y el espacio, debe ser una cuestión de empatía y de deseo... Seguramente uno de los cambios de mirada más importantes que podríamos hacer cuando nos acercamos al cine pasa por desear tomar conciencia del peso de sus imágenes, de lo que cuestan a los cineastas. No quedarse en las emociones del espectador y querer participar de las emociones de la creación cinematográfica también nosotros como cineastas, aunque solo sea de momento en una condición íntima, imaginaria, dirigida por un deseo de aprendizaje (participar y compartir). Esto reclama un momento de imaginación (o como comentaremos más adelante, mejor un deseo de acción, de participación, que empieza con la pregunta como anterior a la interpretación) donde renunciaríamos a nuestros deseos habituales de leer las imágenes como ideas, como flujo de imágenes proyectadas; para situarnos en los momentos previos, en el instante mismo de la incertidumbre, la experimentación, el juego y la intuición del cineasta (su empatía), la decisión creativa, la práctica cinematográfica en todo su proceso, también haciéndonos cargo de los procesos invisibles y olvidados, como la decisión del tipo de película o los procesos de revelado en el laboratorio.

Aunque es evidente (y no se esconde, tras este primer párrafo) la influencia de Bergala en este tipo de deseo de relación cinematográfica; a nivel personal, es Brakhage nuestro iniciador y *pasador*⁴. Su cine es fundamental desde el punto de vista de cómo te relacionas con lo ya instituido en tu práctica. En la intimidad de nuestro pensamiento: Brakhage es uno de nuestros padres cinematográficos. Conocer las historias detrás de las imágenes, la realidad de los procesos de creación de los cineastas. El riesgo económico de los cineastas independientes, sobre todo cuando no existía ningún tipo de institución que los apoyara. Las polémicas en las que fueron envueltas sus películas, la falta de reconocimiento y el desprecio. Tomando conciencia de lo que cuestan las imágenes, de los riesgos que toman los cineastas independientes para desarrollar su práctica artística, uno empieza a cuestionarse su escritura y su verdadera relación con las imágenes: la pregunta por la responsabilidad y el compromiso de nuestro trabajo hacia las prácticas cinematográficas independientes pasa a ser fundamental. ¿Cómo relacionarse con las imágenes y

⁴ Es evidente cómo se relacionan sus imágenes con la materialidad filmica. A modo de ejemplo: "I am holding a strip of film up to the light and observing how its lack of frame-lines and the irregular lengths and shapes of its non-photographic images (actually it is a "quote", a print of the original collage strip that contained moth wings, seeds, and petals between strip of mylar tape) invites a very different perception of the film's structure and image-associations from that of its projection. It is, of course, Brakhage *Mothlight* (1963) and this "off the reel" examination confirms its inclusion in a class of films which direct the viewer from the projection experience "back" to the source at the physical object" (Paul Arthur, *Millenium Film Journal*, no. 1).

los cineastas desde nuestro trabajo en un grado de compromiso igual al que ellos tienen con su práctica artística? ¿Qué tipo de trabajo producir desde nuestro trabajo que podamos *dar* a las prácticas cinematográficas, de las que *tomamos* tanto? ¿Cómo dar una palabra, una imagen, que sostenga consciente la experiencia de creación independiente? ¡Qué poco pueden costar las palabras! Deberíamos querer, en un sentido amoroso, que costaran más.

“Quizá es necesario empezar a pensar la película –aunque no es lo más fácil pedagógicamente– no como un objeto, sino como la traza final de un proceso creativo, y el cine, como arte. Pensar la película como la traza de un gesto de creación. No como un objeto de lectura, descodificable, sino cada plano como la pincelada del pintor a través de la cual se puede comprender un poco su proceso de creación. Son dos perspectivas muy diferentes.

Estaba totalmente convencido de que en los años siguientes habría que priorizar la aproximación al cine como arte (creación de algo nuevo) frente a la otra, canónica, del cine como vector de sentido y de ideología (repetición machacona de lo ya dicho y ya conocido). Aunque no por ello hay que renunciar a una aproximación lingüística del cine, lo cual sería una inversión mecánica absurda.”⁵

VER AL CINEASTA TRABAJANDO COMO INICIACIÓN AL PROCESO

La experiencia de ver la película *For Stan* donde Marilyn filma a Brakhage mientras éste filma/trabaja/experimenta/juega es mucho más valiosa en un sentido de aprendizaje que páginas y páginas de interpretación estética sobre los gestos del cineasta (en un orden parecido de cosas, aunque desde un espectro cinematográfico diferente, podríamos situar la película *Heart of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse* de 1991 que trabaja el material documental que rodó Eleanor Coppola durante la producción de *Apocalypse Now*).

Acceder a la experiencia de ver al artista trabajando, como apunta Bergala, tiene un gran valor pedagógico en un aprendizaje creativo del cine:

“Cualquier forma de encerramiento en la lógica disciplinar reduce el alcance simbólico del arte y su potencial de revelación, en el sentido fotográfico del término. El arte, para seguir siendo arte, tiene que seguir siendo un germen de anarquía, escándalo y desorden. El arte, por definición, siembra desconcierto en la institución. Para los alumnos, no puede concebirse sin experiencia del “hacer” y sin contacto con el artista, el hombre de oficio, como cuerpo “extranjero” a la escuela, como elemento felizmente perturbador de sus sistema de valores y comportamientos, y de sus normas relacionales. El arte no debe ser ni la propiedad ni el coto vedado de un profesor especialista. Tiene que ser una experiencia de otra naturaleza que la de una asignatura particular, tanto para los alumnos como para los docentes.

⁵ BERGALA, Alain. *La hipótesis del cine*. Cahiers du Cinéma. Trad. Núria Aidelman y Laia Colell. Laertes, Barcelona, 2007. pág. 37, 38.

[...] El arte, eso no se enseña, eso se encuentra, se experimenta, se transmite por vías diferentes al discurso del saber único, y a veces, incluso sin ningún tipo de discurso. El quehacer de la enseñanza es la regla, el arte debe ganarse un lugar de excepción dentro de ella.⁶

“Visión/concentración”, “momento de imaginación”, “repetición de movimientos” serán conceptos que asalten nuestro pensamiento y es que la concentración, el cuerpo, la repetición, soñar despierto y el tiempo abierto son condiciones clave para la creación⁷. Los zoom out de Marilyn encuadrando a Stan mientras filma, pasando del detalle del gesto mecánico-técnico de sus manos con la cámara, a la posición de su cuerpo y al conjunto del espacio formarán un recorrido apasionante en la mente del aprendiz ¿Qué hace? ¿Cómo lo hace? ¿Qué está mirando, filmando? ¿Qué buscará? ¿Cómo se relación con el espacio? Por qué, por qué, por qué y sobre todo, cómo⁸...



Figura 1: *For Stan*. Marilyn Brakhage. 2004.

⁶ BERGALA, Alain. *La hipótesis del cine*. Cahiers du Cinéma. Trad. Núria Aidelman y Laia Colell. Laertes, Barcelona, 2007. pág. 33.

⁷ Cfr. Referencia tomada de *An Experiment in Leisure* de Marion Milner a través de Manon de Boer.

⁸ Que al final es la pregunta fundamental y, como le gustaba contar (como cuento, primer mito del cine) a Brakhage, el germen del cine cuando Meliés vio por primera vez las imágenes y la máquina de Pathé. Una experiencia mágica que activó su pensamiento a través de la pregunta: ¿Cómo lo hizo?

Ver trabajar al cineasta es fundamental. Cómo sujeta la cámara de manera distinta para trabajar distintos movimientos. Como si para obtener las imágenes que “le han sido dadas para hacer”, el cineasta tuviera que descifrar, esculpir de su cuerpo, la danza precisa:

“One thing I *did* do, and, until i started talking about it, I didn’t know anyone else who did it, was to practice hand-holding the camera, with no film in it, for an hour or two a day so the camera could become one with my body. It wasn’t to increase control, so much as to increase the possibilities of emoted feeling that might move through me into that camera when I was actually shooting. I wanted a degree of oneness with the camera. I didn’t really think the connection with gestural painting is there, but overplayed. My reasons for hand-holding the camera were quite different from Jackson Pollock’s reasons for throwing paint.”⁹

Acercarse a la creación cinematográfica cambiará nuestro acercamiento posterior a las imágenes proyectadas; seremos un espectador con deseos de cine. Entrar en contacto no solo con el cuerpo del artista sino también con sus instrumentos de trabajo, sus máquinas. Está claro que no sentirá de la misma manera el cuerpo de Brakhage en *For Stan* un espectador que haya sujetado entre sus manos una Bolex H16, y por lo tanto haya experimentado su peso y rigidez mecánica, a otro espectador que no lo haya hecho. Es fundamental entrar en contacto con las máquinas del cine y conocerlas, no solo su funcionamiento técnico sino también su peso y cómo castigan al cuerpo en determinadas posiciones. Tener acceso a las máquinas, como apunta Gidal al referirse a los inicios de la London Filmmaker’s Co-operative, es una cuestión fundamental porque generan la posibilidad de producción.

“Since 1966, members of the London Film-makers Co-operative have thought it necessary to have equipment at hand in order to allow for the making of films. Whatever ideologies of ‘spontaneity’ can be read through this, the fact of the matter is that equipment was bought and built to that end. Malcolm Le Grice built some machinery and, together with David Curtis, persuaded one person to give money to assemble and buy more. The sum was not in excess of £3000. Stated rationale: expense; concepts like ‘non-alienated labour’ were current. The Co-op thus ended up with a 16mm printer and a 16mm developer, as well as editing equipment, viewer, rewinds, lenses, grading strips, etc. A film-maker could shoot footage and see it in negative and then in positive within a few hours in black and white, within a couple of days in colour. The control of the process by the individual was not an individualism. It was the possibility of having access into and thereby through and thereby onto the possible processes of representation. A freeze frame in a final film is no longer within the context of eternity/infinity when you have been holding a strip of original master material while the printstock noisily continues through the printer constantly copying the ‘same’ image.”¹⁰

⁹ BRAKHAGE, Stan en: MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema: interviews with independent filmmakers. Volum 4*. pág. 57.

¹⁰ GIDAL, Peter. “Technology and Ideology in/through/and Avant-Garde Film: An Instance” en DE LAURENTIS, Teresa y HEATH, Stephen (ed.). *The Cinematic Apparatus*. London, The MacMillan Press, 1980. pág. 151.

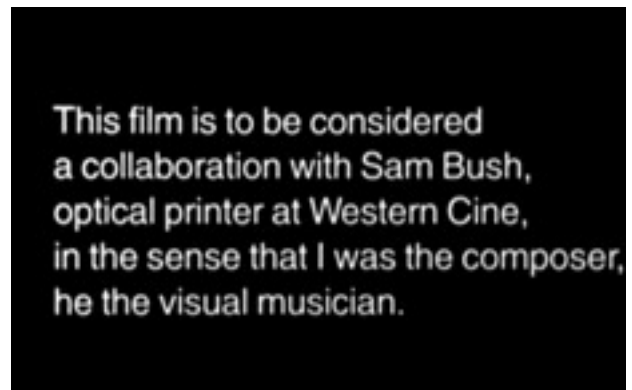


Figura 2: *Stellar*, Stan Brakhage

Volviendo la atención hacia otra película de Brakhage, *Stellar*, nos llamó la atención la manera particular de firmar la película pues esta relación compositor-intérprete (máquina-instrumento), es una analogía musical que Steiner utiliza de una manera parecida para hablar sobre cómo relacionarnos con el arte y la interpretación activa. “Un intérprete es un descifrador y un comunicador de significados. Es un traductor entre lenguajes, entre culturas y entre convenciones performativas. Es en esencia, un ejecutante, alguien que “actúa” (*acts out*) el material ante él con el fin de darle vida inteligible”¹¹. ¿Qué trabajo podríamos plantear nosotros que interpretara/ejecutara el cine desde la acción? Continúa Steiner: “Llamaré responsabilidad a la respuesta interpretativa bajo la presión de la puesta en acto. La auténtica experiencia de comprensión, cuando nos habla otro ser humano o un poema, es de una responsabilidad que responde. Somos responsables ante el texto, a la obra de arte o a la ofrenda musical en un sentido muy específico: moral, espiritual y psicológico al mismo tiempo”¹². Desde esta perspectiva, en sintonía con Brakhage: es todo el equipo (actores, técnico: de rodaje y laboratorio) lo que conforman los músicos-intérpretes de una obra y las máquinas, sus instrumentos, las posibilidades de producción (Brakhage comentaba con regularidad que la firma de sus películas *by Brakhage* debía entenderse como una autoría compartida por toda la familia Brakhage).

Tal vez no limitándose a las emociones del espectador y sus discursos interpretativos; teniendo deseos de cineasta y compartir las emociones de la creación es una manera de acercarse al cine más interesante desde un punto de vista de aprendizaje/de la iniciación al proceso de creación cinematográfica. Lo que nos hace querer recuperar una vez más la idea de Godard, recogiendo el legado de Langlois, sobre trabajar para crear la posibilidad de la producción cinematográfica, la posibilidad de la creación (un deseo que enlaza con la explicación de Gidal del deseo concreto de la

¹¹ STEINER, George. *Presencias Reales*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991. pág. 18.

¹² STEINER, George. *Presencias Reales*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991. pág. 19.

Co-op como lugar de producción crítica) y nos empuja a pensar nuestro trabajo también desde esa misión:

“Si se dice «Eisenstein retoma en tal película el montaje paralelo que teóricamente inauguró Griffith», habría entonces que proyectar a Griffith y a Eisenstein a la vez, uno al lado de otro. Entonces sí que se podría ver, como cuando la justicia ve de golpe que algo es verdadero y algo es falso. Y así se podría debatir. No obstante, es evidente que poner dos salas de cine una junto a otra es un poco difícil. Pero ahora existe el vídeo. Las películas pueden ponerse en vídeo y compararse. Se podría pensar que ésta debería ser la primera tarea de las cinematecas y de las escuelas de cine. Desgraciadamente, parece que sea la última cosa por hacer y por ello, precisamente, la única historia que podría escribirse, la del cine, no se escribe. Porque el cine es en sí mismo un medio de escribir la historia y no hay diferencia entre hacer cine y escribir la historia del cine. El cine escribe su propia historia al hacerse.

Es mejor hacerlas, y ésa era, según creo, una de las grandes ideas de Langlois, que ciertamente hay que proyectar películas, pero también hay que hacerlas. Era sobre todo una incitación a la realización de películas.

Prefiero considerar la *Cinémathèque* como un lugar de producción y no como un simple lugar de difusión. Porque si es un lugar de difusión se hace lo mismo que en otros lugares de difusión.”¹³

RELACIÓN DE PREGUNTAS METODOLÓGICAS

¿Cómo trabajar y qué producir (qué tipo de relaciones y compromiso establecer) desde las instituciones como espacios y los materiales que producen (el museo, el archivo, la universidad, el festival, la sala de proyección...) con las prácticas cinematográficas no comerciales, no productivas, personales, que trabajan de manera independiente a las lógicas del mercado?

¿Produce algo mi trabajo en relación con las prácticas que son mi objeto de estudio, o solo produce algo para la propia disciplina?

¿Qué metodología de trabajo plantearemos para obtener una forma de trabajo productiva?

¿Qué materiales trabajar en relación con la disciplina y el objeto de estudio? Tal vez el ensayo y la teoría literaria no son los materiales más apropiados (o al menos no deberían ser nuestros únicos materiales) para trabajar el cine. Tenemos la sensación de que una manera de leer el cine desde las tradiciones de pensamiento a veces produce textos llenos de valor legítimo y grandes palabras pero que poco tienen que ver con la realidad del cineasta y su proceso creativo. Solemos plantear nuestros trabajos como lecturas de espectador y pocas veces como cineastas o desde el lugar del cineasta. Lecturas más o menos acertadas, más o menos brillantes. Lecturas, ideas... Nos movemos en el territorio interno de las películas, en el mundo de las ideas y las relaciones narrativas y de

¹³ GODARD, Jean-Luc, "Las filmotecas y la historia del cine" en: *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1, 2012, pp. 9-10.

representación. Y tal vez sería más interesante trabajar el territorio externo de las películas, el mundo del cineasta y su trabajo.

El trabajo histórico riguroso (que pone en relación dialéctica las épocas y las tradiciones) es necesario para poder escribir. Pero si nuestro trabajo terminara ahí no saldría de los límites de la disciplina. Es necesario salirse de esos límites, explorar las prácticas. El trabajo riguroso es más que nunca necesario porque solo desde ese rigor podemos plantear un trabajo crítico. Ser crítico desde la profundidad del trabajo y no por nuestro lenguaje.

Un trabajo que sea crítico con la disciplina y busque ampliarla. Para poder trabajar de manera crítica, el método de trabajo es muy importante.

Escribir (y más en el contexto en el que lo haremos) es muy delicado cuando las prácticas cinematográficas que nos interesan son las prácticas independientes, las prácticas críticas, “experimentales”.

Cuando una práctica cinematográfica es leída como una ruptura estética, son los lectores quienes sitúan la obra dentro de unos códigos de género que ésta desborda. Estas tensiones entre ruptura y estetización, y el papel del espectador, lector, escritor y lo que producen...

Es muy importante conocer las prácticas y los procesos, para poder comprender las formas. Producción, financiación, distribución, recepción de las obras...

BIBLIOGRAFÍA*

BERGALA, Alain. *La hipótesis del cine*. Cahiers du Cinéma. Trad. Núria Aidelman y Laia Colell. Laertes, Barcelona, 2007.

BRAKHAGE, Stan. *Essential Brakhage: Essential Writings on Film-Making*. Documentext/McPherson, 2001.

DE LAURENTIS, Teresa y HEATH, Stephen. *The Cinematic Apparatus*. London: The MacMillan Press, 1980.

MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema: interviews with independent filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1988-2006.

*Nuestro punto de partida bibliográfico para trabajar en torno a una metodología de investigación materialista de la práctica cinematográfica independiente se completaría con:

FRAMPTON, Hollis. *Circles of Confusion*.

GIDAL, Peter. *Materialist Film*.

JAY, Martin. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*.

LE GRICE, Malcolm. *Experimental Film in the Digital Age*.

LYPTON, Lennye. *Independent Filmmaking*. (Introducción de Stan Brakhage).

MEKAS, Jonas. *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*

RAMEY, Kathryn. *Experimental Filmmaking: Break the Machine*.

STEINER, George. *Presencias Reales*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.

WEBER, Mark (ed.) *Shoot, Shoot, Shoot: The First Decade of the London Film-maker's Co-operative 1966-76*.