

2012-2013

# XCÉNTRIC

El cinema del CCCB



Jueves 4 de abril, 20 h

## Cosmic Ray Música, documental y vanguardia

**Jammin' the Blues** Gjon Mili, 1944, vídeo, 9 min \*

**Bridges-Go-Round** Shirley Clarke, 1959, 16 mm, 7 min

**Nico - I'm Not Sayin** Peter Whitehead, 1965, vídeo, 2 min

----- **(Short Line Long Line)** Thom Andersen y

Malcolm Brodwick, 1967, 16 mm, 12 min

**Coming Down** Pat O'Neill, 1968, 16 mm, 4 min

**Cosmic Ray** Bruce Conner, 1966, 16 mm, 4 min

**Jimi Hendrix Experience - Hey Joe** Peter Whitehead, 1967, vídeo, 3 min

**Eric Burdon and the Animals - When I Was Young** Peter Whitehead, vídeo, 4 min

**Invocation to My Demon Brother** Kenneth Anger, 1969, 16 mm, 11 min

**To Parsifal** Bruce Baillie, 1963, 16 mm, 16 min.

### Bridges-Go-Round

*Bridges-Go-Round* establece el hecho de que se pueden hacer películas de danza sin utilizar bailarines. Willard Van Dick me propuso si quería participar en algunos de los pequeños filmes en loop que estaba produciendo para el pabellón de los Estados Unidos en la Feria Mundial de Bruselas de 1958 (...). Nos dijeron que el único tema que no podíamos hacer era el jazz. Así que lo hice todo jazzy. Mi loop de los puentes de Nueva York fue rechazado por el Departamento de Estado. Querían diferentes puentes a lo largo del país, y no solo los de Manhattan. Así que me entregaron el metraje. Mi principio básico para hacer *Bridges Go-Round* fueron las sensaciones que sientes cuando vas en tren y van pasando las farolas.

#### ¿Por qué decidiste poner dos músicas?

Mis amigos Louis y Bebe Barron hacían música electrónica. Hicieron la banda de sonido del film de ciencia-ficción *Forbidden Planet* (1956). Yo solía ir a su estudio a escuchar lo que estaban haciendo. Amaba el sonido de la música electrónica. Acordaron dejarme un fragmento para que pudiera proyectar *Bridges* en el Experimental Film Festival de Bruselas de 1958. Pero Louis y Bebe creyeron que la MGM reconocería los tres minutos de música electrónica, y me dijeron que necesitaba otra música si quería estrenar la película. Le pedí a Teo Macero que escribiera la pieza. Su trabajo consistió en tomar una nota e interpretarla. Todas esas voces son un solo sonido filtrado electrónicamente y mezclado con jazz. Durante un tiempo, la película se proyectó con la música de jazz. Pero, finalmente, diez años después, Louis y Bebe me dijeron que podía proyectar mi película con su música, y dije que el MOMA podría querer proyectar las dos versiones juntas. Dijeron que sí. Es una hermosa manera de ver la película porque puedes ver cómo el sonido cambia el contenido.

S. Clarke, entrevistada por L. Rabinovitz, *Afterimage*, 1983.

### Peter Whitehead. La exigencia de la felicidad

De la abstracción plástica al reportaje documental, de la investigación física a la política panfletaria, del ensayo autobiográfico a la demostración de los poderes del montaje, del trabajo gráfico y de texturas a la reivindicación militante: la obra de Whitehead es una síntesis excepcional, abierta a todas las dimensiones del cine de vanguardia, tendiendo a una explosión perceptiva y una fusión eufórica con el fenómeno. «La alegría en la vida viene dada por el hecho de encontrar alguien o ver algo que es tan REAL para nosotros que nos olvidamos de nosotros mismos, de nuestra soledad, por un segundo, un minuto, quizás años. Escapamos a esta absurdidad creyendo deliberada y conscientemente en estos momentos de comunión con el mundo de fuera de nosotros».

Una investigación como esta no excluye su contrapunto melancólico; y entendemos, al descubrir esta obra magnífica, por qué Whitehead inspiró el personaje interpretado por David Hemmings en *Blow-up* (1966) de Antonioni. El trabajo de Whitehead vuelve a nosotros hoy, y acontece instantáneamente indispensable para nuestro paisaje mental. ¿Por qué? Porque ha fijado ampliamente el vocabulario de intercambios entre la imagen y la música pop; de una forma inventiva, radical y enérgica ha dado lugar a muchas pálidas imitaciones. Whitehead filmó como nadie las primeras actuaciones de Pink Floyd y The Rolling Stones; hizo clips para Nico, Jimi Hendrix, Eric Burdon and the New Animals, Jimmy James and The Vagabonds... En Whitehead, la alianza entre cine y música trae una explosión de los sentidos que constituye la versión profana, colectiva y auténticamente popular de los éxtasis rituales.

Nicole Brenez, *Rouge* núm. 10, 2006

\* cortesía de la colección del Departamento de La Cinémathèque de la Danse/Cnd



humanos que aparecían en su campo de visión. En *The Bad and the Beautiful* creó, a través de escenas vagamente estructuradas pero concentradas en un espacio-tiempo determinado, una serie de micronarrativas, si bien su cine no es narrativo en términos de trama sino en términos de gesto: su cine es una narrativa del gesto.

**James Herbert** (1938) fue durante años profesor de arte en la Universidad de Georgia, en Athens. Actualmente, con 73 años, está jubilado y vive en Brooklyn. Es pintor y cineasta, y estudió con el artista Clyfford Still y con el cineasta Stan Brakhage. Su práctica artística, tanto en cine como en pintura, se ha centrado en retratar jóvenes atractivos en plena pasión sexual. En sus pinturas, que derivan de materiales procedentes de la pornografía explícita, trata de explorar la naturaleza del placer y el lado más sentimental de la sexualidad. En cambio, en su cine, que se encuentra entre la inmovilidad de la pintura y el movimiento 'natural', le interesa que los espectadores se sumerjan en un mundo totalmente erótico.

«El voyeurismo de James Herbert es patente. Su ojo siempre se ha detenido en los desnudos (...). Lo hermoso atrae, sí, pero la belleza demanda reflexión. Las delicias del voyeur no residen solo en la visión agradable de un desnudo atractivo sino (...) en la tensión exquisita entre la tendencia intelectual de respetar la perfección y la urgencia carnal de agarrar el objeto de placer (...). Herbert (...) está ansioso cuando filma —incluso cuando está detrás del cristal protector de la lente— ante la presencia inmediata de un cuerpo. Esta postura nerviosa se invierte durante el proceso de refilmación, cuando la carne deja de ser real y se puede acariciar su imagen».

Larry Kardish, *Light and Texture*

«La fisicalidad de las películas de Herbert se origina en su forma gestual de filmar, en las propiedades formales de la refilmación y en el énfasis de las propiedades materiales de lo fílmico (...). Los desnudos que habitan sus películas nacen de la luz».

R. Bruce Elder, *Body of vision*

«*Porch Glider*, quizás la película más conocida de Herbert, está trabajada a base de capas, pero no a través de refilmaciones (tal como ocurre en otros trabajos). Parte de su complejidad viene de la exposición simultánea de imágenes múltiples, de los ritmos creados en cámara durante el rodaje y del trabajo de edición. A diferencia de otras películas de Herbert, *Porch Glider* tiene una historia mínima pero fracturada (...). Dentro de una comunidad abierta de jóvenes inquietos —de hecho, la película se puede leer como un documento de su tiempo— una atractiva pareja recién salida de la adolescencia

encuentra a otra y hacen el amor torpemente, con más curiosidad que pasión. La mayor parte de la acción tiene lugar en el elegante porche de una gran casa, a la vista, parece ser, de la gente que pasa y de los vecinos. La estructura de la película es mareante y el trabajo entero goza de una fresca plasticidad (...). Los espacios de dentro de la casa —las habitaciones y las escaleras— son los interiores por los que deambulan la mayoría de los desnudos (...). Sus propias paredes, cubiertas de infinitas capas de pintura y cal desgastadas, refuerzan en su arquitectura la idea de capa y contribuyen a la sugestión de pérdida difundida en toda la película.

«Roger Greenspun escribió sobre los trabajos de Herbert: “Pocas veces he visto películas tan conscientes de la tristeza mortal de los cuerpos jóvenes” (...). Un profundo sentimiento de melancolía invade toda su obra. Más que cualquier otra cosa, conlleva cierto romanticismo, y esta predilección se confirma en la idealización de los desnudos».

Larry Kardish, *Of Light and Texture*

«El cineasta observa a sus sujetos de manera directa, dejándolos vagabundear en interiores, desnudos. Fragmentos de gestos, de expresiones y de movimientos, capturados en un momento desprevenido, acaban fijados en el tiempo (...) creando atmósferas tristes, lascivas, eróticas, provocadoras (...). En Herbert todo es erotismo y misterio. ¿Hasta qué punto una forma desnuda es consciente de la presencia de otra? ¿Se puede hablar de un contacto sexual o emocional entre ellas? ¿Hace falta realmente interpretar una mirada que se desplaza bruscamente, la fijeza penetrante de otra, el movimiento repentino de una cabeza, el deslizamiento de una mano sobre una pierna, la precipitación de un gesto?»

«Las sinuosas siluetas de las películas de James Herbert a menudo parecen preocupadas, incluso atormentadas, pero ¿por qué sueño? ¿Por qué angustia? ¿Por qué deseo? ¿Serán ellas víctimas de una cierta tristeza poscoital, de un desespero nacido de un placer robado o inasequible? Nadie puede resolver los enigmas planteados por Herbert».

Scott Hammen

### PRÓXIMA SESIÓN:

Domingo 24 de marzo, 18:30 h

### Visiones del cuerpo III

*Times For*, de Stephen Dwoskin (1970)