

2012-2013

XCÈNTRIC

El cinema del CCCB



Domingo 17 de febrero, 18:30 h

DEVOTIONAL CINEMA II Nathaniel Dorsky

Esta sesión presenta tres de los últimos trabajos de Nathaniel Dorsky (los primeros filmados con película negativa color Fuji): *The Return*, una película que explora el lado más oscuro del espectro fílmico, el negro, y su relación con la luz; *August and After*, de tono elegíaco, dedicada a dos amigos recientemente desaparecidos, el mítico cineasta George Kuchar y la actriz Carla Liss, y *April*, un trabajo que muestra cómo la belleza puede surgir de un periodo de tristeza.

The Return, 2011, 16 mm, sin sonido, 27 min.

August and After, 2012, 16 mm, sin sonido, 18 min.

April, 2012, 16 mm, sin sonido, 26 min.

«En torno a 1966, un amigo poeta me enseñó *The Tennis Court Oath* y *Rivers and Mountains* de John Ashbery. Por supuesto, había humo en el aire, y empecé a leerlo muy despacio, una palabra cada vez, disfrutando de la resonancia de cada palabra, cada una siguiendo a la siguiente, algo así como tocar notas en el piano muy despacio, una detrás de otra (...). Me empecé a preguntar si uno podría hacer una película, no de forma literal, desde luego, sino de forma más abierta, como los diarios de poemas libres y flotantes de Ashbery. Le pregunté a Jerome Hiler, con quién compartía a menudo revelaciones y dudas: “¿Crees que una película podría cambiar de dirección con cada corte y, sin embargo, mantenerse unida?” (...) “¿Son las cualidades en un plano su contenido literal o es su textura visual?” Comencé a filmar el material que daría lugar a *Hours for Jerome*».

Dorsky, N.; MacDonald, S. *A Critical Cinema*, n.º 5

«A mediados de los años noventa Dorsky estaba preparado para probar nuevas cosas relacionadas con el montaje abierto. Recuperó los materiales que había filmado anteriormente de forma azarosa para componer *Triste* (1996), iniciando así su estilo de lírica polivalente:

planos pausadamente rítmicos, normalmente de diez a treinta segundos de duración, sin superposiciones o movimientos de cámara acelerados, de modo que las pocas repeticiones de plano o recurrencias de imagen adquirieron un énfasis particular. La autonomía de los planos imperante en las últimas películas de Dorsky evoca mundos de mónadas, mientras que el montaje extrae la armonía preestablecida a lo largo de ellos. Tal como intuía Brakhage, el montaje polivalente es un acertijo de luz. En la mayor parte del cine lírico la acumulación de imágenes estrecha y define un terreno temático y en ocasiones dramático, en que las expectativas del espectador pueden verse confirmadas o frustradas, pero, por el contrario, la lírica polivalente resiste a la definición de tema y a las expectativas del desarrollo temático (...). Cada imagen —mónada— encuentra un nuevo tiempo presente. Se crea la impresión de un presente acumulado que reverbera con ecos de las primeras imágenes del mundo. Como el film avanza de forma imprevisible, cada nuevo plano constituye un juego menor, y a veces incluso mayor, como una especie de exploración de las frágiles relaciones internas de las imágenes y de los ritmos que lo precedían. Esto es más intenso en los instantes en los que el plano va a cambiar, pero desde luego no se limita a esa transición. Dorsky ha comparado “la energía en el momento del corte” con “la tradición cabalística de la ‘chispa divina’ o la chispa de la franqueza” que, según los teólogos judíos, constituye la santidad impresionada en la naturaleza corpórea».

Peter Adams Sitney, *Artforum International*, vol. 46

«En *Variations* (1992-98) comencé a entender cómo hacer un montaje que al mismo tiempo se abriera y se acumulara. Un plano no puede relacionarse conceptualmente con el anterior, puesto que es demasiado similar o demasiado paralelo, o demasiado literal o irónico, y por lo tanto se manifiesta una conexión reductiva. Si los planos no quedan conectados del todo, entonces no hay nada (...).

Busco imágenes sucesivas que sean dispares y que estén conectadas, y busco que cada plano nos devuelva a planos anteriores. La conexión puede ser tan simple como el regreso de un cierto rojo o de una matriz particular. A veces es la iconografía. Hay varios niveles en los que la mente puede realizar conexiones (...). Se dice que los nietos se parecen realmente más a sus abuelos que a sus padres; mi método es de algún modo similar. Quiero que cada plano siga jugando un papel en el transcurso de un plano al otro. Al principio, sólo podía trabajar a través de la casualidad, pero poco a poco he aprendido cómo hacer este tipo de películas, y en *Variations* empecé a entender mi método.

»(...) Hacer una película está siempre relacionado con una necesidad espiritual o psicológica (...). El cine mudo es un gusto adquirido. Requiere una cierta revelación. La mía llegó viendo por tercera o cuarta vez *La pasión de Juana de Arco* [Dreyer]. Me gustaría saber si alguien más siente de verdad esa revelación —no necesariamente con *La pasión*, claro—, si alguien puede realmente ver lo que el cine puede conseguir con planos y cortes, entendidos de un modo muy primordial. La mayoría de la gente lee las películas perdiendo el nivel más básico de la experiencia fílmica (...). ¡Sí!, el silencio (si el público no está distraído) puede trabajar una zona más primordial de la mente. Usar el silencio significa, por supuesto, usarlo verdaderamente (...). Me gusta que las proyecciones a la velocidad de 18 fps continúen manteniendo las películas cercanas al umbral de la intermitencia. La otra razón más realista es que cuando el proyector adquiere esa velocidad del mudo, todo se tranquiliza en mi psique, es más etéreo. El ruido de los 24 fps del sonoro en realidad me provoca ansiedad (...). Proyectar a un tercio más lento vuelve las cosas más suaves, separa las cosas de lo representativo».

Dorsky, N.; MacDonald, S. *A Critical Cinema*, n.º 5

«La luz de mis películas es natural (...). Todo es lo que es. Los reflejos son una parte central, importante, porque mis películas no son dramas (...). La pantalla es un mundo flotante (...). Como la poesía, mis imágenes tratan de expresar estados de ánimo. No trato de describir un lugar. El montaje tiene que ver con la progresión de estos estados, que son como capas y retienen tu historia personal o tu vida emocional (...). Tu estado de ánimo tiene tantas capas como un reflejo en el agua (...). Puede haber cuatro o cinco capas en la percepción. Me parece que este tipo de imagen se acerca más a la expresión de la naturaleza de la mente, que tiene muchas capas diferentes, tanto emocionales como visuales».

Dorsky, N.; Korossi, G. "Filmic light: The Serene Beauty of Earthly Experience, An Interview with Nathaniel Dorsky"

«En *The Return* Nathaniel Dorsky explora el lado más oscuro del espectro fílmico, el negro —alma profunda de la película— y su relación con la luz. Este trabajo exagera la luminosidad y la oscuridad del plano a través del contraste, de modo que crea múltiples capas de enfoque, profundidad y ambigüedad en la imagen. Trata de registrar los microcambios que existen entre las gradaciones del gris medio para estudiar el potencial de la película negativa —Kodak y Fuji— y explorar las diferencias entre emulsiones. Dorsky introduce así el "problema" estético de la oscuridad del celuloide, el negro, que en muchos sentidos es la última resistencia del cine frente a la invasión digital.

»Los patrones de edición en sus películas son claramente perceptibles pero a menudo difíciles de analizar, al menos al inicio, porque al hacerlo se rehúye de la clave sintáctica que las rige. Por el contrario, en *The Return* no hay ninguna forma que predomine, pero a lo largo de ella se pueden reconocer ciertos patrones. Por ejemplo, un largo primer plano de hojas delgadas que se agitan, moviéndose dentro y fuera del sol, sirve para dividir la pantalla en una forma de luz en zigzag: / \ / \ / \ / \ . Varios planos más adelante, vemos esto reiterado en una variedad de formas sutiles: unas ramas sobresaliendo, los dientes de un tenedor sobre un plato de comida, unos dedos gesticulando... Ninguna de estas imágenes es una repetición de la original. Más bien se producen ecos entre planos en el transcurso del tiempo. El movimiento de un plano a otro es una interrupción perceptiva, únicamente temporal. Los planos se desplazan y las cosas que han salido de nuestro campo de visión casi siempre vuelven, aunque con alguna diferencia. Cada plano mantiene su identidad, al tiempo que gana un nuevo significado a través de su asociación».

Michael Sicinski

«Hay una dimensión nueva y conmovedora en *August and After* y *April*: los retratos de George Kuchar y Carla Liss anclan las películas de Dorsky en algo concreto, aún más autobiográfico, sin caer en la fragilidad de los diarios filmados. Son trabajos elegíacos, 'fúnebres', dedicados a los amigos que se fueron».

Ricardo Matos Cabo

**Consulta la nueva programación
marzo-abril en nuestra página web:**

www.cccb.org/xcentric