

2012-2013

# XCÉNTRIC

El cinema del CCCB



Jueves 15 de noviembre, 20 h

## VISIONES ÍNTIMAS: EL CINE DE CHICK STRAND (I)

«Entre los instigadores de Canyon Cinema, Chick Strand (1931-2009) era uno de los puntales de la vanguardia de los sesenta en la costa oeste estadounidense. Su obra, constituida por found footage y material fotográfico personal, posee una fuerza y una vitalidad sorprendentes. La cámara de Strand está en movimiento casi constante, captando detalles en primeros planos cinematográficos que transmiten la estima por la intimidad y la alegría de vivir.» **Mark Webber, programador de la sesión**

«Durante buena parte de su trayectoria cinematográfica, la integridad de la visión de Strand transgredía tanto las modas imperantes que ha tenido que pasar mucho tiempo para que la plena significación de su obra, radicalmente pionera en el cine etnográfico, documental, feminista y de compilación —y, sobre todo, en la innovación de un lenguaje fílmico único creado a través de estos géneros—, se entendiera plenamente. Aunque el feminismo y otras corrientes de su tiempo están entrelazadas en sus films, y aunque su poderosa presencia pedagógica sustentó los ideales del cine underground en varias escuelas de cine en Los Angeles, la suya era esencialmente una escuela personal.» **David James, The Most Typical Avant-Garde**

**Cartoon le Mousse, Chick Strand | EUA 1979 | 15 min**

En sus films collage, Strand utiliza la magia de la edición para conjurar el humor surrealista de las conexiones entre fragmentos heterogéneos.

**Mosori Monika, Chick Strand | EUA 1970 | 20 min**

El impacto de los misioneros americanos sobre los indios warao en Venezuela visto por mujeres de ambos lados.

**Angel Blue Sweet Wings, Chick Strand | EUA 1966 | 3 min**

Un poema cinematográfico con múltiples capas a propósito de la vida y la imagen.

**Loose Ends, Chick Strand | EUA 1979 | 25 min**

*Found footage* utilizado para transmitir el efecto de la sobreinformación, que encuentra su ingenio y patetismo en la compleja síntesis de la experiencia personal y el acoso mediático.

**Artificial Paradise, Chick Strand | EUA 1986 | 13 min**

«El deseo más humano del antropólogo: el contacto final con el informador. La negación del intelectualismo y la aceptación del corazón romántico, y un alma no inocente.» (CS)

**Kristallnacht, Chick Strand | Estats Units 1979 | 7 min**

«Dedicado a la memoria de Anne Frank, y a la tenacidad del espíritu humano.» (CS)

*Loose Ends* fue conservado por el Pacific Film Archive de Berkeley. Los demás films fueron conservados por el Pacific Film Archive en colaboración con el Academy Film Archive de Los Angeles. Angeles.

**Chick Strand:** Me había licenciado en antropología e iba a la Universidad del Estado de San Francisco para sacarme el máster en bellas artes y luego el doctorado, y me dije: «Joder, tengo treinta años y dos niños... ¡no quiero volver a oír a esos pelmazos!» Así que vine a Los Angeles, a la escuela de cine de la Universidad de California en Los Angeles (UCLA). En esta universidad conocí a Pat O'Neill. Él era estudiante del Departamento de Arte y yo del Departamento de Cine, pero lo que nos unió fue la fotografía, porque pensé que si hacía fotografía aprendería más sobre el cine: sus propiedades físicas, su forma de creación, su manipulación. Pasábamos largas horas en los cuartos oscuros con un profesor maravilloso, Robert Heineken, bastante conocido, que tenía una prensa de contacto de 16 mm. Pat O'Neill, que era el único que la utilizaba, me enseñó lo que sabía y yo empecé a utilizarla. Era una maravilla. Revelábamos nuestras películas en las típicas bandejas y cosas por el estilo. Era muy complicado no acabar empapados con la mezcla, pero nos divertíamos mucho.

**MW: ¿Así es como realizaste Kulu Se Mama y aquellos primeros films abstractos?**

CS: Sí. *Kulu Se Mama* fue un curso independiente que hice usando efectos especiales, de hecho fue mi primera incursión. A mí lo que más me interesaba era la fotografía, y Bob Heineken nos introdujo a la solarización. Había un fotógrafo, Edmund Teske, que estaba muy metido. Creo que por entonces Pat había realizado 7362 y debimos de hablar de ella. Así pues, yo jugaba mucho con la solarización y estaba medio fascinada por el color natural que se conseguía. En lugar de poner el color, a mí lo que me iba eran esos bronceos y esos cobres. También comprobé que si conseguías una mezcla espesa, dejando que la solución se asentara y adoptara una consistencia de gel, entonces podías obtener esos maravillosos verdes, y pensé que eso era justamente lo que quería hacer... pero luego me interesé por la etnografía y viajé a Venezuela, a la selva del Orinoco. ¿Qué debía hacer una chica como yo sino una película etnográfica? Fui hasta allí con la idea de que *Mosori Monika* sería una película etnográfica, siguiendo más o menos la metodología al uso. Nunca creí que una película etnográfica acabaría ocupando el lugar de la palabra escrita, pero sí que de alguna manera mostraría a los espectadores que luego estudiarían la cultura la imagen real de las personas moviéndose. Estaba harta de las fotografías en blanco y negro de hombres con lanzas y demás... Pero no puedes ser objetiva al cien por cien; no pude evitar yuxtaponer lo que en realidad decía una mujer india —traducirlo— sobre una fotografía, sobre una imagen... Aunque filmo en estilo documental, no lo es porque no es mi propósito y no intervengo en un sentido u otro, si bien soy muy impertinente —«Háblame de tu vida»—, pero yo no podía entender ni una palabra de lo que decía esa mujer india warao a la que filmaba.

Había un chico que hablaba español e inglés, que formaba parte del equipo de tres que fuimos a Venezuela, pagado por la UCLA, que contrató a un traductor que hablara español y la lengua india, y luego estaba la mujer india. Yo decía: «Háblame de tu vida», y él la dejaba hablar durante veinte minutos. Cuando le preguntaba: «Jorge, ¿está hablando sobre la vida?», él respondía: «¡Sí, sí!» No tenía ni idea de lo que decía la mujer, pero lo traducimos inmediatamente para que de alguna manera yo pudiera tomar algunas imágenes para acompañar el relato. Claro que es mentira, porque si ella está hablando de cuando era joven, no puedes mostrarlo, de alguna manera debes recurrir al simbolismo.

Margaret Mead no lo soportaba. El seminario de Flaherty estaba en marcha y ella seguía con vida, y era justo en ese tiempo en que yo veía muchas películas etnográficas. Era muy interesante porque una de las cosas que de alguna manera me influyeron para ser un poco más humana en relación con lo que hacía, un poco más curiosa, fue su película *Trance and Dance in Bali*, con aquellos hombres que se despellejan a sí mismos. Nunca te llegas a poner en la piel de esos hombres, nunca, era como ir al zoo... Era algo fantástico que esa gente fuera con cámaras a filmar todo ese material para tratar de preservar las culturas, al menos sobre el papel y luego la película, era un hecho muy destacado. En cierto sentido, esa película y muchas otras, como *Nanook of the North*, me influyeron a mí y a toda mi obra con la etnografía.

Luego me fui a México y me fascinó muchísimo el color y el sentir de allí, y su halo de misterio, como de surrealismo auténtico. Entrabas en una iglesia y tenían a Jesús en una vitrina, sangrando, y en las paredes tenían reliquias que en teoría eran pieles de santos o algo parecido. Si te sentabas en tu patio o en la calle, escuchabas rebuznar a los asnos y graznar a los patos, y luego salías por la puerta y en la calle había un hombre tocando la flauta y un tambor. Una locura realmente maravillosa. Para mí, México era un lugar mágico.



MW: *Artificial Paradise* es una de tus películas mexicanas.

CS: Por alguna razón difícil de explicar, conocí a ese joven que era mozo de cuadra en una finca en las afueras de la ciudad y me quedé prendada de él, como esos amoríos que no van más allá. Solo estaba este joven, que no sabía hablar inglés y era analfabeto, y yo le enseñé a conducir y a leer. Conmigo era encantador. Pensé que sus movimientos, todos ellos, eran arte, y también cómo veía las cosas y la poesía que escribiría, y las canciones que cantaría.

Pero es que además estaba absolutamente embobado, no tanto por mí como por las aventuras que podríamos tener juntos. «Vamos —le decía en mi pésimo español—... quiero filmarte en el lago por estas flores de color rosa que crecen aquí.» Así que entramos en el lago y entonces me di cuenta: «¡Dios mío, qué mal huele, esto debe de ser un vertedero!», pero él no dijo nada. El chico estaba enamorado de mi amigo Lee y no tuve más remedio que hacer una película romántica sobre la relación, que tuvo que ser sobre Safo pensando en hombres y no en mujeres. Así es como fue en realidad: el chico de piel aterciopelada al otro lado del río y yo sin saber nadar. Claro que al final ella nada: ¡lo quiere todo! Me encanta el movimiento de cerca. Nunca lo vemos porque nunca llegamos a estar tan cerca. En lugar de efectos especiales y todo eso, solo podía utilizar la propia cámara y moverme con ella, dejando que fluyera todo lo demás. De eso trata *Artificial Paradise*, aparte de esa relación sentimental que no era tal. Siempre pensaba en las películas como si fuesen poemas, y para mí lo son, ¡pero eso ya está pasado de moda!

MW: En un momento determinado estabas realizando las películas mexicanas y en paralelo películas de *found footage* como *Loose Ends*. ¿Cuál era tu interés al hacer *films collage*?

CS: Tenía a mano el metraje y, a raíz del ejemplo de Bruce Conner, sin duda pensé que era una posibilidad. Yo hacía collages con recortes de revistas, pero cuando vi *A Movie*, flipé por un tubo. Cuando daba clases llegó a mis manos una gran cantidad de metraje en blanco y negro del departamento de educación, y es posible que robase una pequeña parte del metraje de *Dream of Wild Horses* y material por el estilo. Lo que me encanta del *found footage* es que, en cierto sentido, tienes que hacer algo a partir de la nada. Tienes todas esas piezas heterogéneas que se pueden conectar o reconectar, o enlazar y entrelazar, y vas tomando decisiones que acaban dando forma a algo muy personal.

El padre de la secretaria de mi departamento tenía todo ese material en que se veía a sus hijos durante la guerra. Y también estaban las películas educativas de la biblioteca del Occidental College con las que me fugué... quiero decir que ya no las querían; fue fantástico. También había, por supuesto, la Biblioteca Pública de Los Angeles y, claro, hice duplicados. El padre de uno de mis alumnos tenía un estudio de efectos especiales, adonde llevaba mi metraje en blanco y negro para que hiciera un máster a partir de una copia húmeda y así eliminar arañazos. Es increíble que hiciera eso, ¡pero lo volvería a hacer! Cuando empecé, filmaba lo que me apetecía, pero lo sigo viendo como un collage porque no sé lo que estoy filmando, no tenía ni idea, y la mayor parte del tiempo no tengo control sobre la gente porque lo que me dan es un regalo de sí mismos. «¡Dame un regalo de ti mismo, cuéntame tu vida!»

Estos pasajes forman parte de una entrevista con Chick Strand realizada el 15 de marzo de 2008 para el libro de próxima publicación *Critical Mass: An Oral History of Avant-Garde Film, The New American Cinema and Beyond*. La investigación inicial para este proyecto fue financiada por la British Academy.

#### Próxima sesión:

Viernes 16 de noviembre, 20 h

Visiones íntimas. El cine de Chick Strand (II)

Soft Fiction

Chick Strand, EUA, 1979, 16 mm, 54 min