

Jueves 12 de mayo, 20h AUDITORIO

El animal que luego estoy si(gui)endo

Las películas de los estadounidenses S. Brakhage, J. J. Murphy y del canadiense Jack Chambers presentadas en esta sesión son informes sobre los ciclos de la vida: un perro en putrefacción en un bosque, un conejo muerto al borde de una carretera, escenas de crianza, caza y matanza de animales enredadas en la vida urbana... En todos los filmes se repite la terrible imagen de un animal muerto como un compás preciso que se adhiere a las escenas. La fuerza de esta imagen presenta de manera violenta la disponibilidad del animal frente a la mirada humana y retrata la violencia de la civilización industrial ante la naturaleza. En *The Hart of London* Chambers trabaja formalmente esta serie de oposiciones —muerte/vida, naturaleza/civilización, hombre/animal— yuxtaponiendo imágenes en color y blanco y negro, metraje filmado y material de archivo. [Proyección en 16 mm]

Sirius Remembered, Stan Brakhage, Estados Unidos, 1959, muda, 10 min; **Highway Landscape**, J. J. Murphy, Estados Unidos, 1972, 6 min; **The Hart of London**, Jack Chambers, Canadá, 1970, 80 min

I. *Sirius Remembered*, Stan Brakhage

Sirius Remembered documenta el proceso de degradación de un perro muerto. Cuando su perro (Sirius) murió, Stan Brakhage lo dejó en el bosque y fue periódicamente con su cámara de 16 mm a filmar las diferentes etapas de descomposición del cadáver.

«Estaba intentando aceptar la degradación de las cosas muertas y el deterioro de los recuerdos de un ser querido que había muerto, lo cual socavaba con la idea abstracta de la muerte. La forma salió de la misma necesidad física que hace a los perros bailar y aullar alrededor de los cadáveres. La música me sirvió de inspiración; en cuanto a la estructura rítmica, cuando los perros bailan y juegan alrededor de un cadáver, aullando en estructuras o intervalos rítmicos, es como si asistieran al nacimiento de un hijo o algo parecido.» SB

II *Highway Landscape*, J. J. Murphy

«Desde el inicio el interés de Murphy no estaba tan centrado en los elementos del mecanismo cinematográfico que fascinaban a Gehr, sino en el poder de transformación de la cámara y del proyector, en su potencial como instrumentos experimentales. (...) *Highway Landscape* es una meditación realizada al nivel del suelo en una zona rural de la autopista de Iowa (...). De vez en cuando se acerca un vehículo, suceso que la banda sonora anuncia de manera dramática, pero, como el sonido es monoaural, no es posible saber con seguridad en qué dirección cruza el plano. La insólita mirada fija de la cámara en *Highway Landscape* es una declaración consciente de un principio cinematográfico, una manera de Murphy de demostrar su determinación en expandir los modos de ver.»

MacDonald, Scott. *Avant-garde Film: Motion Studies*.

«El cineasta define su obra como una meditación hecha con cámara fija y una sola toma sobre un conejo muerto al borde de la carretera nº 1, en las afueras de Iowa City. A medida que el espectador mira fijamente la naturaleza muerta, los elementos de la composición se unen en una yuxtaposición triste; el silencio de la muerte resalta frente

al pitido impersonal de los coches que pasan, y esta aparición fugaz crea en el encuadre destellos automáticos de un color metálico. Por otro lado, el único movimiento que hay en la película es el de la piel del conejo muerto agitada por el viento. En el fondo, el cielo azul y el marrón de los árboles. En primer plano, la áspera gravilla blanca. El cuerpo del conejo, atrapado en el centro del encuadre, se encuentra en un lado de la carretera, reducida por el ángulo de la cámara a una línea gris casi imperceptible que divide la composición en dos mitades horizontales. Creo que la descripción que Murphy hace de *Highway Landscape* como una “meditación” es bastante precisa, pues se trata de un *cine minimal* que permite al espectador examinar con una atención radical los elementos de lo que está viendo. Aunque lo que se muestra en pantalla puede ser estático, lo que sucede en la mente del espectador no lo es: en circunstancias adecuadas (lo que es muy raro en proyecciones de películas), el espectador puede “contemplar” lo que ve, estudiar, dejar sus ojos (y mente) vagar, probar posibilidades de respuesta.»

Ron Epple

III *The Hart of London*, Jack Chambers

El artista canadiense Jack Chambers es más conocido por sus pinturas que por sus películas. Su serie monocromática «Pinturas de plata», hecha entre 1966 y 1967 con pintura de aluminio, muestra claramente su creciente interés por el cine: el espectador tiene que moverse por el lienzo para percibir la transición de la imagen del positivo al negativo y viceversa (en función del ángulo de la luz). Entre mediados y finales de los sesenta, Chambers hizo unas cuantas películas, entre las cuales *Circle* (1969) y *The Hart of London* (1970), muy importantes para la tradición experimental canadiense, en las que extiende su interés por la luz, el tiempo y la percepción.

«*The Hart of London* combina imágenes de archivo de noticieros con metraje original añadiendo al mismo tiempo un trasfondo de violencia latente a la mezcla. Superponiendo imágenes de archivo de un ciervo



atrapado y asesinado en el centro de London [Ontario, Canadá] con antiguas imágenes de la ciudad en el momento de su transición industrial (tranvías y automóviles comparten la calle con los carros tirados por caballos), Chambers rehace la historia urbana de manera insólita, expansiva y grave. En paralelo al motivo temático del ciervo perseguido, Chambers introduce justo en la mitad de la película tomas en color de la matanza de corderos. Chambers escribió: "En la segunda parte de la película estas imágenes [del matadero] se convierten en símbolo de la persecución y la muerte de los ciervos. Este tema se repite una y otra vez en las imágenes reales de la vida cotidiana." Estas 'imágenes reales' engloban varias escenas, espectáculos mecánicos (un adolescente se baña en un río helado, una multitud de personas se reúne para ver un incendio), así como repetitivas y banales actividades diarias (un hombre corta los vallados, Chambers corta el césped). La tensión constante, generada y sostenida a lo largo de la exigente longitud de la película, sin la ayuda de una banda sonora o de una voz en off, prueba por qué *The Hart of London* es considerada la más importante realización cinematográfica de Chambers. (...) Stan Brakhage se refirió a *The Hart of London* como "una de las pocas grandes películas de todo el cine en el sentido literal de la palabra, sugiriendo la amplitud y la profundidad contenidas dentro de la longitud que la sostiene".»

Brett Kashmere, *Senses of Cinema*.

«Pocas veces proyectada, esta película es una de las más extrañas obras maestras del cine; mezcla imágenes poéticas y documentales en un intento de reflexionar sobre el choque entre la naturaleza y la civilización. Con su energía cruda, su yuxtaposición de blanco y negro y color y su peculiar encadenamiento de imágenes (el nacimiento de un bebé, el sacrificio de corderos, un campo que está siendo arado, una superposición densa que llega a blanquear las imágenes hasta adquirir tonalidades casi blancas), *The Hart of London* evoca la rareza de la antigua obra maestra de Christopher Maclaine, *The End* (1953). La película de Chambers comienza con imágenes de noticiarios que muestran un ciervo recorriendo los jardines de las casas de London, Ontario, en 1954; lo persiguen hasta capturarlo y matarlo; esta escena inquietante resuena por todas partes.»

«Al cineasta le diagnosticaron leucemia en 1969, año en que comenzó a trabajar en *The Hart of London*, lo que de alguna manera puede explicar los numerosos desastres y las frecuentes yuxtaposiciones de la vida y de la muerte que hay a lo largo de la película. Pero hay otros temas importantes también. Como muchas películas de vanguardia, *The Hart of London* explora la percepción objetiva frente a la subjetiva, al mismo tiempo que sugiere que todas las cosas están unificadas de manera mística por la luz. El hecho de que estemos alienados de la naturaleza no es un tema nuevo, pero Chambers lo entrelaza con un brillante análisis de cómo la forma cinematográfica de las noticias alimenta el voyeurismo del espectador.



Cada secuencia de la película recapitula la tensión abierta entre la naturaleza y la humanidad. (...) En su intento de hacer frente a la expansión desordenada de la vida, Chambers integra la contradicción. Quizás el ejemplo más dramático se produce cuando corta un plano en blanco y negro de un nacimiento de bebé con un plano en color del sacrificio de corderos que rodó durante una visita a España. El simbolismo cristiano puede parecer evidente, pero, mediante la yuxtaposición del blanco y negro y del color, Chambers cortocircuita la interpretación del espectador.

En unos escritos publicados en octubre de 1969 y diciembre de 1972 en *Artscanada*, Chambers describe su trabajo como *realismo perceptivo* y más tarde como *perceptualismo*; sus escritos teóricos son densos, ya que, al parecer, quería prolongar ese momento perceptivo en el que una persona interpreta lo que ve, colocándola en *un estado de pasividad receptiva para que de alguna manera se impregne de mayor sentido...* Con la apertura de sí mismo a semejante *asombro*, un espectador puede ser capaz de *percibir el cuerpo invisible que hay detrás del mundo.* (...)

En la penúltima escena del filme, rodada por el propio Chambers al estilo de una película doméstica, dos ciervos se acercan a una valla en el zoológico de London. No son salvajes, pero los dos hijos de Chambers se aproximan con precaución; en la banda sonora la madre susurra repetidas veces: "Hay que tener mucho cuidado." Los chicos logran alimentar a los ciervos y después Chambers hace una panorámica de un río hasta el cielo, terminando la película con una luz natural y pura. Aunque Avis Lang toma estas dos últimas escenas como afirmaciones optimistas de que *el mundo es un milagro*, las sugerencias que escuchamos en susurros de que el ciervo puede ser peligroso en una película en que su encadenamiento fue una imparable cadena de desastres parece esbozar lo contrario. El mundo puede estar *lleno de asombro*, en palabras de Chambers, pero tiene también el potencial de matarnos.»

Fred Camper. *Chicago Reader*.

Programadores: Celeste Araújo y Oriol Sánchez

Próximas sesiones de Xcéntric:

Domingo 15 de mayo, 18 30h: **Wrong Theater** (Gunvor Nelson, Martha Colburn y Chris Corgan)+ sesión especial en colaboración con

LOOP: proyección gratuita de **Slow Action**, de Ben Rivers

Si quieres recibir el new sletter de Xcéntric, suscríbete al boletín que encontrarás aquí: www.cccb.org/es/subscripcio_new_sletter

+ INFO en <http://www.cccb.org/xcentric/es> o en Facebook XCENTRIC CINEMA

