

Somewhere Between Here and Heaven. Bruce Baillie

A través de la proyección de algunas de sus películas más importantes y de la lectura de una serie de cartas personales con Stan Brakhage y Chick Strand, este programa recorre la vida y la obra de Bruce Baillie, fundador y destacado representante del movimiento de cine de vanguardia de San Francisco.

La misión de Bruce Baillie ha sido siempre la búsqueda de la esencia espiritual, más allá de las superficies, de un mundo cada vez más alienado y confuso. Además de la proyección de sus películas, en este programa se leerán algunas cartas de la correspondencia que mantuvo durante décadas con dos de sus amigos más queridos, Stan Brakhage y Chick Strand.

Presentación a cargo de la programadora, Garbiñe Ortega.

Roslyn Romance, Bruce Baillie, 1977, 10 min; *The Machine of Eden*, Stan Brakhage, 1970, 12 min, sin sonido; *Castro St*, B. Baillie, 1966, 10 min; *The Wonder Ring*, S. Brakhage, 1959, 6 min, sin sonido; *To Parsifal*, B. Baillie, 1963, 16 min; *Valentin de las Sierras*, B. Baillie, 1971, 10 min; *Mass for Dakota Sioux*, B. Baillie, 1964, 24 min; *Angel Blue Sweet Wings*, Chick Strand, 1966, 4 min; *All my Life*, B. Baillie, 1966, 3 min. [Proyección en 16 mm.]

Sobre el proceso cinematográfico y *All my Life*, por Bruce Baillie

«En general, cada película me mostraba lo que ella misma quería, como dicen los esquimales que tallan madera. Lentamente, llegaba a entender más sobre mi medio. Recuerdo haber decidido ir lento en esa enorme tarea y hacerlo de una forma convencional, mientras que veía a otros alrededor mío pasándose al arte moderno y expresándose de una forma propia y única. Yo, al principio, simplemente no podía hacerlo. Me esforzaba para descubrir un terreno oculto. Cuando pienso en esa época en retrospectiva, me viene a la mente un jardín japonés con todas sus piedras, perfectamente bien colocadas, entre las que se camina mientras ellas imitan lo azaroso de la naturaleza y, sin embargo, contienen la precisión de la mentalidad del budista zen. Lo recuerdo y veo que cada paso, cada piedra, fue algo que coloqué por necesidad, por mi propia necesidad, por la necesidad de conocerme. Hacía cada película a medida que iba surgiendo y podía oler en el aire cuando llegaba de nuevo ese momento.

Recuerdo con mayor claridad lo que me llevó a trabajar en películas posteriores. En *Castro Street* fue la calidad del color de unos tanques de la Standard Oil en Richmond, California, durante un día lluvioso en particular. En el caso de *All my Life* fue la calidad de la luz durante tres días de verano desde Casper,

California, hasta la costa, donde vivía [Paul] Tulley. Ahí se parece a como antes era Cork, en Irlanda. La clase dirigente, como siempre, invadió ese hermoso lugar y lo neutralizó. Pero durante algún tiempo fue un sitio hermoso. Fueron tres días: el mejor día fue el primero en que me di cuenta de la luz. Tenía una película caduca, marca Ansco, que quería utilizar. Pero no quería hacer una película. Para ese entonces sabía bien lo duro que puede ser hacer un film. Pero el segundo día la luz seguía siendo maravillosa. Estaba con una amiga e íbamos ya de regreso hacia San Francisco, en el coche, cuando de repente le dije: “¡No, no puedo darle la espalda a esto!” Nos detuvimos y saqué el trípode, lo fijé sólidamente. Luego me puse a ensayar e hice que ella contara los minutos: teníamos unos tres minutos para elevarnos hacia el cielo en un rollo, con una sola toma continua. Luego hicimos la toma y salió a pedir de boca: hice un paneo con el lente telefoto de tres pulgadas y ajusté el foco a medida que iba paneando. *All my Life* salió bien. Estuvo inspirada en la luz (cada día es único, como tú sabes) y en una de las grabaciones tempranas de Teddy Wilson y Ella Fitzgerald [“All my Life”], que siempre sonaba en la pequeña cabaña de Tulley, con su letrero condenatorio (una noche, mientras cenábamos, escuchamos un golpeteo, así que salimos y vimos la puerta. El letrero decía: “Debe desalojar este sitio para mañana a las doce en punto”). Sabía

que esa canción tenía que ser la música de la película y que tenía que tener el mismo sonido que en casa de Paul, con un saco de patatas sobre la bocina. Se supone que debe sonar con un poco de gis. Cuando regresé a la comuna uní la música a la imagen.»

Extracto de la entrevista realizada por Scott MacDonald a Bruce Baillie en su casa en Camano Island (Washington State) en Junio de 1989.

«**Castro Street** me llevó casi tres meses de duro trabajo. Llegar a ese proceso me podía llevar días enteros, pero hay muchas notas sobre la película en Anthology Film Archives. Las notas eran muy importantes. Después de terminar **Castro Street**, pasé un periodo muy largo hasta volver a mi tienda de campaña y escribir notas sobre las lecciones que había aprendido haciéndola. La película todavía me emociona.

Castro Street se hizo a partir de la combinación del esfuerzo más horrible de intelectualización y de la intuición, usando a la vez la parte delantera y trasera del cerebro, de modo que se fundieron varios plomos en mi vida. Cuando montaba **Castro Street**, podía estar editando por la mañana, al mediodía me tumbaba al sol para comer; la gente con la que vivía en la comuna pasaba por allí, pero no podía reconocerles. No sabía quiénes eran. Sufría de una especie de alzhéimer. Sencillamente se me fundían los plomos cada mañana montando esa película. ¡Ahora trato de desanimar a mis alumnos para que no se lancen hacia este tipo de determinaciones suicidas! Cuando hice **Castro Street**, volví técnicamente a este campo con mis «armas», mis herramientas. Reuní un par de prismas, muchos vasos de la cocina de mi madre y varios objetos, e intentaba hacer cosas con

ellos en el patio de Berkeley durante el día. Sabía que no podría tener acceso a un laboratorio que me permitiera combinar película en blanco y negro y color, por lo que estaba obligado a hacerlo por mí mismo. Conseguí el color suave que vemos en **Castro Street** donde está la torre de Standard Oil; la otra parte era la que se correspondía con el blanco y negro, las vías que cambiaban de yardas. Realicé los mates utilizando película en blanco y negro de contrastes muy altos, el tipo de película que se utilizaba habitualmente para hacer los créditos. Sólo tenía en mi mente lo que podía saber en ese momento, lo único que sabía de cada escena cuando rodaba el próximo plano en color era lo que había filmado antes. Lo que era blanco podría ser negro en el negativo, y eso me permitía realizar el mate con el reverso en color, de modo que las dos capas no estuvieran sobreimpresas, sino combinadas. Filmé el material de las vías del tren en planos cortos, identificándolo como lado «masculino». El «femenino» se correspondía con los planos largos, más continuados, más simples, de un color firme. Por eso, un lado de la calle era femenino y el otro lado masculino para mí. Descubrí que tenía en mis archivos música de Southern India que se había basado en esa idea, pero en ese momento no reconocía esa dirección; me gustaba la música y necesitaba una inspiración, así que siempre la ponía cuando montaba. Quería visualizar ese antiguo hecho universal de los opuestos que son uno, ambos en conflicto, armonizando en la oposición de cada uno y perviviendo gracias al otro.»

Entrevista a Bruce Baillie en A Critical Cinema 2: Interviews With Independent Filmmakers. Oakland, University of California, 1992.



All My Life (Bruce Baillie, 1966)



Castro Street (Bruce Baillie, 1966)

Próxima proyección: **Nuevas voces del cine africano. Akosua Adoma Owusu**

Jueves 21 de abril, 18:30 (charla con Akosua Adoma Owusu), 20.00h (proyección).