laFuga

Charla David Gatten en USACH

Por Cine Club La Región Central

Tags | **Cine estructural | Cine experimental | Procedimientos artísticos | Estados Unidos**

David Gatten: Muchas gracias a todos por venir. Estoy muy emocionado de poder mostrarles éstas películas hechas en 16mm en 16mm. Quiero primero agradecer a nuestro proyeciconista Byron Cabezas, a Horacio Ferro que está en la cabina arriba, y a Francisco Rojas y a Javiera Cisternas. También me gustaría añadir que somos muy afortunados de tener en un país de habla inglesa, traducciones de los Diarios de Raúl Ruíz. Al leer éstos diarios, me encontré con muchas cosas hermosas y una de ellas que Ruiz dice en el 13 de Octubre de 2004 es "el cine es mi espejo turbulento" y creo que ésa es una forma muy bella de pensar el cine. Es algo algo que vemos que no nos da un reflejo perfecto de cómo nos pensamos nosotros mismos, al contrario, se trata de un reflejo turbulente, uno que tal vez refleja de forma más precisa nuestro estado turbulento interior mientras nos movemos en un mundo que es cada vez más turbulento. Así que quiero empezar con ésta idea del espejo turbulento y pensar que ésta turbulencia puede ser productiva, que puede ser útil, y que incluso puede entregar iluminación. Y esa es, por supuesto, parte de la razón por la que vamos al cine. Para aquellos que estuvieron en la función de ayer, saben que estoy muy interesado en sistemas de conocimiento. Y una de las películas incluía mucho del trabajo de Leonardo da Vinci y su Códice sobre el vuelo de los pájaros, su hermosa escritura especular y sus dibujos de pequeñas aves. Y encontré algo más en sus diarios que ha sido muy inspirador para otra serie de películas. Así que quiero leerles tres entradas del segundo volumen de los diarios de Leonardo da Vinci. Escribe:

> "916. Sobre el tiempo y sus divisiones.
>
> Aunque el tiempo está incluido en la clase de Cantidades Continuas, siendo indivisible e inmaterial, éste no proviene de la Geometría, la cual representa sus divisiones a través de figuras y cuerpo de infinita variedad de forma de ser vista como continuas en sus propiedades materiales y visibles. Pero sólo con su primer principio realmente concuerda, dígase, el Punto y la Línea; el punto puede ser comparado con un instante de tiempo, y la línea puede ser relacionada con la duración de una cierta cantidad de tiempo, y de la misma forma en que una línea comienza y termina en un punto, un espacio determinado de tiempo empieza y acaba en un instante. Y mientras una línea es infinitamente divisible, la divisibilidad de un espacio de tiempo es de la misma naturaleza; y mientras las divisiones de una línea pueden tener cierta proporción entré sí, de igual manera con las divisiones del tiempo."

Y continúa con la entrada 917, se pone a sí mismo una tarea: "Describir la naturaleza del tiempo, distinguiendola de las definiciones geométricas".

Y luego se entrega otra, 918: "Dividir una hora en 3000 partes iguales".

A menudo él hacía planes como éstos, cosas que quería hacer. Nunca realizó este dispositivo de dividir una hora en 3000 partes; un metrónomo, una suerte de reloj. El gobierno en cambio lo llamó para desviar el Río Arno, para prevenir inundaciones, lo que parecía ser más importante aquel entonces. Pero éste tipo de idea, de directiva, dividir una hora en 3000 partes iguales, para mí como realizador me parecía muy emocionante. Así que decidí terminar el proyecto que da Vinci comenzó tantos años atrás.

Estoy haciendo una película, más bien una serie de películas, que dividen una hora en 3000 partes iguales. Eso son 1.2 segundos por 3000. Y en el cine, si 24 cuadros hacen un segundo, entonces tenemos 29 cuadros en cada parte. Lo que genera una suerte de ritmo, de percusión. La pregunta

entonces termina siendo cómo bailar al son de ese ritmo. Cuando hice ésta primera película que veremos, el año 2006, me di cuenta que la mayoría de mis películas tenían relativamente pocos cortes. En su mayoría tenían fades y dissolves. Entonces ésta era una oportunidad de investigar el corte. Un nuevo problema para explorar en mi articulación del cine.

Cuando Erin, Darwin y yo llegamos en avión, llegamos aquí el sábado en la mañana, lo primero que hicimos fue conducir hacia el océano. Y creo que ese es un deseo humano básico. Ir hacia el agua es algo que hemos hecho como civilización por muchas diferentes razones. Y Freud habla al respecto en su libro de 1929, El Malestar en la Cultura. Trata de continuar lo que mencionó en su libro anterior, de si se puede precisar una fuente de sensación religiosa o espiritual. Y habla acerca de estar en presencia del océano o las montañas, algo más grande que nosotros. Y ante esa presencia nos sentimos tanto insignificantes frente a enormes fuerzas, pero también nos sentimos como parte de esas mismas fuerzas. Nos entendemos de forma diferente al confrontar aquello. Y Freud tenía un nombre para eso, lo llamaba "Sentimiento Oceánico". Y eso es algo que espero que las películas que veremos hoy exploren, estar en presencia de algo que nos entrega un sentimiento oceánico.

Las personas han ido al océano, al mar, por muchas diferentes razones a lo largo de la historia, y la película que estoy haciendo, que toma su título de la entrada de da Vinci, Continuous Quantities, está en once partes porque he elegido 11 diferentes razones por las que nos acercamos al mar a lo largo de la historia:

Para explorar,

Para descubrir,

Para reclamar,

Para conquistar, para declarar una guerra,

Para hacer comercio,

Para buscar alimento,

Para escapar,

Para olvidar,

Para recordar,

Para conocer a otros,

Para conocernos mejor a nosotros mismos

Así que para mí el cuerpo de agua que ha tenido mayor significado a lo largo de mi vida es un lugar donde un río, el Edisto, se intersecta con el Océano Atlántico. Y he hecho muchas películas en este lugar donde el río se reúne con el mar. Y quiero compartir dos de ellas hoy. La primera es una llamada Shrimp Boat Log.

Y como con la mayoría de mis títulos, éste no es mío. Este era el título de un pequeño cuaderno que encontré cuando mi familia comenzó a visitar este lugar en particular, una isla llamada Seabrook Island, el año 1994. Había una bitácora de los barcos camaroneros que salían del río, hacia al mar para realizar su pesca y luego regresar. Estos son los primeros 300 planos de la serie de 3000 planos, Continuous Quantities. No tiene banda sonora, así que tendremos el sonido del proyector el día de hoy. Shrimp Boat Log.

Durante el siglo XX, la segunda mitad del siglo XX, los artistas se interesaron más y más en la idea de una obstrucción, en tener un límite estructural que en realidad no es un impedimento, sino que en realidad entrega gran libertad para existir dentro de esos parámetros, sea cual sea la obstrucción. La libertad dentro de una obstrucción es un tema del programa de hoy. La obstrucción que pueda ser impuesta por un cineasta o que pueda ser impuesta por el aparato, algo que no puede que no hayamos planeado pero que se ha presentado y que puede ser aceptada o rechazada.

Hay por supuesto una gran cantidad de literatura a lo largo de la historia, volviendo incluso a la literatura más temprana, que lidia con el mar, el viaje, vivir junto al océano. Y en 2013, mientras ella leía Ulysses de James Joyce, Erin Espelie, quien está aquí hoy, hizo una película en que consideraba el océano, la costa, y también la forma en que James Joyce se relacionaba con el mar. Y esa película toma su título de una línea de Joyce, The Sea Seeks Its Own Level. Y éstas son un par de líneas seleccionadas de Ulysses que pueden servir como una introducción a ésta película:

> "Ahí vienen, las olas, caballos marinos de blancas crines, el viento moteado.
>
> Ahogarse dicen que es lo más agradable. Verde muerte salada, espigado y tortuoso frío cuerno marino,
>
> música en todas partes. No, eso es ruido … La tierra convulsiona en toda su gloria."

The Sea Seeks Its Own Level de Erin Espelie.

Entonces no es sólo el mar el que alcanza su propio nivel, a veces también es la línea del cuadro. Y cuando obtienes material como ese, puedes hacer dos cosas: Decidir que no tiene valor y desechar, o, como Erin Espelie hizo, usarlo como una oportunidad para conversar con el material que ha retornado.

Hay una cita aquí que es del crítico Michael Sicinski que me gusta mucho, y creo que ciertamente aplica a la película de Erin pero también a algunas de las otras películas que veremos. Escribe: "La cineasta pareciera estarnos pidiendo examinar el mundo natural como una suerte de poema materialista desde el punto de partida, pero radicalmente separado, de la preocupación humana". Y creo que eso es muy importante de considerar. Quitar algo del elemento humano y dejar que lo fotografiado se articule en sí mismo.

Cerca de una década antes de que yo hiciera Shrimp Boat Log en esa intersección entre el Edisto y el Atlántico, me encontraba haciendo mis estudios de posgrado en Chicago. Y obtuve un pequeño financiamiento para hacer una película sobre un lugar. Y elegí ese lugar en Seabrook Island. Pero no quería simplemente filmar el agua o registrar el sonido de olas y el océano. Quería entrar bajo el agua. Pero era un estudiante. No tenía equipos para poder sumergir mi Bolex en el agua, no tenía ningún artículo para usar bajo el agua.

Lo que sí tenía era acceso a unas trampas, unas rejillas para cangrejos y algo de cuerda. Entonces lo que decidí es tratar de que el océano mismo hable. Tomé 100 pies de película durante el día, lo saqué de la lata y lo metí en la trampa para cangrejos. Y até 50 pies de cuerda, un extremo a la trampa y otro a mi tobillo. Y fui al océano. Nadé allí por quizás media hora y luego gateé hacia la costa, y dejé que el material se quedara en el mar por 2 o 3 horas más. E hice ésto muchas veces a lo largo de un año y medio. Y cada vez limpiaría un poco de las algas, la sal y la arena. Pero no hice nada más que eso y proyectar la película.

El océano hizo la película. Los cangrejos con sus pinzas hicieron toda la edición. La arena que raspó el área de la pista óptica, dado que el 16mm es un formato sonoro, se convirtió en el sonido. Sin micrófono, sin cámara. Solo el agua salada reaccionando con la emulsión, las criaturas subacuáticas mordiendo o tomando la película, el golpe de las olas, la película frotándose a sí misma fue suficiente para hacer, si no un documental, al menos un documento de lo que había pasado bajo el agua que sentí era absolutamente tan válido como poner una cámara y un micrófono bajo el agua. Una forma diferente de registrar.

Así que lo que me gustaría mostrarles ahora es no una de las películas que hice en 1997 o 1998, sino otra que hice al regresar a ése lugar para volver a ver lo que estaba pasando bajo el agua después de haber hecho Shrimp Boat Log en 2006. Ésta vez con un diferente tipo de rollo. Así que durante el curso de un año repetí este experimento. Y ésto es What the Water Said Nos. 4-6.

El "montaje", el sonido, la imagen, todo vino del océano. Puse 100 pies de película cada vez, 2 minutos y 48 segundos de material. Pero el océano era quien decidía qué mandar de vuelta. Y una vez decidió no enviar nada de vuelta. Pero mi padre se quedó en la isla un par de días después de mí, y él encontró algo del material varado en la costa. Y éso fue lo que vieron al final, ese material estuvo en

el agua un largo tiempo, pero éso tiene ésa actividad.

Ahora, sigo intentando...Y sigo fallando en hacer películas sin palabras. Si asistieron a la función de ayer, si han visto mi trabajo, sabrán que eran más y más palabras. Y por supuesto, aquí, una película que podría no tener palabras, tiene palabras de igual manera. Pero no solo hay palabras, también números. En cierta forma ésta película es muy diferente del resto de mi obra, pero en otras es exactamente igual al resto de mis películas. Simplemente seguimos haciendo de nuevo nuestras películas, una y otra vez.

Y no sólo usé muchas palabras, de hecho usé algunas palabras equivocadas. Me equivoqué en el título. Pensé que "What the water said" era una cita de La Tierra Baldía de T.S. Eliot, pero estaba equivocado. No hay ninguna parte donde salga ésa línea. Hay una sección llamada "What the thunder said"; y hay otra sección que se llama "Death by water". Pero no hay ningún lugar que diga "What the water said", así que pifié ésa parte. Me gusta que mis títulos vengan de otras partes... Pero lo que T.S. Eliot sí escribió, y parte de lo que estaba pensando al respecto en ésta película, la cual es, en cierta forma, una "disaster movie", es ésto:

"Flebas, el Fenicio, que murió hace quince días,

olvidó el chillido de las gaviotas y el hondo mar henchido

y las ganancias y las pérdidas.

Una corriente submarina

recogió sus huesos susurrando. Cayendo y levantándose

remontó hasta los días de su juventud

y entró en el remolino"

Tuve un gran número de mentores, personas con las que estudié formalmente, y un número de personas con las que estudié informalmente o que conocí o que viajé a conocer mientras estaba en el Chicago Art Institute. Y uno de los más importantes de ésos mentores fue el cineasta Phil Solomon, quien era muy generoso con su tiempo. Y él era un cineasta que era muy cuidadoso de evitar palabras en casi todas sus películas. Hay palabras en su The Secret Garden, pero en ninguna otra. Pero él amaba la poesía. Y para la película que vamos a ver ahora, The Snowman de Phil Solomon, él pedía que cada vez que se presentara ésta película que fuera precedida por la lectura del poema del mismo nombre de Wallace Stevens:

"Hay que tener la mente en el invierno

para admirar la escarcha y las ramas

de los pinos cegados por la nieve;

y haber pasado frío mucho tiempo

para contemplar los enebros estragados de hielo,

los abetos ásperos en el lejano resplandor

del sol de enero; y no pensar

en ningún mal al escuchar el viento,

al escuchar unas pocas hojas,

que es el sonido de la tierra

llena del mismo viento

que sopla en el mismo sitio desnudo

para el oyente, que escucha en la nieve,

y, siendo nada, contempla

la nada que no está allí y la nada que está."

El material que Phil usó para hacer la película no sólo tiene agua en pantalla en forma de nieve, sino que está hecha de películas caseras encontradas en un sótano que se inundó. Lo que vieron es similar a What the Water Said. El daño creado por el agua, la película sentada sobre el agua, con ciertas partes, capas de emulsión pelándose. Pero lo que es asombroso es, y Phil me mostró la tira original de 8mm, todas esas líneas blancas que parecen rayas no se pueden ver. Eso es un fenómeno llamado "chunneling". Pequeños cañones se desentierran dentro del material , a veces cientos por cada cuadro, y son visibles solamente porque Phil Solomon es un maestro de la optical printer. Para quienes no saben, es un aparato que sirve para re-fotografiar tiras de película, ralentizarlas, congelarlas, o en el caso de Phil, no sólo iluminar desde atrás el cuadro para tomar una fotografía, sino que iluminar desde el costado de forma de que se iluminen todas esas cosas que están entre la emulsión y la base de la película. Y eso es magia. Es algo que Phil hizo en muchas de sus películas pero quizás nunca de forma tan bella y expresiva como en The Snowman de 1995.

Antes de tener VHS o DVDs o archivos digitales para compartir con amigos, era muy común intercambiar copias de celuloide entre realizadores. Para ver una película que te gustaba de algún artista, le pedías la copia y tu podías darle una de las tuyas como cambio. Y la razón por la que tengo ésta copia de The Snowman, mi copia, es porque Phil me pidió intercambiar copias conmigo, por una mía de la misma duración. Siempre hay que tratar de que sean de la misma duración, mismo costo, misma proporción. Así que a Phil le gustó una película mía de 8 minutos y le dí ésa copia y por parte de él recibí ésta copia.

Él era un hombre muy generoso. Es difícil creer que lleve 5 años sin estar aquí. Pero él era un gran artista, un gran gran profesor y una persona maravillosa. Si no han visto más de él, espero que tengan la oportunidad de ver muchas más de sus películas, las cuales son extraordinarias y están dentro de las grandes películas de la segunda mitad del siglo pasado y de lo que llevamos de siglo XXI.

Phil fue muy generoso conmigo de otra manera, mientras estaba estudiando mi posgrado. Vió una obra en progreso mía y dijo: "Oh ¿Puedo mostrársela a Stan Brakhage?". Y yo dije: "¡Supongo!". Pero fue una idea que me dejó muy nervioso. Pero a Stan le gustó la película, y de hecho fue la primera persona en programar mi obra en New York en Anthology Film Archives; una película mía de 1996 llamada Hardwood Process. Y no conocía a Stan en aquel entonces. Pero por coincidencia, en el otoño de 1997, ambos estábamos en Ithaca. Yo estaba allí por un pequeño Flaherty Film Seminar, algo que ocurre todos los años para quienes no lo saben. Y él estaba para una exhibición en Cornell Cinema y para una entrevista pública con Scott McDonald, quien es, por supuesto, conocido como uno de los grandes entrevistadores de cineastas. Estaba estrenando una película llamada Commingled Containers. Y pueden leer un recuento de éste evento en uno de los libros de Scott con una entrevista de 175 páginas con Brakhage.

Así que pude conocer a Brakhage en ésta función. Y fue muy gracioso porque en éste periodo se vestía completamente de negro, camisa y chaqueta negra y por supuesto, con una gran barba y cabello blanco. Yo sin saber ésto, también estaba vestido completamente de negro, con cabello y barba muy larga. Y descubrimos que volaríamos en el mismo avión. Él iba de vuelta a Boulder, yo iba de vuelta a Chicago. Y cambiábamos de avión en Pittsburgh. Así que obtuvimos asientos, cambiamos de ubicación para sentarnos juntos en el avión. Y yo recién había vuelto del océano, llevaba What the Water Said 2, todavía con algas y arena encima. Y él en ésta época había dejado de pintar porque los tintes probablemente habían sido responsables por su cáncer de vejiga y finalmente por su muerte.

Así que estaba usando artículos de odontología para rasgar diferentes tipos de emulsiones. Y la hora y media de viaje terminó con nosotros sentados, lentamente sacando cientos de pies de celuloide que caían a los pies del avión... Y todos nos estaban mirando. ¿Quienes eran esos raros tipos con sus trajes negros y sus rollos de película? Y Stan tenía toda una teoría de la evolución del arte en el mundo de los cangrejos del océano Atlántico. Al principio eran desordenados pero se volvieron más controlados.

Él parecía creer que todas las marcas habían sido hechas por un cangrejo, y no quise convencerlo de lo contrario.

Cuando vine a Colorado para mostrar What the Water Said completa del 1-3, él fue muy generoso y me hizo la sorprendente sugerencia de intercambiar copias. Él quería una copia de What the Water Said y dijo: "Ven a mi oficina y veremos si encontramos algo bueno para ti". .. Cualquier cosa va a ser buena.

Entonces terminamos dentro de éste edificio que ya no existe, con una pequeña alcoba donde había unas escaleras que sólo llegaban a su pequeña habitación. Y allí tenía no cientas, miles de copias de otros realizadores con los que había intercambiado películas. Eventualmente tuvo 2700 copias intercambiadas. Había entregado 2700 películas y le mandaron de vuelta 2700 copias. Ésa colección ahora está guardada en el Museum of Modern Art en New York City. Pero la película que me diera, dijo, tenía que durar lo mismo. Entonces me dió una copia de una película de 17 minutos que hizo en 1979. Y quiero concluir ésta función con su película llamada Creation.

(Comienza la sesión de preguntas y respuestas)

David Gatten: Stan era famoso por sus salones de domingo. Cada semana personas se reunían y él llegaba con algunas películas, a veces con copias nuevas que le habían llegado de películas suyas. Y algunas veces incluso teníamos pequeñas reuniones. Hubo una donde vimos What the Water Said y Creation. Y Stan era, como Phil, alguien que amaba a Wallace Stevens. Y todos los cineasta de éste programa, Erin, Phil, Stan y yo, aman o amaron el poema de Wallace Stevens de 1923, La Idea de Orden en Key West, y quería terminar ésta noche leyendo éste poema:

Ella cantaba más allá del genio

del mar. El agua nunca devino mente o voz,

como un cuerpo de veras cuerpo que sacudiese

sus mangas ya vacías. Su meneo mimético

lanzó un clamor constante, lo causaba

constantemente; y no era nuestro aunque lo entendimos,

inhumano, desde el océano auténtico.

No era máscara el mar; ella, tampoco.

Canto y agua no eran un sonido mezclado,

aunque ella cantase lo mismo que ella oía,

pues el canto fue dicho palabra por palabra.

Puede que se agitase en sus fraseos

el agua que tritura y el viento que jadea.

Sin embargo era ella, y no el mar, lo que oímos.

Pues ella era la artífice del canto que cantaba.

Encapotado siempre, el mar, de gesto trágico,

no era sino un sitio que ella recorría

para cantar. ¿De quién es este espíritu?,

dijimos, pues sabíamos que era el que buscábamos,

que había que preguntarlo mientras ella cantaba.
Si solo hubiera sido la oscura voz del mar
la que se alzó —incluso coloreada por olas—;
o la voz exterior del cielo y de la nube,
del coral sumergido y amurallado de agua,
aunque claro, sería un aire hondo,
el discurso agitado del aire, un veraniego
sonido repetido un verano sin fin,
sonido a secas. Pero fue mucho más,
más que la voz de ella y de nosotros, entre
las vanas zambullidas de las aguas y el viento,
las distancias teatrales, las estatuas de bronce
apiladas en altos horizontes, atmósferas
montañosas de cielo y mar.

La voz
de ella agudizó el cielo evanescente.
Ella medía su soledad por hora.
Ella era la única artífice del mundo
en que, además, cantaba. Cuando lo hacía, el mar,
independientemente de su yo, se volvía
el yo de su canción, pues ella era su artífice.
Nosotros, contemplando su caminar a solas,
supimos que ella nunca había tenido un mundo
excepto el que cantaba y que, al cantar, hacía.
Ramón Fernández, dime, si lo sabes,
por qué al cesar el canto y al volvernos
hacia el pueblo, por qué las luces vítreas,
las luces en los barcos pesqueros allí anclados,
al descender la noche que se inclinó en el aire,
dominaron la noche, seccionaron el mar,
fijando engalanadas zonas y ardientes polos,
organizando, ahondando, hechizando la noche.

Oh bendito furor del orden, pálido Ramón,

furor de artífice por ordenar palabras del mar,

palabras de los fragantes portales, tenuemente estrellados,

y nuestras, y de nuestros orígenes,

en demarcaciones fantasmales, sonidos más agudos".

Si tienen alguna pregunta, respuestas, comentarios, Erin y yo estamos aquí. Stan y Phil evidentemente no pueden responder sus preguntas, pero aquí haremos lo posible para contestar a cualquier interrogante que ustedes tengan respecto a sus películas.

Tengo una pregunta para Erin. En cuanto a Joyce ¿Hay alguna razón en particular por la que te enfocaste no necesariamente en el mar, sino en las montañas y la nieve, la cual es otra forma del océano?

Erin Espelie: Absolutamente, estaba pensando en la inestabilidad, inestabilidad en el clima, la forma en que el mar está cambiando rápidamente hoy en día, especialmente en las regiones montañosas. Así que quería empezar ahí y pensar en ése cambio. Y pensar en la forma en que el sonido estaba cambiando. Estaba usando una grabación de una amiga mía que es cantante de opera, practicando sus escalas en un ensayo. Y hay un elemento de aquello en Ulysses, la idea de Joyce de "ensayar" la vida propia y cuándo uno está ensayando y cuándo uno está viviendo. Entonces comenzar en un lugar de ensayo tan alto, aparentemente inestable en una región montañosa y luego bajar hacia algo que parece mucho más vasto e intercambiable, pero que tal vez cambia aún más rápido bajo la superficie.

¿Cómo pensaste los cambios de colores en What the Water Said? Porque hay colores rojizos y otros más azulados, personalmente los encuentro fascinantes ¿Qué pensaste al respecto, cuáles fueron tus impresiones?

David Gatten: El proceso para What the Water Said 4 y 5 fueron hechos en luz día. Entonces la película fue expuesta y nunca revelada. Para la parte 6, en víspera de año nuevo, 31 de diciembre de 2006, lo hice en la noche, así que la película no fue expuesta por el sol, fue lanzada al agua y sorprendentemente sí se reveló el material.

Ahora, también había una planta fotoquímica de la empresa petrolera Conoco unas 150 millas río arriba, y estaban vertiendo fotoquímicos en el río, llegando al océano. Aparentemente vertieron algo de eso en la víspera de año nuevo, pensando que nadie lo notaría, y eso reveló mi película. Lo que están viendo dentro de este rollo de Ektachrome son los acopladores de color; hay amarillo, cyan, magenta. Entonces las marcas, la razón por la que vemos azul o vemos rojo es por esas diferentes capas de emulsión de color que fueron reveladas y sobre las cuales el océano rasgó encima. Eso fue una gran sorpresa. Asumí que se vería diferente debido a que no la expuse a luz, pero no tenía idea de que igualmente pasaría por un proceso de revelado y de que sería capaz de ver ésas capas de emulsión. Para quienes han trabajado con Ektachrome o celuloide reversible, por lo general se ven rayas azules, mientras que en el color negativo se ve una raya verde. Pero aquí tenemos el azul y esas pequeñas motas rojas e incluso un poquito de amarillo abriéndose paso. Así que ésas son capas de emulsión. Pero yo estaba en shock. Y cuando me dí cuenta lo que había pasado, también algo horrorizado. Pero bueno, así fue, completamente impredecible.

¿Se vuelve predecible en algún momento el acto de hacer películas a lo largo del tiempo o te mantiene tan impresionado o incluso tan no-preparado como cuando empezaste?

David Gatten: Esa es una gran pregunta, e idealmente, debería ser lo segundo. Se vuelve una cuestión de si se tiene o no algo que decir. Y siento que hay una gran diferencia entre querer decir algo, algo que mucha gente hace, quieren ser parte de una conversación, quieren hacer una película, ir a un festival…Querer decir algo no es lo mismo que tener algo para decir.

Y si sigues diciendo cosas, es menos probable que hagas descubrimientos. Si esperas hasta que sientes que tienes algo para decir o que hay algo que quiere expresarse a sí mismo, van a existir más placeres

inesperados. Uno ciertamente puede trabajar para refinar las formas en que uno trabaja. Y ciertamente he intentado hacer eso, pero no con mucha repetición. Si no, hay un peligro de simplemente "lanzar el modelo de este año". Pero creo que es mejor si tratamos de evitar eso y permitirnos tener esas oportunidades en donde algo genuino está pasando. Entonces es una mezcla de ambas cosas, dependiendo de cómo uno se está moviendo en el mundo de la disciplina de cada uno. Puede ir a cualquiera de ambas partes o ambas a la vez. A veces te encuentras que lanzaste el modelo de este año y a veces tienes algo que nunca pudiste planear. Como la película que veremos mañana, nunca pude haberla planeado.

¿Los cambios de foco y de tono a lo largo de Creation y Shrimp Boat Log tienen que ver con el material que estabas usando?

David Gatten: La forma más fácil de responder respecto a la de Stan es que no hay tal cosa como "foco". Y en efecto, no hay. La imagen nunca está a foco. Decimos que si los "círculos de confusión" son lo suficientemente pequeños, nuestros ojos los perciben como si estuvieran a foco. Kodak tiene una medida que usan para considerar si algo está a foco. Y si el círculo de confusión es más grande que esa medida, está fuera de foco; más pequeño está a foco. Entonces se trata de un juicio subjetivo de qué está a foco o no.

Respecto a Shrimp Boat Long, hay una suavidad en ella por el número de "generaciones" desde el original hasta la copia final. Esto fue muy inusual en mi disciplina en el sentido de que filmé con un fondo parcial, y dicho fondo venía solamente con material color negativo. Así que a diferencia de mi filmación en reversible y editar en positivo, aquí tenía negativo. Filmé el negativo, hice la copia de trabajo y luego hice de cuenta que la copia de trabajo era un reversible original. Edité la copia de trabajo, y luego hay un negativo interno hecho de la copia de trabajo, y luego una copia positiva hecha desde el negativo. Entonces son múltiples generaciones, lo que repercute en el contraste, y las diferentes estructuras de grano.

Una última pregunta ¿Sabes dónde se filmó la película de Brakhage?

David Gatten: Solía hacerlo…no lo recuerdo en éste momento…. ¿Alaska? Erin dice que en Alaska.

Encontré todas las películas muy fascinantes y creo que cada una presenta una forma de interrogar la idea de conversar con los materiales. Pero especialmente con What the Water Said me gustaría saber si aún consideras al proceso y la película en sí misma, como una forma de arte.

David Gatten: Sí ¿Qué te hace hacer ésa pregunta?

Cuando pensamos en imágenes, creo que tienen una dimensión dentro del mundo de las artes. Podemos ponerlas en la historia del arte, por ejemplo, pero creo que también podemos pensar en cómo las imágenes se relacionan con el mundo. Y en ese caso, la película es una interacción del material con el mundo acuático, con poca, muy poca intervención de tu parte. Entonces si usualmente pensamos en el arte como algo hecho por humanos, en éste caso hay una dimensión en la que podemos cuestionar su cualidad como forma de arte en sí misma…

David Gatten: No muy diferente del trabajo de Marcel Duchamp, el objeto encontrado donde casi nada está realizado más que ser presentado como arte y dar algo de contexto: "Oh mira ésto que encontré, éstos objetos que reuní"; éso es arte. Luego está la forma de pensar que creo que es la más importante, que es la de John Cage: La noción de que algo no es al azar sino que indeterminado; pero tienes un campo de juegos que está configurado. Y el trabajo del artista es poner ésos límites y luego dejar que algo pase. Y el resultado es tal vez interesante, tal vez no. Si el resultado es interesante, entonces es la responsabilidad del artista moldear aquello en algo donde el significado pueda resultar al momento de ser experimentado por una mente activa que se encuentra con ése material.

Así, la pregunta se vuelve ¿Qué tanta intervención, qué tanto soporte, qué tanto contexto es necesario para que algo entre en la categoría de arte? Y creo que esa es una buena pregunta para este tipo de trabajo. Y como dije, trato de no hacer mucho, pero luego no puedo resistirme a volver a la historia de la literatura y pensar acerca de cómo el océano ha sido representado versus cómo el océano fue representado en el rollo de película. E igualmente importante, cómo el rollo de película está siendo articulado por el proyector. El proyector es tan importante como el rollo de película y el océano.

Porque sin él, no vemos estas cosas, no oímos los sonidos que son como océano, con golpes de olas, las estáticas, sin el aparato. Así que yo creo que sí encaja en la categoría de arte. Pero eso no imposibilita la otra categoría que mencionaste. No creo que sean mutuamente exclusivas. Creo que hay un acople allí.

En relación al significado y el contexto, estaba pensando acerca de tus presentaciones. Porque me gusta tu palabra hablada tanto como tus películas. Y me preguntaba si consideras la presentación de la obra como un igual a la proyección o como algo necesario para dar contexto y hacernos dialogar con las piezas.

David Gatten: Este tipo de trabajo circula de muchas maneras, pueden ser exhibidas en un festival donde el cineasta no está presente en absoluto. Puede ser arrendada para clases. Puede ser parte de una retrospectiva donde el artista está presente. Entonces si uno va a hacer este tipo de trabajo, uno debe estar en paz con el hecho de que es posible que pueda salir al mundo y ser tanto entendida como malentendida dependiendo del contexto.

Pero me encanta tener la oportunidad de estar en una habitación donde nos pusimos de acuerdo para comenzar en un horario determinado, dejando nuestras vidas afuera, entrar, concentrarnos por una cierta cantidad de tiempo todos juntos y considerar éstas cosas en pantalla. Y creo que a veces no soy un cineasta. Alguien le preguntó a Bob Dylan si escribía canciones de protesta o si era un activista y él dijo que era “Un tipo de canto y baile”. Y sí, a veces soy un performer y sólo resulta que tengo accesorios de sombras extremadamente elaborados y costosos que interrumpen la actuación en el escenario. Y aprecio mucho la pregunta porque siento que no todo el trabajo está en pantalla. La obra nunca se defiende por sí sola. Está ésta idea modernista de que el arte debe existir por sí solo ¡Pero el arte nunca existe por sí solo! Siempre hay contexto. No hay tal cosa como una obra sin contexto. Estar aquí y darle contexto es parte de la pieza. Todo esto es parte de la responsabilidad del artista; no es sólo estar en el estudio y jugar con cosas y enviarlas afuera. Se debe trabajar con el trabajo. Debes trabajar con una audiencia potencial de forma de activar un espacio social. La película no es para la pantalla. Es para esto. Y si tuviéramos más de esto, puede que tengamos un mundo mejor.

Como citar: Cineclub, L. (2024). Charla David Gatten en USACH, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/charla-david-gatten-en-usach/1245