laFuga

James Benning

El tiempo para ver una nube

Por Agustina Pérez Rial, Irina Raffo, Ivo Aichenbaum

Tags | **Cine estructural | Poética | Estados Unidos**

Agustina Pérez Rial (FSOC UBA). Graduada en Ciencias de la Comunicación (FSOC-UBA), diploma en Gestión Cultural (IDAES-UNSAM) y magister en Análisis del Discurso (FFyL-UBA). Participa de grupos de investigación (UBACyT, UNA y UNTREF). Sus líneas de investigación se ubican en la intersección entre semiótica, estudios audiovisuales y género. Es coeditora del libro Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine en Argentina (Libraria, 2014). Correo electrónico: apr1390@gmail.com

James Benning estuvo en Buenos Aires dictando un curso en el marco del Programa de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella. Antes de la proyección de *Measuring Change* (2016) en la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, dialogamos con él sobre su carrera, los vínculos entre producción de imágenes y política y la percepción del tiempo en el cine. A continuación los intercambios que mantuvimos con este cineasta inclasificable que viene produciendo desde los años setenta largometrajes y cortometrajes que redefinieron, una y otra vez, los contornos del cine llamado experimental.

Para empezar queremos preguntarte por los espacios de intersticio de tu producción, ¿qué influencias disciplinares marcaron el comienzo de tu trabajo, cómo fueron cambiando a través de los años?

Bueno, empezaron con una pregunta muy difícil. Es como preguntar cuándo crees que te convertiste en un artista. Otra forma de decirlo sería: "¿cuándo crees que tu trabajo empezó?". Creo que la influencia más grande es que crecí en un tiempo, en una época, en la que a los niños se les confiaba poder salir de sus hogares y los padres no se preocupaban por ello. Por lo menos donde yo crecí no era un lugar peligroso. Pude tener aventuras desde muy joven. A los doce ya salía a explorar un parque cercano y luego al valle industrial donde se concentraba mucho trabajo y estaban las vías del tren, y uno podía subirse a ellos, también podías pescar en el río y explorar. Esa fue, quizá, la más grande influencia. Fue un privilegio poder ir y hacer lo que quería desde muy pequeño. No me di cuenta que en realidad estaba comenzando a desarrollar una práctica, la de mirar y escuchar. Sin dudas, esa es mi mayor influencia.

En relación a haber ido a una escuela de cine, a estudiar con un teórico como David Bordwell, todo eso me sirvió para entender que había una historia del cine y que uno podía dedicarse al arte y convertirse en artista como profesión. Eso era algo que yo no sabía cuando era más joven. Crecí en una familia en la que no tenían libros ni obras de arte colgadas en la pared, o sea, que ese no fue un privilegio al que accedí. Después de que me dieron el título en Matemáticas y volví a la Universidad, ahí recién me di cuenta que existía una historia del cine y el arte, que habían diálogos que se estaban dando y que como joven artista podía participar en ellos, interpelarlos desde un trabajo que fuese reflexivo e intentara expandir el lenguaje del cine o del arte. Entonces, es en ambos extremos, ya sea cuando era muy chico o cuando ya era más grande -y tuve la oportunidad de ir a la universidad. Las universidades son buenas porque te permiten entender eso, pero también pienso que las universidades tienen una agenda y uno tiene que desaprender muchas cosas y entender que la educación puede limitarte tanto como te expande. De esta forma oscilante es como variaron mis influencias en esos años.

Esta libertad que vos tuviste para acercarte a un modo de ver particular, ¿pensás que puede enseñarse en una escuela o en un programa de cine?

Cuando pienso hoy mis cursos busco que surjan de ese espíritu de prestar atención que aprendí de chico, que quizás hoy ya no es tan común en los jóvenes. Creo que tenemos que aprender a prestar atención, especialmente, con ciertas tecnologías que pueden robar nuestro tiempo como celulares o computadoras. Sólo miramos la pantalla en lugar de ver más allá de ella. Entonces, pienso que esto es una disciplina importante para enseñar: abrir un espacio donde la gente pueda comprender que prestar atención es algo que se puede cultivar y que eso pueda derivar en un entendimiento más profundo. En la ciencia, por ejemplo, muchos experimentos son sobre la observación. Uno trata de controlar variables y luego ver qué pasa cuando alguna de éstas cambia.

Tus películas trabajan con tomas muy largas, ¿qué es lo que mirás mientras las realizás?

Antes de hacer la toma hago largas observaciones del lugar que voy a filmar. Paso mucho tiempo ahí previamente, pero cuando llega el momento de hacer la toma, enciendo la cámara y el grabador de sonido, y me alejo para no hacer ruidos. Si estoy haciendo algo muy largo, me pongo un poco ansioso. Siento que hice el trabajo antes y ahora es la cámara la que debe hacer el suyo. Sólo tengo que estar paciente y quedarme quieto. Me estoy haciendo más ducho en poder sentarme y soñar despierto. Cuando hice la película *Farocki* (2014) de una nube, un film de una hora de duración, donde filmo el cielo únicamente, no había sonido, era solo una observación silenciosa. En ese caso, no miré lo que estaba pasando en el cielo. Cuando vi las imágenes, fueron nuevas para mí, no tenía idea de lo que había grabado. A los veinte minutos de la toma hay un objeto que atraviesa el cielo de un lado a otro, como una pelota redonda y plateada, un objeto volador no identificado que no tenía idea que podía ser. Nunca lo vi, y como no había tomado sonido no sabía que ruido hacía pero supongo que no hacía ruido porque atravesó el cielo sin que yo me diera cuenta. Fue un maravilloso descubrimiento que llegó después mientras estaba mirando la toma para ver si la iba a usar. Eso es emocionante, hay un evento fortuito que te confunde. Mientras que filmo, trato de pasar el tiempo, porque si no me siento ansioso. Cuando grabás por una hora, ese tiempo se siente muy largo porque estás esperando que ese trabajo se finalice. Finalmente cuando lo veo en el cine, en general, pasa muy rápido, la percepción del tiempo cambia. Aunque cuando veo que la audiencia se pone nerviosa, puedo sentir el tiempo un poco más largo.

Hablaste de la audiencia, ¿cuál es tu relación con el público?

Cuando veo mis películas muchas veces las veo en Festivales de Cine, y si bien hay muchas personas que vienen a ver mis películas, otro porcentaje de gente está como si fuera de *shopping*, no tiene idea de lo que va a ver, y muchas veces pierdo muchas de esas personas. Esto me pone un poco nervioso, no por lo que ellos se están perdiendo, sino porque están echando a perder la experiencia de los otros: se levantan, hacen ruido, etc. Y, entonces, me siento mal, porque pienso que si le hubieran dado una oportunidad al film podrían haber aprendido algo. Es una mezcla de sentimientos extraños. De todos modos también soy muy consciente de lo demandantes que son mis películas, que no son el tipo de cine dominante ni tienen el objetivo de dar entretenimiento.

¿Hay una relación entre lo que vos querés que el público experimente en tus películas y el modo en que vos filmás?

El cine ha desarrollado un contrato muy fuerte entre la audiencia y la pantalla, sé que ese contrato existe. También sé que hay otro tipo de contratos cuando se observa en el mundo real. No mirarías algo tan de cerca, estarías mirando hacia los costados y pensando en otras cosas. Pero en el cine estás sentado frente a la pantalla y todo viene hacia vos. En la vida real todo está alrededor. No necesitás una disciplina y ni siquiera pensás en la duración, en un principio y un fin. Sólo es. Entonces, espero que si la gente experimenta mis películas por primera vez y se queda, luego puede aprender a mirar a la pantalla de forma diferente y así entender que hay una experiencia diferente con el cine. Más tarde puede trasladar este aprendizaje a su vida cotidiana y quizá desarrollar también un fuerte contrato con las cosas que están sucediendo a su alrededor, mirar con más atención.

¿Cómo se reformula este contrato cuando la producción audiovisual ingresa en los espacios de arte contemporáneo como los museos o galerías?

En estos espacios no hay contratos, y si los hay, son demasiado débiles. Hay estudios sobre la cantidad de tiempo durante el cual las personas miran una pintura y el tiempo promedio es de 11 segundos, un tiempo muy reducido. Eso no quiere decir que haya personas que miran algo por más de una hora. El museo es un espacio muy social, la gente va a las librerías, a las tiendas, a los cafés, a encontrarse con amigos. Y si se trata de una galería sólo ven los trabajos en las inauguraciones que se llenan de gente. El contrato no es fuerte. Me parece que es una responsabilidad de los artistas, las galerías y los museos, tratar de fortalecer el acuerdo con las audiencias. Entonces, si alguien hace una video instalación que tiene una duración, la audiencia por lo menos tiene que saber cuál es, para elegir si la ve o no. Pero si no sabe su duración, entra a la sala, ve la pantalla como si fuera una pintura y se va del espacio; y eso pasa mucho. Me parece que como cada vez se hacen más instalaciones ese contrato está empezando a desarrollarse. Todavía no se ha fijado pero está mejorando.

¿Vos modificás tus obras pensando en el espacio en el que vas a exhibirlas?

Esa pregunta no me la hago mientras trabajo, pero si cuando un proyecto mío va a ser instalado. Trato de entender cuáles pueden ser las dificultades: ¿es esta una obra a la que uno puede entrar y salir? ¿puede funcionar de esa manera? ¿o es una pieza que debe ser vista de principio a fin? Es curioso porque he instalado piezas como *Twenty Cigarettes* (*Veinte Cigarrillos*, 2011), que es una película que tiene un principio y un fin, y en una situación normal de cine verías a las veinte personas, cada una de ellas, fumando un cigarrillo y la duración sería la que le lleva a cada uno fumar un cigarrillo. Eso tiene una idea particular y vos no te vas a dar cuenta de cuál es esa idea a no ser qué veas a cada uno de los veinte fumar y experimentes eso. Y, en algún momento, mientras que ves a quienes fuman, ellos se revelan a sí mismos y muestran su personalidad. Esa película fue hecha para una audiencia de cine, para experimentar todas esas cosas, pero también ha sido instalada en museos, en pasillos donde mucha gente pasa y por los cuales, quizá, pasa más de una vez. Entonces, cada vez que pasan, seguramente, vean a una persona diferente fumar. Esto se transforma en una experiencia totalmente diferente. No puedo decir cuál es mejor. En esa ocasión esa película fue hecha para el cine pero también es interesante instalarla en museos y que no sea la misma película. Que no sea descubrir la duración sino una nueva persona cada vez que pasas de vuelta, hay algo que me gusta de eso. Otras películas al ser instaladas de una forma semejante pueden ser arruinadas completamente. Uno debería ir película por película pensando cómo debería ser instalada. También he hecho algunas piezas sólo para ser instaladas sabiendo que la gente entra y sale de las salas. Hago cosas con múltiples *loops* que pueden ser interesantes cada vez que los mirás; podés entrar, ver un poquito y después irte. Esto sería servir al contrato más débil. Pero tampoco quiero hacer cosas que vayan en contra de un contrato más fuerte.

¿Exhibir tu trabajo en algún espacio te obligó a hacer algún tipo de concesión política?

No hago nunca concesiones respecto a lo que creo ni en relación a mi posicionamiento político. *Two Cabins* (*Dos* cabinas, 2011) es una obra con un valor político muy radical, habla del terrorismo, de la marginalidad, y fue mostrada en dos museos, en Austria y en Alemania, y creo que parte de ese proyecto también va a ser exhibido el próximo año en Canadá. Por ahora, no se ha mostrado en Estados Unidos y eso no sé si es porque no he tratado o por el valor político y el miedo que eso genera a la hora de exhibirla. Estoy haciendo un nuevo trabajo que tiene que ver con tres historias con carga política, algo que también va a ser difícil para que se involucren algunos museos, pero eso es problema de ellos. Hacer el trabajo es lo más importante para mí y tal vez encuentre personas con el suficiente coraje para mostrarlo o personas que al menos les guste estéticamente.

En tu trabajo ¿cómo es la relación entre el valor político y estética?

Creo que hay una conexión entre las dos y que la estética que yo manejo es muy política también. La idea de dejar que las personas tengan más tiempo para entender algo es una decisión estética pero también es una decisión política. Mirar más de cerca y trabajar más duro para entender. Aprender cosas siempre lleva tiempo y creo que muchas veces aprender puede ser doloroso. Finalmente, espero que no sea sólo doloroso, que uno pueda aprender algo, que uno pueda disfrutar, porque siente que puede entender mejor.

¿Y si el espectador no entiende o se aburre en el proceso de observación?

"Aburrimiento", no sé...hay tantas cosas pasando a la misma vez. Hay tantas cosas sucediendo en el mundo que creo que si estás aburrido es que sos haragán. Quizá es una función de la tecnología que entrevera todo y que cambia, haciendo más cortos, nuestros períodos de atención. Es verdad que hoy queremos aprender rápido mirando diferentes cosas y, quizá, se pueda aprender más mirando a un solo lugar. Saltando de un lugar a otro entrás en ritmos que son adictivos.

¿Hablando de nuevas tecnologías, ¿cómo cambia tu trabajo con el cambio de las tecnologías analógicas a las digitales?

Empecé a hacer películas con una cámara de 8 milímetros (mm) porque era lo más barato y la primera cámara que compré era una Bolex que parecía de 16mm pero que era de 8mm. Era la mejor imagen que podía conseguir por el menor precio. Ingresé al cine por eso y, después, finalmente, hice un poco de dinero y la cambié por una de 16mm. Muchos artistas y cineastas la elegían porque era el método más barato de hacer imágenes y así te volvías un poco adicto a las cualidades de la imagen: la película con grano, las diferencias blanco y negro y color...hay mucho trabajo hecho sólo por el valor del material en sí mismo. Todo eso ha sido más o menos agotado. Yo no ingresé al mundo digital hasta que la imagen no fue lo suficientemente buena. Para cuando hice el cambio ya era el año 2007. Cuando pude comprarme una cámara digital ya se podía obtener una imagen muy bonita, imágenes mucho más reales que las que daba la película analógica. Porque la película se mueve, vibra, y tiene muchas cualidades que no tienen que ver con lo real, sino con una visión romántica de lo real. Entonces, de golpe, me gustó tener una imagen que fuese tan real. Era, además, una forma barata de hacer imágenes. Porque una vez que vos tenés una cámara y un grabador digital, entonces, hacer imágenes no cuesta más por año que comprarte un disco duro. De golpe es mucho más barato que el 16mm. Esta alineación del trabajo con el mundo digital genera un lugar más democrático y accesible para más personas. Me gusta por eso y porque, además, es mucho más veloz. Podés trabajar mucho más rápido, editar más rápido y no tenés que esperar los servicios de los laboratorios, hay mucha post producción que podés hacer vos mismo: modificar imágenes, cambiar el contraste o transformar una imagen de la forma que quieras. Hay mucho más control de la corrección de color, todo eso es una gran ventaja. También podés componer imágenes, hacer cosas que podrían llevar años en el mundo analógico, pero que hoy en día se pueden hacer en una hora en el universo digital. Entonces, desde que me compré ese equipo hice más películas en los últimos diez años que las que hice en los primeros treinta y cinco. Pero, por supuesto, aprendí mucho a través de lo analógico. Estoy contento de que tengo toda esa experiencia y quizá es por eso que soy más rápido ahora. Lo analógico me enseñó a tener una disciplina muy fuerte porque costaba tanto hacer películas que uno planificaba mucho –y todavía lo hago-, pero ahora puedo filmar o rodar más tomas y elegir sólo pedazos, esto me permite alcanzar mejores imágenes. Con la película hacía una sola toma y, con suerte, funcionaba. Ahora también trato de hacer una sola toma pero si no funciona puedo hacer dos, tres o cuatro. Así que esta nueva tecnología ojalá la hubiera tenido desde el principio, habría sido mucho más feliz.

En tus últimas piezas, sobre todo en las que trabajás con materiales de otros en *remakes*, **las tomas son mucho más cortas, ¿cómo afectaron estas tecnologías y este tipo de materiales el tiempo en tus obras?**

Como puedo hacer muchos más tipos de películas y más rápido puedo retomar ideas que había dejado atrás mientras trabajaba con 16mm. He hecho muchas películas de observación en digital pero, también, estas nuevas tecnologías me permitieron ser más lúdico y hacer películas que nunca había hecho antes, películas que son apropiaciones. Nunca había hecho películas con *found footage* y ahora hice 52 en un año. O sea que no sólo puedo hacer las películas que quiero hacer sino que puedo jugar e intentar con otras cosas. He estado reconstruyendo películas de otros, rehaciendo *Faces* (John Cassavetes, 1968) o *Easy Reader* (Dennis Hopper, 1969), eso es algo que yo nunca hubiera hecho con analógico. Aunque si hice una *remake* con analógico. Tomé el sonido de *Ernesto Che Guevara: El diario de Bolivia* (1994) de Richard Dindo y le puse todas nuevas imágenes a la película. Si conocés su película, ves su película cuando escuchás el sonido, pero luego entran mis imágenes. Las imágenes originales son todas en Bolivia y mis imágenes son en el sur de California. De alguna forma puse la revolución boliviana en el sur de California, a donde pertenece por la explotación de América. Es interesante tomar esta revolución fracasada en Bolivia y llevarla a Estados Unidos, y hablar poniendo atención sobre algunos temas.

¿Hay en la producción contemporánea algún artista que usted admire o cuyo trabajo lo interpele?

Tengo varios amigos que trabajan en el cine con los cuales hablo de mi trabajo y del trabajo de ellos. Era muy cercano a Harun Farocki y cuando él hizo *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*Trabajadores saliendo de la fábrica*, 1995), imágenes apropiadas de los trabajadores saliendo de la fábrica de la conocida película de los hermanos Lumière *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), e hizo una instalación, terminé mirando uno de mis primeros trabajos en 16mm que tenía obreros entrando y saliendo de la fábrica, lo proyecté y lo copié digitalmente proyectando la película en una pared y sólo copiando la parte en la que un obrero sale de la fábrica. Luego armé una película de 78 minutos sacada de una copia de 5 segundos de esa película. Mi trabajo fue inspirado por el trabajo de un amigo que me hizo acordar que yo también había hecho una escena de la salida de obreros de una fábrica. Mis influencias son cercanas: Peter Hutton, Sharon Lockartd, Rachel Kushner, no es que esté influenciado por el trabajo de otros que no conozco. Mi trabajo está más influenciado por las conversaciones que tengo con ellos, por cenar juntos y cosas de ese estilo, a través de la interacción en la vida misma. Creo que es importante que el trabajo incluya temas de vida y muerte, de amistades reales, no sólo temas de importancia teórica.

¿Ese sentimiento de comunidad te parece necesario mientras uno se forma o crees que es importante mantener esos lazos durante toda la carrera?

Uno debería estar aprendiendo durante toda su carrera, sosteniendo esos lazos de intercambio. Cuando viví en Nueva York durante ocho años, había una gran cultura de cine, pero yo me quedaba en mi loft, tenía una novia hermosa, pasábamos tiempo juntos, y luego tenía amigos que eran pintores, entonces los iba a ver pintar. Ibamos luego a apostar a los caballos... Toda la vida nos afectaba. No quiero vivir la vida en una disciplina, quiero vivir la vida como vida.

¿En tu trabajo el paisaje tiene una presencia muy fuerte, cómo caracterizarías esta constante?

En algún momento a finales de los años 80 decidí que para seguir trabajando quería hacer películas que me llevaran a los lugares donde quería estar, y esto construiría nuevos significados para hacerme ver el mundo, y ponerme en un contexto más amplio. Eso fue desde una posición de placer, pero también de conocimiento. Luego, como me gustaba estar al aire libre, comencé a aprender mucho de los paisajes, de los paisajes físicos de la naturaleza misma pero también, de cómo son marcados por la historia y por el ser humano, qué se le hace al paisaje. Y luego cómo funcionan los paisajes desde sus propias reglas, cómo viven los animales en ellos, qué se puede controlar y qué queda fuera de control. Ahora es tan evidente que el ser humano tiene un efecto muy grande sobre el medio ambiente, por ejemplo en las montañas de Sierra Nevada hay millones de árboles muriendo debido al cambio climático, porque hubo seis inviernos muy cálidos, uno detrás de otro.

Uno ve cosas así y se pregunta si éstas son cosas que ocurrirían normalmente, o son cosas que suceden debido a cómo funciona la industria y el comercio que no les importa nuestro aire y nuestra agua. Yo no tengo las respuestas, pero veo que hay algo que está sucediendo. Nunca sería tan atrevido como para decir que no hay calentamiento global, como alguna gente dice, especialmente mi gobierno actual.

¿Hay alguna conexión entre tu trabajo y el trabajo de los fotógrafos de las *nuevas topografías*, como Robert Adams o Bernd and Hilla Becher?

Es gracioso... hace algunos pocos años hubo una exposición de Robert Adams en *The Getty* y me pidieron que diera una charla informal. Me dije "esto es interesante", pero no conocía para nada el trabajo de Robert Adams. Me dieron un par de libros y luego me dije, ahora entiendo porque me están pidiendo que lo haga. Él pone el foco en las culturas suburbanas que están siendo construidas sobre el paisaje y ese tipo de cosas. Entonces la pasé bien haciendo eso. Si lo hubiese conocido antes, seguramente habría sido una influencia sobre mi trabajo. Él me llamó (él tampoco sabía quién era yo) para saber si yo estaba de acuerdo en hacerlo. Tuvimos una linda conversación y luego nunca más supe de él y él nunca supo nada de mí. Pero fue un pequeño y lindo cruce que se dio. Las fotografías color de Stephen Shore si claro que las conozco, y seguramente hayan influenciado mi manera de encuadrar...pero uno acumula muchas cosas.

Has hablado de la responsabilidad que implica a un sujeto pagar los impuestos a un gobierno que después toma determinadas acciones con ese dinero, ¿cómo se articula en tu pensamiento la acción política con la práctica artística?

Algunas veces hago declaraciones como esa, pero trato de no ser así de dogmático mientras trabajo. Trato de hacer preguntas y no dar las soluciones, que uno tenga que encontrarlas. Si ves *13 lakes* (*13 lagos*, 2004), y notás que son enormes y fuertes, entonces podes tener la sensación de que quizá los peces estén muriendo, y mientras que filmaba la película encontré historias que me enfrentaron a las realidades de esos espacios y los pueblos. Pero es una decisión personal no incluir declaraciones directas en las películas. Sin embargo, sí es mi idea que cuando veas todos esos lagos, pienses en lo que está sucediendo. Igualmente, mucha gente escribió sobre la película como una denuncia para que uno ponga atención sobre lo que está pasando en nuestro medio ambiente. Eso si quería, que surgiera una discusión, pero no tengo las respuestas. Lo que me gusta es hacer películas que al menos te hagan pensar en esas cosas, planten las preguntas.

Para terminar, ¿podrías hacer una dibujo o diagrama que represente tu manera de concebir la relación entre el tiempo y el espacio?

Como citar: Pérez Rial, A., Raffo, I., Aichenbaum, I. (2018). James Benning, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/james-benning/912