laFuga

Leslie Thornton

"No puedes enseñarle a alguien a ser un cineasta experimental"

Por Carolina Zúñiga

Tags | **Cine experimental | Cultura visual- visualidad | Estados Unidos**

Carolina Zúñiga Vásquez es periodista y productora de proyectos documentales. Tiene un MA in Media Studies en la New School University, New York City. Actualmente, es docente de la Facultad de Comunicación y Letras en la Universidad Diego Portales donde trabaja en el área de proyectos web de la Escuela de Periodismo y enseña nuevas narrativas digitales y documental.

En el contexto del Femcine en marzo del 2015, Leslie Thornton mostró por primera vez su trabajo en Chile. Nacida en Estados Unidos en 1951, se formó como artista y luego comenzó a experimentar en cine siendo hoy considerada una pionera del cine experimental. Desde sus primeros trabajos sus preocupaciones estuvieron centradas en la tecnología, los medios de masas y su lenguaje. En su adolescencia en los años 60´ Leslie Thornton asistía semanalmente a la iglesia Unitarian en Schenectady, en el estado de New York (NY) donde conoció el cine avant-garde. Este hecho marcó su estética y lo que sería su trabajo futuro. Más tarde iría a State University of New York en Buffalo, NY donde estudió junto a profesores como Hollis Frampton, Paul Sharits, Stan Brakhage y Peter Kubelka. Además más tarde fue parte de un programa de cine dirigido por Richard Leacock y Ed Pincus en el MIT. Hoy es profesora de Cultura Moderna y Medios en Brown University. Leslie Thornton, además de recibir numerosos premios, fue la única mujer cineasta experimental incluida en la publicación de los 60 directores estadounidenses más importantes según Cahiers du Cinema. Su proyecto cinematográfico más conocido es Peggy and Fred in Hell el cual estuvo produciendo por más de 30 años y que terminó durante el 2014. Esta conversación fue realizada en el marco de sus actividades en Chile, en exclusiva para La Fuga.

Pensar/sentir el cine

Imagino que mucha gente te pregunta sobre tu formación en pintura y cómo fue después haberte transformado en cineasta con la primera película que hiciste *X-TRACTS* (1975) [1] **. Aquí está muy presente la idea de los gestos, de cortar cada movimiento con un gesto. ¿Crees que existe una diferencia entre el gesto en la pintura y en el cine? ¿Lo ves como una aproximación similar o muy diferente?**

Cuando hice esa película yo estaba pensando completamente en la pintura, entonces es bueno que hayas usado la palabra gesto. Mis pinturas tenían una gran estructura y estaban construidas frecuentemente en blanco, pero siempre con mucho color y con gestos hechos con pintura que fluía (dentro del cuadro). Estaban como sujetas por una superficie blanca cuadriculada donde había movimiento adentro y afuera, en muchas capas. Y tú podías sentir esa mezcla de la mano y los colores, como las pinturas de Agnes Martin pero con más pintura, más color y gesto. Entonces cuando empecé a trabajar en películas ya estaba muy familiarizada con el cine avant-garde estadounidense. Fui afortunada de estar en la escuela (Hartford Art School, Connecticut, USA) cuando llegó mucho dinero de la familia Rockefeller para apoyar al arte. Entonces todos estos importantes cineastas hombres avant-garde estadounidenses como Stan Brakhage y Hollis Frampton, y Paul Sharits, enseñaban allí y yo estaba pintando. Tomé todos sus cursos. Llegué como pintora pero dentro de un mes empecé a hacer películas. Y la única forma en que podía aproximarme a trabajar en cine, porque ya tenía un lenguaje y una estética, fue traducir lo que ya sabía, lo que ya entendía en esta otra estructura, que ahora incluía, tiempo y sonido e imágenes del mundo. Para hacer X-TRACTS usé una estructura y un guión con unidades de tiempo predeterminados para grabar los planos. No planee lo

que la gente diría, ni lo que haría, pero sí cuánto tiempo duraría el plano, y cuántas tomas haríamos de algo, y cuál era la relación entre la cámara y el sujeto. Haría zoom in seis veces, y cada cosa estaba pensada en unidades de seis, entonces así podía hacer seis zooms, y después seis paneos, ese tipo de cosas.

Como una estructura matemática

Sí, era muy matemático, más como una composición musical en un tono experimental, con una guía de unidades de tiempo y direcciones de movimiento. Y luego el sonido, que sabía iba a ser igual de importante. Entonces grabé mi propia voz leyendo un diario de notas de cosas que en su mayoría había escrito sobre pintura y también sobre lingüística. Y luego quemamos el diario y cortamos el sonido también según un patrón que estaba predeterminado, hicimos nuestras categorías y luego editamos según el plan que habíamos hecho en papel.

Después de su primera película, tuvo la oportunidad de ser parte de un programa de cinéma vérité del MIT. Junto al británico Desmond Horsfield estuvieron viviendo en un station wagon en un estacionamiento al lado del departamento de cine en el MIT con perro y todo. Eran los setentas.

Vivimos en nuestro auto porque pasábamos todo el tiempo trabajando, filmando. El programa era estrictamente de documentales cinéma vérité, pero la forma en que Desmond y yo los editábamos fue también siguiendo una estructura determinada antes de tiempo.

Entonces el montaje era muy experimental pero con una producción de cinéma vérité.

Sí, y ellos estaban tan enojados que nos echaron, nos hicieron irnos.

En serio?

Sí.

¿Y nunca mostraste esa película? ¿Cuál era el nombre de la película?

Se llamaba All Right You Guys (1976). Casi nunca la muestro. Pero aprendí mucho, eran solo entrevistas y performance de dos mujeres distintas, se les preguntaba el mismo tipo de preguntas y se les pedía que hicieran sus versiones en sus propios entornos. Ellas eran personas muy diferentes y nosotros entre cortamos en una forma de comparación. Entonces para nosotros fue una extensión de X-TRACTS. En X-TRACTS no importa lo que se vea, está tan cortado, y solo se ve repetición y patrones, entonces comienzas a pensar en cómo fue filmada. Y en All Right You Guys, el siguiente paso para nosotros era hacer, lo que nosotros llamábamos El Aparato o el filmar en sí mismo, y la forma en que la filmábamos era parte de la película. Entonces estabas consciente, no podías solo sentarte para atrás y ver la historia, queríamos tratar con más contenido y un sentimiento más profundo sobre la gente.

La primera película era más fría y abstracta. All Right You Guys se revela como una película sensual. Porque las mujeres que elegimos, una era mi hermana y la otra una amiga, ambas mujeres muy expresivas y sensuales, pero muy diferentes y eso fue lo que exploramos. Por muchos muchos años cada película que hice hasta un cierto punto de mi vida, las sentía como una forma de descubrir el cine, no para descubrir qué era posible hacer. No comencé pensando: “Voy a contar una historia…”, o “Me gusta este estilo, me gusta ese cineasta y quiero hacer algo como eso”. Yo siempre me sentí como si hubiese empezado desde nada.

Más como una artista que como cineasta..

Sí, más como empezar desde una página en blanco o con un lienzo en blanco, o un instrumento que sabes cómo tocar, pero que tocas improvisadamente, y que aprendiste tocando y que no solo tocas porque fuiste a una escuela de música y estudiaste composición y aprendiste como tocar ese instrumento. Entonces hay distintas formas de aprender, y hay formas más académicas y yo estoy completamente en el otro lado, siguiendo la intuición, el instinto, pero también es un proceso muy intelectual. Entonces digo que lo que hago es pensar/sentir y en inglés no hay palabra para eso pensar/sentir, pero eso es lo que todo mi trabajo hace, todo.

El arte y el ruido de las imágenes

¿Qué piensas del mundo que estamos viviendo hoy con muchas imágenes alrededor, gente colaborando, haciendo distintos tipos de arte?

Bueno, me siento abrumada por esto, por lo que dices, la disponibilidad y la proliferación de la creación artística, de formas de arte, artistas, lugares para mostrar, diferentes formas para mostrar. Había un término usado en los ochenta, el término era la explosión de información, cuando la gente comenzaba a entender la idea de lo que un computador podía significar, cuando más y más datos se volvían disponibles, más y más rápido a las personas. Y no estaba pasando realmente, pero había ansiedad sobre ello. Yo estudié matemáticas y trabajo con computadores desde hace mucho tiempo. Desafortunadamente tengo que decir que no me gusta lo que está pasando, no me gusta para nada.

¿Porque quizás ves un problema entre una verdadera forma de arte y la tecnología?

Bueno, creo que una de las preguntas claves es qué pasa cuando se vuelve más fácil para más personas hacer un trabajo que llamaremos creativo y artístico. ¿Se están haciendo muchos más buenos trabajos? Si 50.000 personas en el mundo podían hacer muy buen arte en 1950 en diferentes países y culturas, ahora millones lo pueden hacer porque la tecnología digital lo hace más fácil y porque hoy en las escuelas de arte se les enseña a los estudiantes cómo desarrollar una carrera, cómo ser un artista profesional ¿Tenemos ahora millones de buenos artistas o todavía tenemos esos 50.000 artistas muy originales haciendo cosas que no pueden vivir sin hacerlas?¿Tenemos eso todavía?¿Importa?¿Es mejor el mundo? No hay una respuesta correcta a esto pero es una cosa muy increíble como mucha gente puede hacer música, mucha gente puede hacer imágenes digitales, mucha gente puede hacer 50.000 fotografías al año, ¿pero pueden ver esas 50.000 fotos? No tengo respuesta. Personalmente no puedo manejarlo, entonces no veo nada. La forma en la que lidio con ello es que no veo el trabajo de otras personas. Claro que veo algunas cosas, pero no veo tantas, entonces cuando voy a ver algo tengo una enorme apreciación. Si voy a ver una película y es muy buena, e incluso si no lo es, es una gran experiencia para mi porque no lo hago todas las noches. Si voy a galerías de arte lo hago dos o tres veces al año, y es una gran experiencia. Si no, se volverá ruido. Esa es la forma en que funciona mi cerebro, no quiero ruido entonces hago un control ambiental sobre lo que veo en arte.

Trabajar con el propio archivo

¿Estabas consciente de que estabas construyendo tu propio archivo desde el primer momento que empezaste a ser artista y cineasta?

Sí. Después de las dos (primeras) películas. Ya para la tercera Jennifer, Where Are You? (1981) estaba consciente. Y estaba interesada en el trabajo de Bruce Conner cuyas películas fueron hechas con material de archivo. En Jennifer, Where Are You? usé archivo, use material que encontré, que compré en tiendas de chatarra. Luego el siguiente proyecto llamado Adynata que era como una película falsa sobre la China imperial, dura media hora, también la organicé en torno al archivo fotográfico de los 1860 de una familia China adinerada. Y luego tenía imitaciones de la gente en sus fotografías y ellos imitaban lo diferente que son las mujeres y las niñas en la familia. Tenían poses diferentes a las de los hombres y los niños que miraban a la cámara. Las mujeres y las niñas miraban hacia otro lado, no miran para atrás. Los hombres miraban como si fueran a hablar, a las mujeres se les estaba examinando, eso era en base a archivo en su núcleo. Y luego yo grababa mi propio archivo. Cuando empecé Peggy and Fred in Hell (2013) ya tenía mucho material de archivo, entonces estaba grabando en relación a cosas que ya sabía que tenía de imágenes industriales de 1900 y grandes fábricas, y grabé cosas yo misma que parecían archivo. Y trabajé con los niños en blanco y negro, entonces todo aquello era sobre crear un archivo, y también en mi mente tenía esta cosa que Godard dijo sobre actuar. Que todo actuar es documental. Entonces ordené la forma en que grabé a los niños. De verdad me interesaba el trabajo temprano de Warhol y de Godard en particular. Y también los surrealistas en la temprana escritura formalista rusa en las películas. Y también las películas que tenía en la cabeza cuando empezamos Peggy and Fred que era un proyecto mucho más complicado y grande.

Peggy and Fred y los medios de masas: una película en episodios

Y hablando de Peggy and Fred in Hell ¿Cuándo empezaste ese proyecto pensaste desde el comienzo que iba a ser un proyecto a largo plazo, que iba a ser de casi 30 años?

No, pensé que estaba haciendo un largometraje. Quería comenzar la película con el foco en la voz, la voz femenina y la voz masculina. Entonces estaba editando ese material en torno a ese tema, no tomé la decisión hasta que filmé a los niños cantando. Entonces una de las primeras cosas que pasaron cuando comenzamos a filmar fue que le pregunte a cada uno de ellos que cantara, porque cantaban mucho. Ellos eran mis vecinos y sabía cómo tendían a jugar, y les gustaba actuar. A él le gustaba pretender que era Jack Nicholson, lo hacía todo el tiempo, y a ambos les gustaba pretender que estaban en una película de Freddy Krueger, y sabían todas las frases y se sentaban allí e imitaban voces. El primer día que los conocí, hicieron eso cuando vieron mi grabadora de voz, estaban emocionados, y me enamoré de ellos en el segundo en que los vi. Y me preguntaron si podían grabar, él tenía seis años y ella ocho. Entonces nos sentamos en las escaleras en frente de su casa y tomé mi grabadora y solo nos sentamos y comencé a grabar y luego ellos estaban contándome historias increíbles y cantando. Entonces luego me di cuenta que había planeado una película con dos adultos llamados realmente Peggy y Fred. Ya tenía el plan de hacer una película sobre la Guerra Fría.

¿Cómo una película de ficción?

Bueno, ficción experimental. Y para trabajar tuve que grabar un documental cinéma vérité de una hora con estas dos personas que eran muy excéntricas entonces era tal como un estudio de personaje, quería hacer una película sobre la tecnología haciéndose muy grande para los humanos. Los humanos crearon cosas que luego se fueron de control con la bomba atómica. En la historia pueden haber otros momentos que ocurrieron a esa escala, pero en el siglo XX el símbolo de la tecnología fue saltarse a la humanidad.

Entonces luego cuando conocí a los niños cambié de idea. Cambié desde el ser algo apocalíptico como la bomba, o la tecnología para los militares, a la tecnología en los medios de comunicación masivos, porque estos niños se sientan allí y su manera en la que están interactuando conmigo tiene todo que ver con la televisión y las películas. Entonces todo vino junto en ese momento, tal como si fuese una epifanía. Pensé que estaba haciendo un largometraje y comencé con cosas simples. Primero convertí mi casa en el infierno, la llené con cosas y luego cuando finalmente íbamos a comenzar a grabar les pedí que hicieran algunas cosas simples, como cantar. Yo no sabía que iba a cantar él, no tenía idea. Y lo filmé a él primero y luego trabajé con ella. Ella era realmente dramática y estaba siempre cantando canciones de Michael Jackson, pero cuando encendía la cámara se volvía más callada y auto consciente, entonces eso se volvió uno de mis desafíos en la película.

Entonces cuando terminé estos veinte minutos que se enfocaban en la voz, me di cuenta que realmente eran un todo en sí mismo, una pieza completa. Entonces decidí que no quería esperar hasta tener todo el largometraje listo, y envié a revelar la película. Luego empecé a enviarla a distintos lugares y eso comenzó el proceso de hacer una película en episodios, lo que se volvió realmente muy importante.

¿Y qué pasó cuando terminaste o cuando decidiste terminar? ¿Cómo fue esa experiencia?

Alrededor de diez veces pensé que había terminado y entonces pasé por catálogos de festivales de cine, especialmente el Festival de Cine de Rotterdam al que vamos casi todos los años, pero en otros festivales también. “Leslie Thornton está mostrando la versión final de Peggy and Fred in Hell”, eso ocurrió al menos por diez años. Pero no había terminado y sabía que estaba pendiente entonces pensaba “¿qué estamos haciendo?”, estábamos mostrando la versión final pero yo sabía que no era así. Además, tenía este archivo increíble con mucho material que no había usado y todavía tengo ese archivo. Si yo usara algo de ese material ahora no lo llamaría Peggy and Fred, sería puesto en otro contexto... Pero los filmé por ocho años de forma intermitente, mucho el primer año y luego después de eso una o dos veces al año nos juntábamos. Pero continué haciendo episodios, 17 que juntan todo durante el curso de 30 años, desde 1984 a 2014. Comenzando en 1984 con el famoso libro 1984 y la idea de “Big Brother is watching” que es de donde salió el primer episodio. Entonces 30 años después terminé con un episodio que escribí una mañana donde la voz de una entidad de inteligencia artificial estudiaba a los niños. Y yo siempre supe que esa era la historia de fondo desde el comienzo de mis notas, esa era la historia de fondo... El personaje de esa entidad de inteligencia artificial estaba basado

en investigaciones hechas en el MIT. Cuando yo estaba allí, estaba al tanto de ello y es la razón por la que tuve esa idea desde el comienzo. Porque era muy curiosa sobre la inteligencia artificial aprendiendo a reconocer, usar e interactuar con la expresión humana y afectar nuestra emoción. Y ese es el proyecto.

Últimos proyectos: ambient viewing

Haces también instalaciones en museos, galerías y salas de cine ¿Cómo abordas esos proyectos? ¿Piensas primero en el espacio en el que se hará o piensas primero acerca de la idea?

Algunas de las instalaciones que hice con Peggy and Fred in Hell estábamos en espacios arquitectónicamente construidos que yo diseñé y construí, que tenían un cielo, tierra e infierno, tres lugares. Pero más recientemente comencé a hacer mucha fotografía fija, eso fue hace seis años y comencé a filmar animales. Estuve grabando en museos de historia natural donde fuera que viajara grababa en el museo de historia natural, en Moscú, Shanghai o Nueva York, y veía cómo la gente actuaba a medida que pasaban por los sets con animales, y me di cuenta que esos animales que estábamos viendo en estos museos estaban muertos y rellenos, como un zoológico, donde nada se movía. Y de cierta manera puedes ver más detalles porque estás más cerca, con el animal muerto. En el zoológico puedes ver su comportamiento, en el museo de historia natural puedes ver su pelaje, puedes ver sus cráneos, de verdad puedes mirar por un rato y ver los ojos de vidrio que parecen como si te estuvieran mirando. Entonces estaba muy interesada en eso, en cómo el público en distintas ciudades caminaba, casi todo el mundo caminaba muy rápido y miraba sus iPhones o sus smartphones y no se detenía. Y de eso pasé a ir a zoológicos a grabar animales vivos y se empezó a hacer Binocular. Cuando comencé Binocular (2010) lo hice para una galería.

Binocular lo hice para que pudieran hacer lo que llamo ambient viewing, como opuesto a linear viewing. La mayor parte de mi trabajo ha sido de linear viewing, lo que significa que desde el comienzo serás llevado en un viaje que termina. Pero donde los animales, me gustaría que te pararas y miraras por un tiempo prolongado, aunque en este ambiente no puedes controlar el tiempo del visionado. Quería hacer cosas atractivas y simples a las que quieres mirar por un poco más o miras un tiempo corto pero luego quieres volver, entonces eso era muy como de cineasta. Estaba pensando más sobre la narrativa, que algo pasa en una dirección, sientes que algo vale la pena verlo y te quedas.

¿Cómo ves a las nuevas generaciones de cineastas experimentales? ¿Crees que toman los aprendizajes de tu generación, como estos procesos a largo plazo, o quizás pensar en el archivo, pensar sobre involucrarse en sentir y todo? ¿Qué es realmente nuevo hoy?

No sé si hay nuevo, sé que hay nueva tecnología, y sé que solo algunas personas harán extremadamente interesante el uso de esta nueva tecnología. Entonces creo en las 50.000 personas en el mundo, creo que eso me vuelve elite; no me importa la elite. Lo que me importa es algo muy difícil de hacer. No puedes enseñarle a alguien a ser un cineasta experimental, no puedes enseñarle a alguien a ser un artista, no puedes. Puedes como profesor, si estás en una escuela, ser un mentor, hacer observaciones en relación al trabajo de esa persona, no les das una dirección, no les dices “esto está bien”, “anda por este lado”, “esto está mal, no vayas por ahí”...Yo enseño cine y video e instalaciones. Pero intento lo más que puedo ver de donde proviene la persona y trato de reaccionar a lo que trae lo más posible. Yo aprendo de los estudiantes todo el tiempo pero no enseño cine experimental. No muestro muchas películas experimentales y no hablo sobre ellas. En mis clases construyo ejercicios en que los estudiantes descubren cómo contar historias. No leen libros sobre ello, lo encuentran a través de mis tareas manipulativas.

Traducción: Sebastián Zúñiga

Notas

1

Puede verse AQUÍ

Como citar: Carolina, Z. (2016). Leslie Thornton, *laFuga*, 18. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/leslie-thornton/780