

Soft Fiction.
Políticas visuales de la emocionalidad
y el deseo. *Un homenaje al cine de Chick Strand*

Virginia Villaplana Ruiz [*ed.*]

Soft Fiction:
Políticas visuales de la emocionalidad,
la memoria y el deseo

Edición: Virginia Villaplana Ruiz

Con la participación de Juan Antonio Suárez, Paula Rabinowitz, Gabriela Golder, Virginia Villaplana Ruiz, Angela Melitopoulos, Hito Steyerl, Habiba Djahnine, Marina Gržinić, Sandra Schäfer, Montse Román, Harriet Brown, María Ruido, Itziar Ziga, Caroline Betemps & June Fernández, Medeak, Ainhoa Güemes Moreno, Eduardo Hurtado, Maider Zilbeti, Manu Arregui, Saioa Olmo, Susana Talayero, María Díaz Merlo & Fefa Vila Núñez, R. Lucas Platero, Julia Morandeira, Nataša Sukič, Sayak Valencia y Gilles Deleuze

Fotogramas: *Soft Fiction*, Chick Strand, 1979

Traducciones: Juan Mari Mendizabal, Nagore Iturrioz, Oihana Etxebarrieta, Barbara Pregelj, Capio y Javier Sáez.

Corrección de los textos: Julia Morandeira y Aitor Bergara.

Impresión: Grafilur

consonni

Colección Proyectos
c/ Conde Mirasol 13-LJ1D
48003 Bilbao
www.consonni.org

Primera edición: enero de 2016, Bilbao

ISBN- 13: 978-84-16205-04-2

Depósito legal: BI-1370-2015

FFI2014-54391-P. Periferias de lo queer III: Transnacionalidades, micropolíticas. MINECO.

Este libro está registrado bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 España (CC BYNC-SA 4.0). Los textos, traducciones e imágenes pertenecen a sus autoras/es.

Esta publicación surge a partir del proyecto Soft Fiction que realizó la artista Virginia Villaplana Ruiz junto a consonni en 2009 sobre la construcción del deseo y el placer así como la disección de la frontera documento-ficción en Bilbao. Más información en www.consonni.org/es/proyectos/soft-fiction

consonni es una productora de arte contemporáneo sin ánimo de lucro y una editorial especializada localizada en Bilbao. Desde 1996, consonni invita a artistas a desarrollar proyectos que generalmente no adoptan un aspecto de objeto de arte expuesto en un espacio. consonni investiga fórmulas para expandir conceptos como el comisariado, la producción, la programación y la edición desde las prácticas artísticas contemporáneas. consonni propone registrar las diversas maneras de hacer crítica en la actualidad y de crear esfera pública, con los feminismos como hoja de ruta. La editorial cuenta con tres colecciones: Proyectos, Paper y Beste.

Soft Fiction:
Políticas visuales de la emocionalidad,
la memoria y el deseo

*Un homenaje al cine
de Chick Strand*

Virginia Villaplana Ruiz
[ed.]

Juan Antonio Suárez, Paula Rabinowitz, Gabriela Golder,
Virginia Villaplana Ruiz, Angela Melitopoulos, Hito Steyerl,
Habiba Djahnine, Marina Gržinić, Sandra Schäfer,
Montse Romani, Harriet Brown, María Ruido, Itziar Ziga,
Caroline Betemps & June Fernández, Medeak, Ainhoa Güemes
Moreno, Eduardo Hurtado, Mainer Zilbeti, Manu Arregui,
Saioa Olmo, Susana Talayero, María Díaz Merlo & Fefa Vila
Núñez, R. Lucas Platero, Julia Morandeira, Nataša Sukič,
Sayak Valencia y Gilles Deleuze

ÍNDICE

Prólogo: Soft Fiction, una promesa constante, infinita Harriet Brown	17
Introducción: Pósit Virginia Villaplana Ruiz	21

PRIMERA PARTE

LA EXPERIENCIA DE LAS NARRATIVAS.
FILMANDO LA MEMORIA, EMOCIONALIDAD
Y DOCUMENTOS ÍNTIMOS

Ver/Entrever, Contar: Chick Strand Juan Antonio Suárez	33
Ficciones blandas y documentos íntimos: ¿puede el feminismo ser post-humano? Paula Rabinowitz	41
Formas de memoria y acción cultural Gabriela Golder y Virginia Villaplana	63
Ante la representación. Las imágenes de vídeo como actores en <i>Passing Drama</i> y <i>TIMESCAPES</i> Angela Melitopous	75
La articulación de la protesta Hito Steyerl	89
“Lettre à ma sœur” “Carta a mi hermana” Habiba Djahnine	101
Imagen - Texto (1)	108

SEGUNDA PARTE

LAS NARRATIVAS DE LA EXPERIENCIA. FILMANDO LA FICCIÓN, RECONSTRUCCIÓN DEL DESEO, ESCUCHA Y AFECTOS

Capital, Repetición Marina Gržinić	117
Filmar como práctica política social contestataria Sandra Schäfer	137
Cines de Afganistán. Relatos de género y sociedad Montse Romaní	143
Fundido a negro. Consumo, claudicación, reconstrucción del deseo y sus imágenes María Ruido	149
Nagore Laffage... Memento Audevis Semper Itziar Ziga	157
“El feminismo clásico tiende a hablar de ‘las otras’, pero sin ellas” ¿quizás no es la definitiva?? Entrevista de Caroline Betemps y June Fernández a Medeak	163
Imagen - Texto (2)	175

TERCERA PARTE

MEDIABIOGRAFÍA. DESEO Y PLACER. METODOLOGÍA PRÁCTICA Y CREACIÓN DE RELATOS CON TECNOLOGÍA DE USO PERSONAL

MAPA SEMÁNTICO	185
Amar en tiempos de guerra (o el amor existe) Ainhoa Güemes Moreno	207

Impulso. Recuperar un texto y una imagen de máximo deseo, máxima falta. Alrededor de julio de 2005	
Eduardo Hurtado	213
Memorizando	
Maidier Zilbeti	215
Al borde de la adolescencia	
Manu Arregui	219
Coordenas XYZ	
Saioa Olmo	231
<i>Campo di Fiori</i>	
Susana Talayero	237
RELATOS DE FICCIÓN	
Blancas y negras	
María Díaz Merlo & Fefa Vila Núñez	243
‘Nice’ is for a cup of tea	
R. Lucas Platero.	249
Sonata a K.	
Julia Morandeira	257
Oscurcimientos y otras catástrofes	
Nataša Sukič	263
Please, give me a Fuck!	
Sayak Valencia	269
Imagen - Texto (3)	277
Deseo y placer	
Gilles Deleuze	283

Imagen - Texto (4) 295

BIOGRAFÍAS PARTICIPANTES DEL LIBRO 302

BIBLIOGRAFÍA 314









SOFT FICTION, UNA PROMESA CONSTANTE, INFINITA

Harriet Brown

Crear es una necesidad de supervivencia. Ficcionalizar la cotidianidad para sobrellevar esto de la vida. Desvelar el sentido oculto de las acciones y reacciones, y de manera pretenciosa e ingenua ¿de la existencia quizás? Leer a Susan Miller, escuchar la lectura de las cartas del Tarot o del I Ching. Buscar ese guión escrito que os absuelve. Sentir un alivio idiota. Si entendéis la vida real como un escenario con actores y público, saber que Capricornio ama el trabajo y que a Leo le encanta disfrutar de la vida a gran escala, es una manera de reducir el rol de un/a actor/a a una serie de aparentes clichés predeterminados. Un alivio, vamos. Ficción blanda que se cuele en el día a día. En la piel. Podéis empoderaros, evadiros y/o engañaros. La ficción infiltrada adopta múltiples formas.

17

En 1979, Chick Strand titula una película con el nombre de Soft Fiction. José Antonio Suárez dice del film en este mismo libro: *“Quizá esta indecibilidad, entre lo documental y lo poético, lo depresivo y lo optimista, lo trágico y lo cómico, es lo que convierte a Soft Fiction en un proto-relato de la resistencia, en un posible modelo para el discurso insurrecto, para discursos personales, o colectivos, que buscan afirmarse a la vez que evadir la simplificación y el estereotipo que son, en última instancia, formas de control y supresión.”*

El 07/07/2007 Virginia Villaplana nos escribe por vez primera. Nos descubre la película de Chick Strand y un texto de Paula Rabinowitz sobre la película, que aquí publicamos. El proyecto entero desarrollado junto a Virginia Villaplana y este libro son parte de una disección subjetiva que nos propone sobre la obra de Chick Strand. Una cita poética a su trabajo, diría más bien Villaplana. Una disección poética podríamos decir. Virginia Villaplana describe: *“SOFT FICTION se plantea como un dispositivo de escritura en su amplio sentido, relaciona distintos niveles de las prácticas entre el cine*

experimental, la novela como la ficción documental y la crítica como performance cultural. SOFT FICTION es un dispositivo de generación de relatos que se mueve entre la ficcionalización y la noción de documento. SOFT FICTION evoca la suave línea entre la verdad y la ficción que caracteriza el propio acercamiento del argumento de ficción al documental, y sugiere la idea de ficción softcore, que es apropiada al contenido erótico de la narración y sus estrategias narrativas.”

El 17/07/2007 quedamos en Valencia frente a la filmoteca. Comienza un camino conjunto entre la productora de arte consonni y Virginia Villaplana hacia las fronteras que separan la realidad de la ficción, hacia la experimentación y la construcción de narrativas posibles de deseo. consonni le debe a los feminismos la conciencia del trabajo colectivo y el deseo de querer reformular el sistema del arte. Partiendo de la idea de que lo personal es lo político, consonni sostiene el eslogan de Brummel, “*te la juegas en las distancias cortas*” como un intento por ser coherente entre pensar y actuar. Con Virginia Villaplana, los feminismos no sólo afectan a las formas de trabajo de consonni, sino que también conquistan los contenidos.

18

Tener fe en mitos de trascendencia política. Apostar de manera absurda con una misma. Descifrar mensajes ocultos en canciones. Ver señales en actos ingenuos. Confundir New York, Bilbao y Valencia. Casualidades versus causalidades. Descubrir metáforas en objetos anodinos como una ficha de parchís o en un puzzle. Localizar la magia en la piel de un cuerpo desnudo. *Scary hot!* Encontrar amuletos en objetos sin vida. Rezar a Gary Cooper o Bárbara Kelly que estáis en los cielos. Buscar al Yeti. Arañar nuevos sueños para cubrir el doloroso vacío de ilusiones rotas. Vomitar sobre amores cobardes que no son ni amores ni historias. Supersticiones, blasfemias y decepciones. Trabajo, consumismo, cuerpos, alcohol... fetiches boomerang.

Lunes 13 de julio de 2009 22:04. Recibimos un muy emotivo mail de Eric Strand que con mucho amor y admiración hacia su madre, nos trasmite la triste noticia que frustra nuestras negociaciones para invitar a la autora a presentar su película. “*My mom Chick Strand (Mildred Muller) passed away Saturday afternoon due to her cancer.*” El proyecto toma repentina y sorpresivamente el cariz de homenaje póstumo.

Octubre y noviembre 2009. Esta disección poética orquestada por Villaplana va adoptando distintos formatos. Comenzamos con un taller de mediabiografía donde una red de personas, con dilatada experiencia en procesos creativos y reflexiones queerfeministas, deconstruyen y crean nuevas y experimentales narrativas a partir de sus archivos biográficos. Dentro del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao ZINEBI 51, se da el Ciclo de cine “La construcción de narrativas de deseos y fantasías sexuales de mujeres” donde se proyecta la película de Strand y otras de Hito Steyerl, Angelika Levy, María Ruido, Su Friedrich etc. En el rincón conocido como el Triángulo, frente a los bares Bizitza, Kukuosa, Zazpi Bide y Ormaetxe, imágenes sobre fantasías eróticas y sexuales de mujeres, toman la calle. Y por último, en colaboración con la Sección de Igualdad y Cooperación del Ayuntamiento de Donostia, en el en el C.C. Okendo, se programa una exposición y coloquios “Relatos culturales sobre violencia, género y globalización” con films de Tracey Moffat, Ursula Biemann, Sandra Schäfer y Elfe Brandenburger, Habiba Djahnine, etc. Distintas personas implicadas en esos dispositivos, participan en este libro coral y colofón final del proyecto.

19

Querido público cyborg y nómada, la realidad se flexibiliza. La película de Strand incita a la ficción infiltrada. Inquietante. Apología de una ficción tatuada en piel. ¿Hasta dónde vais a viajar para dibujaros vuestra plegaria? ¿Sueños de un sexo, un amor, un mundo, una vida mejor? ¿Es vuestra historia una fantasía sexual hecha realidad? Ficción blanda, golpea duro el sinsentido de tantas cosas que os empeñáis en llamar verdades. Querer creer, resulta trágicamente descorazonador pero imprescindible. Actos que ablandan la realidad para que no haga falta vaselina para digerirla. Aunque... un bote de lubricante a mano nunca viene mal.

consonni, Bilbao.

1 de enero, 2016

PÓST

Virginia Villaplana

(Del ingl. *Post-it*, marca reg.). 1. m. Hoja pequeña de papel, empleada generalmente para escribir notas, con una franja autoadhesiva en el reverso, que permite pegarla y despegarla con facilidad.

“I like to hold the camera next to my body
when I’m shooting.” Chick Strand

Este libro está concebido como un dispositivo de escritura activo en un sentido amplio. Relaciona los distintos niveles de las prácticas queerfeministas de la visualidad, las narrativas de ficción y los relatos documentales. Al mismo tiempo plantea una posible praxis en el ámbito de las pedagogías colaborativas de la imagen¹. El territorio en el que se mueve esta recopilación de ensayos y relatos es la ficcionalización de la mirada cotidiana y la noción de documento. Este territorio de exploración tiene como denominador común indagar en renovadas estrategias feministas de representación de la memoria y las narrativas de género. Filmar, nombrar, registrar, fotografiar, digitalizar la memoria afectiva y cómo la historia incide en las relaciones personales, la sexualidad, el amor y el activismo político, es el nexo que une los ensayos y relatos que componen este libro. Elogiar la memoria para refutar la materia del tiempo. Este libro que ahora tienes en tus manos transita por la relación entre los saberes sociales y el género, la clase, la raza y la resistencia cotidiana. La distancia que el tiempo da a las cosas para dejar de nombrarlas desde esa otra memoria estado-nación que se impone sobre los sujetos mujeres y que termina por anular a quienes la memoria de los hechos deja de nombrar. El desplazamiento en el tratamiento de la memoria que propone este libro supone entonces considerar la política de la memoria como una política del deseo. El libro evoca

la suave línea entre la verdad y la ficción que caracterizan al propio acercamiento del documental al argumento de ficción. Esta suave línea entre la verdad y la ficción sugiere la idea de ficción “softcore”, que es apropiada al contenido erótico, pulsional y del deseo en las narraciones cotidianas. Y su contacto con lo real. El origen de esta investigación es el homenaje a la obra cinematográfica de Chick Strand (San Francisco, 1931-2009). En 1979 la cineasta Chick Strand rodó el film etnográfico de 16mm *Soft Fiction*. Es raro encontrar una película erótica que rompa con los clichés narrativos de representación de las mujeres y las imágenes sobre fantasías eróticas y sexuales. Strand enfocó su cámara hacia un grupo de mujeres que le hablaban de su propia experiencia del deseo, capturando todos los detalles en las expresiones del rostro y gestos que raramente se ven en el cine. En este libro recuperamos la propuesta de Sara Ahmed² de que las emociones circulan y se encuentran distribuidas en los campos sociales y psíquicos, por lo que implican una relación entre sujetos y objetos en tanto que los afectos se adhieren a objetos materiales e inmateriales y a signos que, conforme circulan social y discursivamente, acumulan valor afectivo.

22

La lectura que como lector/a de este libro puedas imaginar irá ocupándose de algunas preguntas como la amplitud de las políticas visuales del deseo, la memoria, la fantasía y la sexualidad, propias o ajenas.

El libro plantea una aproximación a las diferentes operaciones que el aparato cinematográfico sutura, al disponerse como dispositivo de escritura, entre la realidad y su construcción discursiva. Las estrategias fílmicas como el desmontaje, la imagen de apropiación, la ficcionalización de la puesta en escena y la postproducción de las narrativas se tornan en una forma de lectura crítica, abierta y plural de los contextos sociales apelando a una estética de la *imagen-documento*. La necesidad de documentar y crear documentos nos remite a nuevas narrativas feministas que buscan intervenir en lo real. Si el film *Soft Fiction* (1979) de Chick Strand se situaba entre las fronteras de la etnografía, del documental, de la vanguardia fílmica y del contra-cine feminista. El argumento de este libro pretende extender las líneas de trabajo que transitó *Soft Fiction* a las políticas feministas de la visualidad y la desidentidad, la traducción como

mediación para problematizar los referentes históricos culturales, la recepción de la imagen documental a través de los dispositivos de proyección relacional, la performance como geografía simbólica, y el agenciamiento con una clara vocación colaborativa para construir imágenes públicas.

Deseo agradecer a las autoras que han colaborado en este libro su confianza en explorar otros lugares a los que hemos llamado *Políticas visuales de la emocionalidad y el deseo*. Mi agradecimiento a: Juan Antonio Suárez, Paula Rabinowitz, Gabriela Golder, Angela Melitopoulos, Hito Steyerl, Habiba Djahnine, Marina Gržinić, Sandra Schäfer, Montse Romaní, Harriet Brown, María Ruido, Itziar Ziga, Caroline Betemps & June Fernández, Medeak, Ainhoa Güemes Moreno, Eduardo Hurtado, Maider Zilbeti, Manu Arregui, Saioa Olmo, Susana Talayero, María Díaz Merlo & Fefa Vila Núñez, R. Lucas Platero, Julia Morandeira, Nataša Sukič, Sayak Valencia y Gilles Deleuze

A Concha Rey con amor por cobijar estas palabras y a quien las escribía cuando eran solo una posibilidad en una casa soñada y real en el barrio de Ciudad Lineal, Madrid.

23

La finalización del proceso de escritura de este libro fue posible gracias al proyecto de investigación FFI2014-54391-P. PERIFERIAS DE LO QUEER III: TRANSNACIONALIDADES, MICROPOLÍTICAS. Universidad de Murcia.

Mi especial agradecimiento a María Mur Dean y Nerea Ayerbe Elola por todo su trabajo y empeño para que este libro viera la luz en la línea editorial de consonni. A Susi Bilbao por la materialización afectiva de este libro y los libros futuros que vendrán.

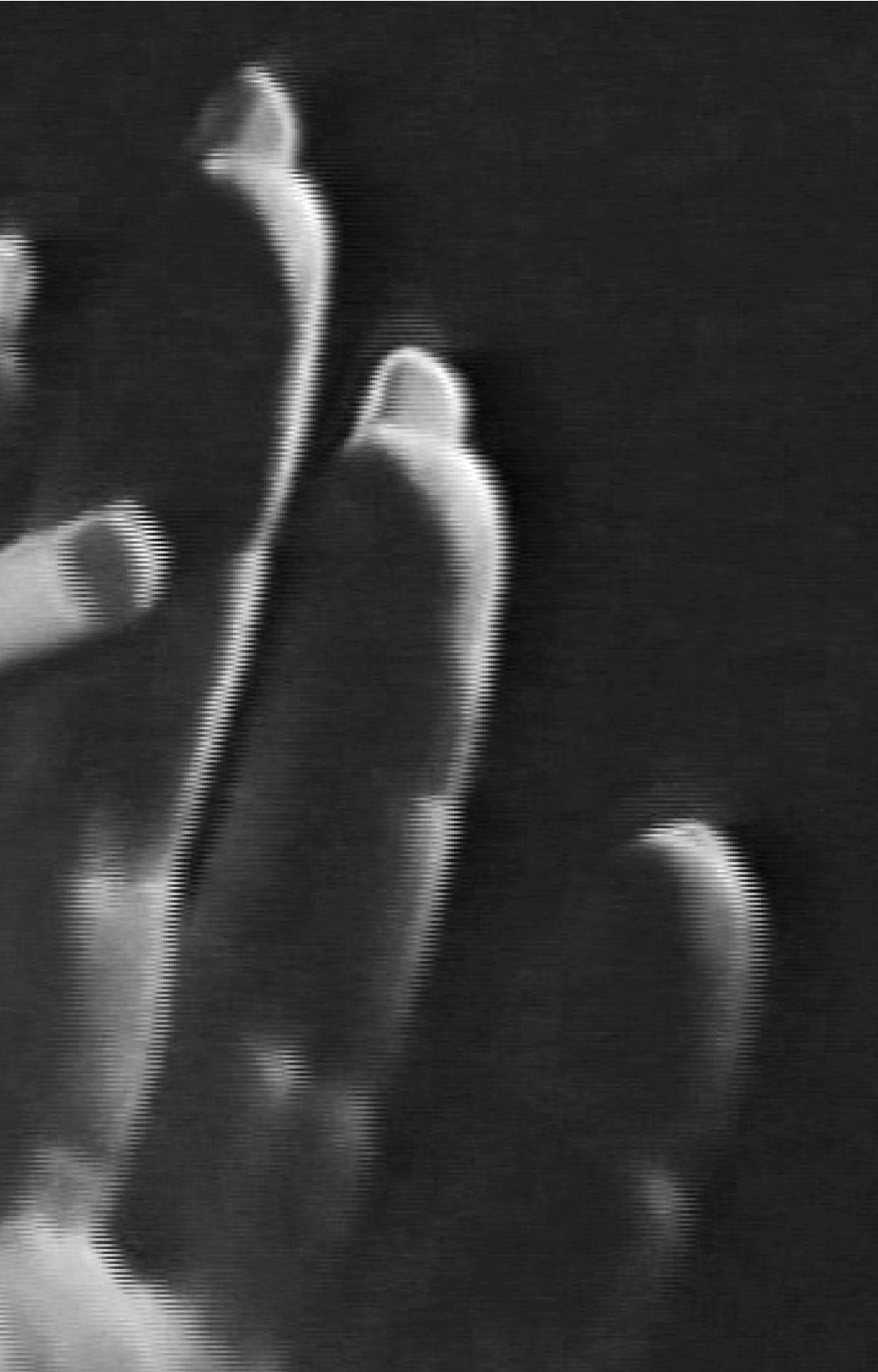
NOTAS

1. Agradezco a Diego del Pozo y Montse Romaní todo el intercambio de afectos y conocimientos que compartimos en el hacer de SUBTRAMAS. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas. Para más información ver: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama>
2. Ahmed, Sara (2004), "Affective Economies", *Social Text*, 79, vol. 22, núm. 2, verano, pp. 117-139.









PRIMERA *PARTE* LA EXPERIENCIA
DE LAS NARRATIVAS

FILMANDO LA MEMORIA,
EMOCIONALIDAD Y
DOCUMENTOS
ÍNTIMOS

Juan Antonio Suárez

Hay una curiosa homología entre la estética de Chick Strand (1931-2009), volcada en captar los intersticios de la vida cotidiana, y su propia posición intersticial y algo periférica en la vanguardia cinematográfica. A pesar de haber anticipado de forma pionera y original algunos de los principales registros de la vanguardia de los setenta y ochenta, Strand sigue siendo escasamente programada y estudiada. Algunas de las principales historias del cine experimental ni siquiera la mencionan, y las que lo hacen la nombran de pasada sin apenas detenerse en su obra. Dos excepciones notables son el estudio de David James sobre la vanguardia en Los Ángeles¹, que recuerda la importancia de su trabajo, y el volumen *Women's Experimental Cinema*, con un informativo ensayo de Maria Pramaggiore sobre la cineasta². Otras excepciones son las aproximaciones de Marsha Kinder, Kate Haug, Paula Rabinowitz, Ernest Callenbach e Irina Leimbacher, algunas de las cuales, sin embargo, apenas superan las pocas páginas.³

33

Todas estas aproximaciones coinciden en señalar la liminalidad de la cineasta californiana, una liminalidad que es tanto genérica como cronológica y geográfica, y que posiblemente haya favorecido su marginalización. Activa entre 1966 y 1986, la carrera de Strand sirve de puente entre un período en el que las mujeres en la vanguardia fílmica estaban en franca minoría, que dura hasta los primeros años

de la década de los setenta, y las décadas posteriores en las que, en parte gracias al impulso del feminismo, las mujeres cineastas y las perspectivas de mujeres pasan a tener un lugar clave en el cine y vídeo experimental. Strand, por tanto, sirve de puente entre la generación de Maya Deren, Shirley Clarke, Storm de Hirsch o Marie Menken, artistas minoritarias y a menudo relegadas a las notas al pie y los márgenes de la historia, y la generación de Su Friedrich, Leslie Thornton, Peggy Awesh o Abigail Child, cuyo trabajo se desarrolla principalmente a partir de los años setenta y es, además, central en la vanguardia reciente.

Por edad y estilo de aproximación al medio cinematográfico Strand puede ser emparentada con Barbara Hammer, Carolee Schneemann o Barbara Rubin, cuya carrera quedó truncada por su giro al judaísmo ortodoxo que la alejó de la experimentación artística. Con Rubin, Strand comparte una labor organizativa y gestora. Mientras que Rubin jugó un papel importante en la organización de eventos y proyecciones de cine experimental en Nueva York a mediados de los años sesenta, Strand, junto a su amigo el cineasta Bruce Baillie, organizó a partir de 1961 proyecciones de cine experimental y amateur en bares, cafeterías, e incluso residencias privadas en San Francisco y alrededores⁴. Estas proyecciones llevaron a la fundación en 1967 de Canyon Cinema Collective, aún hoy una de las más importantes distribuidoras de cine de vanguardia en el mundo. Pero para entonces Strand ya se había marchado de San Francisco y se encontraba estudiando en el importante programa de cine etnográfico en la Universidad de California, Los Ángeles, donde realizó sus primeras películas.

Strand comparte con Rubin, Hammer y Schneemann el rechazo de los tabúes sobre el cuerpo y la sexualidad. Tanto *Christmas on Earth* (1966) de Rubin; como *Fuses* (1967), diario-retrato de la vida sexual de Schneemann y su compañero de entonces, el músico James Tenney; como *Dyketactics* (1974) de Hammer, suscitaron el escándalo por su sinceridad absoluta al abordar el cuerpo y la sexualidad femenina (y lésbica, en el caso de Hammer). Strand no llega a ser escandalosa, aunque *Fever Dream* (1976) roza los niveles de explicitud de sus compañeras de generación; pero su actitud desinhibida frente a la expresión del deseo sexual le reportó -como a Schneemann,

Rubin y Hammer- una relación algo tensa con el feminismo dominante en los años sesenta y setenta. Era un feminismo más volcado a la creación de una comunidad de mujeres que a la recuperación del cuerpo y la sexualidad. Éstas últimas resultaban fácilmente colonizables por el discurso patriarcal, tal como demostraban constantemente la publicidad, el cine comercial o la pornografía. Estas cineastas han sido recuperadas recientemente, tras el advenimiento de la teoría *queer* a partir de principios de los noventa y de un feminismo más abierto a la sexualidad, reconcebida como un terreno de afirmación y placer, y no solo de dominio masculino⁵. Desde esta óptica, Rubin, Strand, Schneemann y Hammer han resultado pioneras de gran número de trabajos posteriores que abordan con franqueza el cuerpo femenino y sus placeres.

Además de haberse mantenido al margen de ciertos discursos feministas, la obra de Strand está caracterizada por otras liminalidades: formada como antropóloga en Berkeley, su obra combina la etnografía, el documental, el cine poético-lírico característico del *underground* y el cine reciclado. La mayor parte de su producción tiene un corte etnográfico-documental, géneros que transformó con gran originalidad. Sus principales contribuciones en esta línea son las películas rodadas en América Latina, como *Mosori Monika* (1970) sobre los indígenas Warao de Venezuela, *Fake Fruit Factory* (1982), o las protagonizadas por el mejicano Anselmo y su familia—*Anselmo* (1967), *Cosas de mi vida* (1976), y *Anselmo and the Women* (1976).

Desde su época de estudiante, Strand se hizo eco de las críticas elevadas contra la antropología tradicional, críticas que cuestionaban la pretendida objetividad del cine etnográfico y lo selectivo de su atención, que a menudo pasaba por alto las complejas texturas de la vida diaria para centrarse en lo más interpretable y marcadamente exótico⁶. Por el contrario, el interés de Strand no reside tanto en lo general como en lo radicalmente particular, no tanto en una “cultura,” un ente abstracto y un tanto inaprensible, como en situaciones concretas: atmósferas afectivas, actos de comunicación, y entramados de cuerpos, espacios, materiales y objetos. Para captar estos matices, su estilo de filmación rehúsa los planos generales y se basa en planos detalle que siguen el ritmo de las manos al trabajar o gesticular, los movimientos del cuerpo, o la posición de los

objetos captados con teleobjetivo (telefotografía con teleobjetivo), lo que elimina la profundidad de la imagen. A la vez, el movimiento de la cámara para mantener determinados detalles en el encuadre resulta en una oscilación constante que desestabiliza la posición del espectador, cuestiona su dominio visual sobre lo observado, y le sitúa en contacto íntimo con las vicisitudes de la vida filmada. Al descolocamiento visual se añade el auditivo: las bandas sonoras son a menudo asíncronas en relación con la imagen, o bien apenas resultan inteligibles al captar varias conversaciones y estratos de ruido simultáneos como sucede, por ejemplo, en *Fake Fruit Factory*. La disolución de la barrera entre observador y observado, sujeto y objeto, el rechazo de una posición exegética y, en última instancia, de dominación en relación a los sujetos filmados, son las principales contribuciones de Strand al cine etnográfico, contribuciones que la emparentan con contemporáneos como Juan Downey, David y Judith MacDougall o Trinh-T Minh-Ha.

36

Mientras que sus trabajos etnográfico-documentales critican la capacidad de la antropología para llegar a conocer plenamente al otro, quien siempre mantiene un residuo de inteligibilidad, los trabajos de cine reciclado pueden ser leídos como reflexiones sobre la imagen de masas. *Elasticity* (1976), por ejemplo, combina escenas cotidianas, hogareñas, de su círculo de amistades, con fragmentos de cine clásico y documentales. La yuxtaposición sugiere tanto la distancia como la ocasional coincidencia entre lo privado y lo público, entre la visión personal y cercana, y los códigos de la imagen comercial. *Cartoon Le Mousse* abre con una presentadora vestida de gala en un escenario anunciando un espectáculo en inglés y francés; continúa con fragmentos de cine de animación en los cuales animales aparecen en situaciones de peligro o son objeto de violencia, seguidos de planos de seriales de aventuras y filmes de terror de serie B acompañados con *intertítulos* absurdos; y culmina en la imagen de una casa en llamas. El filme parece querer invocar el inconsciente grotesco y violento del cine comercial. Éste contrasta con la secuencia que cierra la película: imágenes filmadas por Strand, en luz tenue y en blanco y negro, de dos mujeres que se ayudan mutuamente a vestirse, retratadas en planos extremadamente cercanos, casi ilegibles, que apenas muestran más que pliegues indeterminados de ropa, vagos contornos de manos, brazos y rostros que nunca son captados en su totalidad.

Soft Fiction (1979) pertenece al registro etnográfico y documental de Strand. Dirige a un grupo de mujeres de Los Ángeles -todas ellas conocidas de la cineasta- la mirada desfamiliarizadora y desestabilizadora que había aplicado previamente a otras geografías y culturas. Al hacerlo, parece buscar en sus testimonios, gestos, entornos y presencia física, lo particular de la experiencia vivida y del acto de comunicarla, más que contenidos generalizables y tipificables sobre “la mujer”. La mayoría del metraje lo ocupan cinco monólogos de otras tantas mujeres que relatan experiencias íntimas, a menudo de índole sexual. Cuatro de estos testimonios están filmados con primeros planos, cámara inmóvil y sonido sincronizado. Tan sólo uno utiliza sonido en *off*: mientras la historia se desgrana en la banda sonora, la imagen muestra una mujer joven preparando el desayuno mientras escucha una radionovela.

Además de los monólogos -de carácter eminentemente documental-, la película contiene numerosos interludios poéticos. Comienza con planos abstractos que resultan ser el paisaje visible a través de la ventanilla de un tren, seguidos del rostro de una mujer (la coreógrafa, cineasta y *performer* Ann Halprin) con un sombrero blanco, acompañado en la banda sonora por el ruido del propio tren y posteriormente por la voz de una instructora de yoga que recomienda sentir el cuerpo, relajarse, y respirar profundamente. El primer monólogo, en el que la crítica de cine Beverle Houston recuerda su fascinación con una barandilla y su deseo de convertirse en gato y vivir “envuelta en piel”, está precedido de varias tomas de los interiores de su casa hechas con la cámara al hombro. A la narrativa del incesto que una de las mujeres en la película mantuvo con su abuelo le sigue una breve secuencia con una bailarina, retratada a contraluz, interpretando desnuda una composición de Sidney Bechet. Y el relato de la documentalista Johanna Demetrakas de sus experiencias con la heroína y la promiscuidad es seguido por la imagen de un perro con tres patas que se acomoda en un sillón, y por un prolongado primer plano de una cantante interpretando el conocido *lied* de Schubert, “La muerte y la doncella.” Ambos fragmentos subrayan el deseo de supervivencia y el empuje vitalista que muestran todos los testimonios recogidos en el filme. A la última narración, en la que la actriz Hedy Sontag recuerda cómo su familia tuvo que esconderse de los nazis durante la ocupación de Polonia, le sigue una secuencia de

unas piernas desnudas paseando al borde del mar y otra de una mujer montando a caballo, ambas en el estilo característico de Strand: planos extremadamente cercanos filmados con teleobjetivo (telefoto con teleobjetivo). Son imágenes que contrastan con los espacios cerrados del claustrofóbico relato de Sontag. Las distintas secuencias de *Soft Fiction* entreveran constantemente lo trágico y lo cómico, una combinación que caracteriza la película en su globalidad así como cada una de sus partes. Incluso las experiencias más tristes, como la de Sontag y Demetrakas, contienen una nota de optimismo: ambas escaparon de la adicción y la persecución respectivamente con una mente clara y una dignidad imbatible. Igualmente, la historia de una fotógrafa, que termina teniendo relaciones sexuales con varios *cowboys* que la coercen a que les haga una felación tras permitirle que les fotografíe sin camisa para un reportaje, y el relato del incesto están tratados, respectivamente, con humor y estoicismo. Quizá se trate de estrategias de auto-engaño para reprimir lo traumático de ambas situaciones, o quizá, simplemente, de un reflejo de la ambigüedad de la experiencia (la protagonista del incesto excusa al abuelo diciendo que simplemente quería enseñarle a ser sensual). En ambos casos, ha afirmado Strand, se trata de mujeres que han aceptado sus vivencias en toda su dimensión. Lejos de verse como víctimas, han sido capaces de crecer a través —a pesar— de estos sucesos⁷. Puede que esto sea lo que sugiere el perro mutilado que, sin embargo, se acomoda en el sillón con cierta gracia.

Quizá esta indefinición entre lo documental y lo poético, lo depresivo y lo optimista, lo trágico y lo cómico, es lo que convierte a *Soft Fiction* en un proto-relato de la resistencia, en un posible modelo para el discurso insurrecto, para discursos personales, o colectivos, que buscan afirmarse a la vez que evadir la simplificación y el estereotipo que son, en última instancia, formas de control y supresión. Sin olvidar, por último, que quizá el fragmento crucial (y, según Strand, el germen del proyecto) sea el portentoso primer monólogo que evoca el deseo de ser algo liso, bruñido y metálico como una barandilla, y después convertirse en un organismo sinuoso y esquivo como un gato. Aquí, el deseo se despersonaliza, deja atrás las identidades y los géneros reconocibles, y se vuelve una línea de fuga irrecuperable, inaprensible e impredecible proyectada sobre el mundo. Como el propio cine de Strand.

NOTAS

1 David James, *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles* (Berkeley: University of California Press, 2005), pp. 357-367.

2. Maria Pramaggiore, "Chick Strand's Experimental Ethnography" en Robin Blaetz, ed. *Women's Experimental Cinema* (Durham: Duke University Press, 2007), pp. 188-210.

3. Marsha Kinder, "Film Review: *Soft Fiction*", *Film Quarterly* (Spring 1980), pp. 50-57; Paula Rabinowitz, "Ethnographies of Women: *Soft Fiction* (1976) and Feminist Theory", en *They Must Be Represented: The Politics of Documentary* (Londres: Verso, 1994), pp. 157-175; Ernest Callenbach, "Film Review: *Mosori Monika*", *Film Quarterly* (Winter 1971-72), p. 57; y las contribuciones al número especial de *Wide Angle* 20 (1) (1998) de Kate Haug, "Femme Experimental" (pp. 3-26); Kate Haug, "An Interview with Chick Strand" (pp. 106-37) e Irma Leimbacher, "Chick Strand" (pp. 138-43).

39

4. Scott Macdonald, "Conversation with Chick Strand," *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Distributor* (U of California Press, 2008), pp. 388-394.

5. Una manifestación temprana de esta perspectiva fue el volumen *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, editado por Carole S. Vance (1984).

6. Chick Strand, "Notes on Ethnographic Film", *Wide Angle* 2 (3) (1978), pp. 44-51 y "Woman as Ethnographic Filmmaker", *Journal of the University Film Association* 26 (1-2), p. 16.

7. Kate Haug, "An Interview with Chick Strand", p. 113-14.

Esta investigación es un homenaje a la obra cinematográfica de Chick Strand (San Francisco, 1931-2009). En 1979, la cineasta Chick Strand rodó el film etnográfico de 16mm *Soft Fiction*.

Una película que rompe con los clichés narrativos de representación de las mujeres y las imágenes sobre fantasías eróticas y sexuales.

Extendiendo las líneas de trabajo por las que transitó *Soft Fiction*, el libro plantea una aproximación a las diferentes operaciones que el aparato cinematográfico sutura y a las políticas feministas de la visualidad y la desidentidad. La publicación *Soft Fiction* está concebida como un dispositivo de escritura activo en un sentido amplio. Relaciona los distintos niveles de las prácticas feministas de la visualidad, las narrativas de ficción y los relatos documentales. Plantea una posible praxis en el ámbito de las pedagogías colaborativas de la imagen. Este libro que tienes en tus manos, transita por la relación entre los saberes sociales y el género, la clase, la raza y la resistencia cotidiana. El territorio en el que se mueve esta recopilación de ensayos y relatos es la ficcionalización de la mirada del día a día, la noción de documento. Filmar, nombrar, registrar, fotografiar, digitalizar la memoria afectiva y cómo la historia incide en las relaciones personales, la sexualidad, el amor y el activismo político.

Este libro reúne los textos de Juan Antonio Suárez, Paula Rabinowitz, Gabriela Golder, Virginia Villaplana Ruiz, Angela Melitopoulos, Hito Steyerl, Habiba Djahnine, Marina Gržinić, Sandra Schäfer, Montse Romaní, Harriet Brown, María Ruido, Itziar Ziga, Caroline Betemps & June Fernández, Medeak, Ainhoa Güemes Moreno, Eduardo Hurtado, Maider Zilbeti, Manu Arregui, Saioa Olmo, Susana Talayero, María Díaz Merlo & Fefa Vila Núñez, R. Lucas Platero, Julia Morandeira, Nataša Sukič, Sayak Valencia y Gilles Deleuze.

