

LUKE FOWLER: SENTIDO COMÚN

Del 26 de septiembre
al 3 de noviembre de 2013

Cuaderno 01
3 euros



LUKE FOWLER: TRES PELÍCULAS

2012

61 min.

Vídeo HD

*The Poor Stockinger, the Luddite
Cropper and the Deluded Followers
of Joanna Southcott*

2011

90 min.

Vídeo

All Divided Selves

2007

45 min.

Vídeo

Pilgrimage from Scattered Points

The Poor Stockinger, the Luddite Cropper and the Deluded Followers of Joanna Southcott

All Divided Selves





LUKE FOWLER: SENTIDO COMÚN

Una conversación
de ANDY DAVIES
con LUKE FOWLER

ANDY DAVIES *Naciste y has vivido casi toda tu vida en Glasgow. ¿Cómo crees que ha influido ese hecho en tu forma de trabajar?*

LUKE FOWLER Glasgow es una ciudad obrera. En los astilleros del Clyde se construyeron los buques de mayor tonelaje del mundo y había una enorme industria textil. Es un sitio donde la gente no soporta la pretensión ni la arrogancia, donde te obligan a tener los pies en el suelo. La ciudad es conocida por su carácter abierto y su sentido del humor. Además en Glasgow se vive muy cerca de la naturaleza; es típico ver a grupos de trabajadores ir de excursión

al monte en sus días libres. Y también está la Universidad de Glasgow, donde trabajaban mis padres; la ciudad siente la universidad y su tradición socialista como algo muy próximo. También es muy importante la escena artística y musical, que es realmente potente. Es una ciudad bien conectada con Europa, pero no está completamente mercantilizada ni masificada por el turismo, todavía es lo bastante pequeña como para que todo el mundo se conozca. Todas estas cosas que me gustan de Glasgow —la universidad, la cultura, la gente, el hecho de vivir cerca de la naturaleza— se plasman en mi trabajo.

Me parece natural interesarse por lo que ha sucedido en el lugar de donde uno es, por su pasado, por los sitios que han aparecido en películas o en libros como *Lanark*, de Alasdair Gray, o por los poetas y los músicos que han salido de Glasgow. En este sentido todos ellos resuenan en mis experiencias, porque están conectados con ellas; hay como una conexión profunda, son mucho más accesibles. Por eso tampoco es extraño que me plantee por qué R. D. Laing, por ejemplo, decidió hacerse psiquiatra, qué fue lo que le llevó a estudiar psiquiatría. Estudió en la Universidad de Glasgow y luego ejerció en el Hospital Gartnavel y en la Clínica Tavistock de Londres. Lo que quiero decir es que puedes ir a todos esos sitios de Glasgow, puedes ver la biblioteca donde estudiaba, pasearte por las calles de Gorbals, al sur de la ciudad, donde creció, y al hacerlo tienes la sensación de que tú podrías haber vivido todo eso. Es muy importante que la gente vea que eso es posible —sobre todos los estudiantes—, que vean que es posible trabajar y realizar grandes proyectos, o proyectos ambiciosos, del tamaño que sea, que se den cuenta de que eso es algo que está a su alcance. El arte a veces se convierte en una pequeña industria que mueve a equipos de personas por todo el mundo, con enormes presupuestos, y tú te preguntas cómo vas a poder hacer algo si no tienes los medios necesarios. Por eso siempre he intentado trabajar según mis posibilidades y utilizo una cámara que puedo manejar yo solo.

ANDY *En tus películas utilizas relatos, a menudo relatos en forma de collage, que extraes de entrevistas; de tus propias filmaciones —que yo describiría como más visuales que factuales—; de material de archivo —algo que probablemente es lo opuesto a lo anterior—; y de un gran número de colaboraciones con artistas sonoros. A mi modo de ver, es sorprendente que las imágenes que filmas encajen tan bien con las imágenes de archivo, que no has rodado tú, con collages narrativos y colaboraciones sonoras tan diversas. En general, cuando se analiza el conjunto, uno tiene la sensación de que no se prioriza ningún aspecto en particular; el relato, o la narración, no es lo único que cuenta. Este equilibrio es, por así decirlo, poco frecuente.*

LUKE Sí, intento minar el sentido de lo que hace a una persona, de lo que crea una narración, y fragmentarlo en partes constituyentes. Lo esencial es alejarse de fórmulas preestablecidas sobre cómo se hace una película o cómo se cuenta una historia; hay que empezar por desmenuzarlo y cuestionarlo todo. Si partes de ahí, es lógico que te plantees cómo modela el entorno a ciertos pensadores, a ciertas personas. Si tengo en cuenta la importancia que han tenido en mi vida el entono y mi familia —mi contexto—, parece obvio que tengo que tener también en cuenta estos factores cuando reflexiono sobre otras personas. Nunca me he propuesto hacer películas biográficas, esas películas que son como hagiografías u homenajes; tampoco he pretendido nunca hacer películas documentales. Quería hacer algo que me ayudara comprender mejor la realidad en la que estoy inmerso y servirme de la historia para comprender mejor una situación. Te pondré un ejemplo. En mi primera película, *What You See Is Where You're At* [Lo que ves es donde estás], que trata sobre el psiquiatra R. D. Laing, había muchas personas a mi alrededor que estaban en tratamiento con antidepresivos o antipsicóticos. Por eso me interesaba analizar esa industria incipiente, la medicalización de la vida cotidiana. R. D. Laing se oponía a esa idea —como lo han hecho también muchos otros terapeutas desde entonces— y ésa fue una motivación para hacer la película: nos obligaba a mirar atrás para entender cómo hemos llegado hasta esta situación.





¿Cuándo se empezó a pudrir todo? ¿Qué luchas hubo en el pasado y cómo podemos reivindicarlas hoy? La ideología dominante siempre crea la historia que quiere oír, que es la historia que refuerza su dominio. Me di cuenta de que Laing y otras personalidades, como Cardew y Thompson, habían sido marginados en gran medida porque sus ideas se consideraban contrarias a los intereses y los valores de nuestra sociedad.

ANDY Podría decirse que los tres, en sus distintos ámbitos de trabajo, intentaron romper las barreras que separan los roles personales: la relación doctor-paciente en el trabajo de Laing como psiquiatra o la división entre compositor e intérprete en la música de Cornelius Cardew. E. P. Thompson, por su parte, intentaba redefinir la colaboración entre maestros y alumnos en los procesos de aprendizaje.

LUKE Creo que los tres intentaban subrayar las capacidades que tienen los individuos. Laing veía al paciente como a un ser humano, y no un mero objeto. Cardew era totalmente contrario a la idea del carácter autoritario y totalitario del compositor, mientras que veía a los intérpretes como simples peones en este juego, e intentó romper esta relación. De modo similar, Thompson incorporó la experiencia social de sus alumnos, aprendiendo tanto de ellos como ellos de él. No quería dar lecciones, sino debatir cuestiones.

ANDY En algunos aspectos Thompson me parece el más radical de los tres. La Workers' Educational Association [Asociación para la Educación de los Trabajadores (WEA)] es un proyecto utópico y el enfoque que daba a sus clases en los años cincuenta y sesenta es algo absolutamente singular.

LUKE Por supuesto, él no lo diseñó. Él simplemente buscaba trabajo. Era una cuestión pragmática. Pero se mantuvo fiel a los fines y objetivos de la WEA respecto a una educación socialmente útil y políticamente comprometida. Cuando la universidad empezó a introducir sus propios intereses y criterios en la WEA, intentando engendrar una falsa neutralidad y priorizando ciertas actitudes, Thompson consideró que se estaba imponiendo una especie de control social que invalidaba el pensamiento radical y, en lugar de cuestionar la injusticia y la explotación, fomentaba el mensaje de “tenéis que ser más como nosotros”.

ANDY Estaba pensando en la película de Mika Taanila, The Future's Not What It Used to Be [El futuro no es lo que solía ser], sobre el músico finlandés Kurenniemi. Hay algo especial en el modo en que las tres películas de esta exposición hablan de los años cincuenta, sesenta y setenta. Hay muchas imágenes de ese periodo y luego hay como una especie de vacío que llega hasta nuestros días.

LUKE La cuestión de por qué el pasado se ve ahora de esta manera, de cómo se ve el pasado en el presente. Obviamente la tecnología genera un método, una forma de manipular el material. Un ejemplo sería la diferencia entre usar película de Super 8 o vídeo Hi8. Las cintas de Hi8 duran sesenta minutos, de modo que puedes grabar durante una hora, mientras que un rollo de Super 8 sólo dura tres minutos, o dos minutos y medio, y tienes que adaptarte. Al trabajar con Super 8 intentaba grabar tantas imágenes como fuera posible en un rollo, porque era algo único, precioso, y además era consciente del lapso de tiempo que transcurre entre que mandas las imágenes a revelar y te llegan de vuelta.

Es algo que hay que valorar y quería incluir todos los ángulos posibles. Por eso digo que el material en sí mismo, la tecnología, genera técnicas, técnicas que se pierden cuando estos materiales desaparecen. Ahora, en cambio, tenemos cuanto queremos; todo está digitalizado, pero la gente no entiende la diferencia entre los equipos, entre las herramientas. Y no sólo entre los equipos, sino en cómo accedemos a ellos, en las formas de usarlos, la interfaz entre la persona y la máquina, que te lleva a buscar soluciones creativas para solventar los problemas. Ésta es una de las razones por las que me gusta trabajar con película, igual que a la gente le gusta trabajar ahora con cámaras Lomo, que son analógicas e incorporan los errores y no producen imágenes que se parezcan a la realidad. Es verdad que hay quien piensa que eso es inherentemente reaccionario, que lo único que pretenden esos fotógrafos es recrear el aspecto de una Polaroid, o lo que sea, pero yo no comparto esa opinión. Creo más bien que se trata de un rechazo de la realidad tal como la capturan las imágenes digitales, de una búsqueda de algo más expresivo, menos frío, menos aséptico. Así es como funciona también la subjetividad humana, como funcionan la vista y el oído.

ANDY Lo que dices me lleva al formato de vídeo digital, que es de 16 x 9. Todas las películas de la exposición usan un formato con una proporción más estrecha, de 4 x 3, el formato del Super 8 y de las películas de 16 mm. Y no creo que pueda decirse que sea necesariamente mejor trabajar con imágenes digitales de 16 x 9. En cierto sentido, cuanto menos espacio exista en la visión periférica más fácil será concentrarse en lo que se está viendo. Sin embargo, hoy en día todo el mundo utiliza sistemas de alta definición y filma en 16 x 9 sin plantearse si eso es lo más acertado.

LUKE Esta tendencia hacia las imágenes objetivas y asépticas, no subjetivas, este apogeo de resolución y detalle, como si se tratase de un espejo, no me interesa como herramienta creativa. Por eso existen todavía artistas que pintan y no todo el mundo se ha hecho fotógrafo. Pasó lo mismo con la imprenta; siempre que surge un nuevo medio parece que está destinado a reemplazar al anterior. ¿Cuántas veces has oído que la pintura está muerta, que la fotografía acabaría con la pintura y que luego el cine acabaría con la fotografía? La gente prefiere los medios que reflejan la conciencia y la expresividad humana a aquéllos que son como un espejo, un reflejo exacto.

ANDY Antes de hacer cine te dedicabas a la música.

LUKE Sí. Bueno, cuando era muy joven hacía música con una simple grabadora, cuatro pistas y la voz. Cantaba con un amigo en el patio del colegio y esos medios nos bastaban para hacer música. En cambio, no tuve los medios que hacen falta para hacer cine hasta que empecé estudiar arte y pude tomar prestadas cosas como equipos de edición y familiarizarme con la tecnología. Sin duda se necesita técnica para realizar una grabación o para cantar, pero también puedes cantar simplemente por diversión, o sencillamente hacer ruido.

ANDY El sonido tiene un papel destacado en tus películas, como también lo tiene tu colaboración con muchos artistas sonoros. ¿Qué importancia tiene el sonido, entendido como una voz independiente, en tu trabajo?

LUKE Es muy sencillo. Trabajamos de forma no jerárquica. Surge de colaboraciones con artistas o del hecho de haber estado en grupos de música en los que existe un profundo sentido democrático; nadie cuenta más que los demás y si no te gusta lo que toca otra persona no puedes decirle que se calle. Yo me he limitado a aplicar esos principios al arte y al cine. No lo veo como algo tan radical. Lo que ocurre es que, dentro de la estructura industrial del cine, la función y la importancia de los colaboradores quedan minimizadas en favor del director o del actor. Y pasa lo mismo en televisión. Mi trabajo con otras personas pretende crear un diálogo para poder acceder a otras formas de pensar. Es un procedimiento tan sencillo como sacar las cosas que tengo en la cabeza y propiciar una conversación; es una forma social de abordar el arte.

ANDY Si la creación cinematográfica es jerárquica, podría decirse que en la mayoría de contextos tradicionales tú estarías en la cúspide de la pirámide; o estás ahí o estás solo. Mucha filmografía experimental tiene un carácter más de autor que colaborativo. Y eso te coloca en una posición extraña, por lo menos en relación con estas dos tradiciones.

LUKE Siempre he tenido muy presente esta idea de la muerte del autor individual, esta crítica del genio individualizado. Me la debió de transmitir mi familia por osmosis. Y repito, estoy interesado en el sonido, en la música; no me interesa crear estructuras jerárquicas. Cuando empecé a trabajar en las películas de *A Grammar for Listening* [Una gramática para escuchar], tenía la idea —bastante conservadora— de hacer un retrato de cada artista utilizando sus propias grabaciones. Pero luego pensé que eso era ridículo, que era una forma demasiado tradicional de hacer una película, como si fuese un documental. Y para darle la vuelta a esa idea bastaba con plantearse hacer la película juntos: “No vamos a hacer una película sobre vosotros, sino sobre cómo utilizamos el sonido y cómo lo entendemos en relación con la sociedad. Se trata de buscar un objetivo común que todos queramos lograr.” En esta situación todos compartíamos la responsabilidad sobre el proyecto, lo modelábamos colectivamente. De modo que no se trata de imponer mis ideas respecto al sonido a los demás, sino de darles la oportunidad de plantearse qué sería el sonido en términos visuales, al tiempo que yo pienso en lo que es el cine en términos de sonido. Lo interesante, pues, es que se produzca este intercambio, esta dialéctica.

A los directores de cine les suelen decir que la narración o el documental constituyen el final de la cadena, de modo que el sonido o el músico ejercen un simple papel de apoyo en la consecución de este objetivo. Yo rechacé este supuesto desde el principio y me planteé qué nos proponemos con nuestro trabajo, qué nos preocupa, hacia dónde miramos. Este planteamiento cambia las cosas por completo: ya no puedes trabajar con una actitud pasiva, no puedes limitarte a hacer lo que te dicen.

ANDY *Eso significa que lo esencial para los directores es cómo trabajan con sus colaboradores, si tienen con ellos una relación fluida y si realmente establecen una cooperación. No tiene que ver con la cámara, ni siquiera con las ideas; es una cuestión social.*

LUKE Claro. Con Toshiya [el artista sonoro Toshiya Tsunoda] todo giraba en torno a qué es una pantalla, a cuál es la relación con la pantalla y las condiciones de proyección. Era otra forma de abordar el trabajo, de acuerdo con una serie de cuestiones que él observaba y estudiaba y en función de una serie de preguntas que solía hacerse: sobre todo, qué es un lugar, qué significa escuchar un lugar. Trabajando conmigo introdujo esta otra pregunta sobre lo que es una pantalla, sobre cuál es el lugar del cine. Eso es lo que yo entiendo como el principio de una relación productiva, cuando te preguntas qué representan estos medios de producción, qué interrogantes te plantean estas tecnologías y estas relaciones en tu vida cotidiana.

En otras palabras, no tengo una idea concreta sobre cómo debo trabajar con alguien ni sobre cómo opera el sonido en mis películas. A veces sencillamente le pido a alguien que escriba algo, como cuando le pedí a Richard [Youngs] que escribiera una pieza musical partiendo de las canciones que había recopilado E. P. Thompson. O sea que a veces utilizo un procedimiento muy tradicional y otras veces trabajo con alguien durante meses, incluso años, para realizar un proyecto y para que piensen en las implicaciones de trabajar en cine. En *A Grammar for Listening* la cuestión era la acústica, esa noción de Pierre Schaeffer según la cual hay que eliminar la referencia visual de lo que oímos, sea cual sea la fuente del sonido. Así, toda la música concreta —que, por supuesto, alimentó la música experimental— tenía que ver con la mistificación de los medios de producción del objeto sonoro: un sonido puro, aislado, ajeno a los medios de producción o a las relaciones causales o a la estructura social subyacente a ese sonido. Se trataba de crear un sonido sonoro —por ejemplo, a base de dar golpecitos a una lámpara— y así generar una reflexión sobre lo que simbolizaba

ese sonido, sobre cuáles eran sus cualidades texturales, o cómo funcionaba en tanto que sonido dentro de una composición. En cambio, nosotros nos fijábamos en las condiciones sociales subyacentes a los sonidos. No los entendíamos como sonidos abstractos en sí mismos, sino que los vinculábamos a la producción social y a las relaciones sociales, a espacios de lucha, a problemas de la vida.

ANDY *He anotado “pensamiento estético”, o “estética pensada”.*

LUKE El arte conceptual se ha caracterizado siempre por rechazar la estructura formalizada y presentar el proceso, por intentar contrarrestar la mercantilización de la pintura, la mercantilización de la cultura del arte. Ése es nuestro punto de partida. Sin embargo, muy pronto nos dimos cuenta también de hasta qué punto se había estetizado la práctica conceptual, aunque la estética fuese la del texto o la estética de la producción social. Se trata sencillamente de distintas formas de estética, de modo que nunca puedes neutralizar del todo la estética en tu obra. Lo que nos proponemos sería más bien generar experiencias distintas para el espectador, crear una manera distinta de ver o de escuchar, una respuesta distinta. A menudo me lo planteo en los términos de Taku Sugimoto, quien dijo que el problema de la música experimental es que no cambia nuestra manera de escuchar, y él quiere crear una música que cambie nuestra manera de escuchar música. De alguna manera, yo comparto esta idea: quiero crear un cine que ponga a prueba, o desafíe, nuestra forma de ver cine, nuestra relación y nuestras expectativas sobre lo que debe hacer el cine, lo que debe aportar. Por eso, cuando la gente critica, por ejemplo, que en *The Poor Stockinger* [El tejedor pobre] haya una voz que hable sin cesar durante una hora, tengo que decir que eso fue algo con lo que experimenté de forma consciente, un recurso para alejarme de la idea del corte, de estar siempre cortando.





ANDY *La voz se convierte en una especie de melodía que atraviesa toda la película pero que, al mismo tiempo, permite que sucedan muchas otras cosas. Es muy interesante. También me gusta que las imágenes estén como apagadas, que sean poco espectaculares. Podrías haber hecho la misma película incluyendo magníficos paisajes del norte de Inglaterra, donde enseñaba E. P. Thompson.*

LUKE El problema es que muchos de estos experimentos se separan del contexto en el que fueron creados. Por ejemplo, Toshiya Tsunoda quiere evitar seducir al espectador, porque sabe que la historia de la música es seducción, y lo que busca es algo así como la antítesis de eso. Él lo compara con una conversación con un amigo íntimo: a veces resulta excitante, pero la mayor parte del tiempo suele ser algo bastante aburrido; si escuchas a tu amigo es simplemente por la relación que tienes con él, por un sentimiento de entrega, de responsabilidad. Nadie espera que una persona sea siempre brillante y ocurrente cuando hablas con ella.

LUKE Intentaba buscar un registro distinto al de las otras películas y tomé como ejemplo la música minimalista: cuando tienes esos modos repetitivos, esas estructuras repetitivas, y de pronto se produce un cambio es como una revelación. Pero si se producen cambios cada cinco segundos, cada segundo, o diez veces por segundo, se vuelven predecibles. Y también hay que tener en cuenta el papel del maestro, de la clase que da un profesor. Me acuerdo de cuando estudiaba arte y me pasaba las clases embozado, soñando despierto. Y luego, años después, me arrepentí de no haber prestado atención. Aunque eso quizá tuviera más que ver con la cualidad de la voz del profesor que con lo que explicaba. Yo no estaba preparado para recibir aquella información y no lo estaba por el tono en el que se transmitía; necesitaba adaptarme para poder ser receptivo. Me pasó lo mismo con las películas de Michael Snow, como por ejemplo *Wavelength* [Longitud de onda]. La primera vez que la vi no estaba preparado, no entendí su forma. Por eso la criticqué y dije que estaba sobrevalorada.

Si no me gusta calificar estas películas como documentales es porque llamarlas así condiciona las expectativas del espectador, que piensa que va a ver algo así como “la vida y obra de R. D. Laing” o “la vida y obra de E. P. Thompson”. En mi trabajo intento analizar las representaciones y estructuras mediante las cuales la información se inscribe en objetos sociales que, por ejemplo en el caso del archivo, luego dan lugar a distintas interpretaciones y acciones. Los archivos y la televisión no son transmisores neutros de información, sino que siempre tienen una estructura ideológica —por llamarla así— subyacente, y eso es lo que yo quiero poner de manifiesto. Y también quiero poner de relieve mi propia subjetividad al mostrarlo de esta forma, que es una de las muchas posibles, filtrada por un estado de ánimo, por un conjunto de experiencias y valores, por facetas de la conciencia que cambian de un día a otro. Es muy importante entender esto. Yo lo aplico a los argumentos lógicos, a la narración, y al hacerlo me doy cuenta de hasta qué punto estamos atrapados en esta tendencia, que no responde a nuestra manera de pensar. Si examinamos lo que tenemos en la cabeza, a menudo son cosas absurdas, ilógicas. Por eso Freud se interesó tanto por los sueños, porque no sólo procesan información o reflejan nuestras angustias.

ANDY *No siempre pueden entenderse las cosas de forma inmediata; a menudo se necesita experiencia, tiempo, repetición, estudio, o lo que sea que nos permite abrirnos a algo.*

ANDY *Es posible que a medida que las imágenes van ganando importancia en nuestra cultura, y el lenguaje tal vez la vaya perdiendo, resulte cada vez más y más necesario comprender exactamente cómo funcionan.*

LUKE También hay que tener en cuenta esta insistencia en la reparación moral, que es algo que me molesta mucho; por ejemplo cuando veo cómo los medios de comunicación han tratado a personas como Laing. A menudo hay cierta suspicacia y resentimiento hacia la información que han transmitido personas como Laing, y eso refleja la época en la que vivieron, la política de aquella época. Así, aunque sea un retrato de la persona, la película sobre Laing acaba siendo también —y eso es algo muy interesante— un retrato de la relación de la BBC con la psiquiatría, de cómo cierto realizador o productor avezado pudo sentir en los años sesenta más afinidad con las ideas de Cooper y Laing y cómo, luego, a medida que transcurre la película, su figura se convierte en algo petrificado, en una especie de psiquiatra de moda, que parece más un escritor que cualquier otra cosa. Hacia el final queda claro que, en realidad, no están hablando de las ideas de Laing, sino que están más preocupados por crear una caricatura.

Quisiera añadir que los que han intentado aplicar las ideas de Cardew o Laing o Thompson al activismo se han encontrado con que son demasiado resbaladizas para ese propósito, demasiado expansivas y complejas. Los problemas que plantean no pueden reducirse a un simple mensaje, porque cuestionaban las estructuras profundas de la sociedad en los campos en los que desarrollaron su trabajo y sus investigaciones. No se puede retratar a Thompson simplemente como un historiador del siglo XVII, porque también era un activista en la lucha antinuclear. Y lo mismo sucede con Laing: no se le puede retratar simplemente como un psiquiatra que trataba la esquizofrenia o que investigó la etiología familiar de la esquizofrenia, porque al mismo tiempo era músico y escribía poesía. En todas estas figuras hay una serie de contradicciones y complejidades que impiden que se las empaquete y comercialice como lo hacen las *biopics*.

Con mis películas pretendo mostrar que la vida no es así, que no se puede empaquetar a estas personas y mostrárnoslas con una autoritaria voz en *off* de la BBC que fija cuál ha sido su lugar en última instancia en la historia, que fija su contribución. Quiero que quede claro que, aunque los pensadores pueden servir como herramientas que podemos aprovechar, también son personas como nosotros.

LUKE FOWLER
GLASGOW, 1978



La obra de Luke Fowler, figura destacada en el panorama artístico contemporáneo de Glasgow, explora los límites y las convenciones de la cinematografía biográfica y documental. Ha sido comparada con el *Free Cinema* británico de los años cincuenta, movimiento que supuso una nueva actitud de la producción cinematográfica, que hizo suya la realidad cotidiana de la sociedad británica contemporánea. Asumiendo funciones de artista, historiador, comisario, cineasta y músico, Fowler compone retratos impresionistas de personalidades fascinantes. Sus películas —montajes de imágenes de archivo junto con nuevas grabaciones, entrevistas, fotografía y sonido— brindan una nueva percepción, única y apasionante, de sus respectivos protagonistas.

Fowler nació en Glasgow y cursó estudios en el Duncan of Jordanstone College of Art de Dundee entre 1996 y 2000. Está representado por The Modern Institute de Glasgow y fue nominado para el Premio Turner en 2012.

Proyección 1

2012

61 min.

Vídeo HD

The Poor Stockinger, the Luddite Cropper and the Deluded Followers of Joanna Southcott

The Poor Stockinger, the Luddite Cropper and the Deluded Followers of Joanna Southcott [El tejedor pobre, el aparcerero ludita y los ilusos seguidores de Joanna Southcott] se centra en la labor del historiador marxista Edward Palmer Thompson, contratado en 1946 –a los 25 años de edad– por la Workers' Educational Association [Asociación para la Educación de los Trabajadores], o WEA, para enseñar Literatura e Historia Social a adultos de las localidades industriales del West Riding de Yorkshire; clases en las que se formaba a personas de sectores sociales que tradicionalmente no habían tenido acceso a la educación universitaria.

El nombre de E. P. Thompson, junto a los de sus colegas socialistas Raymond Williams y Richard Hoggart, también del norte, se convirtió en sinónimo de la disciplina de Estudios Culturales que surgió en Gran Bretaña durante la posguerra. La película de Fowler analiza las cuestiones que estaban en juego para los educadores progresistas del momento. Al igual que E. P. Thompson, muchos de ellos querían aprovechar su actividad docente para forjar “revolucionarios” al tiempo que ponían en práctica la idea fundacional de la WEA, proporcionando una educación “deliberadamente social”.

La película refleja el momento de optimismo en el que las ideas educativas progresistas de E. P. Thompson se conjugan con las del West Riding de Yorkshire, una región con una tradición de resistencia y activismo políticos. La película contrasta el material de archivo –tanto televisivo como del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad de Leeds y de la WEA– con audio y secuencias actuales grabadas en exteriores de Yorkshire.

Para la realización de este proyecto, Fowler ha contado con la colaboración del prestigioso director estadounidense de cine independiente Peter Hutton y de George Clark, escritor y cineasta de Yorkshire.



WEA Archive, YUC Library,
London Metropolitan Library.
© P K McLaren

All Divided Selves

Las revoluciones sociales y culturales de la década de 1960 estuvieron encabezadas por la carismática figura –afín a la de un gurú– del psiquiatra de Glasgow R. D. Laing. En su ya clásico texto “The Politics of Experience” [La política de la experiencia, 1967], Laing sostenía que la normalidad implicaba adaptarse a la mistificación propia de un mundo alienante y despersonalizador, por lo que aquellos a quienes la sociedad etiqueta como “enfermos mentales” son, en realidad, viajeros “hipercuerdos” que realizan una travesía interior a través del tiempo eónico.

La película *All Divided Selves* [Todos los seres divididos] gira en torno a imágenes de archivo que muestran como Laing y sus colaboradores lucharon por conseguir que se reconociera la importancia del entorno social y de la interacción alterada en las instituciones como factores significativos en la etiología de la angustia y del sufrimiento humanos. *All Divided Selves* reinterpreta las vacilantes reacciones a aquellas ideas radicales y las respuestas –menos indulgentes– al tardío cambio de profesión de Laing: de psiquiatra de gran prestigio a célebre poeta. Este denso, atractivo y lírico *collage* –Fowler entrelaza material de archivo con sus propios comentarios filmicos– se completa con un dinámico audio de grabaciones de campo y con música de Éric La Casa, Jean-Luc Guionnet y Alasdair Roberts.



Pilgrimage from Scattered Points

La película *Pilgrimage from Scattered Points* [Peregrinación desde puntos dispersos] se centra en la figura del compositor inglés Cornelius Cardew (1936-1981) y en The Scratch Orchestra (1968-1973), fundada por Cardew en 1968 –junto a Michael Parsons y Howard Skempton– y cuyo “proyecto de constitución” fue publicado en *The Musical Times* en junio de 1969. Dicho proyecto de constitución, que definía la estructura que habría de regir la labor musical de la orquesta durante la primera mitad de su existencia, proponía una comunidad flexible en la que estudiantes, oficinistas, músicos aficionados y algunos compositores profesionales se reunían para interpretar música, así como para crearla y para formarse.

La única grabación completa disponible de The Scratch Orchestra es una interpretación de *The Great Learning* [El Gran Saber], una obra coral de seis horas de duración basada en las escrituras de Confucio que Cardew compuso específicamente para dicha orquesta. Se trata de una composición que requiere un gran número de músicos –con formación y sin ella– que cantan, hablan, tocan el tambor, llevan a cabo distintas acciones y gestos, improvisan y utilizan fuentes de sonido tanto convencionales como no convencionales.

Los conciertos de The Scratch Orchestra solían incluir ejercicios de “música scratch”, basada en instrucciones gráficas o verbales, en vez de en la notación musical tradicional; “clásicos populares”, donde se subvertían obras consolidadas, principalmente pertenecientes al canon clásico; “ritos de improvisación”, con puntos de partida comunes para una improvisación semiestructurada y libre; y “proyectos de investigación”, o viajes en diversas dimensiones: temporal, espacial, intelectual, espiritual, emocional, etc. Dado su rechazo del sistema musical establecido, la orquesta buscó nuevos emplazamientos y nuevas audiencias para su música: sus interpretaciones pudieron oírse en ayuntamientos, estaciones de tren, centros comerciales, estanques con barcas, bodas o salas municipales de poblaciones remotas.

Al cabo de dos años, el experimento musical y social de The Scratch Orchestra entró en un periodo de rigurosa autocrítica, con debates acerca de la función del arte y al servicio de quién debía estar. Se celebraron reuniones y se elaboró un “expediente de quejas”, en un proceso que derivó en la escisión de la orquesta en dos bandos opuestos: el primero, el “grupo del ello”, seguía la máxima maoísta de que la música debe estar al servicio de la lucha de las masas; el segundo, el de los “idealistas burgueses”, buscaba un arte autónomo que, por encima de todo, estuviera al servicio de la experimentación formal y de la autoexpresión.

Pilgrimage from Scattered Points relata las contradicciones y las luchas internas de The Scratch Orchestra mediante entrevistas en primera persona, imágenes tanto de archivo como recientes y un corpus musical en su mayor parte inédito.

LA CASA ENCENDIDA

Director
JOSÉ GUIRAO CABRERA

Directora de Cultura
LUCÍA CASANI FRAILE

Coordinadora de Cultura
MÓNICA CARROQUINO RODRÍGUEZ

Departamento de Exposiciones

Coordinación

YARA SONSECA MAS

Gestión y producción

MARÍA NIETO GARCÍA

VANESSA CASAS CALVO

EXPOSICIÓN

Comisariada por
ANDY DAVIES

Diseño
JOSÉ DUARTE

Montaje
INICIATIVAS Y EXPOSICIONES, S. A.
SALAS AUDIOVISUALES

Iluminación
INTERVENTO

Traducciones
PABLO PADILLA

Subtítulos
SUBTITULARTE

Agradecimientos del comisario
THE MODERN INSTITUTE, CAROLINE KIRSOP

CUADERNO

Diseño
JOSÉ DUARTE

Traducciones
MIREIA CARULLA
POLISEMIA

Impresión
BRIZZOLIS

ISBN
978-84-616-5966-1

DL
M-25462-2013

Exposición
Luke Fowler:
sentido común

Del 26 de septiembre
al 3 de noviembre de 2013

Espacios D y E

Encuentro con Luke Fowler
y con el comisario de
la exposición, Andy Davies

26 de septiembre, 19.00 h

Sala Audiovisual

La Casa Encendida
Ronda de Valencia, 2
28012 Madrid
T 902 430 322
www.lacasaencendida.es



Horario
De lunes a domingo,
10.00 a 22.00 h
Cierre de Salas de Exposición
a las 21.45 h

facebook.com/lacasaencendida
twitter.com/lacasaencendida
youtube.com/lacasaencendida
vimeo.com/lacasaencendida
blog.lacasaencendida.es/

LA CASA ENCENDIDA

