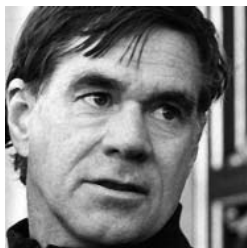


Any 2010. Programa especial. Suplement del núm. 13

5 – 31 juliol 2010



Gus van Sant

# Gus van Sant

## Entrevista amb Gus van Sant

P.: Malgrat tot, amb els diners que vas guanyar en aquells sis anys, vas filmar MALA NOCHE.

R.: MALA NOCHE va costar, l'any 1985, 25.000 dòlars. Durant el rodatge de PROPERTY vaig anar impregnant-me de tota una sèrie d'influències que més tard es van materialitzar en llegir la novel·la de Walt Curtis. De fet, havia escrit alguna cosa que vaig reprendre més tard amb MY OWN PRIVATE IDAHO i tampoc no havia estat immune a les suggeriments «de vida» de certs locals nocturns que freqüentava a finals dels anys setanta a Los Angeles, ni tampoc a les històries de prostitució. Aquells anys també vaig llegir *The City at Night* de John Rechy, una mena d'odissea nocturna d'un homosexual a través dels Estats Units, des de Nova Orleans a San Francisco.

P.: Dos anys més tard vas escriure dos guions: SATAN'S SANDBOX i DRUGSTORE COWBOY. Per què vas decidir desenvolupar el segon?

R.: Jo preferia SATAN'S SANDBOX, però l'Avenue Pictures pensava que una història de presons sobre un transvestit seria massa complicada de dur a la gran pantalla. Aleshores es van decantar per DRUGSTORE COWBOY, basada en la novel·la d'en James Fogle, que va estar a la presó de San Quentin i que va escriure diverses novel·les sobre les seves experiències com a toxicòman.

P.: A la pel·lícula es respira un fort cinisme i pessimisme. Són la conseqüència dels estats anímics pels quals passàveu en aquell moment de la vostra vida?

R.: No, no ho crec. Si més no, no ben bé. Durant aquells anys freqüentava molts toxicòmans i el cinisme i el pessimisme són dos sentiments molt comuns d'aquells que prenen drogues regularment. Burroughs era així i la seva manera de veure les coses va influenciar de manera decisiva l'ambient de DRUGSTORE COWBOY. La novel·la de Fogle també era pessimista, sense escapatòries. No oferia als toxicòmans cap possibilitat de sortir-se'n. Mentre escrivia el guió, em vaig enganxar a la novel·la de Fogle.

P.: Va passar el mateix cas amb EVEN COWGIRLS GET THE BLUES?

R.: I tant que sí. Era conscient que em trobava davant d'una de les bíblies de la contracultura hippie dels anys setanta. La novel·la de Tom Robbins, d'altra banda, no em permetia fer-ho de cap altra manera. Això de la Sissy Hankshaw és un llarg viatge interior per les carreteres de l'Oest, que fa una generació sencera, la nascuda de la revolució social de finals dels anys seixanta. Aquestes carreteres són les mateixes que un segle abans havien recorregut els pioners. Robbins va concentrar molts temes: des de la revolta contra un poder preconstituït, fins al feminisme, passant per la temptació d'abatre algunes convencions socials. Aconseguir concentrar tot això en una pel·lícula era difícil, però estic orgullós del resultat. Considero que EVEN COWGIRLS GET THE BLUES és una de les meves millors pel·lícules.

P.: Per què la New Line Cinema us va demanar que la tornéssiu a muntar?

R.: L'acollida al Festival de Venècia i al de Toronto a la tardor del 1993 no va ser gaire bona. Aleshores, la New Line va voler curar-se en salut perquè temia un fracàs de taquilla. El problema és que, per mi, les dues versions són més aviat diferents, sobretot perquè en la segona versió vaig haver d'eliminar gairebé del tot *The Chink*, el guardià del temps, interpretat per Pat Morita, un dels personatges més fascinants i, tanmateix, la reacció del públic va ser la mateixa! No me'n refiava gaire, però, d'alguna manera, ja m'ho esperava.

P.: La gènesi de MY OWN PRIVATE IDAHO ha estat molt llarga. Podríeu explicar-nos-la?

R.: Al principi vaig escriure un guió que parlava de dos nois que es prostituïen, en Mike i l'Scott, dos nois de classes socials completament diferents. En Mike era pobre, mentre que l'Scott s'havia convertit en un noi de carrer per rebel·lar-se contra la seva condició de ric i privilegiat. El guió es titulava *In The Blue Funk* i també tenia pinzellades de *l'Enric VIII* shakespearà. Alhora, juntament amb un dels protagonistes de MALA NOCHE, Ray Monge, que havia interpretat l'amic mexicà d'en Johnny, Roberto Pepper, vaig escriure un conte sobre ell i el seu cosí Little George, titulat MY OWN PRIVATE IDAHO. En Ray té divuit anys i es prostitueix, mentre que en Little George en té tretze i viu amb un gosset. Tots dos deambulaven a la recerca dels pares i arriben fins a Espanya. En una ciutat petita aconsegueixen fer-se passar per uns parents nord-americans per trobar una casa on viure. De sobte, en Ray s'enamora d'una noia i acaba deixant sol en Little George amb el gosset. Fins i tot en vaig escriure un tercer guió, *THE BOYS OF STORYTOWN*, on hi ha en Hans, un alemany que havia viscut amb en Mike una temporada. Al final, durant el muntatge de DRUGSTORE COWBOY, vaig barrejar els tres guions i vaig presentar-ne el resultat a la New Line com a nou projecte.



Even Cowgirls Get the Blues de Gus van Sant

P.: Malgrat el poc èxit comercial de EVEN COWGIRLS GET THE BLUES, l'any 1995 vas fer el gran salt en dirigir el primer film hollywoodenc: TO DIE FOR. Com va ser aquest canvi?

R.: És un moviment típic que proven de fer els agents i em penso que la meua agència estava intentant aquesta ope-



Elephant de Gus van Sant

ració des que vaig fer MY OWN PRIVATE IDAHO. Com deia abans quan explicava la temporada que vaig passar a la Paramount com a assistent d'en Ken Saphiro, és sempre qüestió de trobar les persones adients en el moment adient. I en aquell moment, la persona adient era Laura Ziskin de la Columbia.

P.: Què en penseu, en general, dels *remakes*?

R.: No m'agraden els *remakes*. Com a mínim el concepte de *remake* que té Hollywood. En general, agafen una pel·lícula d'abans i l'actualitzen en clau moderna, basant-se potser en un aspecte o característica d'un personatge que el públic ja havia oblidat. O bé agafen un gran èxit europeu o asiàtic i l'adapten a un ambient o a un entorn nord-americà per convertir-lo en un gran èxit.

P.: Quina era la vostra intenció amb PSYCHO?

R.: Jo tenia un objectiu totalment diferent. M'agrada molt l'original i pensava reproduir-lo exactament com ho havia fet Hitchcock, amb el mateix ritme, les mateixes escenes, els mateixos personatges.

P.: No creieu que és un concepte del tot warholià això de copiar una obra d'art per fer-ne una altra? És el concepte de sèrie...

R.: Warhol feia una fotografia per transformar-la després en un quadre. Feia servir un mitjà per transformar-lo en un altre mitjà. Jo he agafat una pel·lícula per fer-ne una altra, d'una manera molt experimental, sobretot dins dels sistemes de producció hollywoodencs, perquè va ser Universal que va finançar PSYCHO. El que feia Warhol eren còpies, el que he fet jo ha estat una «apropiació». És cert, però, que una de les idees fonamentals del meu *remake* de PSYCHO és la idea de la sèrie, típica de l'art pop.

P.: En general, la crítica comú ha considerat FINDING FORRESTER com una mena de continuació o de pel·lícula bessona de GOOD WILL HUNTING, malgrat que el punt de vista és absolutament diferent: no és el del noi, en Jamal, sinó el d'en Forrester, el professor que viu apartat...

R.: Jo no vaig escriure els guions d'aquestes dues pel·lícules, no n'hagués estat mai capaç. Vaig intentar-ho, potser, amb ALICE IN HOLLYWOOD, però realment no en vaig ser capaç. Totes dues tenen un punt de vista extremadament objectiu, en el sentit hollywoodenc del terme. Existeix en

aquestes pel·lícules la mirada d'un observador extern, que a més és el públic que observa l'acció, el desenvolupament de la història, els personatges... Mai a través dels ulls dels propis personatges. MY OWN PRIVATE IDAHO i EVEN COWGIRLS GET THE BLUES s'expliquen de manera subjectiva: la primera a través dels ulls d'en Mike i la segona a través dels de la Sissy. A més a més, el guions de GOOD WILL HUNTING i FINDING FORRESTER van ser escrits per apassionats de l'esport: Matt Damon, Ben Affleck i Mike Rich. En Matt i en Ben són molt aficionats al bàsquet i al beisbol i Mike Rich (famós discjòquei de Portland), a tots els esports. Es coneix tots els equips, els jugadors, els resultats... Em penso que es passa deu hores al dia enganxat al canal nacional d'esports. Els dos guions contenen, per tant, un gran sentit de la competició, del repte.

A GOOD WILL HUNTING, la primera trobada està concebuda com un combat de boxa, en què en Will s'imposa perquè encaixa bé i tot seguit contraataca. Són els diàlegs de la comèdia de situació o, com a mi m'agrada definir-los, dels partits de tennis. Hi ha un personatge que serveix, un que la torna, de tant en tant alguna volea... Si l'un la torna bé, l'altre diu: «bona resposta» i així anar fent. És com en el tennis taula. Cop de dreta, cop de revés, cop de revés, cop de dreta... Per escriure el guió, en Matt i en Ben es van fixar molt en els guionistes televisius, els programes d'entrevistes i les comèdies de situació.

A Mike Rich el fascina molt més la cultura popular, la de les revistes d'entreteniment, la dels diaris esportius. És una cultura popular completament diferent de la nova iorqueesa. No es pot trobar res semblant en qui escriu per al *New Yorker*, per al *New York Times* o per a *Time*. Mike Rich també va voler ironitzar al seu guió sobre tots els intel·lectuals de Portland que, als seus cercles literaris, parlen d'aquella manera tan ridícula en un entorn literari tan intel·lectual, burgès, amb seminaris, conferències i cercles a l'estil de Dorothy Parker. I també la relació entre en Jamal i en Forrester és una mena de competició de natura esportiva.

És una escriptura orientada a entretenir el públic, cosa que jo realment no hauria pogut fer mai. Els diàlegs de TO DIE FOR no són de la mena de «cop de dreta, cop de revés», però tampoc no són metafísics ni abstractes com els de GERRY i ELEPHANT. Més aviat contínuament deixen interrogants sobre què és allò que està a punt de passar, sobre quina direcció prendrà la història i, a més a més, creen misteri i ambigüitat al voltant dels personatges. Són un terme mig interessant.

P.: Des d'un punt de vista estilístic, ELEPHANT continua el discurs que va començar amb GERRY. Llargs plans seqüència, situacions narratives extremadament ordinàries.

R.: Amb GERRY vaig decidir canviar absolutament el meu estil, la meua tècnica de filmar. Fa uns quants anys, a Nova York, vaig quedar-me ben parat després de veure les set hores de SATÁNTÁNGÓ de Béla Tarr i JEANNE DIELMAN de Chantal Akerman. Ambdues pel·lícules explicaven històries i personatges extremadament ordinàries amb un estil rigorós, recurrent a llargs plans seqüència. Allò que em va impressionar era la manera en què els personatges interaccionaven entre ells i com, mitjançant l'ús de plans llargs, els directors aconseguien transmetre el pas del temps. He mirat de recuperar aquesta tècnica, amb plans seqüència menys estàtics, però amb la mateixa finalitat. Sempre és un risc realitzar plans seqüència, però et permet lliurar a l'espectador una gran immediatesa; t'evites de recrear contínuament l'escena, com passa amb el camp i el contracamp. Per mi va ser extraordinari comprovar a les pel·lícules d'Akerman i de Béla Tarr com enfrontar-nos al no-res —com a mínim a això que nosaltres ja ignorem perquè pertany a la nostra rutina diària—, es pot explicar qualsevol cosa, lliurar una visió pròpia del món. És un factor veritablement desestabilitzant per a la indústria cinematogràfica nord-americana, fins i tot per a la independent. La narració és un principi ineludible sense el qual no és possible filmar res, segons tots els directors d'Estats Units. Els diàlegs, per exemple. A la pel·lícula d'Akerman i a la de Béla Tarr, els diàlegs s'escriuen només per a la persona que els ha de dir i no en funció de qui contesta. Es desencadena així el principi del cop de dreta i del cop de revés de què parlava abans.

Els personatges de GERRY i d'ELEPHANT es troben sovint en un estat de contemplació, valoren allò que els envolta. En aquest sentit havia llegit un meravellós assaig de John Updike al *New Yorker*, en què descrivia el comportament estupefacte d'un conductor al centre de Nova York. Estupefacte perquè admira tot allò que l'envolta i pensa en allò

que l'envolta. A la narració contemporània, literària i cinematogràfica aquests són moments de pas, de transició. Al cinema, amb el muntatge són instants que es redueixen cada cop més i que jo en canvi, com John Updike, que volia transformar aquell breu assaig en una novel·la de dues-centes pàgines, els converteixo en el centre del meu treball.

A *Crim i càstig*, Dostoievski descrivia en cinquanta pàgines tot allò que els passava als seus personatges en una habitació miserable, mentre que un altre escriptor n'hauria escrit només cinc, de pàgines. A GERRY, jo també vaig rodar un pla seqüència de dotze minuts per descriure les dificultats de Casey Affleck per baixar d'una roca al desert. És un principi veritablement innovador, desestabilitzador, especialment per als rígids processos productius de Hollywood, on cada escena s'ha de filmar en funció del ritme de l'argument. Jo després de GERRY, ja no hi penso, en el ritme de l'argument. Em vaig tornar boig amb les localitzacions i el repartiment; els dos elements essencials per a la realització d'una bona pel·lícula. A Europa hi ha un altre director que treballa d'aquesta manera i que jo admiro molt, Alexandr Sokúrov. Per a ELEPHANT també em vaig inspirar en els documentals de Frederick Wiseman.

P.: Com va ser la realització de GERRY?

R.: Va durar vint-i-cinc dies. A Death Valley era gairebé impossible rodar a causa de les condicions climàtiques extremes de 40 graus a l'ombra. Al principi, amb Dany Wolf havíem programat rodar la pel·lícula sencera al desert d'Argentina, però ens hi vam quedar només dos dies. Tot GERRY va ser un procés de construcció constant, més que no pas ELEPHANT. Existia un guió que no vam fer servir mai, ni tan sols com a punt de partida, com a guia. Cada dia les xerrades amb en Matt i en Casey tenien la finalitat d'establir un pla de treball, decidir què havíem de filmar.

P.: A les pel·lícules heu tractat diverses vegades el tema de l'homosexualitat com un sentiment fort, senzillament una orientació sexual, però sense mostrar mai l'acte sexual. A MY OWN PRIVATE IDAHO hi ha instantànies congelades, a TO DIE FOR les úniques imatges explícites entre en Jimmy i la Suzanne estan filmades des de molt amunt. Ho vaucollir així o bé és un problema de censura?

R.: Depèn. Quan treballes amb actors coneguts o quan el presupost és més alt, hi ha molts problemes de censura. A MY OWN PRIVATE IDAHO en Keanu no tenia cap problema a l'hora d'interpretar escenes fins i tot molt explícites, mentre que en River era força reticent. És un tema delicat, perquè molts actors o actrius pensen que sortiran lletjos si els filmen completament nus o, d'alguna manera, creuen que es malmetrà la imatge que han construït d'ells mateixos davant del gran públic. A MALA NOCHE vaig rodar una escena de sexe explícit. No em fa por mostrar el sexe, el contacte físic, ans al contrari, m'agrada. La qüestió que tot cineasta s'ha de plantejar és una altra, una qüestió que jo em plantejo sempre: si les escenes de sexe explícit en una pel·lícula són útils per a la història, si serveixen per entendre la psicologia, les característiques dels personatges o bé si és una finalitat *per se*. A MY OWN PRIVATE IDAHO, l'escena de contacte físic, la física, era un element que no es podia dissociar de la personalitat d'en Mike i de l'Scott. I el mateix passa amb en Walt i en Johnny a MALA NOCHE, amb la Sissy i la Bonanza Jellybean a EVEN COWGIRLS GET THE BLUES i amb en Jimmy i la Suzanne a TO DIE FOR.

Sovint m'he plantejat aquest tema i m'he comparat amb altres directors. Alguns opinen que el sexe és irrepresentable precisament perquè és un misteri i conté quelcom d'absolutament íntim i subjectiu. Els moments més intensos de l'acte sexual es viuen d'una manera tan plena que no es poden reconstruir mecànicament. És difícil posar en escena una persona beguda, però per mi és més fàcil que reproduir fidelment un contacte físic. És tracta de la pròpia natura del sexe. Diria que el mateix es pot dir de la droga. Com es pot reconstruir o transmetre en imatges, o en paraules en un guió, allò que un ionqui sent després d'haver pres substàncies estupefaents? Vaig provar de fer-ho a DRUGSTORE COWBOY, amb les visions que té en Bob, però no crec que ho aconseguís del tot, com a mínim com jo hagués volgut. Per mi va ser una de les proves més difícils com a cineasta.

P.: Com va néixer la idea de la pel·lícula i per què el títol d'ELEPHANT?

R.: Després de GERRY volia fer una pel·lícula de baix presupost, amb actors no professionals. Em vaig plantejar ELEPHANT com un projecte en construcció constant, amb un guió molt obert que revisariem contínuament amb el

jove repartiment d'actors. Com GERRY, ELEPHANT també es va rodar així. El títol prové de la pel·lícula homònima d'Alan Clark, del 1989, sobre els enfrontaments polítics a Irlanda del Nord.

P.: A propòsit dels diàlegs: d'ençà de GERRY, els diàlegs de les vostres pel·lícules tenen poques floritures, són molt essencials.

R.: Abans les meves pel·lícules eren molt parlades i, a GOOD WILL HUNTING i a FINDING FORRESTER, els diàlegs en són el bastidor; en part perquè qui els va escriure ha fet referència a una cultura popular molt difosa als Estats Units. A GERRY i a ELEPHANT són ordinàries, com les històries que explico. A ELEPHANT, però, hi ha molt de diàleg quan les tres noies xerren a la cafeteria, abans d'anar al lavabo. En aquell cas em va semblar oportú introduir molts diàlegs per caracteritzar-les d'una manera determinada. DRUGSTORE COWBOY era una pel·lícula amb un munt de diàlegs, tot i que diferents dels de «cop de dreta, cop de revés», de l'estira i arrossa de FINDING FORRESTER i GOOD WILL HUNTING.

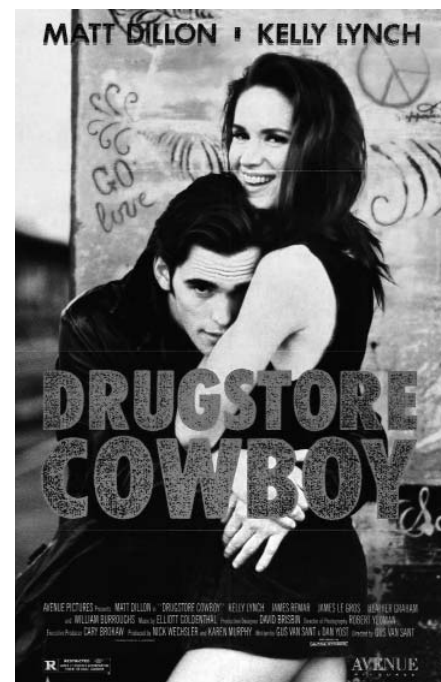
P.: Moltes escenes d'ELEPHANT estan tractades des de diversos punts de vista. Per què?

R.: Aquesta també va ser una decisió que vam prendre amb els nois del repartiment. Vaig fer que cadascun d'ells m'expliqués com haurien representat una situació determinada. A més a més, sempre he pensat que no existeix una realitat única. Quan jo era petit llegia àvidament els contes de fantasmes i m'ho passava bé imaginant-me'ls en mons alternatius, però en un mateix pla temporal. D'altra banda, sens dubte, m'ha influenciat la tècnica literària del *cut-up* o del retall que va fer famosa William Burroughs. Mitjançant el *cut-up*, els personatges es comuniquen per «informacions» i tendeixen a viure dins del seu propi univers, lluny de la resta. Els personatges de les meves pel·lícules anteriors expressen una visió subjectiva de la realitat.

P.: A GERRY i a ELEPHANT tracteu temes més metafísics que no pas abans, com ara la mort, el desig, la passió, la por...

R.: Potser és perquè gairebé m'hi quedo, a Death Valley, rodant GERRY! En qualsevol cas és veritat, però penso que és un fet natural en l'evolució d'un artista. No obstant això, no es tracta d'una cosa premeditada. Després de FINDING FORRESTER vaig pensar que volia fer una pel·lícula convertint-la en un projecte extremadament obert. Escric alguna cosa i parlo molt amb els actors. Si GERRY no s'hagués rodat en una temperatura constant de cinquanta graus, no hagués esdevingut una reflexió sobre la mort. De la mateixa manera que vaig tornar a modelar els personatges d'en John i l'Elias després d'haver-los conegut personalment. No haurien estat igual si els haguessin interpretat uns altres actors.

Antonio Termini (Gus Van Sant. L'independent que piace a Hollywood, *Edizioni di Cineforum*. Edizioni ETS, Pisa, 2004) ▶



Poster de *Drugstore Cowboy* de Gus van Sant





Last Days de Gus van Sant

## La idea i la posada en escena

P.: En Blake ja era present a *Pink*. És en aquells fragments de la novel·la que podem trobar la clau de lectura de LAST DAYS?

R.: No ho crec, tot i que és veritat que hi ha moltes similituds entre el Blake de LAST DAYS i el de la novel·la *Pink*. Aquest també era un episodi que feia referència als darrers moments de la vida de Kurt Cobain, tot i que a LAST DAYS vaig eliminar-ne moltes parts estrictament narratives. A *Pink*, per exemple, hi havia el personatge de Courtney Love i altres moments de la vida d'en Blake estaven ben delimitats y muntats amb la resta de nuclis narratius. Quan vaig fer LAST DAYS, en canvi, no em vaig cenyir a la crònica sobre els darrers dies del líder dels Nirvana, la qual cosa només es percep d'alguna manera mentre l'Scott mira la televisió, a la meua imaginació.

P.: La biografia de Kurt Cobain és per a LAST DAYS el mateix que els fets de Columbine són per a ELEPHANT?

R.: Sí, exacte. Són suposadament els «últims dies» de Kurt Cobain; però no em vaig basar pas en cròniques, reconstruccions ni fets documentals. De la mateixa manera, algú m'havia explicat també la massacre de Columbine, a Colorado, o jo mateix vaig llegir la història de dues persones que es perdien pel desert per al film GERRY. He treballat en la vessant fosca d'aquestes històries amb la meua imaginació, sobretot allà on la crònica no podia arribar.

P.: LAST DAYS és la tercera part d'una trilogia iniciada amb GERRY i seguida d'ELEPHANT?

R.: Hi ha diferències importants que tenen a veure amb la feina diària amb Michael Pitt i amb el director de fotografia Harris Savides. Els nois d'ELEPHANT es van deixar guiar més per mi, mentre que Matt Damon i Casey Affleck a GERRY i Michael Pitt a LAST DAYS van integrar el meu punt de vista amb el seu punt de vista sobre la història. Malgrat tot, hi ha moltes similituds. L'estil que he adoptat m'ha dut a fixar-me en alguns models del cinema contemplatiu, sobretot de l'est d'Europa, com ara SATÀNTÀNGO de Béla Tarr o JEANNE DIELMAN de Chantal Akerman, en què es dona molta importància a la quotidianitat del viure, la càmera de cinema s'adapta al ritme de la quotidianitat. LAST DAYS, GERRY i ELEPHANT, a més a més, es van filmar amb un guió obert en tot moment, que evolucionava constantment, i les tres pel·lícules parlen de personatges que s'estan a punt de morir.

P.: Fa dos anys va dir que els elements més importants perquè una pel·lícula tingui èxit són les localitzacions i el repartiment. Encara ho penseu, això? Per què va decidir de filmar LAST DAYS en una finca vora Nova York i no a Oregon?

R.: Les localitzacions i el repartiment han estat determinants per a les meves últimes pel·lícules. GERRY no hagués estat la mateixa pel·lícula si no l'haguéssim rodada en ple desert i a més de quaranta graus de temperatura, de la mateixa manera que l'estil que vaig fer servir a ELEPHANT prové de l'imponent estructura de la Whithaker School. En un principi, amb el productor de localitzacions Roger Faires, que va ser-ho a GERRY i a ELEPHANT, havíem vist diverses cases a Oregon, entre Astoria i Eugene i a l'estat de Washington, entre Tacoma i Seattle. Però jo buscava una casa gran i decadent. L'octubre de 2003 fins i tot vaig fer un càsting que va organitzar Dany Wolf a Portland, però a l'últim moment vaig adonar-me que aquelles localitzacions no eren les més adients per a LAST DAYS. Vaig trobar la tipologia de casa que cercava a prop de Nova York, perquè allà hi ha força zones del període de la Revolució Industrial en lenta decadència. És una casa gran que havia descobert a Garriçon quan, just després d'haver filmat FINDING FORRESTER, vivia a Nova York.

P.: Tant a ELEPHANT com a GERRY, trobo extraordinari el treball d'efectes sonors.

R.: Quan a GERRY Matt Damon i Casey Affleck comencen a adonar-se que el desert s'està a punt de convertir en un parany, a la llunyania se senten els ecos d'uns sorolls sinistres, gairebé com si es tractessin d'explosions. A ELEPHANT, quan els nois recorren els passadissos de la Withaker, sovint els acompanya l'eco de cants religiosos que aquí tornen a l'inici, quan en Blake entra a casa, i al final, en el moment del suïcidi...

Vaig començar a desenvolupar certa sensibilitat pel so al cinema quan vaig treballar de tècnic de so per a Penny Allen a PROPERTY l'any 1980. Al meu parer, en general, el so és un aspecte menystingut en la realització d'una pel·lícula. Quan a ELEPHANT volia recrear al màxim possible la veridicitat i la natura de l'ambient de les escoles, vaig demanar a Leslie Shatz, amb qui fa molt que col·laboro, que enregistrés tots els sons de l'exterior, fins i tots els més imperceptibles com ara una respiració, mentre nosaltres filmàvem a dins. El fet d'introduir sons naturals a la fase de muntatge, havent-los enregistrat per separat, em sembla un procés artificial i sovint inútil. No obstant això, les campanes que se senten quan en Blake entra a casa i aquella mena de cant-pregària que acompanya la seva mort, es tracta de sons enregistrats primer, antinaturalment, però em sembla que s'adiuen a la situació que volia representar.

P.: Com ha estat el procés pel que fa a la banda sonora?

R.: Com a les dues últimes pel·lícules. A LAST DAYS, la música és un element que et ronda per l'oïda sense cap sentit específic. Sovint escolto música a la ràdio mentre filmo i m'agrada aquesta incongruència de la música que sentim amb les accions que desenvolupem. Filmar-la d'aquesta manera fa que les coses siguin més reals. Michael Pitt, que també és cantant, com Lukas Haas, a la pel·lícula toca algunes cançons amb la guitarra en directe; tot i això, no havíem pensat en res d'especial abans d'emprendre el rodatge.

Antonio Termini (L'idea e la messinscena, *Cineforum*, núm. 445, juliol de 2005)



Paranoid Park de Gus van Sant

## Una pel·lícula i el seu projecte

P.: Com i quan va néixer el projecte PARANOID PARK?

R.: Va haver-hi una època en què llegia les novel·les de Blake Nelson, un escriptor més aviat popular a Portland, i desitjava dur a la pantalla algun dels seus llibres. Així va començar el procés productiu, que no havia de ser pas diferent al de la trilogia (GERRY, ELEPHANT i LAST DAYS); és a dir, baix pressupost, rodatge de pocs dies i molts actors i actrius no professionals.

P.: Quines són les principals diferències de la pel·lícula respecte a la novel·la?

R.: Realment n'hi ha molt poques. Diguem que al guió he condensat i reduït moltes situacions. No és que hi hagués sin més personatges a la novel·la, però les històries dels nois eren molt més prolongades, però això hagués allargat massa la pel·lícula.

P.: Com és que va decidir d'interrompre la col·laboració amb Dany Wolf per a PARANOID PARK?

R.: Ja fa uns quants anys que en Dany passa més temps a Nova York que no pas a Portland. Va produir THE NANNY DIARIES (dirigida per Shari Springer Barman i Robert Pulcini, amb Scarlett Johansson) i em penso que és allà perquè li ve de gust desenvolupar projectes amb directors indie de Nova York. Per a PARANOID PARK necessitava productors locals, però si en un futur se'm presentés l'ocasió, tornaria a treballar amb en Dany.

P.: Per què va triar com a director de fotografia Christopher Doyle en comptes de Harris Savides?

R.: En Harris estava molt enfeinat amb el rodatge d'AMERICAN GANGSTER, de Ridley Scott, i de ZODIAC, de David Fincher. A més a més, sovint sento la necessitat de canviar alguna cosa a les meves pel·lícules. Amb en Harris —director de fotografia de MILK—, hi havia rodat les meves darre-

res quatre pel·lícules i volia una altra mirada; altres colors sobre Portland. Amb en Christopher, m'hi vaig trobar molt bé fent el *remake* de PSYCHO. Aquí el procés de preparació ha estat molt més llarg i diferent, però al final he quedat molt satisfet amb la seva feina.

P.: Com a la resta de les vostres pel·lícules basades en novel·les, com ara MALA NOCHE, DRUGSTORE COWBOY, EVEN COWGIRLS GET THE BLUES i també a PARANOID PARK, hi ha un veu en off. Per què?

R.: A totes aquestes novel·les hi ha una veu narradora que comenta allò que passa, el que ha passat i el que està passant. A PARANOID PARK, l'Alex no jutja els fets que l'envolten, sinó que es limita a escriure un diari. A mi em semblava un instrument important de mantenir per tal de reflectir els seus dubtes, les pors, l'angoixa, el seu estat adolescent.

P.: Pel que fa a la trilogia, aquí heu abandonat l'estil en què dominaven les pauses llargues, els plans seqüència... Aquell estil contemplatiu que havíeu comparat amb Béla Tarr o Chantal Akerman...

R.: També en aquest cas crec que repetir-se no és gens positiu. Efectivament vam fer servir càmeres diferents, la feina d'en Christopher ha estat diferent, però no crec que es pugui parlar d'un retorn a la dialèctica clàssica del camp/contracamp ni d'un posicionament de la càmera gaire tradicional.

P.: Comparant-la de nou amb la trilogia, com és que a PARANOID PARK hi ha tant diàleg?

R.: No ens hem d'oblidar que la pel·lícula està basada en una novel·la i que era una novel·la plena de diàlegs. Els *skaters*, normalment, interactuen verbalment molt entre ells quan competeixen o practiquen. Era impossible reproduir els silencis de la trilogia.

P.: Tornant a l'estil de PARANOID PARK, va ser Christopher Doyle qui us va suggerir gravar a càmera lenta, cosa que no és pròpia del vostre cinema?

R.: Efectivament en Christopher sovint insistia en aquesta tècnica que l'ha fet famós, especialment a les pel·lícules orientals. És indubtable que a la gènesi i la realització de PARANOID PARK, se'n percep una gran influència i presència. Tot i això, les decisions les vam prendre sempre plegats, encara que la feina ha estat més complexa, paradoxalment, respecte a PSYCHO. Ell sostenia que amb la càmera lenta es podia subratllar, i no tant emfatitzar, certs moments clau de la història de l'Alex i va aconseguir convèncer-me'n.

P.: Podríeu fer-me cinc cèntims sobre la banda sonora de la pel·lícula?

R.: Tenia intenció de mantenir alguns fragments de música clàssica, però d'una manera menys evident que a la trilogia. Aquesta vegada vaig voler introduir música rock i pop en una història d'adolescents. El fragment de Nino Rota no té la intenció de ser cap homenatge a Fellini o a aquest gran compositor; funcionava a la perfecció per a aquella escena.

P.: La súper-8 per a filmar com practiquen els *skaters* es pot considerar un retorn a DRUGSTORE COWBOY i a MY OWN PRIVATE IDAHO.

R.: No, diria que gens ni mica. A DRUGSTORE COWBOY i a MY OWN PRIVATE IDAHO es tractava d'un metratge addicional que vam afegir un cop acabat el rodatge, a la fase de postproducció. Representaven moments en què en Bob i en Mike s'aïllaven del món que els envoltava per entrar en un món tot seu. Els patinadors tenen per costum filmar-se amb càmeres molt lleugeres quan s'entrenen i competeixen, encara que sigui per veure què han fet malament i on poden millorar. Així doncs, em va semblar que la súper-8 era un instrument cinematogràfic funcional per a visualitzar les actuacions dels nois.

P.: Per què va triar aquest final per a PARANOID PARK?

R.: Era exactament el que hi havia al llibre i no vaig voler-ne eliminar ni afegir ni una sola coma. Era perfecte així.

Antonio Termini (Un film e il suo progetto, *Cineforum*, núm. 471, gener/febrer de 2008)



To Die For de Gus van Sant

P.: L'any 1993 va estar molt de temps treballant en un projecte anomenat THE MAJOR OF CASTRO STREET, la història del primer homosexual declarat, Harvey Milk, que va ser elegit regidor a l'Ajuntament de San Francisco. Quines són les principals diferències entre el guió que va escriure aleshores i la pel·lícula que acabem de veure? I si haguéssiu filmat la pel·lícula en aquella època, quina mena d'operació artística i productiva n'hagués sorgit?

R.: Es van escriure diversos guions per a aquest projecte. El del 1993 era bo, tot i que sentia la necessitat de parar més atenció a l'atmosfera que es respirava a Castro Street. Era un indret salvatge, i la novetat que un dels seus màxims representants fos elegit regidor a l'ajuntament representava un gir que conferia al conjunt de la història una qualitat especial; la feia única. Les primeres versions del guió (en vaig escriure més d'una) no aconseguien transmetre prou l'energia i l'equilibri intrínsec de la història de Milk i, fins i tot la versió que hem posat en escena, tot i que n'estic satisfet, no assoleix del tot aquest objectiu.

P.: Al principi, quan Harvey viu a Nova York, és una mena de perdedor, una mica com ara diversos personatges que heu descrit en pel·lícules anteriors. Malgrat tot, més endavant, se'l pot considerar diferent perquè, contràriament a la resta, vol canviar la realitat, transmetre un missatge i lluitar pels drets dels homosexuals?

R.: Només es tracta d'un nou inici de la seva vida. Ni tan sols a l'època en què viu a Nova York no se'l pot considerar un perdedor. És un personatge positiu i propositiu des del principi fins al final. Alguns personatges de les meves pel·lícules com ara MY OWN PRIVATE IDAHO i DRUGSTORE COWBOY són perdedors des del principi. Tenen ideals, però no els plantegen a l'exterior. Cerquen una mena de felicitat només interiorment.

P.: Mai no heu estat un director «polític», amb compromís civil, potser llevat de a EVEN COWGIRLS GET THE BLUES. Heu transmès missatges «polítics», però subtilment, entre els plecs de l'argument. Per contra, doncs, considereu que MILK és una mena de manifest polític o civil?

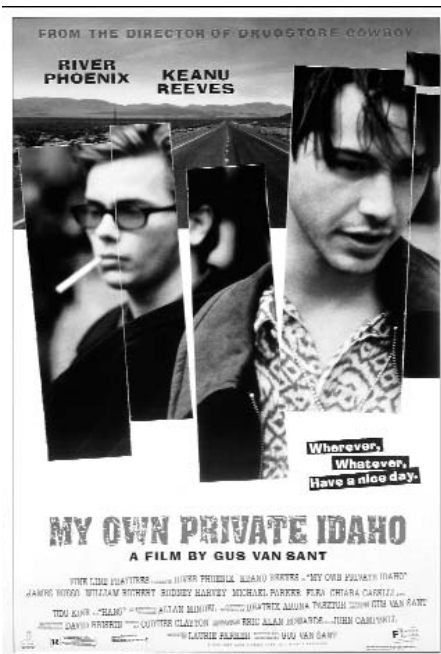
R.: És veritat, no sóc capaç de fer una pel·lícula que exposi una tesi, com ho fan els manifestos polítics. Durant la redacció del guió, Dustin Lance Black em va ajudar molt a elaborar aquest vessant de la història. El cas és que Harvey era un home polític que feia de la seva lluita pels drets dels homosexuals una sèrie de gestos polítics, com ara boicotejar els establiments «antigues» de Castro Street, a San Francisco, quan va arribar a la ciutat amb l'Scott. És per això, i només per això, que MILK és una mena de manifest polític explícit.



Milk de Gus van Sant

P.: Creieu que la segona part, que comença amb l'elecció de Harvey com a regidor per a l'Ajuntament de San Francisco, és massa retòrica pel que fa a la lluita pels drets dels homosexuals?

R.: No ho crec. El cas és que, fins i tot sent regidor de l'ajuntament, en Harvey repeteix molts conceptes expressats als seus primers discursos. Però és la seva feina, el seu objectiu, la seva missió. Insistir en els mateixos missatges, perquè sap que difícilment seran acceptats, per molt que es tracti de la comunitat més lliberal dels Estats Units, com és la de San Francisco.



Pòster de My Own Private Idaho de Gus van Sant

P.: Tal com passa a ELEPHANT, a la primera escena, quan Milk enregistra amb un micròfon la història de la seva vida, ja ha transcorregut tota la història (tret del seu assassinat). La narració és un llarg rebobinatge. Es tracta d'una altra reflexió sobre el temps tal com heu anat fent al llarg de tota la vostra carrera?

R.: No precisament. La narració és més aviat lineal. Enregistrar la majoria o, com a mínim, els fets més significatius de la vida d'algú en una cinta de cassat, que serveix de marc de l'acció, és un recurs més aviat tradicional en la història de Hollywood. No hi ha salts temporals com a CITIZEN KANE ni escenes repetides des de més punts de vista amb la intenció de multiplicar els plans temporals com passa a ELEPHANT i, en menor mesura, a LAST DAYS.

P.: Per què al final, quan Milk és assassinat per Dan White al seu despatx, establiu un paral·lelisme entre Harvey i l'òpera Tosca de Puccini?

R.: Duent a terme recerques molt acurades, vam descobrir que Harvey era un apassionat de l'òpera i hi anava sovint, en especial, a veure les òperes de Puccini. M'agradava, des d'un punt de vista narratiu, establir el paral·lelisme entre la tragèdia d'aquesta òpera i la seva fi tràgica.

P.: Quina ha estat la dificultat principal amb què us heu trobat a l'hora de tornar a treballar, gairebé deu anys després d'haver rodat FINDING FORRESTER, en una gran producció de Hollywood?

R.: No vaig tenir grans dificultats en produccions com ara GOOD WILL HUNTING, TO DIE FOR, PSYCHO. Ja no hi estava acostumat!

P.: Al llarg de la vostra dilatada carrera, heu treballat amb actors i actrius com ara Nicole Kidman, Uma Thurman, Robin Williams, Keanu Reeves, River Phoenix, Matt Dillon, Ben i Casey Affleck, Matt Damon, Sean Connery. Com va ser la vostra relació a l'hora de rodar amb Sean Penn, que no només és un gran actor, sinó que també és un dels millors directors nord-americans actuals? Vau prendre alguna decisió plegats pel que fa a la direcció?

R.: Va mantenir-se al marge de les decisions de direcció, voluntàriament. Només suggeria filmar amb dues càmeres quan disposàvem de poc temps, cosa que em va agradar molt i que em va semblar, en alguns casos, que funcionava especialment bé per a l'escena que estàvem rodant. En Sean i jo, en general, hem tingut una bona relació en el rodatge, molts pocs problemes, i tots en el marc d'una dialèctica normal per a un projecte no precisament fàcil de realitzar.

Antonio Termenini (L'energia i l'equilibrio, Cineforum, núm. 482, 19 de gener de 2009)

## BIBLIOGRAFIA: GUS VAN SANT

### Monografies:

- Boorman, John (ed.). *Projections: a forum for film-makers*. London; Boston: Faber and Faber, 1992.
- Boorman, John (ed.). *Projections 3: film-makers on film-making*. London; Boston: Faber and Faber, 1994.
- Parish, James Robert. *Gus van Sant: an unauthorized biography*. New York: Thunder's Mouth, 2001.
- Termenini, Antonio. *Gus van Sant: l'indipendente che piace a Hollywood*. Bergamo: Edizioni di Cineforum; Pisa: ETS, 2004.

### Articles de revistes:

- Bocchi, Pier Maria. *Guardare indietro e guardare avanti*. "Cineforum", vol. XLIX, n. 482 (mar. 2009), p. 12.
- Brenez, Nicole. *Teen age, teen rage*. "Cahiers du cinéma", n. 637 (sept. 2008), p. 61.
- Bronski, Michael. *Milk*. "Cineaste", vol. XXXIV, n. 2 (2009), p. 71-73.
- Burdeau, Emmanuel. *Le Cinéma du dehors*. "Cahiers du cinéma", n. 627 (oct. 2007), p. 10.
- Casas, Quim. *Crimen y castigo en monopatín*. "Dirigido por...", n. 391 (jul./agosto 2009), p. 46-47.
- *Paranoid Park*. "Cineforum", vol. XLVII, n. 466 (luglio 2007), p. 40.
- Davis, Bob. *Death in Portland*. "American cinematogra-

- pher", vol. LXXXIX, n. 4 (Apr. 2008), p. 18-22.
- *Les Films du mois*. "Avant-Scène Cinéma", n. 565 (oct. 2007), p. 119-120.
- Germino, Giancarlo. *Il Buio al di qua della siepe: variazioni sull'avvertimento del tragico*. "Cineforum", vol. XLVIII, n. 477 (ag./sett. 2008), p. 22-26.
- Grand, Gilles. *Skate scratch park*. "Cahiers du cinéma", n. 628 (nov. 2007), p. 64.
- Morsiani, Alberto. *Skaters senza rete: racconto crudele dell'adolescenza*. "Cineforum", vol. XLVIII, n. 471 (genn./febr. 2008), p. 16-18.
- Morsiani, Alberto. *Vittima sacrificale*. "Cineforum", vol. XLIX, n. 482 (mar. 2009), p. 4-6.
- Navarro, Antonio José. *Sobre héroes y causas*. "Dirigido por...", n. 385 (enero 2009), p. 46-47.
- Neyrat, Cyril. *Le Monde est un parc*. "Cahiers du cinéma", n. 627 (oct. 2007), p. 12-15.
- Oppenheimer, Jean. *A High Price for Progress*. "American cinematographer", vol. LXXXIX, n. 12 (Dec. 2008), p. 28-43.
- Padrol, Joan. *Banda sonora*. "Dirigido por...", n. 388 (abr. 2009), p. 81.
- Paini, Dominique. *Cinq cinéastes pour les années 2000*. "Cahiers du cinéma", n. 652 (janv. 2010), p. 18-23.
- *Paranoid Park*. "Cineforum", vol. XLVII, n. 466 (luglio

2007), p. 40.

- Termenini, Antonio. *Imago mortis*. "Cineforum", vol. XLIX, n. 482 (mar. 2009), p. 7-9.
- Termenini, Antonio. *Van Sant in chiaroscuro*. "Cineforum", vol. XLVIII, n. 471 (genn./febr. 2008), p. 18-21.
- Thirion, Antoine. *Castro camera*. "Cahiers du cinéma", n. 643 (mar. 2009), p. 34-35.

### Bandes sonores:

- Elfman, Danny. *Milk* (CD). Decca, 2008. 178 9598.
- Goldenthal, Elliot. *Drugstore Cowboy* (LP). Novus, 1989. 3077-1-N.
- *Paranoid Park* (CD) MK2, 2007. UW b 237.

### Pel·lícules:

- *Chacun son cinéma* (DVD). Issy-les-Moulineaux, 2008. **V.O.S. en francès i anglès**
- *Drugstore Cowboy* (DVD). Estats Units d'Amèrica, 1989. **V.O.S.E.**
- *Good Will Hunting* (El Indomable Will Hunting) (DVD). Estats Units d'Amèrica, 1997. **V.O.S.E.**
- *Mala noche* (VHS). Estats Units d'Amèrica, 1985. **V.O.S.E.**
- *My Own Private Idaho* (Mi Idaho privado) (VHS). Estats Units d'Amèrica, 1991. **V.O.S.E.**