

Dijous 19 de gener, 20:30 h

Xcèntric

Cinema Invisible

L'últim dels clàssics experimentals. Programa 3



Riff

Tercer i últim programa, on continuem amb noves obres d'Ernie Gehr (1943) i Takahiko Iimura (1937), així com amb les darreres obres de l'animador Larry Jordan (1934) i del lletrista Maurice Lemaître (1929). També destaca el film de Michael Snow (1929), corealitzat amb el també canadenc Carl Brown, en 16 mm per a dos projectors.

I per a l'acomiadament dels tres programes i del gran filmmaker Stan Brakhage (1933-2003), projectem la seva última creació, *Chinese Series*. La va realitzar quan ja patia un càncer en estat molt avançat, però això no li va impedir continuar fent cinema fins a l'últim moment de la seva vida.

Un film japonès (Kami e no michi), Maurice Lemaître, 2001, 12', 16 mm, França, VO, (color, sonora) 24 fps

Havent fet una obra cinematogràfica molt important, de vegades essencial, en aquest àmbit i també en un estat físic relatiu, últimament m'he dedicat només a films sorgits més aviat de l'estètica imaginària.

Així doncs, la trobada casual amb una cineasta de nacionalitat japonesa —japonesa pel fet que aquesta denominació significa, en aquest país, molt més que un simple passaport— em va permetre restablir el contacte amb alguns records (les obres que Henri Langlois ens va revelar als anys cinquanta, a la Cinémathèque Française, amb els grans interrogants que li plantejaven a un jove cineasta com jo; però després ja no vaig poder aprofundir-hi, tenia massa tasques creatives) i reprendre en un altre nivell les preguntes estètiques, religioses, etc., que aquelles pel·lícules (de «samurais», per exemple, i després les de la «Nouvelle Vague japonesa», durant massa temps eclipsada per la francesa) m'havien plantejat.

Llavors em vaig llançar a realitzar un nou film «pel·lícula» amb els meus propis mitjans (miserables, com sempre), que havia de respondre a aquestes preguntes d'una manera inèdita i més profunda.

Precarious Garden, Ernie Gehr, 2004, 13' 30", 16 mm, EUA, VO, (color, muda) 24 fps

«És fàcil perdre l'equilibri quan intentes mantenir el ritme de la dansa dels eidolons. ¿On és tot... exactament? A prop. Partint-nos de riure en silenci, jugant a fet amagar amb les puntes dels dits. Tot és relatiu. Color, espectral. Solideses translúcides, equilibri vacil·lant. Els nostres fonaments canvien de lloc, es mouen i s'enfonsen; uns segons després vénen decididament a buscar-nos. El perill ens impulsa cap al plaer. Aquesta pel·lícula, *Precarious Garden*, recorda les delicadeses de les indecisions perceptives i les agrupa en rams de florescència de jardí domèstic i petites gotes prismàtiques. «És com si les suaus i diàfanes membranes de pètals i fulles fossin la substància d'una retina mental substitutòria.» (Catherine de Zegher) Com a *Mirage*, el film de Gehr, les terrasses i les corbes de llum disponible que viatja a través d'una òptica no casolana creen un espectacle d'incertesa i esplendor. Una lliçó de supervivència. Un dia assolellat.» (Mark McElhatten)

Château / Poyet, Larry (Lawrence) Jordan, 2004, 6", 16 mm, USA, VO, (color, tintada, sonora) 24 fps

L'escena se situa al davant d'un castell francès. La càmera persegueix incidents improbables per la pantalla. Molts estan construïts a partir dels gravats d'un dels il·lustradors preferits de Jordan: Poyet. Els duels que es produeixen estan a la corda fluixa. Volen (i de vegades s'estavellen) màquines més pesants que l'aire. Es llancen sarbatanes que fan explotar esferes. El cronometratge de l'animació és exquisit, en un ambient d'equilibri entre el frenesí i el plaer.

Animació en color tintada. L'escena se situa al davant d'un castell francès. La càmera persegueix incidents improbables per la pantalla. Molts estan construïts a partir dels gravats d'un dels il·lustradors preferits de Jordan: Poyet. Els duels que es produeixen estan a la corda fluixa. Es llancen sarbatanes que fan explotar esferes. El cronometratge de l'animació és exquisit, en un ambient d'equilibri entre el frenesí i el plaer.

Riff, Lis Rhodes, 2004, 18', vídeo, Gran Bretanya, VO

L'origen de la paraula riff és desconegut. En música, s'utilitza per representar una frase repetida. S'ha suggerit que un riff és una tornada, com si fos... el reconeixement n'identifica un entre molts, molts en un sol lloc, eliminats una vegada i una altra, categòricament vigilats... Davant dels nostres ulls, estan netejant els carrers perquè consti oficialment. Les veus es converteixen en tornades que desafien la violència policial.

MA: The Stones have moved, Takahiko Iimura, 2004, 10', vídeo, VO, (B/N i color, muda)

No coneixia gaire el concepte japonès de ma. El significat de ma no era clar i, tanmateix, el podíem utilitzar en moltes situacions. Sens dubte, era una paraula misteriosa. Francament, era massa japonesa per poder manejar-la. Malgrat tot, als anys setanta, vaig interessar-me per aquest concepte, quan em vaig posar a pensar molt en el temps del cinema. Perquè el temps al cinema es considerava una durada de temps, en lloc d'un temps de rellotge de N+1. És un tipus de durada que Henri Bergson anomenava durée. Aquest concepte va ser un punt de partida a l'hora fer la pel·lícula. (Taka Iimura)

Biografia: Takahiko Iimura, pioner del vídeo experimental japonès, va començar a treballar en vídeo al principi dels anys setanta, inspirat per Nam June Paik i altres videoartistes. Quan als anys seixanta va arribar per primera vegada a Nova York provinent de Tòquio, es va dedicar al cinema i va fer obres com *Love* (1962), amb música de Yoko Ono, que a l'època va rebre grans elogis de Jonas Mekas al *Village Voice*. Va veure que el vídeo era força diferent del cinema, i es va adonar que era un mitjà útil per examinar la relació entre imatge i llenguatge. Com que el vídeo pot

SI VOLS REBRE INFORMACIÓ
D'XCÈNTRIC, OMPLE LA
BUTLLETA QUE TROBARÀS AL
MOSTRADOR DEL VESTÍBUL

PROPERA SESSIÓ: 22_01_06

RESCRITS: L'amour fou de Jacques Rivette

Per a més informació: www.cccb.org/xcentric



gravar i reproduir immediatament, es pot utilitzar per veure l'observador i l'observat de manera simultània. D'aquesta manera, l'observador es converteix en l'observat, i viceversa; o el subjecte es torna objecte, i viceversa. Iimura va aplicar aquesta teoria a la pràctica.

Triage, Michael Snow i Carl Brown, 2004, 30', 16 mm, Canadà, VOSC, (color, sonora) 24 fps. 2 projectors

Composició del so: John Kamevaar.

Produït amb el suport de The Ontario Arts Council i The Canada Council for the Arts

El temps... durada del temps moviment fílmic històric/cronològic temporal en la seva textura esculpit en la seva emulsió l'evolució del tramvia... les seves rodes encenen la gran roda per començar de nou un viatge que s'ha repetit una vegada i una altra... temps real... al llarg del temps... San Francisco Treat, una imatge mediàtica esculpida a la nostra ment al llarg del temps... Amèrica... la combinació del treball manual... el canvi de la roda de fusta preindustrial... i la mecànica de la màquina / metàl·lica elèctrica... industrial... per pujar la muntanya... de naturalesa sísifca... l'elongació d'aquella durada de cinc minuts del canvi manual de la gran roda per començar el viatge... un viatge de trenta minuts a l'espai... estructura... la llangor de veure els textos... textura... ritme... intervenir a la pantalla de davant a darrere... l'energia cinètica constant de pantalla a pantalla... té en compte una entrada fàcil... l'emprimació visual es fa més densa.

movimentmoleculargransreticulacióvidreassecatblanqueja dorformaciólíquidemulsiósolartizaciósabattierimpressióópti cavitatgeblanqueigviradorllargblanqueigduradaapagadavir atgesincronitzaciópercrystal...

Chinese Series, Stan Brakhage, 2003, 2' 30", 16 mm, EUA, VO, (color, muda) 24 fps

«Aquesta pel·lícula es va fer en 35 mm i Stan en va rascar l'emulsió del film amb les ungles. L'original estava esglaonat, i el va positivar Mary Beth Reed. La pel·lícula es pot trobar tant en 16 mm com en 35 mm i és en blanc i negre.» (Dominic Angerame)

Stan va acabar aquesta pel·lícula rasant-ne amb les ungles l'emulsió, que primer havia estovat amb saliva: és l'únic que va poder fer amb aquesta obra, durant tant de temps somiada, quan havia d'estar-se al llit uns mesos abans de morir. La va positivar Courtney Hoskis, que va escriure: «En el negatiu, semblava que tenia l'essència dels caràcters xinesos: "pinzellades" i blocs, etc. En moviment, sembla gairebé com si travessés un bosc humit de bambús. . . . unes tiges verdes i grogues creen unes ombres brillants quan travessen la llum del sol».

«Stan Brakhage va estar durant molts anys pensant a fer una pel·lícula inspirada en els ideogrames xinesos; va acabar Chinese Series en els seus darrers mesos de vida, rasant-ne les marques sobre la pel·lícula negra de 35 mm. En dos minuts obsessió, línies que exploten flirtegen amb la representació d'objectes reconeixibles.» (Fred Camper) En el negatiu, semblava que tenia l'essència dels caràcters

xinesos: "pinzellades" i blocs, etc. En moviment, sembla gairebé com si anés a través d'un bosc humit de bambús (no és que n'hagi tingut l'experiència personalment, però...): unes tiges verdes i grogues creen unes ombres brillants quan travessen la llum del sol... símbols transformats màgicament en un paisatge mitjançant la llum i el moviment.

Entrevista a Stan Brakhage:

Stan Brakhage: [...] Jo mai no he inventat res del tipus: «Mira, mama, sense mans!». No m'interessa en absolut. Gairebé tots els artistes que he conegut, de qualsevol mitjà, són persones essencialment conservadores... Volen preservar les coses. D'entrada, se senten implicats en la tradició i en tota la genealogia de l'art. Per això, mai no hi ha experimentació, mai no hi ha invenció. Jo mai no m'he sentit el capdavanter d'un batalló. Per mi, avantgarde és una paraula francesa totalment enganyosa que no té res a veure ni amb mi ni amb la meua vida.

Ben Jenkins: Una vegada vas dir que per als artistes de la teva generació que van créixer a l'interior [dels Estats Units], San Francisco era la Terra d'Oz. I Nova York, sens dubte, era la Meca dels poetes i els pintors. Per què vas rebutjar Nova York i San Francisco i vas acabar vivint, durant anys, en una ciutat fantasma de les Muntanyes Rocalloses, als afores de Boulder?

SB: No ho sé. En certa manera, també em resulta estrany a mi. Però sé que els meus nervis no suporten la ciutat. No trobo la manera de retreure les meves terminacions nervioses per poder sobreviure en una ciutat... Per mi, Nova York era la Ciutat Maragda i també m'encantava San Francisco, a condició que hi pogués sobreviure. I va ser una gran sort poder sobreviure-hi. De fet, hi vaig anar per estudiar càmera a la universitat, perquè em vaig barallar tant amb el càmera de la meua primera pel·lícula, Interim [1952], i em vaig dir: «He d'aprendre a fer servir la càmera jo mateix». Així doncs, me'n vaig anar a la universitat... I vaig fer classes amb ell [el fotògraf Minor White]. Va ser meravellós, perquè vaig sentir que començava a fer-me mal i, llavors, li vaig dir: «He de prendre un cafè amb tu. Respecto molt la teua feina i les teves classes, però assistir-hi d'alguna manera m'està perjudicant, perquè per mi la foto fixa no és cinema; sento que [la fotografia] em va totalment a contrapèl». Ell es va quedar molt intrigat... per aquesta idea que potser era un error fer que els estudiants haguessin d'aprendre foto fixa abans de fer cinema; la idea que, de fet, podia ser perjudicial. Finalment, i després de tota una vida de correspondència, hem acabat estant d'acord que, segons la nostra experiència personal, treballem en els mitjans més oposats imaginables, tot i que, irònicament, tinguin en comú gran part de l'equip. Però no són el mateix de cap de les maneres.

BJ: Et vas adonar que la foto fixa —en especial, la fotografia estàtica en blanc i negre— era tot el contrari del que tu volies fer. [...]

SB: [...] Si hi penses una mica, encara no ha estat reconegut l'aire de Samuel Beckett que hi ha a Dog Star Man.

BJ: Quin és?

SB: Bé, doncs, per exemple, si recordes la primera part, hi veus un home que escala una muntanya. Després,

gradualment, [el pendent] es va fent cada cop més pronunciat, fins arribar a l'absurd. Els arbres es veuen d'aquesta manera i ell continua caient. En realitat, la càmera està recolzada sobre un costat i ell es posa a fer això sobre el terra. Per cert, no vaig falsejar cap de les caigudes... Quan caic, caic de veritat. I, mentre que el gos avança amb molta facilitat, es veu aquesta persona delirant, que sembla que està fora de lloc. També porto la destra d'una manera tan ridícula que podria matar qualsevol persona... A la pel·lícula hi ha un aire de Laurel i Hardy que és molt còmic, però la gent en general s'impressiona molt quan la veu. I és perfectament comprensible. Però espero que algun dia aflori una mica més aquest humor negre... Per mi, l'absurd terrible de ser humà —del qual jo també participo— és part de Dog Star Man, del que és l'home i del que fa.

[...]

BJ: Al documental de Jim Shedden, Brakhage, hi ha un gran moment en què Jane recorda una nit en què et va cridar per al sopar. I es veu que vas baixar tot suat i que l'únic que feies era repassar una llista de xifres; suposo que aquelles xifres es referien a...

SB: Ritmes, números de fotogrames, ritmes que podia retenir a la ment, amb els quals podia jugar i jugar per veure quina seria l'equació correcta per a una seqüència del film.

BJ: Així que estaves rebobinant les imatges i buscaves totes aquestes relacions en un estat de profunda concentració.

SB: Cal que la ment et funcioni en molts nivells. És el que Maya Deren anomenava edició vertical. És igual que el que esperem de la poesia, en la qual hi ha molts nivells semàntics i tots funcionen simultàniament. O igual que el que esperem de la música, on tens els acords. O, si és una simfonia, hi ha una partitura plena de temes musicals que es van entrellaçant. Bé, en gairebé totes les obres —però certament en obres d'aquest tipus, en un treball èpic com aquest— hi ha un material que has de retenir a la memòria durant cinc o sis anys, perquè, arribats a un punt determinat, la quarta part —tal com s'espera de qualsevol tipus de continuïtat a l'art— ha de respondre a les parts anteriors i tots els temes han d'arribar a algun tipus de solució. El meu concepte de la integritat a l'art és que hi ha una ecologia estètica... I això et fa parar boig: retenir-ho tot al cap durant un procés tan llarg.

Per mi, viure en aquelles muntanyes era com per a Dostoievski, a Sibèria, a Memòries del subsòl. Em fan més aguda la vista. Gràcies a Déu, no són una invenció meua, sinó que són així a la realitat. No sóc sentimental amb les muntanyes. Tots coneixem poetes de la natura que sospiren: «Ah, la muntanya!»; i els surt un poema estúpid de tipus: «Oh, les floretes de la primavera!». A mi les floretes de la primavera em provoquen asma! Però són precioses, així que en reciprocitat ballo amb elles i amb la meua càmera. I amb la càmera, se'm tanquen els ulls; han estat tancats des del dia que vaig néixer; la meua vista no és gaire bona, saps? Funciona molt malament, però jo m'esforço per superar-la. [...]

Extret de: Joseph Jacobs (curator). En busca de lo sublime: los films de Stan Brakhage, MNCARS, Madrid, 2004. pàg. 27-31. Entrevista realitzada per Bruce Jenkins el 1999 davant del públic del Walker Art Center de Minneapolis.

Consultar:
www.fredcamper.com