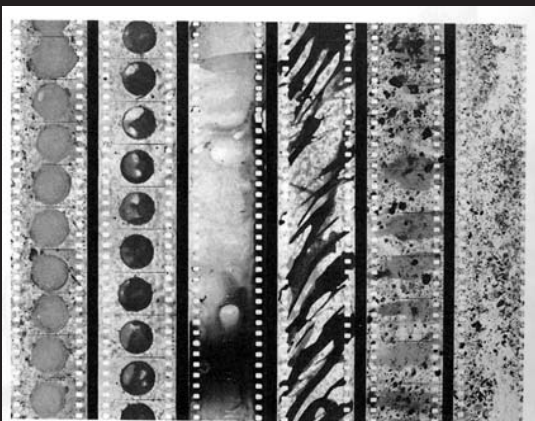


Dijous 24 de febrer, 20:30 h

Xcèntric

CINEMA INVISIBLE

CINEMA SENSE CÀMERA



ERE ERERA BALEIBU ICIK SUBUA ARUAREN

...ere erera baleibu icik subua aruaren...

O "fet a mà", com també l'anomena Eugeni Bonet. L'obra de toni an(d)toni reflexiona sobre la mort del mateix suport, el cel·luloide, abans de viatjar al món digital. Ens mostra noves possibilitats com la pictocinematografia, aplicada al quadre "La Gioconda" de Leonardo da Vinci. I "...ere erera...", l'únic llargmetratge pintat tot a mà sobre 35 mm., és un clàssic per gaudir de la textura, el color i el ritme.

.....1ª PART:.....

toni an(d)toni's PRESENTROSPECTIVE (1995-2002) "9 (...) on 35 mm.", toni an(d)toni, 2002, 40', color i b/n, sonora, 35 mm.

toni an(d)toni: artista plàstic de origen dudoso, que entre 1995 y 2002, realiza más de 30 obras o esbozos experimentales. En diciembre de 2002, se estrenó en la madrileña "La enana marrón" una retrospectiva de este período que incluye 9 de sus obras: *toni an(d)toni's PRESENTROSPECTIVE*, una película con vocación de instalación a cargo del comisario catalán Antoni Pinent i Sardà. Las obras de toni an(d)toni demuestran un profundo conocimiento de la tradición experimental, siendo las influencias más evidentes las de Len Lye y McLaren, Brakhage, Warhol, el cine estructural y métrico, y las teorías de Jean Mitry, homenajeado abiertamente en una de las obras.

Todas las obras incluidas en *PRESENTROSPECTIVE* están realizadas sin cámara, y una de ellas, *La Gioconda, 72x53 cm. en 35 mm. a 24 i/s.* (1999), pasa por ser la primera película de la historia realizada con la técnica pictocinematográfica, un laborioso procedimiento que sirvió a toni an(d)toni para fragmentar la obra de Leonardo en fotogramas, descomponer el espacio del lienzo en el tiempo de la proyección y trasladar así la pintura a un tiempo físico, objetivo...

CASTRO, Víctor. *¿Quién escribirá la historia de lo que pudo haber sido?*. Revista "Cabeza Borradora", núm. 2. Cines invisibles. Madrid, juny 2003.

Vida propia o la película del comisario

Presentamos una película compuesta por nueve obras realizadas entre los años 1995 y 2002 que no sería lo que es sin el encuentro que toni an(d)toni tuvo con Pinent i Sardà en aquel verano mítico de 1998 en la ciudad de Nueva York.

Todos los trabajos que se presentan tienen la característica común de estar realizados en soporte de película de 35 mm., pero se ha prescindido de la cámara cinematográfica para su realización final. El protagonista es pues el propio soporte cinematográfico..., su propia fisicidad.

Es posible, sin embargo, que el resultado difiera seguramente en gran parte del planteamiento inicial

de toni an(d)toni. Quizás la forma más segura de encontrar al autor sea a través de una dedicatoria que se convierte en legible sólo si se pone el empeño de buscarle en cada una de sus obras.

Pero lo que sorprende, sin duda, es que a una película le haga falta un comisario en lugar de un productor. Comisario es aquel que se encarga de una exposición, alguien que consigue unificar, ordenar y dar un sentido a una obra, que ejecuta porque antes le han cometido.

¿Estaba también el comisario esperando una misión?

Cabría preguntarse entonces si las obras de toni an(d)toni son películas o cuadros con el celuloide como lienzo. ¿Son obras únicas a las que tendríamos que salvaguardar en su deriva por el paso del tiempo si las aventurásemos a un visionado útil y continuo, a una *exposición* todavía mayor de la que ya ha vivido el propio celuloide? Un celuloide que cobra vida propia porque está expuesto a la luz, es decir, a la vida, fuera del dirigismo de estar dentro de la cámara. ¿A qué pues, si no, los títulos de crédito que de forma ostentosa funcionan como fichas técnicas de museos? Los títulos de crédito, su ejecución industrial, esa parte que el espectador no quiere, se impone entre película y película cortando el fotograma en un flash cegador. Los títulos de crédito que en un film tradicional devuelven a la realidad sin más, aquí arrojan una y otra vez a la realidad física del film. La parte industrial, comercial, que hace posible para el comisario la unidad de la película se convierte en la parte más aséptica de la misma, y sólo Leonardo se le da el poder de cambiar un poco las cosas o de ponerlas en su sitio. Por otra parte, el hecho de que la música, el sonido del cinematógrafo y el corazón, sólo esté presente en esos títulos de crédito nos lleva al equívoco de creer que la acción sólo transcurre en la vida de las gentes que las han hecho posible, que están dentro de cada una de ellas y no en las películas transformadas por la Vida.- cinematógrafo y corazón, quizás son la misma cosa.

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



En todo caso, más allá de las contradicciones entre la obra propiamente dicha y la edición de la misma, el comisario también funciona como nexo de unión para que las pruebas inculpativas nos acaben cabalgando los ojos. Pero, ¿pruebas de qué? Pruebas de que el cine(matógrafo) ha muerto y nosotros lo hemos matado o pruebas de que nunca ha llegado a existir, de no haberle dado siquiera la oportunidad de nacer. Nunca es demasiado tarde, en cualquier caso, para que esa oportunidad sea todavía posible, despojándose de los prejuicios que se han ido sedimentando en la mayoría de los videntes como dogmas irrefutables. Quizás la misión del comisario sea la de matar un poco la propia obra que defiende para así hacerla visible, aunque sea embalsamada, a fin de que sean otros los que le den su propia vida.

(...) 26
SUPER-8 en 35 mm.

Con esta película el autor trata de hacer un estado de la cuestión de su propia carrera artística, retomando su primera película (acabada) que realizó, *ESBOSSOS EXPERIMENTALS. 4.200 fotogrames sense sortir de casa*, una obra semi-abstracta rodada en Súper-8, para pasarla literalmente a soporte 35 mm. *Collage* celulita, particiones continuas, rincones de una casa como mundo interior, pero también como cárcel segura. El *collage* como realismo radical para que el Súper-8 doméstico se abra paso a la fuerza ante el mundo comercial del 35 mm. Será la película la que viaje, la que vea el mundo, los esbozos dejarán de serlo a la vista de todos porque pasaremos de lo cotidiano, de lo artesano a lo industrial, del diario a la biografía, de la biografía a la hagiografía, de la hagiografía, irremisiblemente, a la poesía.

(...) 30
Sumando al centro

Film estructural donde se estudia la duración de un plano y su ubicación en el espacio del fotograma. La tranquilidad de saber que el cine es matemática y tiempo, el que dura el plano y que es generado por la figura abstracta contenida en el fotograma, es decir, de dos números que se solapan y que determinan su duración, sin dejar nada al azar. Combinatoria de dos unidades, salvo la repetición del mismo. Importante también la ubicación espacial de la figura dentro del fotograma, ya que siempre está colocada justo en el centro, así que si se mueve hacia un lateral, quedará completamente *convoyado* y desplazado, por lo que llegaremos a ver en pantalla las perforaciones-ventanas del celuloide, a pesar de respetar las separaciones entre fotogramas. Falansterios numéricos,

autosuficiencia entre rayuelas y premios imposibles. Números, claves mágicas que engendran sonidos a favor de la armonía, ejecutados en otros sueños de escipiones por la lucha inevitable.

(...) 25
Música visual en vertical

Partimos de las propuestas de las décadas de los años diez y veinte sobre el ritmo visual o música visual. Intentamos evitar el supuesto fracaso argumentado por Jean Mitry y le inauguramos en la esperanza de aplicar literalmente la partitura de *Claro de Luna* de Beethoven para adaptarla a la verticalidad del soporte. Ante la imposibilidad, quizás, del cine para atesorar ese instante efímero que es la música, imaginemos pues la locura y el éxtasis de tantas notas musicales atrapadas en cualquier soporte. Podríamos añadir o clasificar esta obra dentro del "cine letrista", pero en este caso, ¿no debemos hablar de "cine integrista"? Partitura íntegra, sin dejarla a torpes interpretaciones.

(...) 7
La Gioconda. 72 x 53 cm. en 35 mm. a 24 i/s. de toni an(d)toni

Esta obra estructural trata de la búsqueda del tiempo "objetivo" de la pintura y el sonido interno de ésta impuesta por los elementos cinematográficos, preservando así a la mujer del cuadro de un posible envejecimiento por el paso del tiempo, pero no a los que la contemplan con su obsesiva mirada. Se trabaja con el tamaño real del cuadro de 72 x 53 cm. para ser impresionado sobre el soporte de película en 35 mm. Las tiras ejecutan la obra de arriba abajo y de izquierda a derecha, proyectadas a 24 fotogramas por segundo y con sonido óptico. Aunar música y pintura es algo que como músico gustaría a Leonardo a pesar de no ser el sonido resultante el de su lira. Mas la técnica nueva, la "pictocinematografía", nunca hubiera sido utilizada por él, tan pagado de sí mismo y consciente de una genialidad que le hace precursor del cine, ya que se evita la contemplación placentera del cuadro creado para el hombre. Amigo de juegos y jeroglíficos defendería la parte lúdica, poniendo a prueba el análisis de los críticos que debería ser rápido y certero... Concentrarse para no perder la sonrisa. Y sin embargo, se acerca más de lo que parece, ¿no oculta Leonardo más de lo que muestra?

textes escrits per **Ana Isabel ARÉJULA**. Dintre del catàleg *toni an(d)toni's PRESENTROSPECTIVE. (1995-2002) "9 (...) on 35 mm."*, bilingüe anglès-castellà. Madrid, 2002.

.....2ª PART:.....

...ere erera baleibu icik subua aruaren..., José Antonio Sistiaga, 1968-70, 75', color, silent, 35 mm.

José Antonio Sistiaga
(Donostia, 1932)

Sistiaga perteneció durante la década de los 60 al grupo de artistas "Gaur", de la llamada vanguardia vasca. En este grupo coincidió con Rafael Ruiz Balerdi, cuya dedicación a la pintura y su pequeña incusión en el cine experimental, con la película *Homenaje a Tarzán*, hacen que se vea cierto paralelismo entre los dos artistas, sucediendo a menudo que sean mencionados conjuntamente. También mantuvo Sistiaga una relación cotidiana y fructífera con el ideólogo y escultor Jorge Oteiza, con quien compartió su preocupación y pasión en el proyecto de buscar una nueva forma de educar a los niños desde la estética, y para lo cual encontró en el método de Freinet su más adecuada base teórica. No en vano Sistiaga tenía entonces ya cinco hijos a los que formó con este método, y a los que alentaba en su deseo de pintar el celuloide como hacía él mismo. De hecho, realizaron toda una bobina de formato "Imax" que el pintor conserva y dice de ella ser una hermosa muestra de lo que los niños pueden hacer con el dibujo y el color. Otros artistas del grupo fueron Chillida, Amable Arias, Zumeta y Remigio Mendiburu, con quienes Sistiaga no tuvo tanta relación.

La obra cinematográfica de Sistiaga tiene, por supuesto, mucho que ver con sus cuadros, y él mismo afirma que todo lo suyo es pintura sobre diferentes soportes. De hecho él hace hincapié en la importancia que tiene su origen en la pintura para con sus películas, sobre todo cuando las compara con aquellas de los experimentalistas americanos que no proceden de ella. Su experimentación, por tanto, es una continuación de aquella que desarrolla en su obra estática, a la que añade el factor tiempo y el dinamismo del movimiento. Tan importante es subrayar este hecho a la hora de analizar sus films que, sin este dato, el espectador de cine no familiarizado con la pintura abstracta y dotado de la base necesaria para su contemplación, podrá difícilmente apreciar la belleza visual, la poética del color de estas películas.

Aunque parezca una obviedad, consideramos también necesario recordar algunas diferencias entre la contemplación de un objeto estático, como puede ser un cuadro o bien la lectura de un libro, y el ver una película. Por una parte, en el primer caso, el tiempo

dedicado a la observación es marcado por el propio consumidor: es decir, el lector o quien mire el cuadro; por contra, el tiempo de una película viene dado por el propio mecanismo de proyección, y a 24 imágenes por segundo, el espectador no puede sino fijar la mirada en la pantalla y absorber lo que en ella se proyecta. Este simple hecho tiene varias consecuencias, como el no poder “releer” una fracción de película que no ha podido ser bien asimilada o no ser dueño del recorrido o recorridos que se quieran hacer sobre la imagen pintada.

En la bibliografía consultada hemos podido recoger varios hechos relacionados con este tema, corroborados por el propio autor, como el sucedido durante la presentación de su largometraje *Ere Erera...* en la Filmoteca de Barcelona dentro de un ciclo de cine experimental, en donde se supone asistiría un público cómplice de este tipo de cine, que resultó en un gran pataleo y la imposibilidad de celebrar el coloquio posterior. [...]

Ere Erera baleibu icik subua aruaren..., de 1970, es una película única en su género, pues no existe ninguna otra en el mundo que, habiendo sido pintada total y directamente sobre el celuloide, tenga una duración de 75 minutos. El autor recoge película transparente de 35 milímetros y, tras marcar cada uno de los fotogramas, pinta un cuadro diminuto sobre cada uno de ellos, que al ser proyectados se convertirán en un gigantesco lienzo en movimiento. En algunos fragmentos de la película, el autor no tiene en cuenta la subdivisión del fotograma y pinta a lo largo de la tira de celuloide como si de una línea de lienzo se tratara. Sistiaga había venido pintando una serie de obras sobre el tiempo, y es en sus películas donde este factor es añadido de una forma natural a la vez que real. Muchos artistas plásticos se han acercado al cine por la posibilidad que éste les brinda de manipular esta dimensión de la realidad, que va más allá de la temporalidad congelada en la imagen estática.

A pesar de que en las menciones que sobre este film aparecen en diversos textos, parece de rigor mencionar que está dividido en 67 fragmentos. No consideramos este hecho de especial relevancia; es más, en nuestra opinión puede llevar a cierta

confusión, pues podría decirse más bien que está compuesto de dichos fragmentos, y de hecho, entre los mismos no existe ninguna ruptura, sino que todo el film es una continuación, un devenir de las formas y los colores de una manera fluida. El pintor no trabajó en fracciones para luego ser montadas, sino que las propias imágenes le iban dictando su sucesión a lo largo del trayecto de la película.

Sistiaga tardó alrededor de 17 meses en completar esta obra, que fue producida por X Films, la productora que también dio cobertura a *Homenaje a Tarzán* de Ruiz Balardi.

Es muy interesante comprobar los quebraderos de cabeza que tanto el formato y la factura de la película como su propio título provocaron en el comité de valoración de Ministerio de Cultura en Madrid al ser presentada a subvención, según quedan plasmados en el archivo de esta entidad. Por ejemplo, el censor pide aclaración sobre la traducción real del título, pues aunque existe declaración del autor en el sentido de que no tiene significado ni en conjunto ni por palabras, temen que siga algún código particular de traducción. Tampoco parece sencilla la clasificación de la película como cortometraje o largometraje, y aunque por minutaje está claro que pertenece a este último grupo, acaban por clasificarla como corto, al no serles comprensible que un largo se haya hecho con semejante procedimiento.

El largometraje de Sistiaga participó en diversos festivales internacionales, algunos de ellos tan importantes como el de Oberhausen, y ha sido invitada a sesiones de las más prestigiosas cinematecas y museos de arte del mundo.

En un principio Sistiaga se había planteado la mezcla de filmación de imagen real con la manipulación del celuloide para crear sus abstracciones, idea que posteriormente abandona para concentrarse en la segunda opción. A lo largo de todo el film hay que sentarse con la actitud abierta de quien se deja provocar por toda una serie de sensaciones visuales que van, desde gozar de los colores y las formas que aparecen a borbotones, hasta momentos de violencia interior y rechazo a la imagen que se nos

impone desde la pantalla de proyección. Además, el hecho de que la película sea muda hace que la tensión que provoca no deje ningún punto de escape, y el espectador no encuentre ningún asidero en donde apoyarse para andar este camino ciertamente tortuoso.

Para la elaboración del film, Sistiaga se valió de todo tipo de materiales y herramientas, y los fue utilizando según se le iban ocurriendo. Pintó con varios tipos de pigmentos que extendía con pinceles, palitos y los dedos; incluyó arañazos, capas múltiples de materia sobre el celuloide y arena, que utilizada antes o después de derramar sobre la cinta las pinturas, y al ser luego retirada, daba diferentes resultados finales. Este es el caso en un buen número de segundos de la película en donde nos parece estar contemplando la fotografía hiperrealista de un fondo de río lleno de cantos rodados. Esta serie de interpretaciones figurativas de las imágenes abstractas de *Ere erera...* se dan continuamente en el visionado, y es un ejercicio de apreciación del film al que invitamos al espectador interesado en penetrar en este universo, tan poco conocido por el público medio. Se puede decir que el visionado de *Ere erera...* exige del espectador una total entrega, su atención, su mente, y si no se dan estas condiciones, la película lo succionará o repelerá violentamente. [...]

Extret de: **VICARIO, Begoña**. *Breve historia del cine de animación experimental vasco*, Semana de Cine Experimental, Asifa Euskadi, Tarvos. Madrid, 1998.