

2012-2013

# XCÈNTRIC

El cinema del CCCB



Diumenge 10 de febrer, 18:30 h

## Landscape plus. El cinema de Laida Lertxundi

*Jo et dono una sèrie d'imatges, però el significat està entre la pantalla i l'espectador. Aquesta és la feina pendent, establir una mena de diàleg. Per això el cinema experimental, de la mateixa manera que el d'art i assaig i el documental, és molt més estimulant, perquè has de pensar.*

**Laida Lertxundi, entrevista a *El País***

Aquesta sessió inclou les pel·lícules més recents de Laida Lertxundi i una selecció d'obres de Hollis Frampton, Bruce Baillie i Morgan Fisher, que han exercit una gran influència en el seu treball:

- Lemon** Hollis Frampton, 1969, sin sonido, 7 min
- Footnotes to a House of Love** Laida Lertxundi, 2007, 16 mm, 13 min
- My Tears Are Dry** L. Lertxundi, 2009, 16 mm, 4 min
- All My Life** Bruce Baillie, 1966, 16 mm, 3 min
- Llora cuando te pase (Cry When it Happens)** L. Lertxundi, 2010, 16 mm, 14 min
- A Lax Riddle Unit** L. Lertxundi, 2011, 16 mm, 5 min
- Picture and Sound Rushes** Morgan Fisher, 1974, 16 mm, 11 min
- Farce Sensationelle!** L. Lertxundi, 2004, 35 mm, 2 min

Les pel·lícules de Laida Lertxundi (Bilbao, 1981), filmades a Los Angeles i voltants, creen una geografia paisatgística que es transforma en estats afectius i subjectius. La seva obra explora el terreny de l'espai diegètic creant una sintaxi particular entre imatge i so, i s'ha mostrat al MoMA, LACMA, la Viennale o el New York Film Festival. Laida també programa vídeo i cinema als EUA i a Espanya, i ha publicat diversos articles sobre cinema. És docent a la Universitat de Califòrnia San Diego i viu a Los Angeles, Califòrnia.



*Footnotes to a house of love* (2007)

Lertxundi realitza pel·lícules que evocuen la intimitat d'espais interns i externs. A través d'accions i sons elaborats, el seu treball explora la forma en què una situació fílmica elaborada, su trabajo explora la forma en que una situació fílmica es pot impregnar de resonàncies emocionals. El seu cinema qüestiona la manera en què els desitjos i les expectatives de l'espectador responen a formes cinemàtiques de narració d'històries, i cerca maneres alternatives de vinculació de so i música amb imatges d'hàbitats naturals, situacions construïdes i entorns quotidians.

\*\*\*

La seva visió de Los Angeles afirma poderosament l'existència d'un espai social a la ciutat més enllà de Hollywood (...). El segon aspecte clau del Los Angeles de Lertxundi es basa en el paisatge: les pel·lícules fan un ús relativament extens d'un món natural més enllà dels centres comercials i les carreteres, que són els seus distintius culturals més comuns.



*Footnotes to a house of love* (2007)

Tot i que les imatges que mostra Lertxundi d'aquests espais no estan mancades de precedents —*Hand Held Day* (1975), de Gary Beydler, *Zabriskie Point* (1970), d'Antonioni, o el treball paisatgístic de James Benning— la seva concepció d'aquests espais és única, en la mesura en què existeixen en harmoniosa continuïtat amb els seus espais interiors. La casa i el desert a *Footnotes* existeixen com una entitat única, creant una dialèctica no de l'interior i l'exterior, sinó de la presència i absència en un espai unificat: el primer exemple de la dialèctica en què basa cadascuna de les seves pel·lícules.

La música assumeix un paper important en els seus films, la qual cosa li permet portar el pes de la seva pròpia història; coexisteix, d'igual a igual, amb la imatge, en comptes de limitar-se a donar-hi matisos emocionals. El fet que les cançons més destacables de les seves pel·lícules siguin de Leslie Gore, Hoagy Lands, The Blue Rondos, James Carr i Robert Wyatt —totes gravades abans del seu naixement el 1981— ha donat lloc a lectures de la seva obra que la situen com a fonamentalment nostàlgica. Però, de la mateixa manera que Bonello a *L'Apollonide* (2011), Lertxundi fa servir les cançons retro no com a objectes fetitxe d'un passat irrecuperable, sinó com a mitjans per crear una atemporalitat que s'uneix a la "aespacialitat" del seu Los Angeles particular, permetent a les seves pel·lícules ésser específiques en les seves imatges i sons sense vincular-se concretament amb un moment específic i ja passat de la creació. El resultat és una estratificació de la dialèctica de la presència-absència: l'etern present de la pel·lícula com un tot se sustenta en fets sense traducció temporal, emissions històriques a les que es permet conservar la seva pròpia

presència. Aquesta habilitat per permetre que cada moment romanguí viu constitueix un dels majors assoliments de Lertxundi.

Les pel·lícules de Lertxundi estan, sense ser obertament reflexives, entre els exemples més clars de la tasca de fer una pel·lícula que pugui ser vista avui en qualsevol banda. Tot i que no és una estructuralista, cada pla reflecteix les condicions de la seva composició. Contra la tendència, tant en les pel·lícules d'avantguarda com en les produccions mainstream, d'emascarar la realitat de la creació de la imatge darrera de la seva bellesa o magnificència, els fotogrames de Lertxundi són simples i sense ornaments, l'emplaçament de la càmera és fàcilment discernible i la llum, natural. De la mateixa manera, el seu muntatge —fins i tot quan crea un efecte convencionalment torbador com a *My Tears Are Dry*— no fa cap esforç per elevar una imatge per sobre de l'altra, sinó que cadascuna d'elles conserva la seva pròpia veritat. Aquesta és en gran part la base de la dialèctica central del treball de Lertxundi.

Les seves pel·lícules són petites i agudes descripcions de la natura en tant que element enfosquit per la societat; les veritats d'una vida viscuda amb immediatesa i riquesa, amagades dins de notes al peu.

Phil Coldiron, *Cinema Scope* n. 51



*Cry when it happens* (2010)

#### PROPERES SESSIONS

Dijous, 14 de febrer, 20 h i diumenge 17, 18:30 h

**Devotional Cinema. Jerome Hiler  
i Nathaniel Dorsky**

2012-2013

# XCÈNTRIC

El cinema del CCCB

## Picture and Sound Rushes

*En els films hi ha 2 components bàsics, la imatge i el so. Cadascun d'aquests components pot ser present o absent. En qualsevol forma, present o absent, tant la imatge com el so es poden combinar amb qualsevol forma de l'altre. Així, podem tenir... Quatre...*

*Hi ha 4 combinacions: so-imatge: sincronia;  
només imatge: presa sense so;  
només so, que és asincrònic;  
i cap, que és nul.*

*Ara, fixem-nos en aquest cas:  
imaginem que comencem una seqüència amb...  
qualsevol d'aquestes 4 combinacions.  
Vegem el cas de sincronia.*

*Comencem amb un patró o sèries de sincronia, i després, seguidament, anem a cada una de les altres 3 combinacions consecutivament, i tornem a la que hem començat, en aquest cas la sincronia, enmig de cadascuna de les altres 3. Així, per exemple, comences amb sincronia, i llavors vas al cas següent, que és presa sense so, i tornes a la sincronia i, un cop has tocat base, diguem-ho així, vas al cas següent, que és el so asincrònic, i tornes a la sincronia i vas al quart cas, que és el nul.*

*Ara, imagina passar per aquest mateix patró...  
Aquests són els segments de sincronia i els segments asincrònics, i en 12 no hi haurà so, i aquests són els de presa sense so i els nuls, i en 12 no hi haurà imatge, i aquests són els de so asincrònic i els nuls.*

*Ara, dels 24 segments, només 12... així, el film farà 12.000 metres, o 11 minuts i uns 6 o 7 segons. Si dividim aquest temps pels 24 segments separats, això dóna una llargada per segment d'uns 27 segons.*

*Ara, cadascun dels 4 estats —sincronia, sense so, asincrònic i nul— té lloc un total de sis vegades. Té lloc tres vegades...  
...l'asincronia té lloc 2 vegades...*

*-El so asincrònic comença ara. ...el canvi de sincronia a l'estat de nul té lloc 2 vegades, el canvi de presa sense so a sincronia té lloc 2 vegades el canvi de presa sense so a asincronia té lloc 2 vegades, el canvi de presa sense so a l'estat nul té lloc 2 vegades, el canvi de... el canvi d'asincronia a la sincronia té lloc 2 cops, el canvi d'asincronia a presa sense so té lloc 2 cops, però el canvi de so asincrònic a l'estat nul només té lloc 1 cop, el canvi d'estat nul a la sincronia té lloc només 1 cop, el canvi de l'estat nul a la presa sense so té lloc 2 cops, i el canvi d'estat nul a l'asincronia té lloc 2 cops, i només passa un cop que el mateix estat apareix 2 cops seguits, i aquest és l'estat nul.*

*El progrés que va del final de les sèries que comença amb...*

*Ara, aquesta irregularitat en la freqüència dels canvis només és casualitat, perquè... amb el que jo considero que és el cas primari, que és la sincronia; jo considero que és l'estat més bàsic i fonamental i passo per cada un dels canvis; anant de l'estat més bàsic, o sincronia, als, d'alguna manera, cada cop menys... als estats cada cop menys primaris o fonamentals.*

*Considero... una concessió innecessària per acabar el film amb una resolució, i penso que és millor només observar una certa lògica linial molt directa i llavors portar-la a la seva conclusió final, més que no pas trencar-la a la meitat i invertir-la.*

Traducció: Xavier Canals - [www.sublimages.com](http://www.sublimages.com)