Xcèntric

«El cinema del CCCB»

SESSIÓ INAUGURAL **9 de febrer de 2014, 20h**

ANTONI PINENT / ESBOSSOS EXPERIMENTALS

Hollywood Movie, Volker Schreiner, 2012, vídeo, 7' ● **2∞1: A Space Cut**, Antoni Pinent, 2005-07, Súper 8/ projecció en vídeo, 9' ● **Play,** Christoph Girardet i Matthias Müller, 2003, vídeo, 7' ● **Projection Instructions**, Morgan Fisher, 1976, 16mm, 4' ● **Descenso**, A. Pinent, 2001-02, 35mm, 1' ● **Música visual en vertical,** A. Pinent, 1999-00, 35mm, sense so, 1' ● **FILMQUARTET/POLYFRAME**, A. Pinent, 2006-08, 35mm, 9' ● **KINOSTURM KUBELKA/16 variaciones,** A. Pinent, 2009, 35mm, 1' 30" ● **G/R/E/A/S/E,** A. Pinent, 2008-13, 35mm CinemaScope, 20' ● **GIOCONDA/FILM,** A. Pinent, 1999, 35mm, 50" ● **Superficie,** A. Pinent, 1999-02, 35mm, sense so, 2' ● **The Action**, David Matarasso, 2012, vídeo, sense so, 3'30" ● **Mi primer 35 mm,** A. Pinent, 1995-97, 35mm, sense so, 1' ● **Motion Picture (La sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon)**, Peter Tscherkassky, 1984, 16mm, sense so, 3'30" ● *Un programa de Celeste Araújo i Oriol Sánchez amb la col·laboració d' Antoni Pinent.*

Emmarcades en el terreny del cinema experimental, les pel·lícules d'Antoni Pinent són una forma de reflexió sobre el mitjà cinematogràfic, en què els aspectes materials de les imatges en moviment configuren el seu contingut. Al llarg dels anys ha desenvolupat un cinema sense càmera molt particular, treballant directament sobre el suport i fragmentant-ne la unitat mínima, el fotograma. Una tècnica que ell mateix ha designat com a *polyframe* i a partir de la qual ha realitzat les seves últimes pel·lícules. Aquesta tasca de *décollage* amb la materialitat fílmica, a més de presentar la pel·lícula com una cosa concreta que es pot treballar amb les mans, remet al cinema d'atraccions, a aquella experiència visual tan impactant, plena de cops, col·lisions i humor, de les primeres projeccions. Aquesta sessió presentarà alguns dels seus treballs en diàleg amb altres de Volker Schreiner, Christoph Girardet i Matthias Müller, Morgan Fisher, David Matarasso i Peter Tscherkassky [a més d'obres de Michael Snow, Peter Kubelka, Stanley Kubrick, Luis Buñuel o els germans Lumière, que remeten a les pel·lícules d'aquesta sessió]. Uns han estat una influència important; altres aporten conceptes per pensar la seva obra.

A ***Hollywood Movie***, Volker Schreiner parteix d'un text de Nam June Paik, *Film Scenario*, per posar algunes de les seves parts en boca de Michael Caine, Humphrey Bogart, Elizabeth Taylor, John Torturro o Katharine Hepburn, entre d'altres. Fent servir la tècnica del *cut-up*, el cineasta alemany reordena l'escrit de Paik i crea un nou 'text', una pel·lícula que reflexiona sobre la deconstrucció fílmica i enuncia algunes de les qüestions d'aquesta sessió: l'apropiació d'imatges, el tall, el públic i la projecció.

II "La meva manera de treballar amb les imatges, d'apropiar-me d'elles, està vinculada al fet de poder agafar-les amb les mans, tenir un temps implícit en el qual puc manipular-les de manera directa, sense màquines per al seu visionat. Habitualment treballo amb una petita taula de llum freda, una empalmadora, ja sigui de 35, 70 o 16 mm o també Súper 8, un comptafils (lupa petita) i diversos tipus de cinta adhesiva. Tampoc disposo de moviola durant el procés de manipulat, ja que m'agrada treballar amb el material aturat i imaginar-me els ritmes que en resultaran. (…) Com en altres obres, vaig buscar una manera per remuntar el film de Kubrick (2001, Odissea de l'espai): vaig integrar el títol original, presentant alhora la metodologia que vaig adoptar, l'estructura del 2 i l'1, amb l'infinit entremig, i el concepte de 'tall espacial'. (…) Per mi el 'tall' és alguna cosa que 'separa' i 'uneix' al mateix temps, m'agrada aquesta doble vessant que té. M'agrada el que comporta la unió de plans impossibles, també el fet d'utilitzar el tall en la part visible del fotograma, la seva fisicitat, extreure'l de la seva servitud, d'aquesta unió suau, i manipular la seva part més destructora i dinàmica, de xoc, de cop a la vista o fins i tot d'agressió. (…) Quant a la unió dels plans [el lloc de l'escissió o tall], em refereixo concretament al fet que no sabem exactament quan van ser rodats ni quina distància de temps separa cada pla de l'anterior i del següent. (…) Per aquest motiu vaig jugar amb el concepte d'el·lipsi dins del pla, del qual només veiem el primer fotograma i els seus dos últims [això per a la versió en Súper 8]. Per a la versió en 35mm, (…) '2 segons + tall original del film + 1 segon'. Així, les durades de tots dos films són diferents, (…) la versió en 35mm Cinemascope (2009-2010) és de més de 40 minuts.

Veure la traducció de l' àudio de **Hollywood Movie al revers del programa.*

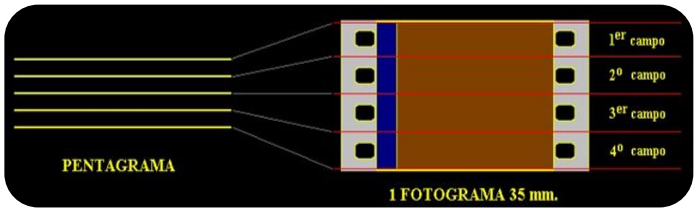
(…) El que intentava treballar a ***2∞1: A Space Cut***, si ho fes en digital perdria la seva gràcia i sentit. El fet de tenir a la mà 3 fotogrames de Súper 8 i anar encaixant els talls, pren un altre sentit, és una forma de pensar diferent a la de quan s'està davant del Final Cut (…)." Antoni Pinent

III Christoph Girardet i Matthias Müller veuen el cinema com un gran arxiu i les seves imatges com a objectes de classificació, catalogació i anàlisi. Ordenant les seves imatges per tipus i extraient d'entre elles un mateix motiu, les pel·lícules resultants són formes de recerca crítica del mitjà que exposen com funciona el dispositiu cinematogràfic i intervenen de manera subversiva en els seus codis. La representació de l'espectador al cinema és el tema de ***Play***, un treball de muntatge fet a partir de diferents fragments de pel·lícules en els quals els seus protagonistes integren el pati de butaques de diferents espectacles. L'acció de la pel·lícula està confinada a la mirada dels espectadors i als seus gestos, la qual cosa fa convergir l'espai projectat amb l'espai físic de la sala, una espècie d'autorreferència tautològica que destrueix qualsevol possibilitat d'il·lusió del públic i li retorna la seva imatge com un mirall.

IV L'espai de projecció és també present a ***Projection Instructions*** (1976). Invertint la idea comuna que al cinema la projecció ha de quedar invisible, la pel·lícula de Morgan Fisher mostra una sèrie d'instruccions, impreses en pantalla i en la pista de so, dirigides al projeccionista. Aquestes prescripcions, materialitzades en les accions del projeccionista, revelen a l'espectador les diferents possibilitats mecàniques de la projecció i converteixen al tècnic en la figura central de la pel·lícula. Aquest fet, d'alguna manera fa ressò de la part més física i tangible de la projecció que Antoni Pinent reivindica per a les seves pel·lícules: la mecanicitat dels projectors amb els seus obturadors treballant en la ocultació i desvetllament de la imatge, la llum i la no llum. Al mateix temps els dos cineastes treballen a partir de les condicions històriques i tecnològiques del cinema i acullen la tècnica –les seves bases perceptives, químiques, mecàniques i industrials– com a horitzó de tota possibilitat de reflexió i creació.

V "Un dels elements que m'interessen de la fotografia és el fet que el cinema s'organitzi a partir d'una successió d'imatges fixes, disposades en seqüència i en moviment, amb una cadència estàndard [que des de l'aparició del cinema sonor és de 24 imatges per segon]. (…) La relació de la fotografia amb el cinematògraf s'evidencia també en el concepte d'interval, és a dir, en aquesta variació –mínima o brusca– d'un fotograma a un altre que constitueix al cinema el moviment (…). Reflexionar sobre aquestes característiques va ser el que em va portar a utilitzar aquestes càmeres analògiques [amb elles vaig descobrir molt ràpid que podia fer pel·lícules, ja que el pas d'arrossegament del suport de 35mm és el mateix que el del cinema], buscant treballar també amb el temps d'obturació de cadascuna de les fotos que prenia, fent variacions d'obturació en les seves diferents preses. La meva pel·lícula ***Descenso*** (2001-2002) podria configurar un bon exemple d'això: a la part final, la pròpia imatge conté un escombratge diferent realitzat amb el propi moviment del cos durant la presa de l'edifici que retratava. De manera que vaig intentar inscriure en cadascun dels fotogrames un moviment: la gestualitat de la presa individual (…)". A.P.

VI "***Música visual en vertical*** presenta literalment una partitura. Vaig prendre completa la peça per a piano a dues mans *Clar de Lluna* de Beethoven i la vaig adherir a una tira de 35 mm transparent, que després vaig lliurar al laboratori com a negatiu per a les successives còpies positives en color. Però la relació de la partitura musical amb el meu treball, crec que va sorgir inconscientment després d'haver vist, reproduïdes en algun llibre, algunes de les anotacions que va fer Paul Sharits per preparar les seves obres. Això, juntament amb la lectura dels textos de Walter Murch i Dziga Vertov sobre les seves recerques sobre una nomenclatura de muntatge, em va portar al fet que, a poc a poc, anés treballant amb partitures musicals per escriure les meves pròpies 'notacions cinematogràfiques de muntatge': esquemes preparatoris en els quals vaig anar creant les meves pròpies regles. (…) En els pentagrames inscrits en les llibretes musicals podia anotar cadascuna de les quatre parts que componien cada fotograma (en 35 mm)." A.P.



Esquema de la tècnica FILM QUARTET o 35/4, Antoni Pinent (2005)

VII "Quan vaig realitzar ***FILM QUARTET/ POLYFRAME***, obra que vaig treballar amb petits fragments de diferents formats que tenia sobre la taula, des del moment inicial em vaig proposar deixar el so del film tal com quedés al muntatge original amb els seus desfasaments originats pel *collage* dels diferents fragments. Per aquest motiu els talls de la imatge -els 'clics'- no sonen quan apareixen en la imatge, sinó que primer veiem la imatge i, després, a uns 21 o 22 fotogrames de distància, sentim el so que provoca aquesta incisió. Però tot això ho vaig fer amb cert humor, ja que comptava amb fragments de *Cantant sota la pluja* (1952) de Stanley Donen i Gene Kelly, en

particular una seqüència on s'anuncia l'arribada del cinema sonor. A més, la pel·lícula en 35 mm positiu amb la que vaig treballar tenia la particularitat de tenir un doblatge castellà, la qual cosa m'anava perfecte per a fer una paròdia crítica al tema de la sincronia i del doblatge. Al mateix temps, això em permetia establir un paral·lelisme amb el que estava passant amb la pròpia fisicitat del suport, aquest desfasament que existeix entre la banda d'imatge i la banda de so. (…) D'altra banda, a *FILM QUARTET* vaig treballar la tècnica de fragmentar fotogrames, que dóna nom a una part del títol, de manera ja conscient." A. P.

VIII "*Arnulf Rainer* (1958-60) de Kubelka (…) em permetia treballar i aprofundir la qüestió que estava investigant: la fragmentació del fotograma. La pel·lícula que va resultar d'aquest treball és una espècie de *remake* d'un dels clàssics del cinema experimental, alguna cosa així com la que va fer el propi Snow amb el seu *Wavelength* (1967), convertint-la en *WVLNT, Wavelength For Those Who Don't Have the Time* (2003). La meva intenció era fer una compressió de l'obra de Kubelka construïda amb els elements bàsics o essencials -'purs'- del cinematògraf: una tira de pel·lícula negra i una altra de transparent, i, seguint la tècnica del '*Film Quartet*', afegir el concepte d'atzar a la projecció. El fet de fer servir la seva obra, una de les canòniques del cinema mètric, ho vaig plantejar com un 'atemptat' contra certes normes establertes en aquest àmbit, intentant d'alguna manera desvirtuar la seva 'puresa'. Vaig tractar de jugar amb tot això per a posar-ho en dubte. (…) D'altra banda***, KINOSTURM KUBELKA/16 variaciones***, a més de jugar amb l'atzar i tenir una intenció didàctica, em va servir com un exercici per entrenar els moviments de les meves mans i dits, en el sentit de millorar els meus temps en la realització dels enllaços de cinta adhesiva i els talls, força complexos quan es treballa amb partícules tan petites de temps, de només una perforació, és a dir d' ¼ de fotograma." A.P.

IX "Quan vaig realitzar aquest *remake* de l'obra de Kubelka, ja estava donant voltes a certes idees de ***G/R/E/A/S/E***, prenent notes i provant coses. De manera que aquest treball mecànic em va permetre anar pensant en les possibilitats per a la nova peça. (…) Amb aquesta pel·lícula, em vaig proposar un repte diferent, fer un *décollage:* partir d'una única font i treure-li el màxim joc, desmembrant-la. (...) Vaig necessitar bastant de temps per trobar el terme que volia per a *G/R/E/A/S/E*. Vaig estar barrejant el concepte de *bricolage*, tal com s'empra per a designar alguns dels treballs de Godard, *bricoleur*. M'agradava la connotació que tenia d'alguna cosa feta amb les mans i, al mateix temps, l'idea de treballar en un taller: l'acció de construir o reconstruir, alguna cosa que està desmuntada o que necessita ser reparada. (…) En relació a la tècnica que vaig fer servir, que anomeno 'Film Quartet' o també '35/4' [format del fotograma i el seu nombre de divisions], és un treball amb l'estructura física del 35 mm, que està determinada per les 4 perforacions a banda i banda del fotograma, forma que permet l'arrossegament del rotllo tant en el moment del registre, a l'interior de la càmera, com a la seva projecció. (…) A vegades, fer 2 segons d'algunes parts, com la seqüència del beisbol a *G/R/E/A/S/E*, em suposava entre 10 i 12 hores de treball intensiu al llarg d'una sola jornada. (…) Vaig tornar a utilitzar la partitura musical per fer les meves notacions de muntatge, però d'una forma més lliure. És a dir, escrivia prèviament una estructura i després, una vegada agafava un tira de pel·lícula, la empalmadora i la cinta adhesiva, començava a fer variacions d'aquesta estructura inicial, la invertia, li donava un gir, feia un petit canvi...

Com un músic de jazz, que improvisa coneixent l'estructura o base d'una melodia, jo introduïa canvis, deixant-me portar pel que em demanava el material, dialogant amb els diferents elements i creant un organisme viu a partir de tot el conjunt. Aquesta pel·lícula compren ritmes més lliures i no tan encotillats –també perquè la mateixa obra em demanava que fos així–, enfront del que va succeir amb la peça anterior, el *remake* d'*Arnulf Rainer*, que va tenir una execució més aviat rígida". A.P.

X "Encara que també està pensada per presentar-se de forma estàtica, com una escultura de llum amb les tires exposades, quan es va projectar ***GIOCONDA/ FILM***, pel·lícula constituïda per sons i imatges de la pintura de Leonardo da Vinci, se la va qualificar de 'pictocinematografía'. Però no deixa de ser una altra manera possible de presentar a través del cinematògraf una pintura, sense filmar-la amb una càmera sinó plasmant-la directament sobre el cel·luloide, subratllant així totes les textures de la seva superfície i veient-les ampliades en gran pantalla. De manera que aquí l'aparell cinematogràfic és utilitzat com un instrument d'augment, com si el projector fos una potent lupa per veure al detall aquest espai disseccionat de la pintura, recorrent la tela plasmada en les tires de cel·luloide tal com una màquina de cosir recorre una tela en fer les seves costures." A.P.

XI "Va ser un període d'experimentació amb els elements bàsics del cinema, en el qual vaig tractar de conèixer i jugar amb la seva superfície. A partir de l'espai físic que trobava en les tires de pel·lícula vaig anar provant diferents idees, i d'aquests experiments van resultar films com ***Superfície*** (…).

Tancar aquests treballs va ser una manera de catalogar les tècniques d'aquest primer període. Alguna cosa així com el meu primer acostament a un suport físic, el cel·luloide, amb el qual podia fer infinitat de coses i veure el seu resultat, encara que no fos en moviment, sinó vist a contraclaror. Una de les primeres coses que vaig fer va ser posar-ho en lleixiu per tal de treure tota l'emulsió i així deixar-ho transparent, per començar de zero, amb el suport nu." A.P.

XII A partir de fragments de tràilers de pel·lícules porno i d'acció incrustats entre si, Matarasso, a ***The Action,*** treballa les textures de les imatges, els seus talls, ratlles, muntatge, d'una manera molt orgànica i tàctil que ens fa pensar en un treball de fusteria, de mosaic o d'orfebreria. Al mateix temps els seus *cut-ups* constitueixen una crítica a la indústria cinematogràfica i a l'ús que fan del cos, transformant-lo en pura energia per al consum.

XIII "Sempre m'ha interessat explorar els diferents suports, navegar pels seus marges, entendre la seva fisicitat, entrar en ella, absorbir-me en ella, i sobretot tractar d'utilitzar els formats de manera diferent a l' 'establerta', treure'ls de la seva funcionalitat convencional o estàndard. (…) En aquest període vaig acabar també 4.200 fotogrames sense sortir de casa (1995-1996), dins de la sèrie *ESBOSSOS EXPERIMENTALS*, pel·lícula que vaig fer en Súper 8, fotograma a fotograma, i que projectava a 18 fps. Després vaig agafar aquest treball i el vaig enganxar directament sobre una tira de 35mm. Així va néixer ***Mi primer 35 mm***." A.P.

XIV A ***Motion Picture (La sortie de l'usine Lumière à Lyon),*** Peter Tscherkassky fa un treball d'anàlisi de les particularitats més mínimes d'un fotograma, un dels primers de la història del cinema, de la pel·lícula *La sortie de l'usine* dels germans Lumière. Les seves imatges, resultants de la impressió del fotograma dels obrers, just en el moment en el qual creuen el llindar de la fàbrica, sobre tires de pel·lícula verge, estan constituïdes per elements imperceptibles i abstractes que ens revelen la materialitat mateixa del film: les plaques fotogràfiques i la pel·lícula de nitrat que produïen aquests mateixos obrers a les fàbriques Lumière de Lyon. Acabar la sessió amb aquesta pel·lícula és reprendre una qüestió central en l'obra d'Antoni Pinent, la seva preocupació pel suport i el seu treball de recerca del fotograma, i fer-ho tornant als inicis del cinema.

* Els textos d'Antoni Pinent han estat extrets de l' entrevista de Celeste Araújo "Películas Habladas", a *Arte y políticas de identidad*, n. 8 (*Cine experimental español*, 2013)

SUBTÍTOLS: HOLLYWOOD MOVIE

Vostè pot fer - Vè. pot fer qualsevol pel·lícula de Hollywood - Vè. pot fer que qualsevol pel·lícula de Hollywood esdevingui interessant si, si, talla la pel·lícula varies vegades. Talli-la, talli-la, talli-la. I divideixi-la una altra vegada o ara encengui el llum i escolti una mica de ràdio barata des del seu seient // Projecti sense pel·lícula, per tal que puguem gaudir de la brutícia de l'aire // Reprodueixi qualsevol pel·lícula comercial, documental o experimental i mogui el projector en diferents direccions, en diferents direccions, posicions, direccions. Mitjançant aquesta tècnica la pel·lícula adquireix la bona qualitat d'una *performance* en directe // Reprodueixi qualsevol pel·lícula i obri, tanqui, obri, tanqui el llum del cinema i obri, tanqui, obri, tanqui la làmpada del projector i dispari als ulls dels espectadors amb un focus. També poden ser utilitzats -o no- sons estridents // Reveli una pel·lícula no filmada i projecti-la. Vostè l'hauria de reproduir moltes vegades abans de qualsevol projecció en públic, per tal d'aconseguir més "neu" -"neu"- a la pel·lícula transparent // Projecti una cinta adhesiva i miri // Projecti sense pel·lícula i situï's davant la llum. Situï's davant la llum sense dir res, o pot tallar-se el cabell en una velocitat molt lenta // Projecti un exaltat discurs de Hitler en una velocitat molt lenta // Una actriu molt bonica, el nom de la qual he oblidat, em va suggerir a mi –a mi- a mi- a mi- a mi- em va suggerir que manipulés el projector amb les mans. És una bona idea // Per exemple, vostè persegueix un camió de càrrega pesada durant aproximadament 30 minuts, filmant-lo sense interrupció, i el mostra als espectadors, sense cap tall, des del principi fins al final. Sisplau tanqui les portes del cinema per tal que ningú s'escapi abans la fi de la pel·lícula.

SUBTÍTOLS: PROJECTING INSTRUCTIONS

Atenció al projeccionista: aquesta pel·lícula és una sèrie d'instruccions adreçades a tu. Les instruccions han de seguir-se si es vol mostrar correctament la pel·lícula // Apaga el so // Encén el so // Apaga el llum // Encén el llum // Apuja el volum // Puja el quadre // Posa el volum "normal" // Centra el quadre // Abaixa el volum // Baixa el quadre // Posa el volum a normal // Centra el quadre // Posa el to "agut" // Desenfoca // Posa el to "baix" // Enfoca normalment // Posa el to "normal" // Baixa el quadre. Desenfoca // Apuja el volum. Posa el to "baix" // Centra el quadre. Enfoca normalment // Abaixa el volum. Posa el to "agut" // Puja el quadre. Desenfoca // Posa el volum "normal". Posa el to "normal" // Centra el quadre. Enfoca normalment. *Traducció de Xavier Canals.*