

# Hipèrboles del gra

Aquesta sessió està dedicada al gra, a l'emulsió sensible a la llum lligada a l'origen de la fotografia i del cinema. Granularitat o gra és la textura òptica composta per partícules que recobreixen la capa fotosensible d'un film. Els grans d'una pel·lícula són vidres d'halur de plata que se sensibilitzen quan s'exposen a la llum durant un període de temps.

Quan la llum arriba als vidres aquests actuen com punts sensibles i formen una imatge latent. Amb el revelatge els vidres de l'emulsió que van rebre llum es transformen en plata metàl·lica a partir d'un complex procés, mentre que els no exposats mantenen el seu estat original de sals de plata. La imatge latent dona lloc a una de visible.

Més enllà de la unitat clàssica del fotograma, aquest conjunt de pel·lícules examina els components bàsics de la materialitat cinematogràfica. Projecten magnífiques emulsions a diferents escales d'augment que exageren les partícules que constitueixen la massa filmica: petits punts de llum, gra i camps de color.

De tal forma que amb el revelatge aquests films no van donar lloc a una representació visible i estable del món, sinó a una imatge que ens mostra de què està composta la seva pròpia materialitat. El que revelen no és res més que la presència d'aquests vidres sensibles a la llum: el gra.

Els minimalists moviments que es manifesten en la superfície d'aquestes imatges s'assemblen als corrents de grans de sorra en un desert i, al mateix temps, les ondulacions de la sorra són amplificacions del gra de pel·lícula, com ens mostra Alaya (1976-1987) de Nathaniel Dorsky.

**DAVID GATTEN**

***Film for Invisible Ink, case no. 71: Base-Plus-Fog,***

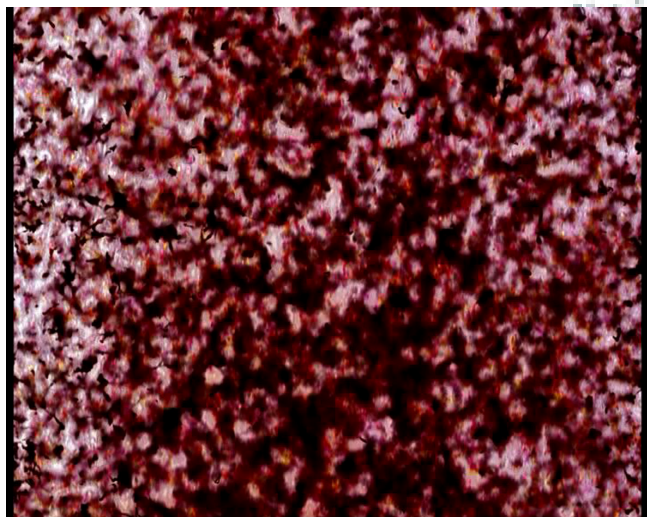
Estats Units, 2006, 10 min (24 fps), 16 mm, so

Influït per Stan Brakhage, Hollis Frampton i Ludwig Wittgenstein, David Gatten (1971) fa pel·lícules amb la minúcia d'un artesà, combinant diversos interessos —elements misteriosos de la història, la literatura, la tipografia, la filosofia i la ciència— amb els mecanismes formals del mitjà cinematogràfic. En els seus treballs la superfície de la pel·lícula i la seva emulsió són com la pell d'un cos amb marques i inscripcions llegibles capaços d'explicar unes quantes històries. En la seva sèrie Byrd Family Gatten ha treballat, de manera gairebé obsessiva, a partir de l'articulació entre text i imatge fins a tornar-la indistingible. Enllaça les formes cinemàtiques amb les estructures narratives per posar en primer pla l'escriptura i els seus referents concrets: text, paraules i impressió.

En la sèrie What the Water Said continua treballant la idea de l'escriptura, però en aquest cas la que està feta per l'acció directa de l'oceà Atlàntic sobre la superfície del film. Tant els sons com les imatges d'aquesta sèrie de films resulten de la inscripció directa de l'aigua, la sal, les roques o els peixos en l'emulsió de les tires de pel·lícula. El film presentat en aquest programa pertany a la sèrie Film for Invisible Ink, on no hi ha gaire per mirar, llegir o escoltar; de vegades un rectangle, altres alguna fibra de paper o pols, una mica de Charles Darwin o una línia de Blanchot.

«[Film for Invisible Ink, case no. 71: Base-Plus-Fog] Film compost d'un conjunt de forats perfilats que es materialitzen a la pantalla en blanc. Pel·lícula transparent i grans de pols, unes quantes i limitades taques a una vora inestable de la imatge. Al mig de la pel·lícula muda, Gatten hi insereix uns textos del manual de Kodak, que especifiquen què pot passar en un revelatge de pel·lícula accidentat.»

Michael Sicinski



## NATHANIEL DORSKY

*Pneuma*, Estats Units, 1977-1983, 28 min (18 fps), 16 mm, color, sense so

*Alaya*, Estats Units, 1976-1987, 28 min (18 fps), 16 mm, color, sense so

Nathaniel Dorsky (1943) és un dels més grans representants de l'escola experimental de San Francisco. A partir dels anys seixanta ha anat construint una obra independent, on la realització d'un film d'uns quants minuts podia trigar anys. La majoria de les pel·lícules de Dorsky estan dissenyades per ser projectades a 18 fotogrames per segon i són, en conseqüència, silencioses. Projectades a 24 fotogrames per segon, a la velocitat del cinema sonor, estan privades de la seva qualitat meditativa auràtica. Dorsky intenta mantenir les seves imatges al llindar del parpelleig, que també és el de la il·lusió cinematogràfica:

«És la relació directa entre la llum i l'espectador el que m'interessa. La pantalla canvia permanentment les seves propietats: la finestra es transforma en camp d'energia flotant, en un simple halo de llum projectat sobre un mur. El silenci permet que aquestes transicions, poètiques i escultòriques alhora, es desenvolupin i siguin percebudes.»

«Per tal que l'alquímia s'esdevingui en una pel·lícula la forma ha d'incloure l'expressió de la seva pròpia materialitat, i aquesta materialitat ha d'estar en comunió amb la temàtica. Si aquesta comunió no es dona, si la literalitat de la pel·lícula és massa esgarriposa, massa il·lustrativa, llavors eclipsa el mitjà del qual està composta.»

Nathaniel Dorsky

Amb *Pneuma* i *Alaya*, Nathaniel Dorsky invita els espectadors a deixar de consumir les infinites representacions de la realitat per atendre a l'essència de la representació cinematogràfica. Dorsky transforma les textures del gra de pel·lícula i de sorra en emblemes de l'alenada: insufla vida a la pols del cinema.

Les imatges de *Pneuma* provenen d'un conjunt de pel·lícules caducades que han estat revelades sense ser exposades, i després refilmades per emfatitzar el gra. Dorsky ha utilitzat una gran varietat de material filmic obsolet per reunir infotografiables bits de color i espurnes de llum. Amb el deteriorament orgànic de la pel·lícula el món es manifesta viu. I cada mostra de gra presenta l'essència del cinema en una preimatge d'una puresa preconceptual.

«*Pneuma* és una meditació sobre la respiració de la pel·lícula. La llum que projecta il·lumina un remolí de grans latents en els rodets de pel·lícula revelada. Les partícules i la llum encara hi romanen, però existeix la clara impressió que s'està veient l'aire com bufa la sorra.» Konrad Steiner

*Alaya* alterna plans generals i plans detallats, filmats a les dunes que voregen la costa del Pacífic, al sud de San Francisco, on la sorra, el vent i la llum s'entremesclen amb les emulsions de la pel·lícula. És un dels films més singulars de Dorsky, que va trigar gairebé 10 anys a acabar. Stan Brakhage deia, referint-se a aquest film, que la cosa més interessant no tan sols era la mera observació del detall sinó la «inauguració» d'una forma particular de muntatge (anomenada per Dorsky «polivalent»), amb una atenció particular als detalls i als moviments interns del pla.

Muntatge «polivalent» significa una forma d'edició que no tan sols s'allunya de la dialèctica que va animar el cinema rus dels anys vint, sinó també dels requisits narratius de gran part del cinema. Aquest muntatge exigeix la capacitat de l'espectador per percebre les particulars subtilitats de les imatges i la complexitat de xarxes que les entrellacen. La «polivalència» de Dorsky significa col·locar els espectadors en un present cinematogràfic que no es va poder reduir a codis i anàlisis verbals.

«Quan intentava acabar *Alaya* em vaig adonar que havia de buscar una sèrie de plans molt foscos per donar al film el tipus de “musculatura” que necessitava per avançar. Vaig començar a filmar amb una pel·lícula antiga en color i b/n. Moltes vegades en aquest film, un pla és 60% gra de pel·lícula i 40% sorra. I moltes vegades el gra de la pel·lícula i el gra de sorra —les dues entitats naturals d'aquest film— es troben i es toquen cadascuna d'una forma espantosa.» Nathaniel Dorsky

«*Alaya* tracta les formes de la sorra com hipèrbol·les del gra de pel·lícula». P. Adams Sitney

«*Alaya* aconsegueix la perfecció de la llum “musical” [...] amb els mínims mitjans de línia i to. [...] Després de tres minuts comencem a ser conscients de la subtileza del ritme, a cada pla i entre pla i pla, que va conduir al tall, i sorgeix una nova imatge que s'ajusta a la llum dels plans anteriors [...] un petit miracle.» Stan Brakhage

## PAUL SHARITS

*Axiomatic Granularity*, Estats Units, 1972-1973, 20 min (24 fps), 16 mm, color, so

Sense necessitat de presentacions, Paul Sharits (1943-1993) és una figura innegable del cinema experimental. Els seus treballs apareixen vinculats al corrent estructuralista perquè se centren en l'estructura material i formal del dispositiu cinematogràfic, com en alguns films de Kurt Kren, Tony Conrad o Hollis Frampton.

A *Axiomatic Granularity*, Paul Sharits configura una meditació sobre la imatgeria de la vibració del gra i del color, a partir de complexos processos fotogràfics i de l'ús de la impressora òptica. La pel·lícula està dedicada a Jonas Mekas.

«A la primavera del 1972 vaig fer una sèrie d'estudis sobre la imatgeria del gra de l'emulsió de la pel·lícula en color (la paraula imatgeria és adequada en la mesura que, després del revelatge, al film hi resta la representació dels vidres sensibles a la llum: el gra). La pel·lícula es compon de quatre parts. La seva “estructura” està mancada d'una normativa “expressa i intencionada”.»

Paul Sharits

«Hi ha una paradoxa en els films de Sharits com en el bell i reflexiu *Axiomatic Granularity*. És tan accessible i autèntic en el seu rebuig a ser qualsevol cosa en si mateix —a penes gra d'emulsió vist en color i moviment— que per a molts espectadors és impenetrable. [...] El film evoca un flux tranquil de pensament. No obstant això, el pensament remet a la llum percebuda en la pantalla, com si el film cridés l'atenció cap a si mateix a través de les aparicions aleatòries d'esgarrapades, i es converteix simplement i agradablement en allò que és.»

Anthony Bannon

## GREG POPE

*Shadow Trap*, Regne Unit-Noruega, 2007, 8 min (24 fps), 35 mm, color, so

Després de tocar en bandes punk-rock i realitzar performances absurdes, Greg Pope (1960) funda el col·lectiu de súper-8 Situation Cinema (Brighton, 1986). Més tard, crea Loophole Cinema (Londres, 1989), grup que realitzava multiprojeccions en 16 mm i s'autodenominava enginyers de l'ombra. Pope també va fer videoinstal·lacions i pel·lícules des del 1996.

«*Shadow Trap* és una peça d'acompanyament de la film-performance *Light Trap*: una acció que consisteix a eliminar l'emulsió negra de diversos loop de pel·lícula. *Shadow Trap* opera al revés, és un film creat per l'“aplicació de la pols” de l'emulsió de pel·lícula negra sobre una base transparent. D'alguna manera *Shadow Trap* és un documental, un registre de les accions executades anteriorment i una exposició de proves. També el considero com un film de found footage, on el material d'una pel·lícula és re-presentat i re-examinat en un altre. En aquest cas el material re-presentat ha estat sotmès a una extrema abrasió i erosió en pols. També m'ha interessat la idea de reduir la unitat bàsica del llenguatge cinematogràfic a un nivell inferior al clàssic fotograma únic, on els fotogrames són “polvoritzats” i es passen a examinar els components bàsics de la pel·lícula. De manera oposada, a *Light Trap*, la imatge és so i el so és imatge, la imatge reflecteix l'element sonor (creat a través de la rascada en viu de la pista de so òptic), una sinestèsia que produeix una intensa descàrrega de so i llum, sobre la qual tinc un control molt limitat.» Greg Pope

Programadors: Celeste Araújo i Oriol Sánchez.