

# Hipérboles del grano

Esta sesión está dedicada al grano, a la emulsión sensible a la luz ligada al origen de la fotografía y del cine. Granularidad o grano es la textura óptica compuesta por partículas que recubren la capa fotosensible de un filme. Los granos de una película son cristales de haluro de plata que se sensibilizan al exponerse a la luz durante un periodo de tiempo. Cuando la luz llega a los cristales estos actúan como puntos sensibles y forman una imagen latente. Con el revelado los cristales de la emulsión que recibieron luz se transforman en plata metálica a partir de un complejo proceso, mientras que los no expuestos mantienen su estado original de sales de plata. La imagen latente da así lugar a una visible.

Más allá de la unidad clásica del fotograma, este conjunto de películas examina los componentes básicos de la materialidad cinematográfica. Proyectan magníficas emulsiones a diferentes escalas de aumento que exageran las partículas que constituyen la masa fílmica: pequeños puntos de luz, grano y campos de color.

De tal forma que con el revelado estos filmes no dieron lugar a una representación visible y estable del mundo, sino a una imagen que nos muestra de qué está compuesta su propia materialidad. Lo que revelan no es nada más que la presencia de estos cristales sensibles a la luz: el grano.

Los minimales movimientos que se manifiestan en la superficie de estas imágenes se asemejan a las corrientes de granos de arena en un desierto y, a su vez, las ondulaciones de la arena son amplificaciones del grano de película, como nos muestra Alaya (1976-1987) de Nathaniel Dorsky.

## DAVID GATTEN

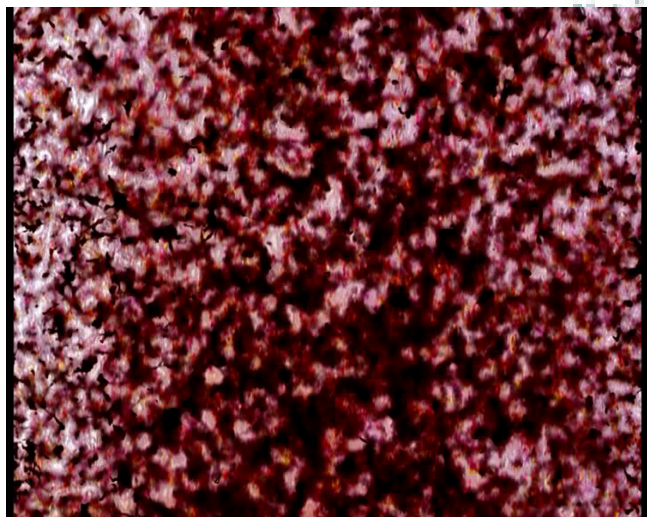
*Film for Invisible Ink, case no. 71: Base-Plus-Fog*

Estados Unidos, 2006, 10 min (24 fps), 16 mm, sonido

Influído por Stan Brakhage, Hollis Frampton y Ludwig Wittgenstein, David Gatten (1971) hace películas con la minucia de un artesano, combinando diversos intereses —elementos misteriosos de la historia, la literatura, la tipografía, la filosofía y la ciencia— con los mecanismos formales del medio cinematográfico. En sus trabajos la superficie de la película y su emulsión son como la piel de un cuerpo con marcas e inscripciones legibles capaces de contar unas cuantas historias. En su serie Byrd Family Gatten ha trabajado, de manera casi obsesiva, a partir de la articulación entre texto e imagen hasta volverla indistinguible. Enlaza las formas cinemáticas con las estructuras narrativas para poner en primer plano la escritura y sus referentes concretos: texto, palabras e impresión.

En la serie What the Water Said continúa trabajando la idea de la escritura, pero en este caso la que está hecha por la acción directa del océano Atlántico en la superficie del filme. Tanto los sonidos como las imágenes de esta serie de filmes resultan de la inscripción directa del agua, la sal, las rocas o los peces en la emulsión de las tiras de película. El filme presentado en este programa pertenece a la serie Film for Invisible Ink, donde no hay mucho para mirar, leer o escuchar; a veces un rectángulo, otras alguna fibra de papel o polvo, un poco de Charles Darwin o una línea de Blanchot.

«[Film for Invisible Ink, case no. 71: Base-Plus-Fog] Film compuesto de un conjunto de agujeros contorneados que se materializan en la pantalla en blanco. Película transparente y granos de polvo, unas pocas y limitadas manchas en un borde inestable de la imagen. En medio de la película muda, Gatten inserta unos textos del manual de Kodak que especifican lo que puede ocurrir en un accidentado revelado de película.» Michael Sicinski



## NATHANIEL DORSKY

*Pneuma*, Estados Unidos, 1977-1983, 28 min (18 fps), 16 mm, color, sin sonido

*Alaya*, Estados Unidos, 1976-1987, 28 min (18 fps), 16 mm, color, sin sonido

Nathaniel Dorsky (1943) es uno de los mayores representantes de la escuela experimental de San Francisco. A partir de los años sesenta ha ido construyendo una obra independiente, donde la realización de un filme de unos pocos minutos podía tardar años. Las películas de Dorsky están en su mayor parte diseñadas para ser proyectadas a 18 fotogramas por segundo y son, en consecuencia, silenciosas. Proyectadas a 24 fotogramas por segundo, a la velocidad del cine sonoro, están privadas de su calidad meditativa aurática. Dorsky trata de mantener sus imágenes en el umbral del parpadeo, que también es el de la ilusión cinematográfica:

«Es la relación directa entre la luz y el espectador lo que me interesa. La pantalla cambia permanentemente sus propiedades: la ventana se transforma en campo de energía flotante, en un simple halo de luz proyectado sobre un muro. El silencio permite que estas transiciones, a la vez poéticas y escultóricas, se desarrollen y sean percibidas.»

«Para que la alquimia ocurra en una película la forma debe incluir la expresión de su propia materialidad, y esa materialidad debe estar en comunión con la temática. Si esa comunión no se da, si la literalidad de la película es demasiado sobrecogedora, demasiado ilustrativa, entonces eclipsa el medio del que está compuesta.» Nathaniel Dorsky Con *Pneuma* y *Alaya*, Nathaniel Dorsky invita a los espectadores a dejar de consumir las infinitas representaciones de la realidad para atender a la esencia de la representación cinematográfica. Dorsky transforma las texturas del grano de película y de arena en emblemas del soplo: insufla vida en el polvo del cine.

Las imágenes de *Pneuma* provienen de un conjunto de películas caducadas que han sido reveladas sin ser expuestas, y después refilmadas para enfatizar el grano. Dorsky ha utilizado una gran variedad de material filmico obsoleto para reunir infotografiables bits de color y destellos de luz. Con el deterioro orgánico de la película el mundo se manifiesta vivo. Y cada muestra de grano presenta la esencia del cine en una preimagen de una pureza preconceptual.

«*Pneuma* es una meditación sobre la respiración de la película. La luz que proyecta ilumina un torbellino de granos latentes en los carretes de película revelada. Las partículas y la luz permanecen todavía ahí, pero existe la clara impresión de ver el aire soplar la arena.» Konrad Steiner *Alaya* alterna planos generales y planos detalle, filmados en las dunas que bordean la costa del Pacífico, al sur de San Francisco, donde la arena, el viento y la luz se entremezclan con las emulsiones de la película. Es uno de los filmes más singulares de Dorsky, que tardó casi 10 años en completar. Stan Brakhage decía al referirse a este filme que lo más interesante era no solo la mera observación del detalle sino la «inauguración» de una forma particular de montaje (llamada por Dorsky «polivalente»), con una atención particular a los detalles y a los movimientos internos del plano.

Montaje «polivalente» significa una forma de edición que se aleja no solo de la dialéctica que animó el cine ruso de los años veinte, sino también de los requisitos narrativos de gran parte del cine. Este montaje exige la capacidad del espectador para percibir las particulares sutilezas de las imágenes y la complejidad de redes que las entretrejen. La «polivalencia» de Dorsky significa colocar a los espectadores en un presente cinematográfico que no pudo ser reducido a códigos y análisis verbales.

«Cuando intentaba terminar *Alaya* me di cuenta de que tenía que buscar una serie de planos muy oscuros para dar al filme el tipo de “musculatura” que necesitaba para avanzar. Empecé a filmar con una película antigua en color y b/n. Muchas veces en este filme, un plano es 60% grano de película y 40% arena. Y muchas veces el grano de la película y el grano de arena —las dos entidades naturales de este filme— se encuentran y se tocan cada una de una forma espantosa.» Nathaniel Dorsky

«*Alaya* trata las formas de la arena como hipérbolos del grano de película». P. Adams Sitney

«*Alaya* logra la perfección de la luz “musical” [...] con los mínimos medios de línea y tono. [...] Después de tres minutos empezamos a ser conscientes de la sutileza del ritmo, en cada plano y entre plano y plano, que condujo al corte, y surge una nueva imagen que se ajusta a la luz de los planos anteriores [...] un pequeño milagro.» Stan Brakhage

## PAUL SHARITS

*Axiomatic Granularity*, Estados Unidos, 1972-1973, 20 min (24 fps), 16 mm, color, sonido

Sin necesidad de presentaciones, Paul Sharits (1943-1993) es una figura innegable del cine experimental. Sus trabajos aparecen vinculados a la corriente estructuralista por el hecho de centrarse en la estructura material y formal del dispositivo cinematográfico, como en algunos filmes de Kurt Kren, Tony Conrad o Hollis Frampton.

En *Axiomatic Granularity*, Paul Sharits configura una meditación sobre la imaginaria de la vibración del grano y del color, a partir de complejos procesos fotográficos y del uso de la impresora óptica. La película está dedicada a Jonas Mekas.

«En la primavera de 1972 realicé una serie de estudios sobre la imaginaria del grano de la emulsión de la película en color (la palabra imaginaria es adecuada en la medida que, tras el revelado, lo que resta en el filme es la representación de los cristales sensibles a la luz: el grano). La película se compone de cuatro partes. Su “estructura” carece de una normativa “expresa e intencionada”.» Paul Sharits

«Hay una paradoja en los filmes de Sharits como en el bello y reflexivo *Axiomatic Granularity*. Es tan accesible y auténtico en su rechazo a ser cualquier cosa en sí mismo —apenas grano de emulsión visto en color y movimiento— que para muchos espectadores es impenetrable. [...] El filme evoca un flujo tranquilo de pensamiento. Sin embargo, el pensamiento remite a la luz percibida en la pantalla, como si el filme llamara la atención hacia sí mismo a través de las apariciones aleatorias de arañazos, convirtiéndose simple y agradablemente en lo que es.»

Anthony Bannon

## GREG POPE

*Shadow Trap*, Reino Unido-Noruega, 2007, 8 min (24 fps), 35 mm, color, sonido

Tras tocar en bandas punk-rock y realizar performances absurdas, Greg Pope (1960) funda el colectivo de súper-8 Situation Cinema (Brighton, 1986). Más tarde, crea Loophole Cinema (Londres, 1989), grupo que realizaba multiproyecciones en 16 mm y se autodenominaba como ingenieros de la sombra. Pope hizo también videoinstalaciones y películas desde 1996.

«*Shadow Trap* es una pieza de acompañamiento de la film-performance *Light Trap*: una acción que consiste en eliminar la emulsión negra de diversos loop de película. *Shadow Trap* opera al revés, es un filme creado por la “aplicación del polvo” de la emulsión de película negra en una base transparente. De algún modo *Shadow Trap* es un documental, un registro de las acciones ejecutadas anteriormente y una exposición de pruebas. También lo considero como un filme de found footage, donde el material de una película es re-presentado y re-examinado en otro. En este caso el material re-presentado ha sido sometido a una extrema abrasión y erosión en polvo. También me ha interesado la idea de reducir la unidad básica del lenguaje cinematográfico a un nivel inferior al clásico fotograma único, donde los fotogramas son “pulverizados” y se pasan a examinar los componentes básicos de la película. De forma opuesta, en *Light Trap*, la imagen es sonido y el sonido es imagen, la imagen refleja el elemento sonoro (creado a través del rascado en vivo de la pista de sonido óptico), una sinestesia que produce una intensa descarga de sonido y luz, sobre la cual tengo un control muy limitado.» Greg Pope