

Vivir para vivir, 2015. Laida Lertxundi

02.04.17

Domingo 18:30 h

ACTOS SIN PALABRAS, CORRESPONDENCIAS SIN REMITENTE. DE MORGAN FISHER Y THOM ANDERSEN A LAIDA LERTXUNDI

Con la presencia de Laida Lertxundi.

Esta sesión propone una serie de correspondencias conceptuales entre las películas más recientes de la cineasta residente en Los Ángeles Laida Lertxundi y algunos de los primeros trabajos de dos de sus principales referentes, Morgan Fisher y Thom Andersen.

Laida Lertxundi:

The Room Called Heaven, 2012, 11 min

Utskor: Either/Or, 2013, 8 min

We Had the Experience but Missed the Meaning, 2014, 8 min

Vivir para vivir, 2015, 11 min

025 Sunset Red, 2016, 14 min

Thom Andersen:

Act without Words, 1964, 6 min

Melting, 1965, 6 min

Olivia's Place, 1966/74, 6 min.

Morgan Fisher:

Documentary Footage, 1968, 11 min

Production Footage, 1971, 10 min

The Director and his Actor Look at Footage Showing Preparations for an Unmade Film, 1968, 15 min.

Proyección en 16 mm excepto *Utskor: Either/Or* (vídeo).

LAIDA LERTXUNDI

En *The Room Called Heaven* utilicé descartes de otras películas. Hacen referencia a un contexto ajeno a ella. Dura 11 minutos, longitud de una lata de 400 pies, por lo que simuló que ha sido montada en cámara. También juego con los contrastes de temperaturas y colores o con el plano americano, en referencia al western y al cine de ficción descontextualizando los gestos. Cuando alguien sale por la puerta, no va a ningún sitio. *Utskor*: *Either/Or* se filmó en verano en el archipiélago noruego de Lofoten con el mismo equipo de California. Utskor era como un palimpsesto, un lugar que esconde otro: la Euskadi de la Transición. Los textos de Engels funcionan como las canciones, la lectura está grabada en directo junto con los sonidos ambiente de la cocina. Esto es muy distinto al uso de una cita. En *We Had the Experience but Missed the Meaning*, elegí el relato de Bioy porque la transferencia del deseo de un cuerpo a un coche me pareció la estrategia ideal para presentar el paisaje del sur de California. Como el verso de Eliot, mis películas se sitúan entre la búsqueda de significado(s) y la calidad sensual de la vida diaria.

—Entrevista con Laida Lertxundi. Miguel Armas, *Lumière* nº7.

En *Vivir para vivir*, Lertxundi se acerca a la controvertida relación entre estructura y sentimiento. (...) «Si quisiera recordar lo que sucedió en este viaje, ¿qué debería hacer?». Esta pregunta (...) aparece al principio de la película como subtítulo en una pantalla negra (...). Una cuadrícula de color —la continuidad del espectro cromático dividido en matices separados— nos lleva a un electrocardiograma de la propia cineasta, mientras oímos el latido del corazón en la banda de sonido. (...) El cine, al igual que un electrocardiograma, se basa en una cuantificación, muestreando la realidad física a 24fps, pero también reconstituye el movimiento de una manera cualitativa que niega y excede su racionalización preliminar. (...) A lo largo de la película, entrevemos pequeños destellos del viaje de Lertxundi —un cactus, un cellista, un tarro de pepinillos— que templan su conceptualismo con una sinceridad diarística. (...) Así, se propone al espectador una forma muy distinta de considerar cómo la vida puede ser al mismo tiempo medida y no medible. Erika Balsom, *Artforum*.

Las películas de Lertxundi (...) se pueden leer como subtextos de historias que esperan ser contadas. (...) *025 Sunset Red* toma su título del gel usado en iluminación para cubrir el paisaje con una capa rojiza. (...) Aquí, por primera vez, Lertxundi se mueve en lo explícitamente autobiográfico. De las fotos de la participación de su padre en el PC vasco en los 70 a la canción «Scar of Love», la cineasta asume lo complejo de la herencia. (...) A medida que la sangre de la menstruación se vierte en una página en blanco, se invoca la falta de forma de la técnica pictórica de Helen Frankenthaler (...). Las lábiles resonancias de las diferentes evocaciones del rojo en la película están en tensión con el estándar industrial de su título, del mismo modo que las nubes desafían la forma racionalizada de la rejilla de cristal que comparte encuadre con ellas (...) Lertxundi continúa investigando sobre la forma y aquello que la excede.

—Erika Balsom, *Sight & Sound*.

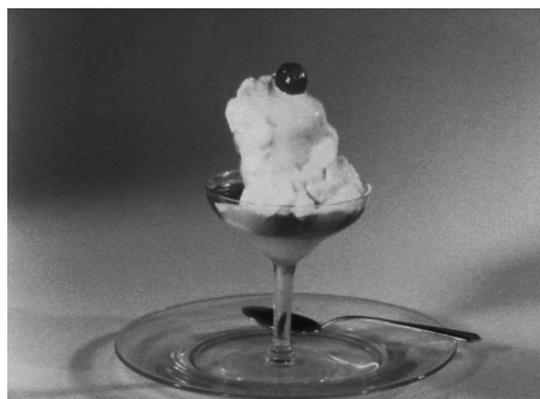
THOM ANDERSEN

Act Without Words, realizada a partir de la obra de Beckett del mismo título, es el primer filme de Thom Andersen. Filmado con una vieja Kodak en compañía de un equipo de estudiantes, este proyecto establecía ya ciertas pautas de trabajo útiles en el futuro: 100 metros de película, el uso de una medida estándar impuesta por la universidad, que se convertirá en la unidad privilegiada de sus dos siguientes películas, *Melting* y *Olivia's Place*. La primera, filmada a 3fps, muestra una acción que trascurriría en 90 minutos. El tiempo avanza ocho veces más deprisa de lo normal. El filme (una única idea, toma y plano) muestra un helado que se derrite en 6 minutos. *Melting* es el ejemplo por excelencia de la entropía. No interviniendo en lo filmado —la cuchara como única presencia humana—, pasamos de lo comestible fotografiado al desperdicio irrevocable.

Frente al montaje prohibido de *Melting*, el principio organizativo de *Olivia's Place* parte de un storyboard fotográfico y trabaja el siguiente patrón: exterior > interior, izquierda > derecha, adelante > atrás. Filmada usando película Ektachrome MS7256 de 16mm, esta determinación se basa en la sensibilidad de la película a la luz natural (al comienzo del filme, un rótulo indica la fecha y lugar exactos donde

se rodó). *Olivia's Place* privilegia el documento e incluso la naturaleza perecedera de las localizaciones elegidas, como en sus películas posteriores. En este caso, se trata de la mítica cafetería del mismo nombre, situada en Santa Mónica, derruida seis años después.

—Francisco Algarín Navarro, conversación con el cineasta.



Melting, 1965. Thom Andersen

MORGAN FISHER

En la primera mitad de *Documentary Footage*, una mujer desnuda hace preguntas sobre la apariencia física, con pausas entre medias, a una grabadora. En la segunda, rebobina la cinta, reproduce las preguntas y responde improvisando, bien a la voz de la grabadora, a la cámara o al público. Como los intervalos no siempre encajan con las respuestas, a veces quedan interrumpidas al escuchar la siguiente pregunta. El cineasta pensó que un hombre es menos consciente de su cuerpo que una mujer. Dichas respuestas serían menos espontáneas y veloces. Ésta es la única película que Fisher rodó con un profesional. No hay montaje, lo que vemos es la primera toma. Dirigir, controlar la acción es algo que *Documentary Footage*, un acto de fe sobre la personalidad del actor, rechaza completamente.

Production Footage consta de dos planos yuxtapuestos. El primero, filmado cámara en mano, muestra cómo se carga una bobina de 200 pies en una vieja cámara de Hollywood, la Mitchell; el segundo, estático, sobre una dolly, cómo se descarga en una cámara ligera, la Eclair. La bobina que se carga es la que se filmará en el segundo plano; la que se descarga, la que se filmó en el primero. La bobina del primer plano, cuyo tema es lo antiguo (la tecnología de la Mitchell), está filmado por lo nuevo (la cámara ligera Eclair) y contiene el segundo plano; y el segundo, cuyo tema es lo antiguo (la tecnología de la Eclair), está filmado por lo antiguo (la cámara Mitchell) y contiene el primero. Así, cada mitad de la película, casi simétrica, contiene la otra".

En *The Director and His Actor Look at Footage Showing Preparations For an Unmade Film* dos hombres improvisan en una sala donde ven cinco bobinas. En la primera, un director toma 20 fotografías de un actor mientras éste toma fotografías. Parece un *story board*. En la segunda, el director revela los dos rollos. La tercera muestra las 20 fotos del director y la cuarta las 20 del actor. Siguen dos bobinas en las que se ordenan las series de fotos, pero es imposible realizar una secuenciación mental fotográfica, pues no recordamos los planos. Sabemos que esos 20 planos son la película no hecha cuando ya no están delante de nosotros. Esta *película* repetitiva incluiría todo menos lo que esperamos ver: el contraplano que muestra la escena que encuadran el fotógrafo, lo cual crea un suspense. La repetición en la primera película la hace previsible. La segunda *película* es imprevisible. Un plano sigue a otro sin que haya ninguna conexión aparente.

—Francisco Algarín Navarro a partir de *Writings*, de Morgan Fisher.

Próxima proyección:

06.04.17

Jueves 20:00h

POET ON A BUSINESS TRIP