

XCÈNTRIC

IMATGES CONTRA DIRECCIÓ

28 ABRIL 2002

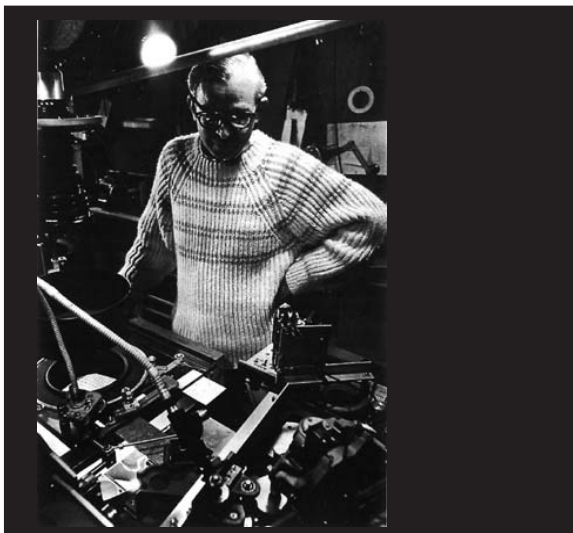


Centre de Cultura Contemporània
de Barcelona

PROPERA SESSIÓ: 09/05/2002

CROMÀTICA III. JÜRGEN REBLE &
THOMAS KÖNER . EN DIRECTE

La versió castellana dels textos de les sessions i
més informació a: www.cccb.org/xcentric



CROMÀTICA II. JOHN WHITNEY + CURTMETRATGES D'IMATGE REAL

John Whitney és un dels pioners més destacats de l'animació amb ordinador. L'interès per la tècnica i el talent artístic de John Whitney (1917-1995) el varen portar a utilitzar amb finalitat creativa alguns mecanismes de computadores anàlegs creats amb finalitat bèl·lica i crear la seva pròpia "cam machine" (precursora de la "motion control") per desenvolupar les seves gràfiques i animacions, tant en l'àmbit experimental com en el comercial (seqüència de crèdits de *Vértigo* (De entre los muertos), dirigida per Saul Bass o alguns efectes per a 2001, Una Odissea del espacio). Tant en els primers experiments conjunts, realitzats a mà per en John i pel seu germà James, que era pintor, com en els que van fer més tard per separat fent servir "optical printer" i els primers ordinadors, el color, les formes geomètriques i la música componen alguns dels millors films abstractes psicodèlics. Es projecta una selecció dels seus treballs d'autor, que no inclou les que ja s'han revisat en altres sessions d'X Cèntric.

Seguint els seus estudis del Pomona College de Califòrnia, Whitney va passar un any a Europa on va estudiar fotografia i composició musical. Al 1940 es va començar a especialitzar en dissenys concrets del moviment i va treballar amb el seu germà James en pel·lícules d'animació, que l'any 1949 van guanyar el primer premi al primer festival de cinema experimental de Bèlgica. A principis dels anys 50 va experimentar amb la producció de pel·lícules de 16 mm. per la televisió i el 1952 va escriure, produir i dirigir pel·lícules d'enginyeria sobre projectes de missils teledirigits per la Indústria Aeronàutica Douglas. Durant un any va ser director de pel·lícules animades a UPA, Hollywood. El títol de crèdit de *Vertigen* d'Alfred Hitchcock va ser un dels treballs que va produir en col·laboració amb Saul Bass en aquest període. Després d'això va dirigir moltes pel·lícules musicals per la cadena de televisió CBS i el 1957 va treballar amb Charles Eames en el muntatge d'una presentació de set pantalles per la cúpula de Fuller a Moscou. Cada pantalla era de la mida d'una pantalla cinematogràfica d'autocinema. El 1960 Whitney va fundar Motion Graphics Inc. amb la qual va produir pel·lícules cinematogràfiques, títols de crèdit per la televisió i anuncis publicitaris. Gran part d'aquest treball el va fer amb el seu propi invent, un ordinador analògic mecànic per a animació especialitzada amb tipografia i disseny concret. El 1962 va ser anomenat soci de la Fundació Graham pels avenços en l'estudi de les Belles Arts. Finalment, després de quasi bé una dècada, va tornar a ser lliure per començar a experimentar amb els problemes dels gràfics en moviment, menys comercials però més estètics.

El treball amb l'ordinador analògic va fer que Whitney esdevingués famós a nivell mundial i la primavera de 1966 International Business Machines es va convertir en la primera gran empresa que acollia un artista com a resident per tal d'explorar el potencial estètic dels gràfics d'ordinador. IBM va atorgar a Whitney una subvenció permanent que ha donat com a resultat avenços molt significatius en l'àmbit de l'art cibernètic. Ja sigui treballant amb targetes d'animacions dibuixades a mà o conceptes matemàtics molt abstractes, Whitney sempre ha demostrat tenir disciplina artística. És (era) un home del demà en el món d'avui.

Extractes de:
Moving Pictures and Electronic Music a John Whitney
John Whitney: Composing an Image of Time a Gene Youngblood (Expanded Cinema)

1a Part

Film *Exercice n° 1*, (co. James Whitney), 1943, 5'

Film *Exercise n° 2-3* (co. James Whitney), 1944, 4'

Celery Stalks at Midnight, 1952, 3'

Experiments in Motion Graphics, 1967, 13'

Permutations, 1968, 8'

Osaka 1-2-3, 1970, 3'

Matrix III, 1972, 11'

Arabesque, 1975, 8'

2a Part

Jazz of Lights, Ian Hugo, 1954, 16'

Jazz of Lights es filmà a Nova York (a Times Square). En aquesta pel·lícula, el realisme es transmuta en impressions fugitives, en un flux efímer de sensacions. Vaig intentar registrar cada matís. Cada alteració de color en el reflex dels anuncis lluminosos és el resultat d'un moviment de la distorsió i de les sobreimpressions. Vaig utilitzar procediments que permetien desdibuixar façanes i objectes, per revelar les seves formes noves, semblants a les que se li apareixen a un observador d'efervescent sensibilitat. L'ús de sobreimpressions va aportar molt a les fantasmagòriques imatges de la pel·lícula. Les imatges van poder així amalgamar-se com les notes d'una composició musical, i desaparèixer les unes en les altres, per convertir-se de vegades en imatges i ritmes purs. Els signes dels anuncis es tornen així signes cabalístics, que, en el joc de noves llums i nous ritmes, s'agrupen en un ordre diferent, encara que també lògic, com si participessin d'una altra realitat. En els casos propicis, em vaig deixar anar en les improvisacions abstractes, sense descuidar mai el punt inicial realista o humà de l'estructura del conjunt Ian Hugo

Drips and Strips, Marie Menken, 1961, 3'

Uns esquitxos de pintura que responen a la gravetat, formant els seus propis dibuixos i combinacions de color. Marie Menken

Marie Menken (es diu) entre els millors representants, des del punt de vista temàtic i formal, del Nou Cinema Americà en l'àmbit de la tradició del cinema experimental i poètic. (Aquests cineastes) canten lliurement la bellesa del món físic, de les seves estructures, dels seus colors, dels seus moviments; però s'expressen a través de la memòria, la reflexió, la meditació. Al contrari que el cinema de la primera vanguardia aquestes pel·lícules no tenen que suportar el pes de la mitologia grega o freudiana ni del simbolisme; el seu significat es més immediat, més visual, més suggestiu. Des del punt de vista artístic i formal, el treball representa la creativitat en la seva forma més pura.

Jonas Mekas en *Film Culture*, núm. 24, primavera 1962

Castro Street, Bruce Baillie, 1966, 10'
Inspirat en una lliçó d'Eric Satie; una pel·lícula en forma de carrer –el carrer de Castro passa per davant de la refinaria de l'Standard Oil a Richmond, Califòrnia... a un costat, maquinària, a l'altre, tancs, xemeneies i edificis El carrer i la pel·lícula acaben en una serradora pintada de color vermell. Tots els elements visuals i sons del carrer progressen des del principi fins al final. Un costat és blanc i negre (secundari), i l'altre és de color –com elements masculí i femení L'aparició a la pantalla d'un pla allargat (només blanc i negre) és pel cineasta la imatge essencial de la consciència.

Bruce Baillie, nota del Catàleg de la Film-Makers Coop.

Colours of This Time, William Raban, 1972, 4'
Per la realització de *River Yar* es van utilitzar temps de pausa prolongats pel registre nocturn d'imatges. Vaig descobrir que els períodes crepusculars feien l'emulsió de la pel·lícula més sensible al color real de la font lluminosa que al color dominant del paisatge. *Colours of This Time* utilitza aquest fenomen per enregistrar tots els canvis de temperatura del color de la llum de l'estiu, des que despenca el dia fins que es pon el sol.

William Raban

Art of Mirrors, Derek Jarman, 197 ,
Shad Thames, juliol 1973:
Acabo de rebre aquest matí la pel·lícula revelada. És una de les pel·lícules més insòlites que he vist mai. Se'm farà impossible muntar-la, perquè no té res que em vingui de gust tallar, cada bobina és encara més sorprenent que l'anterior. Quan els miralls es reflecteixen a la càmera, la cèl·lula de la qual, es manté en la posició automàtica, tota la pel·lícula canvia a negatiu. Luciana Martínez i Kevin Whitney estan perfectes amb els seus vestits de nit de color negre. Hi ha un pla meravellós de Luciana en el qual la llum es filtra a través del seu barret calat i cau sobre el seu maquillatge triangular blau. Gerald té un

aspecte sinistre amb la seva màscara de paper d'embalar –el filtre verd absorbeix menys llum que el vermell fosc, però, en tot cas, fa falta sol per fer-lo cantar. És la nostra primera pel·lícula realitzada en súper 8 i és incomparable. Les pel·lícules de súper 8 dels últims mesos s'apropen encara més a l'obra de 16 mm, però aquesta només es podia realitzar amb una càmera de súper 8 amb els seus efectes i peculiars característiques. Per fi tenim quelcom completament nou.

Derek Jarman, "Home Movies",
Yann Beauvois i Jean-Michel Bouhours (eds.),
Le Je filmé, Editions du Centre Pompidou
i Scratch Projection, París 1995

Colour Separation, Chris Welsby, 1976, 2' 30"
Aquesta pel·lícula es basa en el procediment de la separació dels colors. Es va utilitzar una pel·lícula de molt contrast per enregistrar els colors primaris mitjançant una càmera fixa. En la imatge composta resultant, tot allò que es mou, s'encarna en el color primari o secundari, mentre que tot allò que es queda fix va ésser filmat tres vegades amb els tres filtres, i representat mitjançant –segons*lit*, a partir*- els colors exactes.

Chris Welsby

Pluie de Roses (À Rose Lowder), Jakobois, 1984, 3' 20"
Des d'un pont damunt el canal de Saint-Martin veiem com es creuen les barcasses «Rosa» i «Pluie de Roses»; les casualitats es multipliquen i la càmera les desmultiplica, gràcies al fotograma a fotograma, mitjançant la profunditat de la caiguda.

Swimmer, Michael Maziere, 1987, 7'
Aquesta pel·lícula de Maziere és un dels moviments de "The Bathers Series".

"The Bathers Series" és un conjunt de pel·lícules curtes inicialment inspirades en els estudis pictòrics de "Els banyistes" de Paul Cezanne. A partir de la idea original, aquesta sèrie es desenvolupa com una sèrie pictòrica o una simfonia musical amb diferents moviments. Cada moviment es concentra en un tema específic, utilitzant un tema particular i un procés estètic.
Michael Maziere

"La realitat del cos és una imatge en moviment fixada pel desig" (Octavio Paz)
El tema de *Swimmer* és l'acte de nedar com experiència emotiva subjectiva. La pel·lícula, servint-se del aspecte psicològic i del simbòlic, crea un esdeveniment en el qual la por i el plaer existeixen per separat i entremesclats. Una pel·lícula en la cruïlla de la especulació formal i del distanciament psicològic.

Michael Maziere

Una bella qualitat fotogràfica caracteritza la *Swimmer* de Maziere, que utilitza la imatge congelada i plans repetits d'una piscina que només es pot trobar al mar Mediterrani i amb la seva llum. Amb una fracturada banda sonora "trobada".
Michael O'Pray, *Art Monthly*

La gran ambició de Ian Hugo era encarnar "el llenguatge multidimensional del nostre món interior". Més que qualsevol altre cineasta, el seu cinema representa somnis i somiejos mitjançant tècniques que tracten de reflectir el flux metamòrfic i els inexplicables canvis del nostre subconscient. La gran part de les opcions formals pròpies del cinema, en particular la sobreimpressió, tècniques especials de copiat i, per sobre de totes elles, la fosa, es reuneixen per a representar aquesta subjectivitat radical.
Stuart Liebman a *A History of the American Avant-Garde Cinema*, NYC 1976

Ian Hugo és un dels grans coloristes del cinema experimental. Pel·lícules com *Jazz of Lights* o *Bells of Atlantis* (1952), en la qual va col·laborar Len Lye, fan ús del tractament i la intensificació del color, mitjançant tècniques de copiat, per a dotar-lo d'una dimensió simbòlica. Les capes de colors subtilment conjuntats flueixen a la pantalla com ones rítmiques, evocant aquells "colors que topen entre sí sense cap frontera", tal i com apunta el monòleg escrit per la seva esposa, Anaïs Nin, per a *Bells of Atlantis*, que serien com l'espai en el qual no es busquen "corrents de pensament, sinó només la carícia i el desbordament del desig". Aquell espai articulat pels telons de color i el moviment d'imatgeria hipnagògica (les imatges evanescents que precedeixen el son), va constituir per a Hugo una base per la representació del ser interior. *A Jazz of Lights*, que comença com un documental que transforma progressivament la realitat en somni, intentant "extreure de les realitats quotidianes les seves virtualitats, freqüentment estranyes i màgiques", se li pot aplicar la definició que va donar Abel Gance de *Bells of Atlantis*: "diàleg directe amb el subconscient".
I.C.D.

*La sinposi de les pel·lícules de la primera part estarà diponible a www.cccb.org/xcentric

