

Dijous 28 d'abril, 18:00 h

Xcèntric

CINEMA INVISIBLE

FLICKS & LOOPS (NOWADAYS)



C regeneracions de VHS a VHS

D'ençà que el 1966 Tony Conrad va atemptar contra la nostra visió amb *The Flicker*, va néixer una nova tendència de fer cinema. Aquí, mostrem un recull d'obres fetes en l'actualitat d'Itàlia, França, Espanya i Àustria que continuen d'alguna manera amb aquesta tendència, aplicada a una recerca personal de treball amb la imatge. Sessió intercalada amb pel·lícules-loop de durada tancada.

.....:1ª PART:.....
55 ASA, Agustín Gimel, 2001, 2', vídeo, sonora.
90º, Agustín Gimel, 1999, 25", vídeo, sonora.
il n'y a rien de plus inutile qu'un organe, Agustín Gimel, 1999, 9', vídeo, sonora.
Venezia.av, Manuel Villanueva, Carlos Higinio Esteban, Carlos Molinero, 2002, 6'15", vídeo, sonora.
Blow up, Siegfried A. Fruhauf, 2000, 1'30", 35 mm, Sonora.
maricel, Toni an(d)toni, 2002, 1'17", 35 mm., silent.
The Decline, Toni an(d)toni, 1'07", 2002, 35 mm., sonora.
Quo vadis?, Antoni Pinent, 3', 2004, 35 mm., sonora.
je n'ais pas du tout l'intention de sombrer, Agustín Gimel, 2002, 4'45", vídeo, sonora.
C regeneraciones de VHS a VHS, Toni an(d)toni, 15', MCMICIX-MM, vídeo, sonora.

.....:2ª PART:.....
La sortie, Siegfried A. Fruhauf, 1998, 6' 16 mm.
Sally Gardner, Othello Vilgard, 2002, 7'30", vídeo, sonora.
L'Oeil lourd du voyage mécanique, Agustín Gimel, 2003, 3', vídeo, sonora.
1305, Agustín Gimel, 2001, 2', vídeo, sonora.
RADAR, Agustín Gimel, 2001, 2', vídeo, sonora.
Extracorpous, Agustín Gimel, 2004, 9', vídeo, sonora.
Structural Filmwaste. Dissolution 1, Siegfried A. Fruhauf, 2003, 4', vídeo, sonora.
Structural Filmwaste. Dissolution 2, Siegfried A. Fruhauf, 2003, 3'30", vídeo, sonora.
Lighting, Othello Vilgard, 2002, 6', vídeo.
Terrae, Othello Vilgard, 2001, 7'40", vídeo, sonora.
Training in the frame / Traîner dans le cadre, David Kidman, 2001, 10', vídeo.

AGUSTIN GIMEL realiza películas, vídeos e instalaciones; su trabajo propone una reflexión sobre los límites de la percepción visual y sonora mediante la utilización del plano-fotograma, la repetición y la combinatoria. Por la contracción y dilatación del tiempo, por la compensación de sistemas de representación antagonista, el montaje revela la poesía interna de los materiales tomados en vivo. Sus películas han

sido difundidas en numerosos festivales internacionales, y lugares consagrados al cine y arte contemporáneo (Cinémathèque Française, Forum des Images, ZKM, Castello di Rivoli, Immanence...)

5 Puissance ASA, 2001, 2'.

Fruto de la colaboración con Stéphanie Coudert, creadora de vestidos, este vídeo propone analogías entre la costura y el montaje: l'écran-matière, el corte, el ensamblaje, la combinación.

Il n'y a rien de plus inutile qu'un organe, 1999, 9'.
 "Il n'y a rien de plus inutile qu'un organe" escribía Antoni Artaud en 1947, y daba para la ocasión un nombre a una desmaterialización posible: le Cops sans Organes (El cuerpo sin órganos). La estructura en tríptico de esta película recupera la de la Divina Comedia, el tránsito de Dante a través del Infierno, purgatorio y paraíso es respetado en su cronología.

Este camino es considerado como el de la desmaterialización de un cuerpo (el de Dante). El cuerpo humano que posee en un origen, en el transcurso, es desmembrado, reconstruido, reorganizado en un cuerpo nuevo liberado de su organismo y de sus órganos. Este nuevo cuerpo, al contacto con Beatriz, y por su ascensión, se transforma en un punto de circulación de flujo y de intensidades de todo tipo.

SI VOLS REBRE INFORMACIÓ
 D'XCÈNTRIC, OMPLE LA
 BUTLLETA QUE TROBARÀS AL
 MOSTRADOR DEL VESTÍBUL

Je n'ais pas du tout l'intention de sombrer, 2002, 4'45".

Magma de hormigón, de cristal y de metal de donde emerge una clara comisura, falla-frontera entre oscuridad y luz. Lucha entre lo concreto y lo etéreo.

L'Oeil lourd du voyage mécanique, 2003, 3'.

Paisaje rotativo, carta postal en movimiento, el lago Anosy en Antananarivo (Madagascar) considerado por sus propietarios como un espacio para emprender.

RADAR, Agustin Gimel, 2001, 2'.

Dispositivos de vigilancia tomados en un abismo. El movimiento panorámico de la cámara desvela territorios neutros. La cámara como objeto captado por otra cámara se acoplan en ese espacio. El evento o el no-evento se ofrecen en espectáculo. Los radares vigilan y transmiten.

Film Curator Carlos Fernández

Extret del programa de mà de *La enana marrón*,
març 2004.

TONI AN(D)TONI (Itàlia?, 1975 - Barcelona, 2005)

Experimental Filmmaker, fotògraf, videocreador, etc. Autodidacta, nòmada. El seu naixement es vincula a algun indret d'Itàlia. Va morir la nit del 24 al 25 de febrer del 2005 als 29 anys, després de la projecció de *toni an(d)toni's Presentrospective* al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

Film Curator Antoni Pinent

(...) **XXIX. ¼ del proyecto: C regeneraciones de VHS a VHS**, toni an(d)toni, 15', MCMICIX-MM, video, sonora.

"Este mecanismo del funcionamiento de la conciencia se reproduce, por ejemplo en *C regeneraciones de VHS a VHS* de toni an(d)toni. En ella, una selección de imágenes de la infancia de un niño, grabadas de forma casera con una cámara Súper-VHS, va copiándose y repitiéndose en bloques siempre iguales

en una cinta de vídeo de atrás para adelante, es decir, desde el estado actual del niño, con diez años, hasta su bautizo. El resultado es una cinta de 15 minutos de duración en la que se repite continuamente el mismo bloque, el mismo montaje, pero que al ser copiado veinticinco veces va perdiendo calidad con cada nueva generación. Así el espectador percibe el olvido (la pérdida de calidad) de las imágenes que según se acercan al estado primigenio en que se grabaron se van haciendo más nítidas. La clave está en que el montaje se presenta al revés, de manera progresiva, desde el estado actual del niño, que difícilmente recuerda las imágenes y sonidos, hasta la nitidez misma de los "hechos" que exterioriza la vivencia total del niño.

Lo que el espectador ve durante los primeros cinco minutos es pura "nieve", ya que es el bloque de imágenes que se sitúa en las últimas generaciones del vídeo, es estado de olvido del personaje. Pero de repente, comienzan a aparecer imágenes y a descifrarse sonidos. Curiosamente, y de manera azarosa, sólo algunas imágenes del bloque se ven privilegiadas, ya que aparecen antes que otras y de forma más clara (sobre todo aquella en la que como el fantasma, el niño disfrazado de Drácula se mira en el espejo). De esta manera, mediante el mecanismo de un suspense excesivamente dilatado, las imágenes y sonidos van descubriéndose y "recordándose". Se reproduce entonces, mecánicamente, el funcionamiento interior de la conciencia, lo cual no siempre queda bien entendido por los espectadores, ansiosos de imágenes, que asisten a la proyección."

Extret de l'article: **FERNÁNDEZ, Cristóbal**. *¿Cuántas películas podrían hacerse en Innisfree?*, revista **Cabeza Borradora**, núm. 2, Madrid, junio 2003.

Maricel, toni an(d)toni, 2002, 1'17", 35 mm., silent. Obra feta amb un càmera fotogràfica reflex amb pel·lícula de diapositiva de 35 mm. Poema líric on l'espai que ocupa el mar i el cel es confon. Fotos horitzontals fetes per Cristóbal Fernández.

The Decline, toni an(d)toni, 1'07", 2002, 35 mm., sonora.

Pel·lícula feta amb la mateixa tècnica que l'anterior, però en aquest cas les fotos estan fetes en vertical, també per Cristóbal Fernández, i el so és el que s'origina per la mateixa foto emulsionada en la banda òptica del suport 35 mm. Les dues obres juntes formen un díptic. Última obra de toni an(d)toni abans de la seva mort recent, el contingut se centra en el descens fet a través d'un edifici de la Plaza España de Madrid, en homenatge al gran cineasta Iván Zulueta.

Quo vadis?, Antoni Pinent, 3', 2004, 35 mm., sonora. Primera obra experimental d'Antoni Pinent, realitzada a Milà amb la càmera de fotos supersampler de lomography en suport 35 mm. diapositiva. Actualment prepara *Falso movimiento*, també amb lomography; i el seu primer llargmetratge, *s/t*, obra cinematogràfica en estat viu, el *new expanded cinema*.
Contacte: antonipinent@katamail.com

SIEGFRIED A. FRUHAUF s'ha fet molt ràpidament un lloc dins de l'extraordinari panorama del cinema experimental austríac. Citant com a referències directes a Peter Kubelka i apadrinat en part per Peter Tscherkassky, utilitza tant el vídeo com el cinema, en una mena d'investigació tenaç sobre les virtualitats de la imatge en moviment. De moment, el màxim reconeixement li ha vingut per "Exposed" (2001), una peça feta segons el característic "mètode Tscherkassky" d'exposar a les fosques (amb una bombeta especial) parts de fotograma per contacte entre la pel·lícula filmada o trobada i el suport final, però en la que Fruhauf sap destacar els seus propis elements, el seu ritme i sensibilitat, que acaba constituint una variació i una reflexió sobre la memòria i la projecció cinematogràfica.

Sempre parles de tú com un cineasta experimental (experimental filmmaker). Què ens podries dir sobre la situació actual del cinema experimental, arrelat si fa no fa des de sempre en la cruïlla entre el cinema "no experimental" i l'esfera de l'art contemporani en general? Ha canviat, això? I on ubiques els teus propis treballs?

El cinema experimental s'ha anat movent des de sempre de la caixa negra al cub blanc, entre el cinema no experimental i les belles arts, constituint sempre un

gènere artístic propi. Respecte a això res no ha canviat. El vídeo, per altra part, ja ha estat plenament acceptat dins del sistema de les belles arts, sense conservar els lligams amb el cinema. Artísticament és rellevant i avantatjós ja que obre diferents possibilitats de treballar amb els mitjans per definir la diferència que probablement influeix en el contingut. Els meus treballs normalment estan produïts per al cinema, però, des del moment que la tècnica permet presentacions fora de la projecció cinematogràfica convencional, hi ha més possibilitats que mai de trobar formes per transgredir les fronteres de la sessió cinematogràfica. Els orígens d'aquesta tendència es poden trobar en els esforços del "cinema expandit" (expanded cinema) dels anys 60. Els meus treballs són en part experiments en aquesta direcció.

Àustria és i ha estat per diverses dècades un dels llocs més forts i reputats pel que fa al cinema experimental, amb directors emblemàtics com Peter Kubelka, Kurt Kren o Peter Tscherkassky, entre d'altres. De les pel·lícules estructurals lligades a Kubelka fins a les provocacions sexuals de Valie Export: com diries que t'ha beneficiat aquest ambient extraordinari, o ha estat un problema en algun sentit?

El meu treball, per descomptat, ha estat inspirat per aquest noms i, per a mi, les comparacions o les connexions amb ells mai no han estat un problema. Evidentment, també hi ha una mena de dificultat de no quedar-nos a la seva ombra, que també però podem considerar un repte.

En el nostre estrany món contemporani, degut al protagonisme de l'entreteniment i el paisatge multimèdia, la procedència de les imatges sembla que ja hagi completament deixat de ser rellevant. Les imatges, tal com ens arriben, han perdut una part de la seva història. La televisió, en totes les seves (per)versions, la premsa escrita, fins i tot Internet, vomita i devora constantment documents visuals i/o audiovisuals en base o píxels, sense preguntar-se gens ni lliurar una mínima informació sobre el format original, les condicions d'enregistrament o les intencions manifestes del que hi ha darrera la càmera. Quin sentit té avui, en aquest moment de caos informatiu, preguntar-

se sobre l'especificitat d'un fenomen com el cinema, i convertir-ho en experimentació, repte, recerca, indagació?

En el nostre paisatge mediàtic actual sembla particularment indicat que un gènere com el cinema experimental, que sempre procura d'analitzar les regles i els aspectes de l'esperit del nostre temps, existeixi. Mostrar a l'audiència el significat de les imatges al marge de les expectatives més comunes és avui en dia una necessitat bàsica.

Sovint fas servir parts de "pel·lícules trobades", com a "La sortie" (dels germans Lumière), fins i tot imatges d'Internet. En aquest extrem, el cineasta es confon abans que res amb un col·leccionista. O fins i tot podria estar -metafòricament- pròxim de l'escriptor, que fa servir paraules inventades per construir significats nous o particulars. Quin és per tu, segons la teva concepció de la pel·lícula cinematogràfica i el audiovisuals, el moment més importat d'aquest procés d'"escriptura"?

Les imatges que ja existeixen no hi ha cap necessitat de tornar-les a inventar. Es tracta sobretot de destil·lar significats prèviament no revelats, d'observar les imatges intensivament i esbrinar el particular detall que les fa atractives al cervell.

Com fas servir els ordinadors en el procés de treball, i fins a quin punt t'han fascinat el processos manuals i artesans del cinema?

Per a mi, treballar amb imatges de vídeo digitals és igual d'important que utilitzar material cinematogràfic analògic. Potser podríem dir que la transformació en una direcció immaterial que és pròpia del món digital demana una mena de compensació. I potser aquesta compensació pot trobar-se en el sistema del cinema analògic i especialment en l'existència física del cel·luloide.

Alguns dels teus treballs, com "Exposed", s'articulen a partir de la repetició i el paroxisme de les imatges. Encara que sigui perquè el muntatge cinematogràfic per tu és extremadament important, amb tot aquell fetitxisme matèric del cinema i els valors hipnòtics de les imatges en moviment tan propis del cinema experimental

per altra part, tot plegat no difereix massa del que Maurice Blanchot va escriure sobre les repeticions, capgirant l'enunciació dels fets línia i discursiva, en la temptativa d'assolir, en les seves paraules, l'afirmació impersonal de l'inacabable. Per Blanchot, en una escriptura fragmentària positiva, les reiteracions obsessives generen "una repetició del mateix", una diferència, perquè cadascuna és diferent, té el seu propi i exclusiu significat encara que formalment sigui el "mateix". Té una mena de lectura política. En quins termes ho utilitzes en les teves pel·lícules?

Des del moment en que el cinema és un mitjà reproductor i reproduïble, la repetició és una manera de procedir immanent i pertinent. L'original no existeix, cada projecció és una reproducció. La pel·lícula és una estructura inestable i efímera, el fotograma existeix només durant un instant realment brevíssim a la pantalla.

Quin és el lloc de la banda de so, que empres vegades d'una forma molt irònica, en les teves pel·lícules?

És important, però sempre està feta després de les imatges. Mai no hi ha una idea absolutament clara, però sí per altra banda una impressió molt concreta de com ha d'interactuar el so amb les imatges, que és el que intento de traduir en cooperació amb els músics.

Podríem considerar que el cinema/audiovisuals experiments d'avui son imaginàriament (o oníricament almenys) el cinema/audiovisuals experimentals del futur, tal com la poesia actual sovint en relació a l'escriptura en general?

És habitual de comparar el cinema experimental amb la poesia, encara que la prosa existirà sempre. No hi ha cap mena de dubte que una persona arribarà a més gent amb una forma estandaritzada d'expressió que amb una altra d'individual. Penso que el cinema experimental és l'essència del cinema.

Extrety del catàleg: *Posible. Festival de cine de Europa Central y Oriental de Barcelona*, gener, 2005.

Entrevista realitzada per Francesc Gelonch.