



Slides, Annabel Nicolson, 1971.

12.04.18

Dijous 19:30 h

CINEMA ESTRUCTURAL FEMENÍ. ANTICIPACIÓ, ORDENACIÓ, REPETICIÓ.

Quan s'analitza el cas del cinema estructural, generalment es debaten els films realitzats per homes de procedència nord-americana. Amb tot, la riquesa i el volum de pel·lícules estructurals creades per dones demostren que aquesta aproximació és un despropòsit. Revelar les idees preconcebudes, els sistemes formals i els recursos materialistes de cineastes implicades en les troballes antiil·lusionistes del mitjà filmic és un dels objectius de la sessió. Les peces de la canadencina Joyce Wieland i la catalana Eugènia Balcells comparteixen espai amb un conjunt de treballs d'artistes angleses vinculades a l'existència de la London Film-Makers' Coop. Totes treballen el suport filmic de 16 mm intercalant recursos òptics amb solucions matèriques.

Autumn Rush for Kurt Kren and Winter and Spring and Summer, Anna Thew, 2003, 6 min, sense so (doble projecció en digital)

Notes from Light Music, Lis Rhodes, 1975-1977, 12 min (projecció en digital)

Fuga, Eugènia Balcells, 1979, 20 min, sense so (projecció en digital)

Footsteps, Marilyn Bailey, 1975, 16mm, 6 min

1933, Joyce Wieland, 1967, 16mm, 4 min

Deck, Gill Eatherley, 1971, 16mm, 13 min

Slides, Annabel Nicolson, 1971, 16mm, 11 min, sense so

Anna Thew: **Autumn Rush for Kurt Kren and Winter and Spring and Summer** (2003)

Una observació detallada dels arbres a la tardor, l'hivern, la primavera i l'estiu, filmada durant dos anys amb la precisa opció fotograma a fotograma de la càmera Bolex, utilitzant un objectiu macro de 75 mm i 25 mm, on les pulsacions alternades de 24 fotogrames per segon es transformen en una síncope òptica. (...) La tardor és un homenatge a Kurt Kren després de *Bäume im Herbst* ('Arbres a la tardor'), l'hivern al meu pare després de la seva mort el 1999, la primavera a Rose Lowder per les seves pel·lícules d'enquadraments únics, *Parcelle* i *Retour d'un repère*, i l'estiu a la meva mare, que va plantar més arbres dels que puc recordar.

Anna Thew

Lis Rhodes: **Notes from Light Music** (1975-1977)

Quadrícules blanques i negres filmades des d'una càmera en angulació zenital, copiades a la banda de so òptica, de manera que la imatge, com a *Dresden Dynamo*, produeix el so. Es poden escoltar els instants en què Rhodes fa zoom in amb l'òptica de la càmera a causa del canvi d'escala en les dues pistes. Com a resultat, la peça té una musicalitat discernible, emfatitzada en el títol.

Mollaghan, Aimee. «Rebalancing the Picture-Sound Relationship. The Audiovisual Compositions of Lis Rhodes». A: Rogers, Holly i Barham, Jeremy (eds.). *The Music and Sound of Experimental Film*. Oxford University Press, 2017, pàg. 212.

Eugènia Balcells: **Fuga** (1979)

Fuga (1979) és una obra inspirada en l'estructura musical de la fuga i actua per l'acumulació progressiva de sobreimpressions que formen un teixit de temps i espai, de moviments i presències, sempre dins d'un escenari únic (un interior). Realitzada a partir d'una partitura o model previ (encara que interpretada amb certa llibertat en el muntatge final), **Fuga** és un exercici formal/estructural que recupera elements que evocuen l'estètica del film familiar i que assoleix moments d'autèntic virtuosisme en la densitat de les seves imatges.

Bonet, Eugeni i Palacio, Manuel. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981*. Universidad Complutense de Madrid, 1982, p. 53.

Marilyn Bailey: **Footsteps** (1974)

El cinema estructural es podria formalitzar a partir de les matemàtiques, que oferien una bellesa formal, o, també, del patró d'un joc, el qual ofería una forma particular d'implicar l'audiència. En són exemples particularment elegants, d'això darrer, els treballs de Halford [nom de soltera de Marilyn Bailey] basats en jocs *Hands Knees and Boomp* i *Daisy* (1973), on actua en directe aquest joc de mans infantil amb la seva pròpia imatge projectada en negatiu, i **Footsteps** (1974), on recorre al joc Grandmother's Footsteps [Un, dos, tres, pica paret] com un mitjà per dramatitzar la relació, habitualment oculta, entre la càmera i el subjecte filmat.

Curtis, David. *A History of Artists' Film and Video in Britain*. Londres: BFI, 2007, pàg. 235.

Joyce Wieland: **1933** (1967)

Com passa amb el títol, també es manté inexplicada aquesta breu escena en bucle filmada al carrer a càmera ràpida, que s'alenteix durant un moment per reprendre després la velocitat inicial. Només és un fragment d'acció incompleta que es mou dins i fora del marc. Cada vegada es percep alguna cosa nova. El metratge del carrer no tan sols s'observa una vegada i una altra, sinó que es mostra en un temps irreal. La seva il·lusió tridimensional contrasta amb la superfície plana de la secció blanca. Fins i tot d'una manera més marcada que a *Sailboat*, tots aquests factors es converteixen, emprant el terme del cineasta Ken Jacobs, en «dispositius que derroten la il·lusió» (illusion-defeating devices), que atrauen l'atenció sobre la tira de pel·lícula en tant que film.

Cornwell, Regina, «The Films of Joyce Wieland». A: Elder, Kathryn (ed.). *The Films of Joyce Wieland*. Toronto: Cinematheque Ontario, 1999, pàg. 52.

Gill Eatherley: **Deck** (1971)

Al llarg d'un viatge en vaixell per Finlàndia, la càmera filma tres minuts en blanc i negre —en 8mm— d'una dona asseguda en un pont. La preocupació de la pel·lícula es troba en l'emulsió i la transformació del material, que inicialment es va refilmar d'una pantalla on diversos aparells la projectaven a diferents velocitats i posteriorment, en l'amplificació amb filtres de colors, es van utilitzar elements negatius i positius, així com superposicions mitjançant la copiadora òptica de la cooperativa de cineastes de Londres.

Gill Eatherley, catàleg de distribució de Light Cone, 1997.

Annabel Nicolson: **Slides** (1971)

Slides es va crear mentre estudiava a Saint Martin's. Com la peça de la màquina de cosir, va ser una pel·lícula que va passar. Aleshores estava immersa en el film i sempre tenia trossos de pel·lícula escampats per la meua habitació, sobre la taula, pertot, sempre fragments breus. Tenia diapositives de les meves pintures i les vaig retallar per convertir-les en una tira de pel·lícula. Imagina un fragment de cel·luloide de 16 mm amb perforacions. En lloc d'això, el que tenia era una tira —una mica més estreta— sense les perforacions, i les diapositives es van tallar a trossos, tan sols petits fragments, enganxats amb una altra pel·lícula, i també cosits (la peça és anterior a *Reel Time*). Hi ha trossos cosits amb fil i d'altres amb perforacions.

Annabel Nicolson, entrevista amb Mark Webber, 2002, a Webber, Mark (ed.). *Shoot, Shoot, Shoot. The First Decade of the London Film-Maker's Cooperative, 1966-1976*. Londres: LUX, 2016, pàg. 277.

Propera projecció:

19.04.18

Dijous 19:30h

IL·LUMINAR LA VISIÓ (I): L'ESPAI ÍNTIM DEL CINEASTA. DEL TREBALL I DE L'AMOR.