

ANTONI PINENT / ESBOZOS EXPERIMENTALES

■◀ **Hollywood Movie**, Volker Schreiner, 2012, vídeo, 7' • **2∞1: A Space Cut**, Antoni Pinent, 2005-07, Súper 8/ proyección en vídeo, 9' • **Play**, Christoph Girardet y Matthias Müller, 2003, vídeo, 7' • **Projection Instructions**, Morgan Fisher, 1976, 16mm, 4' • **Descenso**, A. Pinent, 2001-02, 35mm, 1' • **Música visual en vertical**, A. Pinent, 1999-00, 35mm, sin sonido, 1' • **FILMQUARTET/POLYFRAME**, A. Pinent, 2006-08, 35mm, 9' • **KINOSTURM KUBELKA/16 variaciones**, A. Pinent, 2009, 35mm, 1' 30" • **G/R/E/A/S/E**, A. Pinent, 2008-13, 35mm CinemaScope, 20' • **GIOCONDA/FILM**, A. Pinent, 1999, 35mm, 50" • **Superficie**, A. Pinent, 1999-02, 35mm, sin sonido, 2' • **The Action**, David Matarasso, 2012, vídeo, sin sonido, 3'30" • **Mi primer 35 mm**, A. Pinent, 1995-97, 35mm, sin sonido, 1' • **Motion Picture (La sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon)**, Peter Tscherkassky, 1984, 16mm, sin sonido, 3'30" • *Un programa de Celeste Araújo y Oriol Sánchez con la colaboración de Antoni Pinent.*

Enmarcadas en el terreno del cine experimental, las películas de Antoni Pinent son una forma de reflexión sobre el medio cinematográfico, donde los aspectos materiales de las imágenes en movimiento configuran su contenido. A lo largo de los años ha desarrollado un cine sin cámara muy particular, trabajando directamente sobre el soporte y fragmentando su unidad mínima, el fotograma. Una técnica que él mismo ha designado como *polyframe* y a partir de la cual ha realizado sus últimas películas. Esta labor de *décollage* con la materialidad fílmica, además de presentar la película como algo concreto que se puede trabajar con las manos, remite al cine de atracciones, a esa experiencia visual tan impactante, llena de golpes, choques y humor, de las primeras proyecciones. Esta sesión presenta algunos de sus trabajos en diálogo con otros de Volker Schreiner, Christoph Girardet y Matthias Müller, Morgan Fisher, David Matarasso y Peter Tscherkassky [además de obras de Michael Snow, Peter Kubelka, Stanley Kubrick, Luis Buñuel o los hermanos Lumière a que remiten las películas de esta sesión]. Unos han sido una influencia importante; otros aportan conceptos para pensar su obra.

En *Hollywood Movie*, Volker Schreiner parte de un texto de Nam June Paik, *Film Scenario*, para poner algunas de sus partes en boca de Michael Caine, Humphrey Bogart, Elizabeth Taylor, John Torturro o Katharine Hepburn, entre otros. Usando la técnica del *cut-up*, el cineasta alemán reordena el escrito de Paik y crea un nuevo 'texto', una película que reflexiona sobre la deconstrucción fílmica y enuncia algunas de las cuestiones de esta sesión: la apropiación imágenes, el corte, el público y la proyección.

II "Mi manera de trabajar con las imágenes, de apropiarme de ellas, está vinculada al hecho de poder cogerlas con las manos, tener un tiempo implícito en el que puedo manipularlas de manera directa, sin máquinas para su visionado. Habitualmente trabajo con una pequeña mesa de luz fría, una empalmadora, ya sea de 35, 70 o 16mm o también Súper 8, un cuentahílos (lupa pequeña) y varios tipos de celo. No dispongo siquiera de moviola durante el proceso de manipulado, pues me gusta trabajar con el material parado e imaginarme los ritmos que resultarán. (...) Como en otras obras, busqué una manera para remontar el film de Kubrick (*2001, Odisea en el espacio*): integré el título original, presentando a la vez la metodología que adopté, la estructura del 2 y el 1, con el infinito entremedio, y el concepto de 'corte espacial'. (...) Para mí el 'corte' es algo que 'separa' y 'une' al mismo tiempo, me gusta esa doble vertiente que tiene. Me gusta lo que conlleva la unión de planos imposibles, también el utilizar el corte en la parte visible del fotograma, su fisicidad, sacarlo de su servidumbre, de esa unión suave, y manejar su parte más destructora y dinámica, de choque, de golpe a la vista o incluso agresión. (...) En cuanto a la unión de los planos [el lugar de la escisión o del corte], me refiero concretamente a que no sabemos exactamente cuándo fueron rodados ni qué distancia de tiempo separa cada plano del anterior y del siguiente. (...) De ahí que jugara con el concepto de elipsis dentro del plano, del que sólo vemos el primer fotograma y sus dos últimos [esto para la versión en Súper 8]. Para la versión en 35mm, (...) '2 segundos + corte original del film + 1 segundo'. Con lo que las duraciones de ambos films son distintas, (...) la versión en 35mm CinemaScope (2009-2010) es de más de 40 minutos.

(...) Lo que intentaba trabajar en *2001: A Space Cut*, si lo hiciera en digital perdería su gracia y sentido. El hecho de tener en la mano 3 fotogramas de Súper 8 e ir encajando los cortes, cobra otro sentido, es una forma de pensar diferente a cuando uno está delante del *Final Cut* (...).” Antoni Pinent

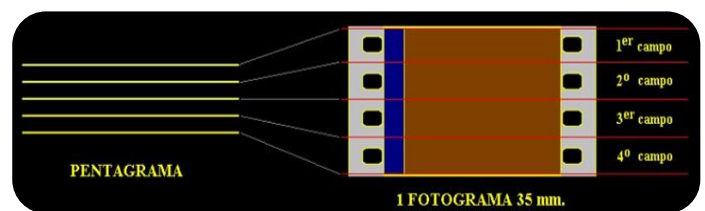
III Christoph Girardet y Matthias Müller toman el cine como archivo y sus imágenes como objetos de clasificación, catalogación y análisis. Ordenando sus imágenes por tipos y extrayendo entre ellas un mismo motivo, las películas resultantes son formas de investigación crítica del medio que exponen cómo funciona el dispositivo cinematográfico e intervienen de manera subversiva en sus códigos. La representación del espectador en el cine es el tema de *Play*, un trabajo de montaje hecho a partir de diferentes fragmentos de películas en los que sus protagonistas integran el patio de butacas de distintos espectáculos. La acción del film está confinada a la mirada de los espectadores y a sus gestos, lo que hace converger el espacio proyectado con el espacio físico de la sala, una especie de auto referencia tautológica que destruye cualquier posibilidad de ilusión del público y le devuelve su imagen como en un espejo.

IV El espacio de proyección está también presente en *Projection Instructions* (Morgan Fisher). Invertiendo la idea común de que en el cine la proyección debe quedar invisible, la película muestra una serie de instrucciones, impresas en pantalla y en la pista de sonido, dirigidas al proyccionista. Estas prescripciones, materializadas en sus acciones, revelan al espectador las diferentes posibilidades mecánicas de la proyección y convierten al técnico en la figura central de la película. Lo que de alguna manera hace eco de la parte más física y tangible de la proyección que Pinent reivindica para sus films: la mecanicidad de los proyectores con sus obturadores trabajando en el ocultamiento y desvelamiento de la imagen, la luz y la no luz. Al mismo tiempo los dos cineastas trabajan a partir de las condiciones históricas y tecnológicas del cine. Acogen la técnica –sus bases perceptivas, químicas, mecánicas e industriales– como horizonte de toda posibilidad de reflexión y creación.

V “Uno de los elementos que me interesan de la fotografía es el hecho de que el cine se organice a partir de una sucesión de imágenes fijas, dispuestas en secuencia y en movimiento, con una cadencia estándar [desde la aparición del cine sonoro de 24 imágenes por segundo]. (...) La relación de la fotografía con el cinematógrafo se evidencia también en el concepto de intervalo, en esta la variación –mínima o brusca– de un fotograma a otro que constituye en el cine el movimiento (...). El reflexionar sobre estas caracte-

rísticas fue lo que me llevó a utilizar estas cámaras analógicas [con ellas descubrí muy pronto que podía hacer películas, ya que el paso de arrastre del soporte de 35 mm es el mismo que el del cine], buscando trabajar también con el tiempo de obturación de cada una de las fotos que tomaba, haciendo variaciones de obturación en sus diferentes disparos. Mi película *Descenso* podría configurar un buen ejemplo de esto: en la parte final, la propia imagen contiene un barrido diferente realizado con el propio movimiento del cuerpo en la toma del edificio que retrataba. Intenté inscribir en cada uno de los fotogramas un movimiento: la gestualidad de la toma individual (...).” A. P.

VI “*Música visual en vertical* presenta literalmente una partitura. Tomé completa la pieza para piano a dos manos *Claro de Luna* de Beethoven y la adherí a una tira de 35 mm transparente, que luego entregué al laboratorio como negativo para las sucesivas copias positivas en color. Pero la relación de la partitura musical con mi trabajo, creo que surgió inconscientemente después de haber visto, reproducidas en algún libro, algunas de las anotaciones que hizo Paul Sharits para preparar sus obras. Esto, junto con mis lecturas de los textos de Walter Murch y Dziga Vertov sobre sus investigaciones para dar con una nomenclatura de montaje, me llevó a que, poco a poco, trabajara con partituras musicales para escribir mis propias ‘notaciones cinematográficas de montaje’: esquemas preparatorios en los que fui creando mis propias reglas. (...) En los pentagramas inscritos en las libretas musicales podía anotar cada una de las cuatro partes que componían cada fotograma [en 35 mm].” A.P.



Esquema de la técnica FILM QUARTET o 35/4, Antoni Pinent 2005

VII “Cuando realicé *FILM QUARTET/POLYFRAME*, obra que trabajé con pequeños fragmentos de diferentes formatos que tenía sobre la mesa, desde el momento inicial me propuse dejar el sonido del film tal y como quedara en el montaje original con sus desfases originados por el *collage* de los diferentes fragmentos. De ahí que los cortes de la imagen –los *clicks*– no suenen cuando aparecen en imagen, sino que primero vemos la imagen y, luego, a unos 21 o 22 fotogramas de distancia, oímos el sonido que provoca esa incisión. Pero todo esto lo hice con cierto humor, pues contaba con fragmentos de *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen y Gene Kelly, en particular una secuencia donde se anuncia la

llegada del cine sonoro. Además, la película en 35 mm positivo con la que trabajé tenía la particularidad de estar doblada al castellano, lo que me iba perfecto para hacer una parodia crítica al tema de la sincronía y del doblaje. Al mismo tiempo esto me permitía establecer un paralelismo con lo que estaba ocurriendo con en la propia fisicidad del soporte, ese desfase que existe entre la banda de imagen y la banda de sonido. (...) Por otro lado, en *FILM QUARTET* trabajé la técnica de fragmentar fotogramas, que da nombre a una parte del título, de manera ya consciente.” A. P.

VIII “*Arnulf Rainer* de Kubelka (...) me permitía trabajar y profundizar la cuestión que estaba investigando: la fragmentación del fotograma. La película que resultó de este trabajo es una especie de *remake* de uno de los clásicos del cine experimental, algo así como hizo el propio Snow con su *Wavelength* (1967), convirtiéndola en *WVLNT, Wavelength For Those Who Don't Have the Time* (2003). Mi intención era hacer una compresión de la obra de Kubelka construida con los elementos básicos o esenciales -‘puros’- del cinematógrafo: una tira de película negra y otra transparente, y, siguiendo la técnica del ‘Film Quartet’, añadirle el concepto de azar en la proyección. El hecho de usar su obra, una de las canónicas del cine métrico, lo planteé como un ‘atentado’ contra ciertas normas establecidas en este ámbito e intenté de alguna forma desvirtuar su ‘pureza’. Traté de jugar con todo esto para ponerlo en entredicho. (...) Por otro lado, *KINOSTURM KUBELKA/16 variaciones*, además de jugar con el azar y tener una intención didáctica, me sirvió como un ejercicio para entrenar los movimientos de mis manos y dedos, en el sentido de mejorar mis tiempos en la realización de los empalmes de celo y los cortes, un tanto complejos cuando se trabaja con partículas tan pequeñas de tiempo, de sólo una perforación, es decir de ¼ de fotograma.” A.P.

IX “Cuando realicé este *remake* de la obra de Kubelka, estaba ya dando vueltas a ciertas ideas de *G/R/E/A/S/E*, tomando notas y probando cosas. De manera que este trabajo mecánico me permitió ir pensando en las posibilidades para la nueva pieza. (...) [Con esta película] me propuse un reto distinto, hacer un *décollage*: partir de una única fuente y sacarle el máximo juego, desmembrándola. (...) Me llevó algún tiempo dar con el término que quería para *G/R/E/A/S/E*. Estuve barajando el concepto de *bricolage*, tal como se emplea para designar algunos de los trabajos de Godard, *bricoleur*. Me gustaba la connotación que tenía de algo hecho con las manos y, al mismo tiempo, la idea de trabajo en un taller: acción de construir o reconstruir, algo que está desmontado o que necesita ser reparado. (...) En cuanto a la técnica que usé, a la que llamo ‘Film

Quartet’ o también ‘35/4’ [formato del fotograma y su número de divisiones], es un trabajo con la estructura física del 35 mm, que está determinada por las 4 perforaciones a ambos lados del fotograma, forma que permite el arrastre del rollo tanto en el momento del registro, en el interior de la cámara, como en su proyección. (...) A veces, hacer 2 segundos de algunas partes, como la secuencia del *baseball* en *G/R/E/A/S/E*, me llevaba entre 10 y 12 horas de trabajo intensivo a lo largo de una sola jornada. (...) Volví a usar la partitura musical para hacer mis notaciones de montaje, pero de una forma más libre. Es decir, escribía previamente una estructura y luego, una vez cogía un tira de película, la empalmadora y el celo, empezaba a hacer variaciones de esa estructura inicial, la invertía, le daba un giro, hacía un pequeño cambio...



Como un músico de jazz, que improvisa conociendo la estructura o base de una melodía, yo introducía cambios, dejándome llevar por lo que

me pedía el material, dialogando con los diferentes elementos y creando un organismo vivo a partir de todo el conjunto. Esta película comprendía ritmos más *libres* y no tan encorsetados – también porque la misma obra me pedía que fuera así–, frente a lo que sucedió con la pieza anterior, el *remake* de *Arnulf Rainer*, que tuvo una ejecución más bien rígida”. A.P.

X “Aunque está pensada también para presentarse de forma estática, como una escultura de luz con las tiras expuestas, en su momento cuando se proyectó *GIOCONDA/FILM* [película constituida por sonidos e imágenes de la pintura de Leonardo da Vinci] se la calificó de ‘pictocinematografía’. Pero no deja de ser otra manera posible de presentar a través del cinematógrafo una pintura, sin filmarla con una cámara sino plasmándola directamente sobre el celuloide, subrayando así todas las texturas de su superficie y viéndolas ampliadas en gran pantalla. De manera que aquí el aparato cinematográfico es utilizado como un instrumento de aumento, como si el proyector fuese una potente lupa para ver al detalle ese espacio diseccionado de la pintura, recorriendo la tela plasmada en las tiras de celuloide tal y como una máquina de coser recorre una tela al hacer sus costuras.” A.P.

XI “Fue un periodo de experimentación con los elementos básicos del cine, en el que traté de conocer y jugar con su superficie. A partir del espacio físico que encontraba en las tiras de película fui probando diferentes ideas, y de esos experimentos resultaron films como *Superficie* (...).

Cerrar estos trabajos fue una manera de catalogar las técnicas de este primer periodo. Algo así como mi primer acercamiento a un soporte físico, el celuloide, con el que podía hacer una infinidad de cosas y ver su resultado, aunque no fuera en movimiento, sino visto al trasluz. Una de las primeras cosas que hice fue ponerlo en lejía para sacar toda la emulsión y así dejarlo transparente, para empezar de cero, con el soporte desnudo.” A.P.

XII A partir de fragmentos de tráilers de películas porno y de acción incrustados entre sí, Matarasso, en *The Action*, trabaja las texturas de las imágenes, sus cortes, rayas, empalmes, de manera muy orgánica y táctil lo que nos hace pensar en una labor de carpintería, en un mosaico o en la orfebrería. Al mismo tiempo sus *cut-ups* constituyen una crítica a la industria cinematográfica y al uso que hacen del cuerpo, transformándolo en pura energía para consumo.

XIII “Siempre me ha interesado explorar los diferentes soportes, navegar por sus márgenes, entender su fisicidad, entrar en ella, empaparme de ella, y sobre todo tratar de utilizar los formatos de forma diferente a la “establecida”, sacarles de su funcionalidad convencional o estándar. (...) En ese periodo terminé también *4.200 fotogramas sin salir de casa* (1995-1996), dentro de la serie de *ESBOSSOS EXPERIMENTALS*, película que hice en Súper 8, fotograma a fotograma, y que proyectaba a 18 fps. Luego cogí este trabajo y lo pegué directamente sobre una tira de 35mm. Así nació *Mi primer 35 mm.*” A.P.

XIV En *Motion Picture (La sortie de l'usine Lumière à Lyon)*, Peter Tscherkassky hace un trabajo de análisis de las particularidades más mínimas de un fotograma, uno de los primeros de la historia del cine, de la película *La sortie de l'usine* de los Lumière. Sus imágenes, resultantes de la impresión del fotograma de los obreros, justo en el momento en el que cruzan el umbral de la fábrica, sobre tiras de película virgen, están constituidas por elementos imperceptibles y abstractos que nos revelan la materialidad misma del filme: las placas fotográficas y la película de nitrato que producían estos mismos obreros en las fábricas Lumière de Lyon. Terminar la sesión con esta pieza es retomar una cuestión central en la obra de Pinent, su preocupación por el soporte y su trabajo de investigación del fotograma, y hacerlo volviendo a los inicios del cine.

* Los textos de Antoni Pinent están extraídos de la entrevista de Celeste Araujo “Películas Habladas”, en *Arte y políticas de identidad*, n. 8 (*Cine experimental español*, 2013)

SUBTÍTULOS: HOLLYWOOD MOVIE

Usted puede hacer –Ud. puede hacer cualquier película de Hollywood– Ud. puede hacer que cualquier película de Hollywood se vuelva interesante si, si, corta la película varias veces. Córdela, córtela, córtela. Y divídala otra vez o ahora encienda la luz y escuche un poco de radio barata desde su silla // Proyecte sin película, para que podamos disfrutar de la suciedad del aire // Reproduzca cualquier película comercial, documental o experimental y mueva el proyector en distintas direcciones, en distintas direcciones, posiciones, direcciones. Mediante esta técnica la película adquiere la buena calidad de una *performance* en directo // Reproduzca cualquier película y abra, cierre, abra, cierre la luz del cine y abra, cierre, abra, cierre la lámpara del proyector y dispare a los ojos de los espectadores con un foco. También pueden ser utilizados (o no) sonidos estridentes // Revele una película no filmada y proyéctela. Usted la tendría que reproducir muchas veces antes de cualquier proyección en público, para conseguir más “nieve” –“nieve”– en la película transparente // Proyecte una cinta adhesiva y mire // Proyecte sin película y sitúese frente a la luz. Sitúese frente a la luz sin decir nada, o puede cortarse el pelo a una velocidad muy lenta // Proyecte un exaltado discurso de Hitler a una velocidad muy lenta // Una actriz muy bella, cuyo nombre he olvidado, me sugirió a mí –a mí- a mí- a mí- a mí- me sugirió que manipulase el proyector con las manos. Es una buena idea // Por ejemplo, usted persigue un camión de carga pesada durante aprox. 30 minutos, filmándolo sin interrupción, y lo muestra a los espectadores, sin corte alguno, desde el principio hasta el final. Por favor, cierre las puertas del cine para que nadie se escape antes del fin del film.

SUBTÍTULOS: PROJECTING INSTRUCTIONS

Atención al proyccionista: esta película es una serie de instrucciones dirigidas hacia ti. Las instrucciones deben seguirse si se quiere mostrar correctamente la película // Apaga el sonido // Enciende el sonido // Apaga la luz // Enciende la luz // Sube el volumen // Sube el cuadro // Pon el volumen “normal” // Centra el cuadro // Baja el volumen // Baja el cuadro // Pon el volumen “normal” // Centra el cuadro // Pon el tono “agudo” // Desenfoca // Pon el tono “bajo” // Enfoca normalmente // Pon el tono “normal” // Baja el cuadro. Desenfoca // Sube el volumen. Pon el tono “bajo” // Centra el cuadro. Enfoca normalmente // Baja el volumen. Pon el tono “agudo” // Sube el cuadro. Desenfoca // Pon el volumen “normal”. Pon el tono “normal” // Centra el cuadro. Enfoca normalmente. Traducción de Xavier Canals.

