



Kaskara, 1974. Dore O.

08.02.18

Jueves 19:30 h

ANTHONY MOORE: HIPNOSIS MUSICAL, LIRISMO VISUAL

El compositor inglés Anthony Moore es uno de los principales referentes de la experimentación musical iniciada durante los años setenta. Su versatilidad instrumental le sitúa entre los contextos de la vanguardia más minimalista y los de la música popular más progresiva. En el ámbito cinematográfico destaca su constante implicación en la realización de bandas sonoras para películas experimentales.

Werner Nekes, Dore O. y Klaus Wyborny son tres de los cineastas alemanes con los que colaboró creando músicas para sus filmaciones. Las tres piezas musicales que se pueden escuchar en esta sesión mantienen cadencias profundamente repetitivas, pausadas, extáticas e hipnóticas. Acompañan imágenes autobiográficas que representan estados anímicos serenos y melancólicos, inevitablemente acentuados por sus formas acústicas.

Abbandono, Werner Nekes y Dore O., 1966-70, 16mm, 33 min.

Kaskara, Dore O, 1974, 16mm, 21 min.

Chimney Piece, Klaus Wyborny, 1969-71, 16mm (proyección en digital), 30 min.

Música: Anthony Moore

Presentación a cargo de los programadores Albert Alcoz y Masha Matzke y coloquio posterior con Anthony Moore.

Abbandono

Abbandono (1966-70) se compone de material de cuatro años de trabajo. Tal vez esta es la razón por la cual es una de las películas más expresivas y visualmente ricas de Werner Nekes. «*Para y con Dore O.*», la calidad de las imágenes es más lírica y más viva que nunca. Sin embargo, su composición corresponde típicamente a sus otras películas, por el modo en que se repite. Vemos a Dore O. corriendo en un paisaje nevado, disolviéndose en el blanco, la vista de un techo con tejas rojas, nieve que cae; un pasillo filmado de color verde y unos objetos parcialmente visibles. Dore O. camina por este corredor; Werner a veces también lo hace. El sonido está entre los mejores que Anthony Moore ha creado: una secuencia de tonos suavemente ondulados y conmovedores que se eleva a un crescendo agudo hasta su desaparición.

Tony Reif, Vancouver Cinematheque, Canadá, 1972.

Nekes se retira detrás de su película. Lo que queda es un doble retrato, en el que ni Dore O. ni el amplio paisaje permanecen inalterados. El frío de la costa helada —largos planos de piedras, la nieve y el mar— se reduce ante la imagen de Dore O. La soledad es superflua, mientras la grandiosa pradera de la montaña invita a dar saltos mortales.

[...] En este caso, Nekes maneja lo que muestra de manera considerada. Libera los objetos que retrata. Les permite desplegarse. Así, el modelo y los patrones en realidad sirven para otro propósito: dejar que la poesía crezca, y la energía, la belleza y la confianza se vuelvan en su *abandono*

Dietrich Kuhlbrodt, *Filmkritik*, 1971.

Hablar de la obra de Nekes es difícil, ya que es la experiencia directa de «visionado» la que debe comunicar. Se trata de uno de los casos más evolucionados e importantes de constitución de un mensaje específicamente fílmico (a través de las imágenes y los sonidos). Solo quiero añadir a estas notas la mención de tres elementos característicos de su obra: en primer lugar, los títulos de sus films, puesto que Nekes es muy aficionado a los juegos de palabras (T-Wo-Men = *two women*; palabras simétricas que se pueden leer en ambos sentidos como *Kelek* y *Gurtrug*) y al uso de palabras de idiomas extranjeros (*Abbandono*, *Vis-à-vis*, *Diwan*, *Kelek*, *Makimono*) o de onomatopeyas (*Putt-putt*, *Jüm-Jüm*, *Zipzibbelip*); en segundo lugar, el empleo cuidadoso del color, y, finalmente, la banda sonora, que lleva muchas veces la firma de Anthony Moore y que abunda en el uso de la asincronía.

Eugeni Bonet, «*El cine de Werner Nekes*», en *Star*, núm. 14, 1975. A Eugeni Bonet. *Escritos de vista y oído*. Barcelona: MACBA, 2014.

Kaskara

El equilibrio de estar encerrado en dos espacios divididos. El deslizamiento de fachadas y habitaciones, en tanto que escenarios, a través de varios ejes, en varios niveles de exposición múltiple junto con las entradas y salidas de una persona. El paisaje solo existe como una vista a través de ventanas y puertas. Tomas individuales se oponen entre sí, modificándose o disolviéndose por completo en otras imágenes. Unas que estallan con otras, chocan y se acumulan. Hay fragmentos de espacios y secuencias temporales. Hay atracciones, fusiones y repulsiones de diversas mitades de la impresión fotoquímica, con el propósito de crear una topología sensual. Estos son los principales elementos formales del lenguaje cinematográfico elegido. Una imagen devora la siguiente.

Dore O., 1975.

La banda sonora de *Kaskara* consiste solo en voces que emiten tres sonidos de vocales superpuestas diferentes, «*eh-ee-oo*», como si el pasaje vocal más mínimo de *Einstein on the Beach* estuviera

en metacualona (medicamento sedante-hipnótico). El murmullo fantasmal establece un escenario inquietante e hipnótico para las imágenes espectrales que encontramos, que giran en torno a un hombre fantasmagórico en una cabaña rural. A través de exposiciones dobles e imágenes múltiples, miramos al hombre de modo voyeur; a menudo le vemos multiplicado a través de una ventana o una puerta. Sin embargo, ¿estamos mirando por las ventanas o por sus reflejos? Llegados a cierto punto, en la película hay tantas imágenes superpuestas que es como si estuviéramos mirando un caleidoscopio de ventanas refractarias. Ocasionalmente las imágenes cambian a un tono sepia descolorido: grupos de niños bailando, paisajes urbanos, ríos inundados. ¿Son recuerdos? Es una representación del miedo inconsciente y, si es así, ¿de quién es esta percepción? ¿Hemos puesto al espectador en el lugar del realizador que anhela estar más cerca de él? Esencialmente, el tiempo y el espacio se confunden, y las cuestiones periféricas del sentimiento personal se ven atenuadas. El espectador tiene que reevaluar su propia percepción del espacio, en una experiencia más parecida a encontrar múltiples esculturas reflectantes en obras de Robert Smithson que a una noche en el cine.

T. Adams Samuel, «*Windows of the Soul: The Mysterious Experimental Films of German Artist Dore O., at the Spectacle*», en *Brooklyn Magazine*, 8 de febrero de 2016.

Chimney Piece

En 1968 hice algunas películas cortas de 8 mm de las cuales estaba bastante orgulloso. Un año después, miré algunas de sus tomas para obtener algo de inspiración. Sin pensarlo mucho, las había reunido de una bolsa en la que se había depositado el metraje que, por algún motivo, no se podía usar para las películas. Por casualidad, estaba sonando una sinfonía de Bruckner en mi grabadora mientras estaba visionando la bobina. Eso me hizo sentir como si esos descartes, la secuencia generada al azar de los materiales no utilizados, se vieran más intensos y más interesantes que las películas terminadas. Los gestos de los actores y el flujo de las imágenes parecían generar relaciones en las que no había pensado cuando estaba filmando y montando el metraje. Era como si los gestos narrativos que aparecían al azar produjeran, perpetuamente, nuevas narraciones inesperadas. Cada vez más me daba la impresión de que este film producido de manera concienzuda era una representación épica de la realidad de Alemania Occidental en 1968. Era una representación superior a las generadas por los modelos narrativos que había utilizado en las películas terminadas. Y comprendí que esta calidad superior se debía a la ausencia de orden impuesta intencionadamente en las imágenes por un autor. El caos narrativo de las imágenes resultantes obligaba al espectador a producir algún tipo de orden por sí mismo. Esta ordenación la consideré más valiosa, muy superior.

Cuando mostré la película la llamé «*El crimen más grande de todos los tiempos*» porque tuve la sensación de que los principios de montaje, que se introdujeron en las películas entre 1900 y 1914 (especialmente gracias a D.W. Griffith), habían privado al cine de un poder atávico. Eso es lo que se reactivaba en esta película. En este sentido, el primer corte parecía representar un crimen que podría no ser reversible. El descubrimiento de eso se convirtió en la base de mi largometraje *Demonic Screen*, que prospera en el cambio permanente de secciones «narrativamente ordenadas» y «caóticas».

En aquellos días, tenía ideas ingenuas sobre el potencial de la música para poder ordenar materiales. Durante bastante tiempo no pude ver que la nueva ordenación fue producida, principalmente, por la estructura armónica de la sinfonía de Bruckner. Así que, cuando en 1970 finalmente hice una ampliación de la película en 16mm, le pedí a Anthony Moore que creara una música más moderada, más atmosférica. También se le ocurrió el título *Chimney Piece*.

Klaus Wyborny, 2017.

Próxima proyección:

11.02.18

Domingo 18:30h

DAVID PERLOV.
RETRATOS DOCUMENTALES.