



Kaskara, 1974. Dore O.

08.02.18

Dijous 19:30 h

ANTHONY MOORE: HIPNOSI MUSICAL, LIRISME VISUAL

El compositor anglès Anthony Moore és un dels principals referents de l'experimentació musical iniciada durant els anys setanta. La seva versatilitat instrumental el situa entre els contextos de l'avantguarda més minimalista i els de la música popular més progressiva. En l'àmbit cinematogràfic destaca la seva implicació constant en la realització de bandes sonores per a pel·lícules experimentals.

Werner Nekes, Dore O. i Klaus Wyborny són tres dels cineastes alemanys amb qui va col·laborar creant músiques per a les seves filmacions. Les tres peces musicals que es poden escoltar en aquesta sessió mantenen cadències profundament repetitives, pausades, extàtiques i hipnòtiques. Acompanyen imatges autobiogràfiques que representen estats anímics serens i melancòlics, inevitablement accentuats per les seves formes acústiques.

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

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

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

Música: Anthony Moore

Presentació a càrrec dels programadors Albert Alcoz i Masha Matzke i col·loqui posterior amb Anthony Moore

Abbandono

Abbandono (1966-70) es compon de material de quatre anys de treball. Potser per això és una de les pel·lícules més expressives i visualment riques de Werner Nekes. «*Per a i amb Dore O.*», la qualitat de les imatges és més lírica i més viva que mai. Amb tot, la composició correspon típicament a les seves altres pel·lícules, per la manera en què es repeteix. Veiem Dore O. corrent en un paisatge nevad, com es dissol en el blanc, la vista d'un sostre amb teules vermelles, neu que cau; un passadís filmat de color verd i uns objectes parcialment visibles. Dore O. camina per aquest corredor; Werner de vegades també. El so és dels millors que Anthony Moore ha creat: una seqüència de tons suaument ondulats i commovedors que s'eleva a un crescendo agut fins que desapareix.

Tony Reif, Vancouver Cinematheque, Canadà, 1972.

Nekes es retira darrere de la seva pel·lícula. El que en queda és un doble retrat, en el qual ni Dore O. ni l'ampli paisatge romanen inalterats. El fred de la costa gelada —llargs plans de pedres, la neu i el mar— es redueix davant la imatge de Dore O. La solitud és supèrflua, mentre la grandiosa praderia de la muntanya convida a fer salts mortals. [...] En aquest cas, Nekes fa servir el que mostra de manera considerada. Allibera els objectes que retrata. Permet que es despleguin. Així, el model i els patrons en realitat serveixen per a un altre propòsit: deixar que la poesia creixi, i l'energia, la bellesa i la confiança esdevinguin en el seu abandonament.

Dietrich Kuhlbrodt, *Filmkritik*, 1971.

Parlar de l'obra de Nekes és difícil, ja que és l'experiència directa de «visionat» la que ha de comunicar. Es tracta d'un dels casos més evolucionats i importants de constitució d'un missatge específicament fílmic (a través de les imatges i els sons). Només vull afegir a aquestes notes la menció de tres elements característics de la seva obra: en primer lloc, els títols dels seus films, ja que Nekes té molta tirada als jocs de paraules (T-Wo-Men = *two women*; palíndroms com *Kelek i Gurtrug*) i a l'ús de paraules d'idiomes estrangers (*Abbandono*, *Vis-à-vis*, *Diwan*, *Kelek*, *Makimono*) o d'onomatopeies (*Putt-putt*, *Jüm-Jüm*, *Zipzibbelip*); en segon lloc, l'ús minuciós del color, i, finalment, la banda sonora, que moltes vegades porta la signatura d'Anthony Moore i que utilitza profusament la asincronia.

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

Kaskara

L'equilibri d'estar tancat en dos espais dividits. El lliscament de façanes i habitacions, en tant que escenaris, a través de diversos eixos, en diversos nivells d'exposició múltiple juntament amb les entrades i sortides d'una persona. El paisatge només existeix com una vista a través de finestres i portes. Preses individuals s'oposen entre si i es modifiquen o es dissolen completament en altres imatges. Unes que esclaten amb d'altres, xoquen i s'acumulen. Hi ha fragments d'espais i seqüències temporals. Hi ha atraccions, fusions i repulsions de diverses meitats de la impressió fotoquímica, amb el propòsit de crear una topologia sensual. Aquests són els principals elements formals del llenguatge cinematogràfic triat. Una imatge devora la següent.

Dore O., 1975.

La banda sonora de *Kaskara* consisteix tan sols en veus que emeten tres sons de vocals superposades diferents, «eh-ee-oo», com si el passatge vocal mínim d'*Einstein on the Beach* estigués en metaqualona (fàrmac hipnòticosedant). La remor fantasmal estableix un escenari

inquietant i hipnòtic per a les imatges espectrals que trobem, que giren al voltant d'un home fantasmagòric en una

cabanya rural. A través d'exposicions dobles i imatges múltiples, mirem l'home de manera voyeur; sovint el veiem multiplicat a través d'una finestra o una porta. Però, estem mirant per les finestres o pels seus reflexos? Arribats a cert punt, en la pel·lícula hi ha tantes imatges superposades que és com si estiguéssim mirant un caleidoscopi de finestres refractàries. De tant en tant les imatges adopten un to sèpia descolorit: grups de nens que ballen, paisatges urbans, rius inundats. Són records? És una representació de la por inconscient, i, si ho és, de qui és aquesta percepció? Hem posat l'espectador en el lloc del realitzador que anhela estar més a prop seu? Essencialment, el temps i l'espai es confonen, i les qüestions perifèriques del sentiment personal es veuen atenuades. L'espectador ha de reavaluar la seva pròpia percepció de l'espai, en una experiència que s'assembla més a trobar múltiples escultures reflectores en obres de Robert Smithson que no pas a una nit al cinema.

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

Chimney Piece

El 1968 vaig fer algunes pel·lícules curtes de 8mm de les quals estava força orgullós. Al cap d'un any, en vaig mirar algunes preses per captar una mica d'inspiració. Sense pensar-m'ho gaire, les havia reunit d'una bossa on hi havia dipositat el metratge que, per un motiu o altre, no es podia fer servir per a les pel·lícules. Casualment sonava una simfonia de Bruckner a la meua gravadora mentre estava visionant la bobina. Això em va fer sentir com si aquests fragments descartats, la seqüència generada a l'atzar dels materials no utilitzats, es veiessin més intensos i més interessants que les pel·lícules acabades. Els gestos dels actors i el flux de les imatges semblaven generar relacions en les quals no havia pensat quan estava filmant i muntant el metratge. Era com si els gestos narratius que apareixien a l'atzar produïssin, perpètuament, noves narracions inesperades.

Cada vegada més tenia la impressió que aquest film produït a consciència era una representació èpica de la realitat d'Alemanya Occidental el 1968. Era una representació superior a les generades pels models narratius que havia utilitzat en les pel·lícules acabades. I vaig comprendre que aquesta qualitat superior es devia a l'absència d'ordre imposada intencionadament en les imatges per un autor. El caos narratiu de les imatges resultants obligava l'espectador a produir algun tipus d'ordre per si mateix. Aquesta ordenació la vaig considerar més valuosa, molt superior.

Quan vaig mostrar la pel·lícula la vaig anomenar «*El crim més gran de tots els temps*» perquè vaig tenir la sensació que els principis de muntatge, que es van introduir en les pel·lícules entre el 1900 i el 1914 (especialment gràcies a D.W. Griffith), havien privat el cinema d'un poder atàvic. Això és el que es reactivava en aquesta pel·lícula. En aquest sentit, el primer tall semblava representar un crim que podria no ser reversible. El descobriment d'això va esdevenir la base del meu llargmetratge *Demonic Screen*, que prospera en el canvi permanent de seccions «narrativament ordenades» i «caòtiques».

Aquells dies tenia idees ingènues sobre el potencial de la música per poder ordenar materials. Durant força temps no vaig poder veure que la nova ordenació va ser produïda, principalment, per l'estructura harmònica de la simfonia de Bruckner. Així doncs, quan el 1970 finalment vaig fer una ampliació de la pel·lícula en 16mm, li vaig demanar a Anthony Moore que creés una música més moderada, més atmosfèrica. També se li va acudir el títol *Chimney Piece*.

Klaus Wyborny, 2017.

Propera projecció:

11.02.18

Diumenge 18:30h

DAVID PERLOV.
RETRATS DOCUMENTALS.