

XCENTRIC

Jueves 28 de abril
Auditori CCCB
20h

Exquisitos, recientes y esenciales

Esta sesión, en colaboración con el Festival Internacional de Cinema d'Autor, reúne una serie de piezas que han pasado recientemente por algunos de los principales festivales internacionales de cine experimental.

The Exquisite Corpus, Peter Tscherkassky, Austria, 2015, 35 mm, 19 min

Brouillard Passage #15, Alexandre Larose, Canadá, 2015, 35 mm, 9 min

Sin Dios ni Santa María, Samuel M. Delgado y Helena Girón, España, 2015, vídeo, 11 min, VOSE.

The Occidental Hotel, Lewis Klahr, Estados Unidos, 2014, vídeo, 26 min.

The Exquisite Corpus, de Peter Tscherkassky

Es conocido por hacer películas de *found footage*. Con ***The Exquisite Corpus***, ¿Cuál fue su método de trabajo? ¿Cómo consiguió el material?

No busco material de archivo. La mayoría de las veces el material de archivo proviene de regalos de otras personas. Es un proceso muy abierto, porque no busco ningún tipo específico de material. Para esta película obtuve filmaciones de Holanda, Francia e Italia. En general, empiezo a mirar una y otra y otra vez el material transferido a DVD. Después de un tiempo, empiezan a aparecer las ideas. En este caso, obtuve estas maravillosas filmaciones de nudistas corriendo por una isla. Más o menos es una película narrativa clásica, pero todos van desnudos sin motivo aparente. Es de los años 60, y en aquel entonces era un género propio llamado "películas nudistas".

¿Utiliza material de las películas como tal o sólo el material bruto?

En los títulos de crédito se puede leer "The Rushes series". La primera parte de esta serie fue la película que hice previamente: *Coming Attractions* (2010). *Coming Attractions* está hecha con brutos de anuncios, lo que significa material sin editar. Conseguí seis horas de este material, y *Coming Attractions* se basó únicamente en él. Pero para *The Exquisite Corpus* utilicé ambos materiales, editados y brutos, tres o cuatro de ambos, y a veces estos brutos son una sola toma en una bobina, al igual que las primeras películas de los Lumière. Mi próximo proyecto se basará en los anuncios de la compañía nacional de trenes de Austria. Hay trenes en movimiento y la cámara hace panorámicas en ambas direcciones. Tengo diez planos como estos y también son solo brutos. ¡Aburrido y totalmente fascinante!

El título, ***The Exquisite Corpus***, remite a la técnica surrealista. ¿Trabajó con otras personas?

No. Normalmente utilizo una única fuente de material para mis películas. En este caso he utilizado varias fuentes, así que por eso hago referencia al *cadavre exquis*. Pero hice esta película solo.

Su trabajo no es sólo un *assemblage* o un re-montaje de filmaciones. No solo compone con los materiales, sino que

compone con las sustancias, las texturas y los objetos. ¿Nos puede explicar cómo esto le permite crear representaciones innovadoras?

Todo mi trabajo está relacionado con el cine, con la era analógica de cine. Aquí, por ejemplo, cogí unas tijeras y corté la película en tiras (*pellicule*), y pegué esas tiras en mi material bruto, lo expuse, y moví las tiras de película fotograma a fotograma. Y muchas otras técnicas...Es algo orgánico, como sólo puede serlo el procesado en el cine analógico. Puedes parar entre *frames* y perder la noción de encuadre fijo. Constantemente se mueve arriba y abajo. Cuando trabajo, lucho contra el puro caos. Para mantener alejado el caos, tengo que ser muy sistemático. Para estar, con suerte, en y entre el caos y la evolución de la estructura. Orden y caos. Es muy humano. En definitiva, es una metáfora de la vida.

Sus películas suelen estar relacionadas con los sueños. ¿Por qué esto es algo recurrente en su trabajo?

Tratar con el sueño es un gran reto ya que el sueño es visual, no óptico, como ocurre con una cámara o nuestra percepción. Es por eso que es difícil mostrar un sueño. Mi técnica de *collage* puede permitirnos estar más cerca de una perspectiva del sueño. Y también necesitamos olvidar la lógica narrativa, ya que los sueños tienen una interpretación más abierta y amplia de la lógica.

Ismael Joffroy Chandoutis,
Breakfast avec The Exquisite Corpus, febrero 2016

Brouillard Passage #15, de Alexandre Larose

Las primeras experiencias de este proyecto se remontan al otoño de 2006. Heather Reid, una amiga mía, y yo intentábamos filmar una bobina de 16mm sobreimpresionando decenas de veces, en cámara fija, el movimiento de un caminante que atravesaba el encuadre. Más tarde, repetimos el ejercicio, esta vez sobreimpresionando el recorrido circular de un ciclista alrededor de un mirador en la cima de Mont-Royal. Paralelamente a estos ensayos, produje un montón de fotografías de 35mm con el objetivo de explorar las posibilidades de este formato. No obstante, es a partir del

2008 cuando empecé realmente con la serie *Brouillard*, en 16mm al principio.

Donde viven mis padres, en el Lago de Saint-Charles en Quebec, hay un sendero que conecta el patio trasero de la casa con una gran extensión de agua. Este recorrido, de unos cien metros, atraviesa un espacio relativamente salvaje antes de llegar a un andén. Por razones medioambientales, el ayuntamiento ha prohibido podar este terreno. El espacio va evolucionando de forma autónoma y es este aspecto lo que creo que me incita a documentarlo a través de estos paisajes repetidos. Consigo así apropiarme de él, fijándolo en el tiempo.

[...]

Todo el trabajo ligado *Brouillard* se hace directamente con la cámara, sin recurrir a una ulterior manipulación de la película. Para rodar utilizo un soporte reversible (el Kodak Ektachrome, que dejó hace poco de fabricarse), un material que puede proyectarse tal cual, sin necesidad de recurrir a la producción de copias extraídas de un negativo. Por lo tanto, al final tenemos un positivo que solo puede reproducirse en sí mismo. La degradación inevitable del medio analógico lleva a que la bobina sea cada vez más vulnerable y dificulta su proyección en el tiempo. Tanto la producción como la presentación del material de esta serie es, en este sentido, un resultado único. No se puede retroceder la grabación ni volver a un estado anterior. El proceso es irreversible. Este aspecto aparece en todo mi trabajo en mayor o menor medida.

Alexandre Larose, *Unstate*, diciembre 2015

Sin Dios ni Santa María, de Samuel M. Delgado y Helena Girón

“Habíamos estado leyendo *La Bruja*, de Michelet, y nos conmovió mucho la forma en que trataba el mito de la brujería desde la cotidianidad de las mujeres. También en el ya clásico de Silvia Federici, *El Calibán y la Bruja*, ya que una de sus tesis es que la caza de brujas surgió como una reacción a las luchas campesinas de los siglos XIV y XV. Queríamos que el tema de la brujería orbitase en toda la película...”

[...]

“Utilizamos película de 16mm caducada y revelamos siguiendo procedimientos artesanales porque para nosotros era importante que todos los materiales fueran coherentes, no solo por lo plástico, sino por la idea de obsoleto. Igual que las grabaciones iban teniendo defectos y se iban desvaneciendo, decidimos que ocurriera lo mismo con la imagen, y así poder conjugar la sincronía para que las voces resignificasen las acciones cotidianas de la mujer.”

Beatriz García, Láudano, Septiembre 2015

The Occidental Hotel, de Lewis Klahr

Me gustaría hablar un poco sobre la práctica del *collage*. ¿Cómo “descubriste” el *collage*? ¿Cómo has experimentado esta práctica artística? ¿Cómo y cuándo empezaste?

Estaba muy en el aire en Nueva York, a finales de los setenta, después de graduarme de la Universidad. Me di cuenta de que el *found footage* estaba emergiendo como un género dominante en los círculos del cine experimental. Vi varias producciones teatrales del Wooster Group, que tuvieron un fuerte efecto en mí. El *collage* era atractivo porque me permitía explorar el pasado, en cuanto a la memoria personal y la historia.

¿Los collages de Picasso y Braque (alrededor de 1912) y el "montaje" de los dadaístas berlineses (alrededor de 1916), influyeron en su personalidad como artista?

No mucho. El cubismo no tenía mucho sentido para mí. Para los surrealistas, como Schwitters y Max Ernst, sí lo tenía. Pero en términos de trabajo 2D Schwitters y Rauschenberg ofrecieron el interés más inicial y la inspiración. Vi las serigrafías Rauschenberg antes de que supiera que quería ser un artista visual, cuando estaba en el instituto y me conmovió su textura, superposición y la utilización de la imaginería del periodismo que reconocí de mi infancia.

El collage también vino de la pintura americana, del Modernismo tardío. Una de las primeras exposiciones del expresionismo abstracto fue "Exposición de Collage", pero incluso antes de 1942 y antes de las obras de Robert Rauschenberg durante los años 50, fue Joseph Cornell el artista que introdujo el collage en las artes visuales y en el cine experimental americano. ¿Cuál crees que fue su contribución más original? Y ¿Cómo te ha inspirado Cornell? Si es que lo hizo...

No conocí el trabajo de Cornell hasta 1980, gracias a la extensa retrospectiva del MOMA a la que tuve suerte de asistir, en NY. Fui cinco veces, ya que fue un punto de inflexión enorme para mí. Desde que encontré su trabajo, me convencí de que el *collage* es el modo en el que yo quería trabajar. Cornell me ayudó especialmente en dos aspectos: la emoción y el ensueño. Su trabajo me permitió crear películas centradas en la emoción. También me dio una poderosa experiencia de primera mano sobre una especie de 'tiempo eterno' que podría entrelazarse en el ensueño de ver obras de arte. Aunque había esta experiencia de tiempo alterado a lo largo de mi vida, viendo películas y escuchando música, ver el trabajo de Cornell fue el momento en que conscientemente definí estas experiencias como algo importante mí, como un artista de cine, y su representación como una meta de lo que yo aspiraba a crear.

¿Qué te parece el collage de otros maestros del cine experimental como Harry Smith, Robert Breer (a pesar de que ambos no son totalmente identificables con la práctica del collage) o Larry Jordan?

Me ha inspirado y admiro el trabajo de los 3. *Our Lady of the Sphere* (1972), de Larry Jordan, fue la película que me demostró lo que podría hacerse con los recortables. La manera en que él, Harry Smith y Ernst usaron los recortables de estilo victoriano me hizo sentir que yo podría hacer algo similar con las imágenes de masas pasadas de moda de mi propia infancia.

Toni D'Angela, *Collage, archives, melancholia. A Conversation with Lewis Klahr*, La Furia Humana 24