

# XCENTRIC

Dijous 28 d'abril  
Auditori CCCB  
20h

## Exquisits, recents i essencials

Aquesta sessió, en col·laboració amb el Festival Internacional de Cinema d'Autor, reuneix una sèrie de peces que han passat recentment per alguns dels principals festivals internacionals de cinema experimental.

**The Exquisite Corpus**, Peter Tscherkassky, Àustria, 2015, 35 mm, 19 min

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

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

**The Occidental Hotel**, Lewis Klahr, Estats Units, 2014, vídeo, 26 min.

**The Exquisite Corpus**, de Peter Tscherkassky

És conegut per fer pel·lícules de *found footage*. Amb **The Exquisite Corpus**, Quin va ser el seu mètode de treball? Com va aconseguir el material?

No busco material d'arxiu. La majoria de les vegades el material d'arxiu prové de regals d'altres persones. És un procés molt obert, perquè no busco cap tipus específic de material. Per a aquesta pel·lícula vaig obtenir filmacions d'Holanda, França i Itàlia. En general, començo a mirar una i una altra i una altra vegada el material transferit a DVD. Després d'un temps, comencen a aparèixer les idees. En aquest cas, vaig obtenir aquestes meravelloses filmacions de nudistes corrent per una illa. Més o menys és una pel·lícula narrativa clàssica, però tots van nus sense motiu aparent. És dels anys 60, i per aquell temps era un gènere propi anomenat "pel·lícules nudistes".

Utilitza material de pel·lícules com a tal o només el material brut?

En els títols de crèdit es pot llegir "The Rushes Series". La primera part d'aquesta sèrie va ser la pel·lícula que vaig fer prèviament: *Coming Attractions* (2010). *Coming Attractions* està feta amb bruts d'anuncis, la qual cosa significa material sense editar. Vaig aconseguir sis hores d'aquest material, i *Coming Attractions* es va basar únicament en ell. Però per **The Exquisite Corpus** vaig utilitzar tots dos materials, editats i bruts, tres o quatre de tots dos, i de vegades aquests bruts són una sola presa en una bobina, igual que les primeres pel·lícules dels Lumière. El meu proper projecte es basarà en els anuncis de la companyia nacional de trens d'Àustria. Hi ha trens en moviment i la càmera fa panoràmiques en ambdues direccions. Tinc deu plànols com aquests i també són únicament bruts. Avorrit i totalment fascinant!

El títol, **The Exquisite Corpus**, remet a la tècnica surrealista. Va treballar amb altres persones?

No. Normalment utilitzo una única font de material per a les meves pel·lícules. En aquest cas he utilitzat diverses fonts, així que per això faig referència al *cadavre exquis*. Però vaig fer aquesta pel·lícula jo sol.

El seu treball no és només un *assemblage* o un remuntatge de filmacions. No solament compon amb els materials, sinó que compon amb les substàncies, les

textures i els objectes. Ens pot explicar com això li permet crear representacions innovadores?

Tot el meu treball està relacionat amb el cinema, amb l'era analògica de cinema. Aquí, per exemple, vaig agafar unes tisores i vaig tallar la pel·lícula en tires (*pellicule*), i vaig pegar aquestes tires en el meu material brut, ho vaig exposar, i vaig moure les tires de pel·lícula fotograma a fotograma. I moltes altres tècniques...És alguna cosa orgànica, com només pot ser-ho el processament al cinema analògic. Pots parar entre frames i perdre la noció d'enquadrament fix. Constantment es mou a dalt i a baix. Quan treball, lluito contra el pur caos. Per mantenir allunyat el caos, haig de ser molt sistemàtic. Per estar, amb sort, en i entre el caos i l'evolució de l'estructura. Ordre i caos. És molt humà. En definitiva, és una metàfora de la vida.

Les seves pel·lícules solen estar relacionades amb els somnis. Per què això és una cosa recurrent en el seu treball?

Tractar amb el somni és un gran repte ja que el somni és visual, no òptic, com si ho és una càmera o la nostra percepció. És per això que és difícil mostrar un somni. La meua tècnica de *collage* pot permetre'ns estar més prop d'una perspectiva del somni. I també necessitem oblidar la lògica narrativa, ja que els somnis tenen una interpretació més oberta i àmplia de la lògica.

Ismael Joffroy Chandoutis,  
*Breakfast avec The Exquisite Corpus*, febrer 2016

**Brouillard Passage #15**, d'Alexandre Larose

Les primeres experiències d'aquest projecte es remunten a la tardor de 2006. Heather Reid, una amiga meua, i jo intentàvem filmar una bobina de 16mm sobreimpressionant desenes de vegades, en càmera fixa, el moviment d'un caminant que travessava l'enquadrament. Més tard, repetim l'exercici, aquesta vegada sobreimpressionant el recorregut circular d'un ciclista al voltant d'un mirador en el cim de Mont-Royal. Paral·lelament a aquests assajos, vaig produir un munt de fotografies de 35mm amb l'objectiu d'explorar les

possibilitats d'aquest format. No obstant això, és a partir del 2008 quan vaig començar realment amb la sèrie *Brouillard*, en 16mm al principi.

On viuen els meus pares, al Llac de Saint-Charles a Quebec, hi ha una sendera que connecta el pati posterior de la casa amb una gran extensió d'aigua. Aquest recorregut, d'uns cent metres, travessa un espai relativament salvatge abans d'arribar a una andana. Per raons mediambientals, l'ajuntament ha prohibit podar aquest terreny. L'espai va evolucionant de forma autònoma i és aquest aspecte el que crec que m'incita a documentar-ho a través d'aquests paisatges repetits. Així aconsegueixo apropiat-me d'ell, fixant-ho en el temps.

[...]

Tot el treball lligat a *Brouillard* es fa directament amb la càmera, sense recórrer a una ulterior manipulació de la pel·lícula. Per rodar utilitzo un suport reversible (el Kodak Ektachrome, que ha deixat fa poc de fabricar-se), un material que pot projectar-se tal qual, sense necessitat de recórrer a la producció de còpies extretes d'un negatiu. Per tant, al final tenim un positiu que solament pot reproduir-se en si mateix. La degradació inevitable del mitjà analògic porta al fet que la bobina sigui cada vegada més vulnerable i dificulta la seva projecció en el temps. Tant la producció com la presentació del material d'aquesta sèrie és, en aquest sentit, un resultat únic. No es pot retrocedir l'enregistrament ni tornar a un estat anterior. El procés és irreversible. Aquest aspecte apareix en tot el meu treball en major o menor mesura.

Alexandre Larose, *Unstate*, desembre 2015

*Sin Dios ni Santa María*, de Samuel M. Delgado i 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*, Setembre 2015

*The Occidental Hotel*, de Lewis Klahr

M'agradaria parlar una mica sobre la pràctica del *collage*. Com "vas descobrir" el *collage*? Com has experimentat aquesta pràctica artística? Com i quan vas començar?

Estava molt en l'aire a Nova York, a la fi dels setanta, després de graduar-me a la Universitat. Em vaig adonar que el *found footage* estava emergint com un gènere dominant en els cercles del cinema experimental. Vaig veure diverses produccions teatrals del Wooster Group, que van tenir un fort efecte en mi. El *collage* era atractiu perquè em permetia explorar el passat, tant a la memòria personal com a la història.

**Els *collages* de Picasso i Braque (al voltant de 1912) i el "muntatge" dels dadaistes berlinesos (al voltant de 1916), van influir en la seva personalitat com a artista?**

No gaire. El cubisme no tenia molt sentit per a mi. Per als surrealistes, com Schwitters i Max Ernst, sí ho tenia. Però en termes de treball 2D Schwitters i Rauschenberg van oferir l'interès més inicial i la inspiració. Vaig veure les serigrafies de Rauschenberg abans que sabés que volia ser un artista visual, quan estava en l'institut i em va commocionar la seva textura, superposició i la utilització de la imatgeria del periodisme que vaig reconèixer de la meua infància.

**El *collage* també va venir de la pintura americana, del Modernisme tardà. Una de les primeres exposicions de l'expressionisme abstracte va ser "Exposició de Collage", però fins i tot abans de 1942 i abans de les obres de Robert Rauschenberg durant els anys 50, va anar Joseph Cornell l'artista que va introduir el *collage* en les arts visuals i al cinema experimental americà. Quin creïs que va ser la seva contribució més original? I Com t'ha inspirat Cornell? Si és que ho va fer...**

No vaig conèixer el treball de Cornell fins a 1980, gràcies a l'extensa retrospectiva del MOMA a la qual vaig tenir sort d'assistir, a NY. Vaig anar cinc vegades, ja que va ser un punt d'inflexió enorme per a mi. Des que vaig trobar el seu treball, em vaig convèncer que el *collage* és la manera en la qual jo volia treballar. Cornell em va ajudar especialment en dos aspectes: l'emoció i el somni. El seu treball em va permetre crear pel·lícules centrades en l'emoció. També em va donar una poderosa experiència de primera mà sobre una espècie de 'temps etern' que podria entreveure's en el somni de veure obres d'art. Encara que hi havia aquesta experiència de temps alterat al llarg de la meua vida, veient pel·lícules i escoltant música, veure el treball de Cornell va ser el moment en què conscientment vaig definir aquestes experiències com alguna cosa important per mi, com un artista de cinema, i la seva representació com una meta del que jo aspirava a crear.

**Què et sembla el *collage* d'altres mestres del cinema experimental com Harry Smith, Robert Breer (a pesar que tots dos no són totalment identificables amb la pràctica del *collage*) o Larry Jordan?**

M'ha inspirat i admiro el treball dels 3. *Our Lady of the Sphere* (1972), de Larry Jordan, va ser la pel·lícula que em va demostrar el que podria fer-se amb els retallables. La manera en què ell, Harry Smith i Ernst van usar els retallables d'estil victorià em va fer sentir que jo podria fer alguna cosa similar amb les imatges de masses passades de moda de la meua pròpia infància.

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