



Vertigo Rush, 2007, Johann Lurf

20.04.17

Jueves 20 h

TOMAVISTAS ANTE EL PAISAJE

Ocho películas recientes, parcialmente filmadas en terrenos boscosos, forman el conjunto de una sesión marcada por la pieza *Vertigo Rush*. La aceleración progresiva del film del cineasta austríaco Johann Lurf marca la pauta de una serie de títulos donde la investigación sobre las opciones técnicas de la cámara interactúa con un escenario profílmico forestal.

Explorar la representación de la naturaleza a través del medio fílmico permite su transfiguración. Acelerar su desarrollo temporal, suspender su presencia física, distorsionar su configuración o revelar sus intersticios son operaciones cinematográficas que amplían la percepción del paisaje. Describir lo inmanente del bosque es el pretexto de una selección de películas que demuestran que el paisaje no es un lugar físico, sino un conjunto de percepciones culturales, elaboradas a partir de un lugar.

Sylvia Schedelbauer:

Sounding Glass, 2011, vídeo, 10 min.

Marcelle Thirache:

L'Arbre Bleu, 2001, 16 mm, 2 min.

Julie Murray:

Elements, 2008, 16 mm, 7 min.

Dan Browne:

Routes, 2011, 16 mm, 1 min.

Richard Tuohy:

Iron Wood, 2009, 16 mm, 8 min.

Robert Schaller:

In the Shadow of Marcus Mountain, 2011, 16 mm, 5 min.

Emily Richardson:

Aspect, 2004, vídeo, 9 min.

Johann Lurf:

Vertigo Rush, 2007, 35 mm, 19 min.

Ocho películas recientes, parcialmente filmadas en terrenos boscosos, forman el conjunto de esta sesión. La aceleración progresiva del film *Vertigo Rush* –del cineasta austríaco Johann Lurf– marca la pauta de una serie de títulos donde la investigación sobre las opciones técnicas de la cámara interactúa con un escenario forestal. Explorar la representación de la naturaleza a través del medio fílmico permite su transfiguración. Precipitar su desarrollo temporal, suspender su presencia física, distorsionar su configuración o revelar sus intersticios son operaciones cinematográficas que amplían su percepción. Describir lo inmanente del bosque es la razón de unos films que demuestran que el paisaje no es un espacio físico sino un conjunto de consideraciones culturales, elaboradas a partir de un lugar.

Un espacio natural solo se divisa estéticamente a través de la noción de paisaje, cuyo origen es tan humano como artístico. En su Breve tratado sobre el paisaje, Alain Roger sugiere que la transformación de la tierra en paisaje supone una metamorfosis sucedida gracias a la intervención artística. Este proceso conlleva que, como indica Henri Cueco, “el paisaje no exista, nos lo tengamos que inventar”. Estas concepciones están ligadas a las argumentaciones de Javier Maderuelo para quien “el paisaje no es lo que está allá, delante nuestro, sino un concepto inventado, o mejor dicho, una construcción cultural”. De esta manera el significado del término y las implicaciones conceptuales que comporta no se hallan tanto en el terreno como en las miradas de aquellos que lo contemplan, así como en el proceso de objetualización y su consiguiente descontextualización.



Routes, 2011, Dan Browne

El término tomavistas hace referencia a la cámara cinematográfica portátil, un aparato ligero, apto para rodar impresiones visuales como extensión de la mirada. Las películas incluidas en esta sesión investigan las potencialidades técnicas de esta herramienta para filmar contextos naturales documentados bajo puntos de vista excepcionales. Son excepciones porque huyen del registro paisajístico convencional del cine de ficción y el documental. Mediante la aplicación de recursos técnicos esencialmente fílmicos –super 8, 16 mm y 35 mm–, los cineastas aquí presentes ofrecen un conjunto de perspectivas que exponen reflexiones artísticas relativas a la idiosincrasia del medio. Esclarecer las propiedades granuladas de la imagen fotoquímica, provocar la fragmentación de los espacios registrados o visibilizar la maleabilidad de la representación temporal son algunas de las maniobras que aplican conscientemente en sus piezas. Interpretar visiones angulosas de la naturaleza resulta factible al emplear una maquinaria como la cinematográfica, que tergiversa lo profílmico jugando con sus variables tecnológicas. La versatilidad del artilugio facilita capturar impresiones exteriores, vistas que atañen a la búsqueda de percepciones introspectivas. Escenificar la naturaleza enmarcando sus dimensiones, eliminando su profundidad y alterando su devenir temporal son operaciones que expresan una posición subjetiva dirigida hacia una búsqueda

de conocimiento. Al aprehender entornos eminentemente forestales, estos realizadores recorren territorios que, mediatizados por la cámara, descubren componentes estéticos, semánticos e ideológicos no exentos de subjetividad. Muy a menudo los parajes impresionados desvelan trasfondos hipnóticos, sutilmente inquietantes. Son títulos que visualizan planteamientos personales incorporando gestos poéticos.

En *Sounding Glass* (2011) Sylvia Schedelbauer idea una estructura rítmica de sonidos e imágenes que establece una tensión entre el rostro ensimismado de un hombre y aquello que observa delante suyo. La oscuridad y la pulsación estroboscópica del montaje recuerdan los condicionantes de la visión. Marcelle Thirache establece vínculos entre los elementos naturales recogidos por el celuloide en *L'Arbre Bleu* (2001) y las técnicas pictóricas que modifican plásticamente su superficie. Una aproximación similar la perfila Dan Brown en *Routes* (2011), que filma nerviosamente ramas, hojas y troncos de árboles de un patio trasero para acompañarlos con texturas azuladas, añadidas manualmente sobre la emulsión. En *Elements* (2008) Julie Murray captura escenas atmosféricas, en exteriores, donde los cambios meteorológicos difuminan presencias fantasmagóricas, desvanecidas entre la niebla. Mostrar los pliegues de la corteza del árbol australiano *Eucalyptus Sideroxylon* es el pretexto que utiliza Richard Tuohy en *Iron Wood* (2009) para experimentar movimientos de cámara inusuales, puntuados por una música instrumental insistente. Por el contrario, el silencio marca el tono de un film mesurado como *In the Shadow of Marcus Mountain* (2011) de Robert Schaller. La visión hipnagógica que transmiten las imágenes de la montaña viene dada por un uso cinético de la cámara estenopeica, el único artilugio utilizado aquí para producir imágenes en movimiento. *Aspect* (2004) de Emily Richardson y *Vertigo Rush* (2007) Johann Lurf finalizan la proyección. Ambas examinan sistemas de producción sofisticados para lograr tratamientos visuales indudablemente fascinantes. Esta atracción por la logística desvela el nexo establecido entre las dimensión inabarcable del espacio presenciado y la temporalidad desplegada durante su filmación. El resultado viene dado por la velocidad en la captura de fotogramas –intervalos de tiempo, largas exposiciones en fotogramas únicos, etc.– y por el juego constante entre el desplazamiento frontal de la vagoneta y el zoom óptico de la cámara –recurso técnico conocido como dolly zoom–. Richardson condensa, en unos pocos minutos, decenas de escenas de un bosque engendradas a lo largo de todo un año. Son luces y sombras parpadeantes que reposan sobre elementos orgánicos variables. Sonidos de insectos amplificados, el viento entre las ramas y fragmentos de ruidos nocturnos quedan mezclados en una pista de audio –diseñada por el artista multimedia Benedict Drew– que, inevitablemente, alude al paisaje sonoro. Lurf, por su parte, articula una dialéctica entre los movimientos progresivos de la cámara y la lumindosidad de un solo paraje frondoso situado ante ella. Pone a prueba la tecnología incrementando la velocidad de travellings y zooms ópticos, hasta lograr un arrebatado desenfundado que alcanza la abstracción. Esta propuesta óptica viene acompañada por un tono puro en la banda sonora que aumenta gradualmente su volumen a medida que el efecto vertiginoso se agudiza.

Asumiendo la categoría estética del paisaje, estas películas interrogan la viabilidad de su representación en tanto que forma cinematográfica. Al hacerlo detectan dimensiones aún por descubrir. Para superar la limitación del encuadre y la bidimensionalidad de la imagen paisajística, indagan sobre la ilusión de profundidad y la capacidad de reconfiguración temporal. Dilatar el tiempo, comprimirlo o detenerlo son operaciones que, tras abstraer las figuras humanas, alcanzan lo sublime a través del vacío. Eliminando la presencia de personas, muchos de estos trabajos cinematográficos huyen de la armonía humanística de manifestaciones previas como el paisajismo romántico. Esta ausencia constata un vacío, vertiginoso, que al cuestionar el antropocentrismo posibilita invocar nuevos horizontes, donde la autonomía de lo artificial insinúa la posibilidad de su propia subjetividad.

30.04.17 Domingo 18.30 h, Sala Teatre

DA FILM FESTIVAL

EL AUGE DEL HUMANO