



Slides, Annabel Nicolson, 1971.

12.04.18

Jueves 19:30 h

CINE ESTRUCTURAL FEMENINO. ANTICIPACIÓN, ORDENACIÓN, REPETICIÓN.

Cuando se analiza el caso del cine estructural, generalmente se debaten los films realizados por hombres de procedencia norteamericana. Sin embargo, la riqueza y el volumen de películas estructurales creadas por mujeres demuestran la inconveniencia de tal aproximación. Desvelar las ideas preconcebidas, los sistemas formales y los recursos materialistas de cineastas implicadas en los hallazgos anti-ilusionistas del medio fílmico es uno de los objetivos de la sesión. Las piezas de la canadiense Joyce Wieland y la catalana Eugènia Balcells comparten espacio con un conjunto de trabajos de artistas inglesas vinculadas a la existencia de la London Film-Makers' Coop. Todas ellas trabajan el soporte fílmico de 16 mm intercalando recursos ópticos con soluciones matéricas.

Autumn Rush for Kurt Kren and Winter and Spring and Summer, Anna Thew, 2003, 6 min, sin sonido (doble proyección en digital)

Notes from Light Music, Lis Rhodes, 1975-1977, 12 min (proyección en digital)

Fuga, Eugènia Balcells, 1979, 20 min, sin sonido (proyección en digital)

Footsteps, Marilyn Bailey, 1975, 6 min

1933, Joyce Wieland, 1967, 4 min

Deck, Gill Eatherley, 1971, 13 min

Slides, Annabel Nicolson, 1971, 11 min, sin sonido

Anna Thew: **Autumn Rush for Kurt Kren and Winter and Spring and Summer** (2003)

Una observación detallada de los árboles en otoño, invierno, primavera y verano, filmada durante dos años mediante la precisa opción cuadro a cuadro de la cámara Bolex, utilizando un objetivo macro de 75 mm y 25 mm, donde las pulsaciones alternadas de 24 fotogramas por segundo, se transforman en una síncope óptica. (...) El otoño es un homenaje a Kurt Kren después de *Bäume im Herbst* ('Árboles en otoño'), el invierno a mi padre después de su muerte en 1999, la primavera a Rose Lowder por sus películas de encuadres únicos, *Parcelle* y *Retour d'Un Repere*, y el verano a mi madre, quien plantó más árboles de lo que puedo recordar.

Anna Thew

Lis Rhodes: **Notes From Light Music** (1975-1977)

Cuadrículas blancas y negras filmadas desde una cámara en angulación cenital fueron copiadas en la parte de banda de sonido óptica de modo que la imagen, como en *Dresden Dynamo*, produce el sonido. Es posible escuchar los instantes en los que Rhodes hace zoom in con la óptica de la cámara debido al cambio de escala en las dos pistas. Como resultado, existe una musicalidad discernible de la pieza, que queda enfatizada en el título.

Mollaghan, Aimee, "Rebalancing the Picture-Sound Relationship. The Audiovisual Compositions of Lis Rhodes" en Rogers, Holly y Barham, Jeremy (Ed.) *The Music and Sound of Experimental Film*. Oxford University Press, 2017. p. 212.

Eugènia Balcells: **Fuga** (1979)

Fuga (1979) es una obra inspirada en la estructura musical de la fuga y actúa por la progresiva acumulación de sobreimpresiones que forman un tejido de tiempo y espacio, de movimientos y presencias, siempre dentro de un escenario único (un interior). Realizado a partir de una partitura o modelo previo (aunque interpretado con cierta libertad en el montaje final), *Fuga* es un ejercicio formal/estructural que recupera elementos reminiscentes de la estética del film familiar, alcanzando momentos de verdadero virtuosismo en la densidad de sus imágenes.

Bonet, Eugeni y Palacio, Manuel, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982. p. 53.

Marilyn Bailey: **Footsteps** (1974)

El cine estructural se podría formalizar mediante las matemáticas, que ofrecían una belleza formal o, igualmente, el patrón de un juego, el cual ofrecía una forma particular de implicar a la audiencia. Ejemplos particularmente elegantes de esto último fueron los trabajos basados en juegos de Halford, *Hand Knees and Boomp Daisy* (1973) donde actúa en directo este juego de manos de niños con su imagen propia proyectada en negativo, y **Footsteps** (1974) donde coge el juego Grandmother's Footsteps como un medio para dramatizar la relación, usualmente escondida, entre la cámara y el sujeto filmado.

Curtis, David. *A History of Artists' Film and Video in Britain*. Londres: BFI, 2007. p. 235.

Joyce Wieland: **1933** (1967)

Si el título se mantiene inexplicado, lo mismo le ocurre a este breve escena en loop filmada en la calle a cámara rápida, ralentizada por un momento y reanudada a su velocidad inicial. Es tan solo un fragmento de acción incompleta, moviéndose dentro y fuera del marco. Cada vez algo nuevo se percibe. No tan solo se observa continuamente el metraje de la calle sino que se muestra en un tiempo irreal. Su ilusión tridimensional contrasta con la superficie plana de la sección blanca. Incluso más marcadamente que en *Sailboat*, todos estos factores convierten, usando el término del cineasta Ken Jacobs, "dispositivos que derrotan la ilusión", que llaman la atención sobre de la tira de película en tanto que film.

Cornwell, Regina, "The Films of Joyce Wieland" en Elder, Kathryn (Ed.) *The Films of Joyce Wieland*. Toronto: Cinematheque Ontario, 1999. p. 52.

Gill Eatherley: **Deck** (1971)

A lo largo de un viaje en barco por Finlandia, la cámara filma tres minutos en blanco y negro –en 8 mm– de una mujer sentada en un puente. La preocupación de la película se encuentra en la emulsión y la transformación del material, que inicialmente fue refilmado de una pantalla donde diversos aparatos las proyectaban a diferentes velocidades y, posteriormente, en la amplificación con filtros de colores, utilizando elementos negativos y positivos, así como superposiciones mediante la copiadora óptica de la cooperativa de cineastas de Londres.

Gill Eatherley, catálogo de distribución de Light Cone, 1997.

Annabel Nicolson: **Slides** (1971)

Slides se creó mientras estudiaba en Sant Martin's. Como la pieza de la máquina de coser, fue una película que sucedió. Por aquél entonces estaba inmersa en el film y siempre tenía trozos de película alrededor de mi habitación, en la mesa, por todos los sitios, siempre fragmentos breves. Tenía diapositivas de mis pinturas y las recorté para convertirlas en una tira de película. Imagina un fragmento de celuloide de 16 mm con perforaciones. En lugar de eso lo que tenía era una tira –ligeramente más estrecha– sin las perforaciones y las diapositivas fueron cortadas a trozos, tan solo pequeños fragmentos, pegados con otra película, y también cosidos. Hay trozos cosidos con hilo y algunos otros con agujeros perforados.

Annabel Nicolson, entrevista a Mark Webber, 2002 en Webber, Mark (Ed.) *Shoot, Shoot, Shoot. The First Decade of the London Film-Maker's Cooperative, 1966-1976*. Londres: LUX, 2016. p. 277.

Próxima proyección:

19.04.18

Jueves 19:30h

ILUMINAR LA VISIÓN (I): EL ESPACIO ÍNTIMO
DEL CINEASTA. DEL TRABAJO Y DEL AMOR.