

Vivir para vivir, 2015. Laida Lertxundi

02.04.17

Diumenge 18:30 h

ACTES SENSE PARAULES, CORRESPONDÈNCIES SENSE REMITENT. DE MORGAN FISHER I THOM ANDERSEN A LAIDA LERTXUNDI

Amb la presència de Laida Lertxundi.

Aquesta sessió proposa una sèrie de correspondències conceptuals entre les pel·lícules més recents de la cineasta resident a Los Angeles Laida Lertxundi i alguns dels primers treballs de dos dels seus principals referents, Morgan Fisher i Thom Andersen.

Laida Lertxundi:

The Room Called Heaven, 2012, 11 min

Utskor: Either/Or, 2013, 8 min

We Had the Experience but Missed the Meaning, 2014, 8 min

Vivir para vivir, 2015, 11 min

025 Sunset Red, 2016, 14 min

Thom Andersen:

Act without Words, 1964, 6 min

Melting, 1965, 6 min

Olivia's Place, 1966/74, 6 min.

Morgan Fisher:

Documentary Footage, 1968, 11 min

Production Footage, 1971, 10 min

The Director and his Actor Look at Footage Showing Preparations for an Unmade Film, 1968, 15 min.

Projecció en 16 mm excepte *Utskor: Either/Or* (vídeo).

LAIDA LERTXUNDI

A *The Room Called Heaven* vaig utilitzar trossos descartats d'altres pel·lícules. Fan referència a un context que li és aliè. Dura 11 minuts, la longitud d'una llauna de 400 peus, de manera que faig veure que s'ha muntat a la càmera. També jugo amb els contrastos de temperatures i colors o amb el pla americà, en referència al western i al cinema de ficció descontextualitzant els gestos. Quan algú surt per la porta, no va enlloc. *Utskor: Either/Or* es va filmar a l'estiu a l'arxipèlag noruec de Lofoten amb el mateix equip de Califòrnia. *Utskor* era com un palimpsest, un lloc que n'amaga un altre: l'Euskadi de la Transició. Els textos d'Engels funcionen com les cançons, la lectura està gravada en directe juntament amb els sons ambient de la cuina. Això és molt diferent de l'ús d'una cita. A *We Had the Experience but Missed the Meaning*, vaig triar el relat de Bioy perquè la transferència del desig d'un cos a un cotxe em va semblar l'estratègia ideal per presentar el paisatge del sud de Califòrnia. Com el vers d'Eliot, les meves pel·lícules se situen entre la recerca de significat(s) i la qualitat sensual de la vida diària.

— Entrevista amb Laida Lertxundi. Miquel Armas, *Lumière*, núm. 7.

A *Vivir para vivir*, Lertxundi s'apropa a la controvertida relació entre estructura i sentiment. (...) "Si volgués recordar el que va succeir en aquest viatge, què hauria de fer?". Aquesta pregunta (...) apareix al principi de la pel·lícula com a subtítol en una pantalla negra (...). Una quadrícula de color —la continuïtat de l'espectre cromàtic dividit en matisos separats— ens porta a un electrocardiograma de la mateixa cineasta, mentre sentim el batec del cor a la banda de so. (...) El cinema, de la mateixa manera que un electrocardiograma, es basa en una quantificació, mostrant la realitat física a 24 fps, però també reconstitueix el moviment d'una manera qualitativa que nega i excedeix la seva racionalització preliminar. (...) Al llarg de la pel·lícula, entreveiem petites espurnes del viatge de Lertxundi —un cactus, un violoncel·lista, un pot de cogombres— que temperen el seu conceptualisme amb una sinceritat diàstica. (...) Així, es proposa a l'espectador una forma molt diferent de considerar com la vida pot ser alhora mesura i no mesurable. Erika Balsom, *Artforum*.

Les pel·lícules de Lertxundi (...) es poden llegir com subtítols d'històries que esperen ser explicades. (...) *025 Sunset Red* pren el títol del gel utilitzat en il·luminació per cobrir el paisatge amb una capa rogenca. (...) Aquí, per primera vegada, Lertxundi es mou en l'àmbit explícitament autobiogràfic. De les fotos de la participació del seu pare al PC basc als anys setanta a la cançó "Scar of Love", la cineasta assumeix la complexitat de l'herència. (...) A mesura que la sang de la menstruació s'aboca en una pàgina en blanc, s'invoca la manca de forma de la tècnica pictòrica de Helen Frankenthaler (...). Les làbils ressonàncies de les diferents evocacions del vermell en la pel·lícula estan en tensió amb l'estàndard industrial del seu títol, de la mateixa manera que els núvols desafien la forma racionalitzada de la reixeta de vidre amb què comparteixen enquadrament (...) Lertxundi continua investigant sobre la forma i allò que l'excedeix.

—Erika Balsom, *Sight & Sound*.

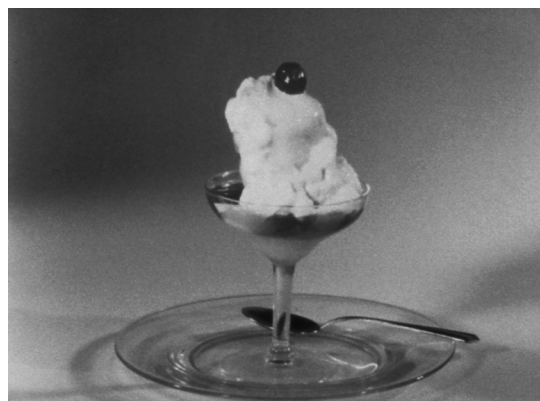
THOM ANDERSEN

Act Without Words, realitzada a partir de l'obra de Beckett que porta el mateix títol, és el primer film de Thom Andersen. Filmat amb una vella Kodak en companyia d'un equip d'estudiants, aquest projecte ja establia certes pautes de treball que serien útils en el futur: 100 metres de pel·lícula, l'ús d'una mesura estàndard imposada per la universitat, que es convertirà en la unitat privilegiada de les seves dues pel·lícules següents, *Melting* i *Olivia's Place*. La primera, filmada a 3 fps, mostra una acció que transcorreria en 90 minuts. El temps avança vuit vegades més de pressa del normal. El film (una única idea, presa i pla) mostra un gelat que es fon en sis minuts. *Melting* és l'exemple per excel·lència de l'entropia. Sense intervenir en el que es filma —la cullera com a única presència humana—, passem d'allò comestible fotografiat al desaprofitament irrevocable.

Enfront del muntatge prohibit de *Melting*, el principi organitzatiu d'*Olivia's Place* parteix d'un storyboard fotogràfic i treballa el patró següent: exterior > interior, esquerra > dreta, endavant > enrere. Filmada utilitzant pel·lícula Ektachrome MS 7256 de 16 mm, aquesta determinació es basa en la sensibilitat de la pel·lícula a la llum natural (al començament del film un cartell indica la data i el lloc exactes on es va rodar). *Olivia's Place* privilegia el document i fins i tot la natura-

lesa perible de les localitzacions triades, com en les seves pel·lícules posteriors. En aquest cas, es tracta de la mítica cafeteria del mateix nom, situada a Santa Monica, derruïda al cap de sis anys.

—Francisco Algarín Navarro, conversa amb el cineasta.



Melting, 1965. Thom Andersen

MORGAN FISHER

A la primera meitat de *Documentary Footage*, una dona nua fa preguntes sobre l'aparença física, amb pauses entremig, a una gravadora. A la segona, rebobina la cinta, reproduïx les preguntes i respon improvisant, ara a la veu de la gravadora, ara a la càmera, ara al públic. Com que els intervals no sempre encaixen amb les respostes, de vegades queden interrompudes quan s'escolta la pregunta següent. El cineasta va pensar que un home és menys conscient del seu cos que una dona. Aquestes respostes serien menys espontànies i velocs. Aquesta és l'única pel·lícula que Fisher va rodar amb un professional. No hi ha muntatge: el que veiem és la primera presa. Dirigir, controlar l'acció, és una cosa que *Documentary Footage*, un acte de fe sobre la personalitat de l'actor, rebutja completament.

Production Footage consta de dos plans juxtaposats. El primer, filmat amb la càmera a la mà, mostra com es carrega una bobina de 200 peus en una vella càmera de Hollywood, la Mitchell; el segon, estàtic, sobre una dolly, com es descarrega en una càmera lleugera, l'Eclair. La bobina que es carrega és la que es filmarà en el segon pla; la que es descarrega, la que es va filmar en el primer. La bobina del primer pla, el tema de la qual és el passat (la tecnologia de la Mitchell), està filmada per la novetat (la càmera lleugera Eclair) i conté el segon pla; i el segon, el tema del qual és el passat (la tecnologia de l'Eclair), està filmat pel passat (la càmera Mitchell) i conté el primer. Així, cada meitat de la pel·lícula, gairebé simètrica, conté l'altra.

A The Director and His Actor Look at Footage Showing Preparations for an Unmade Film dos homes improvisen en una sala on veuen cinc bobines. A la primera, un director fa vint fotografies d'un actor mentre aquest fa fotografies. Sembla un storyboard. A la segona, el director revela els dos rotllos. La tercera mostra les vint fotos del director i la quarta les vint de l'actor. Segueixen dues bobines en què s'ordenen les sèries de fotos, però és impossible fer una seqüenciació mental fotogràfica, ja que no recordem els plans. Sabem que aquests vint plans són la pel·lícula no feta quan ja no els tenim davant nostre. Aquesta pel·lícula repetitiva ho inclouria tot menys el que esperem veure: el contraplà que mostra l'escena que enquadra el fotògraf, la qual cosa crea un suspens. La repetició en la primera pel·lícula la fa previsible. La segona pel·lícula és imprevisible. Un pla en segueix un altre sense que hi hagi cap connexió aparent.

—Francisco Algarín Navarro a partir de *Writings*, de Morgan Fisher.

Próxima projecció:

06.04.17

Dijous 20:00h

POET ON A BUSINESS TRIP