

Ciclo de cine y vídeo. Del 12 de noviembre al 18 de diciembre de 2015

Edificio Sabatini, Auditorio. 19:00 h

Entrada: gratuita hasta completar aforo

Ojos ávidos. Obras maestras del cine de vanguardia experimental norteamericano (1920-1970)



**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**


**GOBIERNO
DE ESPAÑA**

**MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE**

Ojos ávidos es una antología de cine experimental norteamericano comisariada por el investigador Bruce Posner, responsable del histórico programa *Unseen Cinema*, presentado en el Museo Reina Sofía en 2006. Este nuevo ciclo comprende una selección de 37 películas recientemente restauradas, que muestran las múltiples trayectorias dibujadas por el cine de vanguardia en Estados Unidos desde la década de 1920 hasta la de 1970.

Según Walter Benjamin, el espectador cinematográfico accede, a través de las funciones de su ojo, a su “inconsciente óptico” gracias a la capacidad de la cámara para captar y subrayar algo que resulta transparente, invisible o inaprensible en la vida cotidiana. Esa es, para Benjamin, la experiencia básica que ofrece el cine, y que está en la base de la fascinación que produce, siendo este uno de los impulsos que alimentó el cine de vanguardia a lo largo del siglo XX. En el núcleo del cine experimental se detecta una búsqueda de respuestas a esos estados de ansiedad del ojo, un deseo de trascender la realidad. A este ojo concebido como órgano de visión de un espectador hambriento e inconformista se dirigen las películas que componen este ciclo.

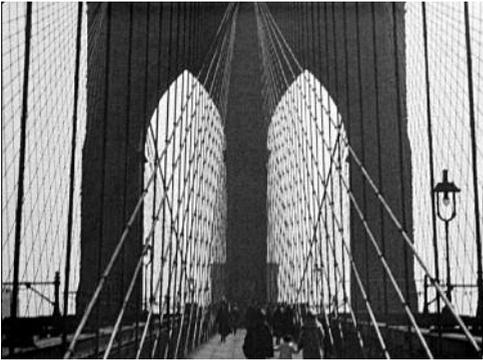
La selección se centra en el trabajo de diversas generaciones de cineastas activos en Estados Unidos, donde la temprana recepción de la vanguardia y su transformación en un cine otro coincide con el desarrollo, en sentido opuesto, del cine clásico. La década de los años veinte marca el inicio del programa y la de los setenta su hito final, con la irrupción de las prácticas de vídeo y el consecuente replanteamiento de las funciones específicas del medio cinematográfico. Las películas de este ciclo expresan conceptos, sensaciones, estados de ánimo y elaboraciones del intelecto en términos visuales absolutos. Tienen en común diversos principios: la recurrencia a la poesía como modelo, el uso de herramientas plásticas, el rechazo a la

trama narrativa, el desafío a la lógica temporal y, sobre todo, el modo de producción y distribución personal. Modos de montaje alternativos, virajes de color, animación de imágenes abstractas, estrategias basadas en el *collage* surrealista, sobreexposiciones o distorsiones de la imagen se cuentan entre las tácticas visuales que el tiempo ha convertido en auténticos tropos formales, hoy signos reconocibles del cine experimental a pesar de su absorción progresiva por parte del cine convencional. Así como la poesía alimenta la prosa sin desaparecer, estas películas demuestran la resistencia de una serie de cineastas conscientes de tener en sus manos un instrumento de pensamiento. En retrospectiva, Maya Deren escribiría: “Pensé en lo interesante que sería si utilizáramos el cine de manera distinta. Hasta entonces se había hecho uso de él como si se tratara de una novela que cuenta una historia, o bien como un documental. No había nada entre esos dos polos y yo quise utilizar el cine como un medio poético [...]”. Por su parte, el realizador experimental James Broughton, declaraba: “No hablo de ir al cine; hablo de hacer cine. Hablo de la vida de la visión. Me refiero al cine como una forma de vivir una vida de poeta. Hablo del cine como poesía, como filosofía, como metafísica y como todo lo demás en lo que aún no ha osado convertirse”. Se transparenta así aquel murmullo del verso de César Vallejo, presente en todo el ciclo: “Ojos ávidos, ipero de poesía!”.

Programa

Jueves, 12 de noviembre de 2015

Presentación del ciclo por
Bruce Posner (videoconferencia)



Fotograma de *Manhatta*, 1920-21
 Cortesía de Filmmakers Showcase

Los años veinte

Primera sesión: 12 de noviembre

Segunda sesión: 5 de diciembre

Duración: 55'

Charles Sheeler y Paul Strand. *Manhatta*. 1ª versión con la orquesta de Donald Sosin. 1920-21. 11'41''

Fernand Léger y Dudley Murphy. *Ballet Mecánico*. 1923-24. 15'53''

Rose Sélavy a.k.a. Marcel Duchamp. *Anémic Cinéma*. 1924-25. 6'40''

Robert Florey y Slavko Vorkapich. *The Life and Death of 9413-A Hollywood Extra*. 1927. 13'20''

Robert Florey. *Skyscraper Symphony*. 1929. 8'53''

Los años veinte recogen el anuncio que Guillaume Apollinaire preconizó de un "Nuevo Espíritu que se está haciendo sentir hoy y que [...] provocará cambios profundos en nuestras artes y costumbres a través de la alegría universal, pues es sencillamente natural, después de todo, que estas lleven el mismo paso que el progreso científico e industrial". El primer cine de vanguardia se debate entre el entusiasmo fetichista y el escepticismo ante el progreso industrial y tecnológico que sigue al final de la Primera Guerra Mundial. Este cine encuentra uno de sus objetos centrales en la ciudad moderna concebida como un organismo de funcionamiento preciso: nace así la sinfonía urbana, basada en la filmación directa de la vida de la ciudad, tratada con ritmo sincopado y audaces estrategias combinatorias en la sala de montaje.

Manhattan se yergue como el prototipo de esta urbe utópica, ya sea desde la aparición de masas humanas como savia de dicha maquinaria en *Manhatta*; o de la presencia rotunda de la arquitectura de la modernidad que, aparentemente inhabitada, bascula entre la consecución de dicha utopía y la intuición de un inquietante horizonte distópico en *Skyscraper Symphony*. Tal combinación de fascinación y perplejidad ante el momento de avance de la modernidad se revela también en el desembarco de las estéticas de las vanguardias europeas: en la comicidad mecanicista de *Ballet Mecánico*; en la parodia trágica del itinerario urbano del antihéroe, imagen negativa del *self-made man* de *The Life and Death of 9413-A Hollywood Extra*, que evoluciona en una ciudad de estética expresionista; o, de manera más conceptual, en las indagaciones sobre el lenguaje, la visión y el pensamiento planteadas por Marcel Duchamp en *Anémic Cinéma*.

Programa



Fotograma de *A Bronx Morning*, 1931
Cortesía de Filmmakers Showcase

Los años treinta

Primera sesión: 13 de noviembre

Segunda sesión: 6 de diciembre

Duración: 83'

Ralph Steiner. *Mechanical Principles*. 1930. 10'18''

Jay Leyda. *A Bronx Morning*. 1931. 14'05''

J.S. Watson, Jr., Melville Webber, Alec Wilder, Remsen Wood y Bernard O'Brien. *Lot in Sodom*. 1930-32. 25'53''

Emlen Etting. *Poem 8*. 1932-33. 19'40''

Oskar Fischinger. *An Optical Poem*. 1937. 7'02''

Joseph Cornell. *Thimble Theatre*. 1938-1968. 6'07''



Fotograma de *Meshes of the Afternoon*, 1943
Cortesía de Filmmakers Showcase

Los años cuarenta

Primera sesión: 19 de noviembre

Segunda sesión: 9 de diciembre

Duración: 59'

Mary Ellen Bute y Ted Nemeth. *Tarantella*. 1940. 4'24''

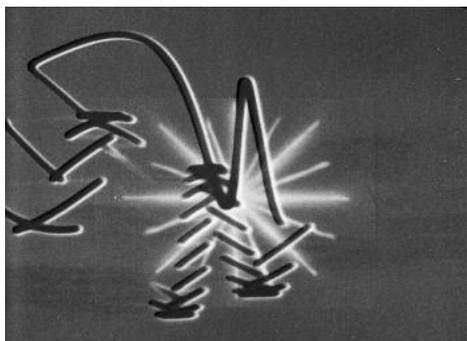
Rudy Burckhardt. *The Pursuit of Happiness*. 1940. 8'09''

Francis Lee. *1941*. 1941. 4'

Maya Deren y Alexander Hackenschmied. *Meshes of the Afternoon*. 1943. 13'46''

Maya Deren. *Meditation on Violence*. 1948. 12'27''

Helen Levitt, Janice Loeb y James Agee. *In the Street*. 1945-1952. 16'50''



Fotograma de *Abstronic*, 1952
Cortesía de Filmmakers Showcase

Los años cincuenta

Primera sesión: 20 de noviembre

Segunda sesión: 11 de diciembre

Duración: 76'

James Broughton. *Four in the Afternoon*. 1950-51. 14'

Mary Ellen Bute y Ted Nemeth. *Abstronic*. 1952. 5'45''

Kenneth Anger. *Eaux d'Artifice*. 1953. 12'57''

Ian Hugo. *Bells of Atlantis*. 1952-53. 9'27''

Jim Davis. *Evolution*. 1954. 8'01''

Hy Hirsh. *Gyromorphosis*. 1954. 6'40''

Marie Menken. *Hurry, Hurry!* 1957. 4'27''

Francis Thompson. *N.Y., N.Y.* 1949-1958. 15'10''

Una mayor expansión y normalización de las propuestas de las vanguardias plásticas marca el cine experimental de los años treinta, que matiza y amplifica la herencia de la década anterior. El legado de la sinfonía urbana cobra un aspecto más poético e intimista en películas como *A Bronx Morning*, marcada por una intención documental de corte naturalista y más pura que la de sus precedentes. El protagonismo de los elementos rítmicos y el canto a la era de la máquina vuelven a estar presentes en la producción de Ralph Steiner: en *Mechanical Principles*, engranajes ferroviarios realizan su trabajo mientras parece escamotearse al espectador el producto final de su acción. Con ello, el deseo de este queda frustrado en el proceso; mientras que otras películas como *Poem 8* desde la poesía y *Lot in Sodom* desde la prosa lo despiertan y potencian en la coreografías de cuerpos sensuales o abiertamente sexuados. La primera muestra la expansión de la metáfora como emblema de la poética surrealista en cine,

donde se entremezclan la imagen de la urbe moderna, la naturaleza y sugerencias de un *amour fou*, el segundo adereza una narración bíblica con algunos de los recursos visuales de las vanguardias cinematográficas, tales como sobreexposiciones y desenfocados. Con la intención de dar forma a imágenes mentales, Oskar Fischinger indaga en un sentido similar al investigar las capacidades expresivas y especulativas del medio mediante referencias exclusivamente abstractas, lo que supone una contestación a las tesis del cine como arte surgido del linaje mimético de la fotografía. Por su parte, el interés por la descontextualización de imágenes propia del *collage* lleva a Joseph Cornell a poner en práctica una combinación de cine de compilación, metraje encontrado y estrategias surrealistas de combinación de materiales ajenos, entre la fascinación por el espectáculo y la nostalgia infantil, donde se cruzan la imagen consciente y los fantasmas del inconsciente.

Durante los años cuarenta, algunas propuestas reinciden en las potencialidades de la autonomía de la imagen cinematográfica y en los mundos creados en su interior: la milimétrica orquestación de música y formas abstractas es la piedra angular de *Tarantella*, mientras *Meshes of the Afternoon* muestra el trabajo, basilar dentro de las corrientes experimentales, de Maya Deren, ejemplo de la pervivencia del automatismo, el funcionamiento simbólico del montaje y los significados múltiples del plano propios del cine surrealista. En *The Pursuit of Happiness*, por su parte, la metrópoli se plantea el espacio del encuentro casual y la búsqueda de sentido de cada individuo, aparentemente liberado, por vía del consumo, de la alienación a la que le confinaba la sinfonía urbana de los años precedentes. La incorporación de Estados Unidos al conflicto mundial en

1941 empañó gran parte de la producción del cine de vanguardia y lo carga de violencia explícita o implícita. 1947 cobra en ese sentido un carácter inaugural: al recrear el ataque japonés a la base estadounidense de Pearl Harbor en forma de pintura filmada, deviene un antecedente fílmico de la *action painting* y su percepción del soporte pictórico como campo de batalla. Precisamente entre campo de batalla y teatro sitúan de manera explícita los directores de *In the Street* al barrio neoyorquino de Harlem, donde el celuloide se impregna de la estética de una fotografía callejera (en la que se distinguió Helen Levitt), capaz de capturar los conflictos y la tensión urbana, silenciosamente larvados en lo cotidiano. Una violencia que se muestra, de manera más explícita, en la coreografía entre cámara, directora e intérprete que despliega *Meditation on Violence*.

El cine de vanguardia seleccionado entre la producción de los años cincuenta discurre entre dos polos: por un lado, la persistencia y enriquecimiento de los experimentos abstractos y autorreferenciales presente en *Abstronic* y *Evolution* o *Gyromorphosis*, con su investigación de los métodos de animación de imágenes, objetos y esculturas cinéticas respectivamente; a ellos podría adscribirse la investigación tardocubista sobre Nueva York de *N.Y., N.Y.*, con efectos que violentan la mirada al sugerir el reflejo de una ciudad de perfiles reconocibles en un laberinto de espejos deformantes. El segundo polo está marcado por el elemento lúdico y el ritual del deseo erótico, presente en *Four in the Afternoon*: el juego con el decorado natural y la arquitectura de esta última provoca una rima visual con las fuentes y grutescos de *Eaux d'Artifice*, donde el agua

cobra un componente abstracto y onírico asociable a las investigaciones puramente retinianas de la línea abstracta, mientras la base de la película se sitúa en un estudiado ritmo visual que acompaña el paseo galante de la protagonista. El elemento acuático reaparece, discurriendo hacia un cierto organicismo de distinto sentido en *Bells of Atlantis*, donde las referencias mitopoeéticas, casi un ejercicio de escritura automática confesional, presentes en la narración de Anaïs Nin funcionan como indagación sobre el subconsciente y los recuerdos intrauterinos. Este juego entre organicismo y abstracción reaparece, de nuevo con el deseo como fondo, en *Hurry, Hurry!* mediante la yuxtaposición de imágenes microscópicas de espermatozoides con otras de hombres que buscan ansiosamente a un compañero sexual.

Programa



Fotograma de *Castro Street (The Coming of Consciousness)*, 1966
Cortesía de Filmmakers Showcase

Los años sesenta

Primera sesión: 26 de noviembre

Segunda sesión: 17 de diciembre

Duración: 53'

Hilary Harris. *9 Variations on a Dance Theme*. 1966-67. 12'39"

Bruce Baillie. *Castro Street (The Coming of Consciousness)*. 1966. 9'59"

Owen Land [George Landow]. *Film That Rises to the Surface of Clarified Butter*. 1968. 8'26"

Jonas Mekas. Extracto de *Walden: Diaries, Notes and Sketches*. 1969. 13'05".

Lawrence Jordan. *Our Lady of the Sphere*. 1969. 9'14"



Fotograma de *Love It/Leave It*, 1970
Cortesía de Filmmakers Showcase

Los años setenta

Primera sesión: 27 de noviembre

Segunda sesión: 18 de diciembre

Duración: 71'

Tom Palazzolo. *Love it / Leave it*. 1970. 14'07"

Lawrence Janiak. *DL2 (Disintegration Line #2)*. 1970. 11'46"

Amy Greenfield. *Transport*. 1970. 5'43"

Bruce Posner. *Sappho and Jerry, Pts. 1-3*. 1977-78. 5'35"

Francis Lee. *Ch'an*. 1983. 6'08"

Phil Solomon y Stan Brakhage. *Seasons...* 2002. 16'00"

Charles Sheeler y Paul Strand. *Manhatta*. Segunda versión con partitura de Wolfe y Carluzzo. 1920-21. 11'41"

Las cintas de los años sesenta seleccionadas tienen en común una destilación de la narración al grado mínimo y la atención a acciones que, por su sencillez y transparencia, permiten indagar sobre algún elemento del propio medio cinematográfico: *9 Variations on a Dance Theme*, al repetir distintas tomas de un mismo paso de baile, pone el acento sobre los movimientos de cámara, que articulan un lenguaje específico, como lo es el de la danza. De modo similar, *Film That Rises to the Surface of Clarified Butter* insiste en el gesto del animador de dibujos para volver a la metáfora acerca de la relación engañosa y oblicua entre la realidad bidimensional de la película y el mundo real. Las superposiciones múltiples de *Castro Street (The Coming of Consciousness)* y el constante *travelling* revelan la mirada de un caminante en un paisaje industrial paralizado en el que la productividad de imágenes similares en décadas anteriores parece haber desaparecido. El fragmento de

Walden: Diaries, Notes and Sketches se centra en vivencias simples e inmediatas, presentadas de un modo directo, a modo de instantáneas de momentos vitales, de un diario personal carente de relevancia más allá de la memoria de su compilador, Jonas Mekas, autor que indaga en la naturaleza del medio desde la improvisación y espontaneidad. Por su parte, referencias a la intrascendencia del cine de los orígenes y la recuperación de una estética de apropiación surrealista convierten *Our Lady of the Sphere* en un relato intencionalmente ilegible entre la ciencia-ficción, el mundo de la fantasía infantil y el sueño.

La sesión se cierra con una película no anunciada por expreso deseo de programación, que documenta el avance del cine hacia el museo y suscita un debate sobre el espacio de exhibición del cine experimental.

El desarrollo del vídeo y su popularización durante los años setenta empuja al cine experimental a indagar en su propia naturaleza y centrarse en los caracteres distintivos del medio; al tiempo, la nueva situación sociopolítica en los Estados Unidos de la era de las protestas y del capitalismo tardío aflora en algunas propuestas: como en el *Love it / Leave it*, ensayo sobre el patriotismo, el consumo y la esfera pública norteamericana que revela un renovado interés por la relación contrastada entre imagen y texto hablado. El trabajo acerca del propio soporte cinematográfico se sitúa en el centro de *DL2 (Disintegration Line #2)*, basada en animaciones abstractas cuyos elementos rítmicos son las reconocibles marcas que el tiempo deja sobre el celuloide posteriormente coloreado. *Transport*, por su parte, vuelve a la idea de la coreografía humana en la que heterodoxos ángulos de cámara, inimaginables en el cine industrial, toman protagonismo para subrayar tanto un cierto sentido de libertad como una leve violencia implícita presentes en cada plano.

La sesión se completa con cuatro cintas fuera del marco cronológico seleccionadas por Bruce Posner a modo de diálogo entre el pasado y el presente del cine experimental. En *Sappho and Jerry*, el propio Posner regresa a la estrategia de alteración del metraje encontrado, editado con un ritmo denso y haciendo uso de herramientas hoy obsoletas, para así contrastar su propia práctica como cineasta con su trabajo de restauración digital del clásico *Manhatta*, presentado ahora con una nueva banda sonora. Junto a ellas, se proyecta *Cha'an*, de Francis Lee, donde el tratamiento fílmico redobla la cualidad acuática de las pinturas a tinta del propio autor y sugiere una reaparición del cine-poesía como espacio meditativo; se trata de una apuesta por la abstracción que mantiene, en sentido distinto y con ritmo más intenso *Seasons...*, donde Phil Solomon recupera y reactiva el celuloide pintado y rasgado por Stan Brackhage.

**Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía**

Edificio Sabatini
Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel
Ronda de Atocha
(esquina Plaza
del Emperador Carlos V)
28012 Madrid

Tel. (34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h

Domingo

de 10:00 a 14:15 h
visita completa al Museo,
de 14:15 a 19:00 h
visita a Colección 1
y una exposición temporal
(consultar web)

Martes cerrado

Las salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre