

Follas do Cineclube | 29/05/2019

NOITES BRANCAS, DIAS PRETOS.  
PASSEIO POLO CINEMA FINÊSProgramada e presentada por **Alberte Pagán**

04

## Montaasi

A história do cinema experimental finês está inçada de lagoas. A prática totalidade das películas realizadas por Peter Widén estão perdidas; Erkki Kurenniemi deixou sem rematar a grande parte das suas; dos 76 minutos originais de *Herra Lahtinen lähtee lipettiin* (*O Senhor Lahtinen despede-se à francesa*), um híbrido de Nyrki Tapiovaara realizado em 1939, só se conservam 40; e tantas e tantas cineastas nom pudérom estrear a sua obra no seu momento. É umha história serôdia, fragmentada e interrompida na que abundam cineastas dumha soa película ou dumha única projecção, como Juhana Blomstedt, autor de *Kevätsadetta* (*Chuva de verao*, 1965).

Podemos situar as origes do cinema experimental finês no ainda existente cineclube Montaasi (“montage”), fundado em 1957 em Espoo. Montaasi conjugou produção cinematográfica com activismo e no seu momento aliou-se co movimento *punk* e a protesta política. Ao seu abeiro criárom as suas primeiras obras cineastas como Risto Jarva, Pertti Maisala, Timo Vartiala e Pekka Hyttiäinen. Nom será até 1968 que estes cineastas tenham acesso ao novo cinema estadunidense da maõ de Peter von Bagh, cineasta e director do Arquivo Cinematográfico Finês, quem invitou a P. Adams Sitney a apresentar o seu programa de cinema experimental em Finlândia.

**Risto Jarva**, um dos grandes cineastas fineses, foi figura essencial em Montaasi. Começou fazendo curtas experimentais antes de dedicar-se à realização de longas industriais ao estilo das novas vagas europeas. Em películas como *Työmiehen päiväkirja* (*Diário dum obreiro ou Nom só de pam*, 1967) introduz preocupações sociais. Nela actua Elina Salo, quem fora esposa de Pertti Maisala, outro cineasta de Montaasi, e à que o público cinéfilo reconhecerá como actriz de numerosas películas de Aki Kaurismäki. As primeiras fitas de Jarva, feitas em 8mm, estão desaparecidas. Mas conservamos umha série de peças nas que o cineasta busca um cinema puro no que as capacidades rítmicas e gráficas do cinematógrafo adquiriram protagonismo.

*Yhdeksän runoa* (*Nove poemas*, Risto Jarva, 1959) é um ensaio poético em oito capítulos que bebe das vanguardas históricas (Man Ray e companhia). Titulados “Nojo”, “Autorretrato”, “Lembrança”, “Mecanismo cerebral”, “Aro”, “Adentrando-se na escuridade”, “Consciência” e “Confissom”, os poemas conformam umha espécie de poliédrico autorretrato simbolista e expressionista. Som tres os elementos que articulam cada um dos poemas: a montage (rápida em “Mecanismo cerebral”, plano único

em “Adentrando-se na escuridade”); a relação image-som (desde a dessincronização de “Mecanismo cerebral”, a peça mais experimental do conjunto, até o silêncio de “Autorretrato”, passando pola simples ilustração musical de “Nojo” ou “Lembrança”); e o título, que força a interpretação simbólica. Ulo o nono poema? Pois na suma dos oito mencionados, que através da montage conformam umha narrativa pessoal. O busto do primeiro poema reapparece ante o tabuleiro de xadrez do último (“Confissom”) como para sublinhar esta idea.

**Pertti Maisala**, também membro de Montaasi, colaboraria com Peter von Bagh em *Pockpicket* (1968), película amadora na que se lhe dá a volta ao argumento do *Pickpocket* bressoniano: o protagonista deixa dinheiro no peto dos transeuntes. Maisala é conhecido por *Trikki* (*Truco*), umha série de 7 películas abstractas feitas em 16mm entre 1962 e 1963, da quais um par (*Trikki 5* e *Trikki 7*) fôrom revisadas e finalizadas em 2010. *Trikki 1* e *Trikki 6* nunca chegaram a rematar-se. O material realizado para *Trikki 1* acabou sendo incorporado a *Trikki 2*. Em *Trikki 2* Maisala rasca e colorea película virge na que também imprime letras e números. Nalguns momento divide a pantalha dum jeito que lembra *Tusalava* (Len Lye, 1935). O ritmo visual carece do apoio musical doutras propostas similares: *Trikki 2*, ao igual que 3, 4 e 5, é muda. *Trikki 7*, pola contra, começa cum jazz rítmico que parece querer levar o filme ao campo de Oskar Fischinger para deseguida desbaratar a sincronia image-som com sons electrónicos e música concreta.

O cinema de **Timo Vartiala**, também vinculado a Montaasi e próximo ao conceptualismo, está cheo de humor subversivo e espírito *punk*. Vartiala colaborou com Petteri Kotilainen em *Glosed* (1980), na que Markku Oikkonen fica trancado tras a porta dum possível quarto de banho. Uns sonoros risos, que chegam a confundir-se co cacarejo dumhas galinhas, acompanham a entrada e o intento de saída. Em *The Premier* (*O primeiro ministro*, 1980) Vartiala cria umha obra mais puramente conceptual que consta unicamente dos créditos dumha fictícia película. A intencionalidade política, na década final da guerra fria, está clara: Reagan, Carter, Khomeini e Thatcher som “idiotas” e “imbecis”, o Xá de Pérsia é o “Traidor” e Lech Walesa aparece como “Salvador”. Um texto final denuncia a fame no mundo e o militarismo dos governos.

*The Premier* (cujo título é provavelmente umha forma errônea de “premiere”, ou seja, “estrea”) é a versom em inglês de *Ensi-ilta* (*A estrea*, 1980), feita por Pekka Hyttiäinen e produzida igualmente por Montaasi. *Ensi-ilta* carece da intencionalidade política da peça de Vartiala. O seu mais puro conceptualismo (os créditos como obra em si) enlaça com obras similares como *The Artwork in the Age of its Mechanical Reproducibility* by Walter Benjamin as Told to Keith Sanborn (Keith Sanborn, 1996), *Warnings* (Antoni Muntadas, 1988), *...of everything* (Gary Warner, 1987), *MGM* (Jack Goldstein, 1975) ou *Credits* (Muntadas, 1984). Timo Vartiala colaborou com Matti Kanerva e Markku

# NOITES BRANCAS DIAS PRETOS. PASSEIO POLO CINEMA EXPERIMENTAL FINÊS.

**ALBERTE PAGÁN**

Oikkonen na igualmente irreverente e autorreferencial *Kaitafilmin taikapiiri* (O círculo mágico do cinema, 1982).

**Eino Ruutsalo** é um prolífico artista visual e cinético. Fixo longametragens comerciais, como *Laituri* (O peirao, 1965), ao estilo das novas vagas europeas, e também é autor da novela *Toropainen tyrmätään* (*Toropainen está atônito*, 1945). Em Nova Iorque, onde estudou, realizou a curta documental *New York – usvainen kaupunki* (*New York – The Foggy Town* 1952). E entre 1962 e 1969 realizou as suas fitas experimentais, que se podem dividir em dous grupos: por umha banda temos narrativas fotografadas de estilo dado-surrealista, como *Hyppy* ou *Kotka*; e por outra películas feitas sem câmara, pintadas, rascadas e reutilizadas, como *Kineettisiä kuvia* ou *Kaksi kanaa*.

Em *Kotka* (A águia, 1962) a bailarina Riitta Vainio, vestida de negro ante um fundo branco, coreografa umha dança na que imita o vôo da águia sobre a que Ruutsalo imprime os créditos iniciais. Vainio, novo Ícaro, voa, cai e morre. Um salto mais liberador é o que protagoniza Kaarlo Juurela em *Hyppy* (O salto, 1965). O actor analisa o interior dumhas botas de feltro, em cujo interior vê umha série de imagens alheas. O câmbio de música (de Erkki Kurenniemi e Otto Donner) ajuda a discriminar ambos mundos. Nestas cenas encontradas vemos gente limpando neve na rua e protegendo as orelhas do frio, banhistas à beira do mar, um campo de concentração e um aviador pondo os óculos protectores. Como em *Le sang d'un poète* (Cocteau, 1930), na que o poeta guicha polo olho da pechadura episódios independentes, em *Hyppy* o protagonista observa em cada bota umha possibilidade de futuro diferente. As imagens podem inverter-se e, a medida que avança a investigação, traços e pinturas borram o contido fotográfico inicial. Finalmente, topadas as botas ideais, o protagonista calça-as e pega um brinco que o leva a umha paisagem nevada pola que se afasta a saltos.

*+Plus –Minus* (1967) narra a história de amor dum home e umha mulher a partir das siluetas da actriz (Leena Valasmo) e do actor (Yrjö Tähtelä); e encontro, o amor, a guerra, o filho, o regresso com condecoração. Ruutsalo, como é habitual nel, nom se conforma coa filmação das siluetas, e pronto começa a aplicar pintura directamente sobre o celuloide fotografado.

As películas abstractas de Ruutsalo, feitas sem câmara, tenhem muito que ver coa estética de algum dos episódios de *Hyppy*. Som peças de grande dinamismo visual cuja orige o cineasta retrotrai à sua experiência como piloto de aviação na Guerra de continuação contra a URSS (1942-1944), em concreto a essas paisagens sempre em movimento que via desde a cabina do avião. Como artista Ruutsalo sempre se interessou pola arte cinética. *Moduli* (Módulo, 1969) é umha obra que cria o movimento desde o interior; mas em *Kinneettinen tila 1 versio 2* (Espaço cinético 1 versom 2, 1988), obra fixa sem dinamismo intrínseco, é o público o que provoca o movimento da peça ao deslocar-se e modificar o ponto de vista.

Em *Kineettisiä kuvia* (Imagens cinéticas, 1962) Ruutsalo rasca a emulsom da película virge e pinta sobre ela. A única image figurativa (primeiro plano dum home) é atacada tanto polo movimento da câmara (que a fai girar na pantalha) como pola pintura que lhe borra as facções. O acompanhamento musical (improvisação jazzística de Otto Donner à trombeta, Kari Hynninen ao baixo, Matti Koskiala na bateria e Kaarlo Kaartinen ao saxo) comparte a liberdade criativa, o materialismo e o dinamismo das imagens. *Kaksi kanaa* (Duas polas, 1963) tem umha textura mais densa que *Kineettisiä kuvia*, e (re)utiliza em maior medida imagens figurativas encontradas: homes, cadeira e

biombo, mulher espida (Ritva Vepsä). O seu protagonismo é «atacado» polos pinceis e os punçons expressionistas do cineasta. Neste caso a banda sonora de Donner afasta-se do jazz para misturar electrónica com música concreta.

*Food* (1967) utiliza igualmente imagens preexistentes, muitas delas procedentes da publicidade e algumas utilizadas já em *Kaksi kanaa*, como base para a pintura directa. Nalgumha sequência som os filhos do cineasta os que pintam livremente o celuloide. O resultado é umha colagem visual e sonora de implicações sociais. *Tämäkö on Teddykarhun maailma?* (*Is This the World of Teddy*, 1969) repete a mesma técnica (manipulação directa de imagens preexistentes, tiradas principalmente dos telejornais) e similares contidos políticos. A crítica social mistura erotismo com miséria e fame, todo acompanhado por umha partitura electrónica de Osmo Lindeman interpretada no Dico, um dos instrumentos inventados por Erkki Kurenniemi.

### Erkki Kurenniemi

O pioneiro da música electrónica Erkki Kurenniemi participou na banda sonora de *Hyppy* de Ruutsalo. A sua música futurista também foi usada por Risto Jarva nas películas *Tietokoneet palvelevat* (Os computadores servem, 1968) e *Ruusujen aika* (A hora das rosas, 1969). Visionário, precursor, desenhador de sintetizadores, divulgador científico e futurólogo, Kurenniemi realizou também umha série de películas entre 1964-1971 que porém nom se projectáram publicamente no seu tempo, mantendo assi o seu carácter de bosquejos incompletos e mudos. Só umha delas, *Ex Nihilo* (1968), colage de fragmentos e descartes de obras anteriores do autor, se projectou em público, ainda que só umha única vez, tras a qual a película desapareceu. Nom será até entrado o S XXI que Kurenniemi, co apoio de Mika Taanila, sonorizaria algumas das peças, usando música própria contemporânea delas. A inqueda personalidade de Kurenniemi fica ilustrada no documentário *The Future Is Not What It Used to Be* (Mika Taanila, 2002). Adiantado ao seu tempo, Kurenniemi padecia umha compulsom recopilatória e diarística (em cassette, vídeo e fotografia) para facilitar a reconstrução da sua persoa/personalidade no futuro, sem escatimar os detalhes mais triviais ou intimidades como consumo de porno e masturbações.

O mesmo Taanila editou *Äänityksiä/Recordings 1963-73*, compilação das peças electroacústicas de Kurenniemi. O músico ideou umha série de instrumentos interactivos: o Dimi-O; o Dimi-S (ou Sexophone), que gera sons através da condutividade eléctrica da pel humana; o Dimi-T (ou Electroencephalophone), que é «tocado» pola actividade eléctrica do cérebro.

*Joulumysteeri* (O mistério do natal, 1969) é a única película guionizada de Kurenniemi, umha paródia do natal na que o neno Jesus, interpretado polo cineasta, fuma um porro. No resto das películas Kurenniemi segue um estilo diarístico e lírico. *Talo* (A casa, 1969) é um breve retrato dum grupo de pessoas num interior. Panorâmicas, *zums* e planos de detalhe dam um carácter improvisado à peça. *Flora & Fauna* (1965) engade a dobre e tripla exposição a estas técnicas para a construção dum fermoso e colorido poema no que ceus nublados alternam com primeiros planos de formigas e aranhas. *Firenze* (Florença, 1970) mistura diário com lirismo com película de viagem. As imagens de Florença fôrom filmadas em 1968 durante um congresso de música electroacústica. As duplas exposições rodáram-se um ano depois em Finlândia. As montanhas dos Alpes dam passo aos lagos fineses, as ruas de Florença alternam coa figura humana, a natureza (fauna e flora) convive coa urbe. Todo tende à abstracção: nos últimos minutos a descomposição da cor fai irreconhecível.

veis a superfície da água e um campo de flores vermelhas. Com toda a beleza plástica destas películas mencionadas, a grande aportação de Kurenniemi ao cinema está naquel outro grupo de obras nas que o mundo da música electrónica conflui coas formas do cinema, na que a criação artística humana parece querer inspirar-se nos modos de pensar dos computadores. *Electronics in the World of Tomorrow* (1964) utiliza cables e detalhes de circuitos electrónicos como elementos para umha coreografia abstracta. As images, tiradas da revista *Electronics Magazine*, giram numha dança de formas e cor. O elemento humano reduz-se a um inserto em branco e negro dum home num lago. Em *Computer Music* (1966) dous computadores, o Elliott 803 do Departamento de Física Nuclear da Universidade de Helsinki e o IBM 1130 da Universidade de Turku, aliam-se co ser humano para a composição musical.

Mas é *Elämän reikänauha* (*A fita perfurada da vida*, 1964) a que leva ao extremo o paralelismo entre a vida humana e a tecnologia da informação, a simbiose entre máquina e ser humano. A fita perfurada, coa que se enredava o protagonista de *Computer Music*, é a interface coa que nos comunicamos co computador nos primeiros tempos da informática. A máquina reage segundo as perfurações coas que a alimentamos. Kurenniemi alterna cenas da máquina e da fita perfurada com seqüências nas que um grupo de moças e moços passa o tempo e interactua a carom dumha passarela de madeira sobre um lago. O comportamento humano pode ser igual de previsível que o da máquina? Os nossos actos estám condicionados por umhas decissons que alguém tomou por nós? A idea do condutismo nom só seria aplicável às reacções desse grupo de gente senom tamém à própria construção da película, que é em si umha fita perfurada (as nom visíveis perfurações de arrastre) mas que tamém, num momento concreto, mostra umha perfuração no centro do fotograma como para confirmar o paralelismo. *Elämän reikänauha* começa com música electrónica visual: a image reproduz o som e o som provoca a image. Kurenniemi retomará este tipo de exercícios músico-visuais numha série de *Etudes* realizados nos anos 1980.

### Pasi Myllymäki

Pasi Myllymäki adoptou militantemente o alcume “Sleeping” em 1979 despois de que a película desse título que apresentara à Federação Finesa de Cineastas Amadores fosse rejeitada. A programática *Sleeping* concentra em pouco mais dum minuto as constantes do cinema de Myllymäki: breve duração, espírito agressivamente rebelde, ataque directo ao celuloide, animação, formalismo. Na primeira cena de *Sleeping* um coitelo rasga a tela sobre as que se projecta um olho em primeiro plano. Reelaboração da táctica de *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929), a image é um claro símbolo de ataque às convenções dum público adormentado, passivo e conformista. Noutras cenas o cineasta borra manualmente, riscando a emulsão, a sua própria cara; e de igual jeito risca as barras horizontais que recuperará em *Horizontal*, do mesmo ano. A referência a Buñuel fai-se explícita em *Andalusialainen koirankoppi* (*O canil andaluz*, 1980), que repete as mesmas tácticas e inclui de igual jeito as images de *Horizontal*.

Myllymäki encarna o espírito improvisatório e artesanal do movimento *punk*. Entre 1976 e 1985 realizou, em colaboração com Risto Laakkonen e em 8mm, meia centena de breves películas. O seu “cinema directo” pode ser divertido, agressivo, reivindicativo ou formal. Tamém sacou adiante a revista *Maanalainen kaitaelokuva* (*Cinema subterrâneo de formato pequeno*) entre os anos 1979-1982, que compartia co cineclubes Montaasi a consigna “Enchede a pantalha de images”. Segundo Myllymäki,

“Qualquer película existente e muito melhor que todas as películas nunca feitas”.

*Horizontal* é um fermoso experimento formalista no que umha série de faixas horizontais, fixas na pantalha, evoluem graças à manipulação da luz e da cor. A riqueza visual da peça agacha a singeleza do procedimento: luz projectada sobre umha simples folha de papel dobrada em forma de acordeom. De igual jeito o som electrónico que acompanha as images nom é mais que o produzido por umha guitarra acústica, ralentizado até converter-se num zunido.

Em *3001 autoa* (*3001 carros*, 1980), que segue as preocupações formais de *Horizontal*, Laakkonen e Myllymäki filmárom a parte frontal de carros num aparcadoiro. Cada image ocupa um fotograma, polo que os carros se sucedem a umha velocidade alucinatória. Ao princípio as images dos carros, em preto e branco, restringem-se a um pequeno rectângulo no centro da pantalha. Despois agrandam-se até ocupar um noveno da tela, e o som aumenta de volume em consonância. Finalmente, a image enche a pantalha e o som (de novo umha guitarra acústica, minimalista e repetitiva, agora acelerada) acada o seu nível previsto. Ao final a image do derradeiro carro congela-se e funde-se a negro entanto o som se ralentiza bruscamente. *3001 autoa* repete em bucle umha breve seqüência de 13 segundos; mas a construção fotograma a fotograma nom permite a retenção visual das marcas dos automóveis ou dos seus números de placa como para apreciar este feito.

*Viisi reikä selluloidissa* (*Cinco furados em celuloide*, 1980) é umha película feita sem câmara pontuada, ao longo de dous minutos de luz negra, por cinco perforações em cinco fotografias (“O branco mais intenso”: a luz do projector chega directamente à pantalha sem mediação da película). Estes “fogonaços” de luz venhem sublinhados polos sons que os acompanham, e que bem poderiam ser os dum disparo ou o da troqueladora que os originou. De qualquer jeito, a banda sonora remete a um tempo anterior ao da projecção: o da elaboração da própria película.

### Marikki Hakola e o Turppi-ryhmä

O Turppi-ryhmä (Grupo Turppi) floreceu breve e marginalmente entre 1982 e 1983. Foi fundado por Marikki Hakola, Lea Kantonen, Jarmo Vellonen e Pekka Kantonen durante um encontro de escultura ambiental em 1982 em Lehtimäki. O grupo inspirou-se na modificação que a indústria de Lehtimäki provocou na paisage. Os solares industriais, agora abandonados, convertérom-se no terreno de jogo para as suas propostas, que seriam recolhidas em *Earth Contacts* (1982), o primeiro vídeo finês em registrar umha acção artística. *Earth Contacts* incorpora na sua montagem a acção “Última morada”, na que pedras lambidas pola erosão, reflectidas na água de bidons soterrados, penduram dos pinheiros que rodeam as canteiras; e as improvisações de “A rainha das formigas”, nas que os corpos brotam da area e esbaram canteira embaixo. *Earth Contacts* recolhe os mitos e os rituais nos espaços naturais nos que se levam a cabo. É arte da terra e da paisage, arte ambiental que conjuga acção, fotografia, vídeo e o corpo humano como excrecência espiritual da natureza.

Para filmar *Deadline* (1983) o Grupo Turppi trasladou-se a Helsinki para denunciar a demolição de velhas barracas militares de S XVIII para a construção de centros comerciais. Os derrubos e os solares ermos, nos que a natureza florece pese a todo, servem de cenário para a presença humana, um só home cos olhos vendados que parece

surgir de (ou integrar-se em) a dilapidação circundante. Umha grossa linha negra horizontal atravessa a paisagem baldia e deixa de passo a sua marca no peito do home. Marikki Hakola, já fora do grupo, continuou a fazer obras como *The Time is Right for...* (1984), *Cricket* (1988) e *Telephone* (1990), nos que se afasta do vídeo como registro de ações e intervenções para chegar-se à estética da vídeo-arte.

### Cinema de artista

O vídeo já há tempo que tem assaltado os museus e a imagem em movimento ocupa grande parte dos esforços das e dos artistas contemporâneos. Moitas vezes as obras de galeria fam-se de costas à tradição experimental do cinema, e repetem inconscientemente as suas buscas e os seus achados; outras vezes as e os artistas prescindem completamente das pulsões vanguardistas para centrar-se quase exclusivamente na narrativa mais académica. É o caso de Salla Tykkä e de Eija-Liisa Ahtila, cujas obras tanto se podem ver em galerias e museus como em festivais de cinema.

**Eija-Liisa Ahtila** utiliza a narração e os géneros cinematográficos para explorar as relações humanas e a desintegração mental e psicoses das suas protagonistas. Os seus argumentos, que às vezes rondam o fantástico, estão baseados em experiências próprias e em casos reais recopilados pela artista. Moitas das suas peças (“dramas humanos” na terminologia da autora) podem ver-se como instalações multipantalha nos museus ou como películas monocanal nos cinemas.

*Rakkaus on arve* (*O amor é um tesouro*, 2002) é a compilação cinematográfica, feita em 35mm e de perto de umha hora de duração, de peças que também existem como instalações museísticas. Todas elas se centram nas psicoses das protagonistas, e em todas o universo mental choca coas limitações do mundo “real”. Na primeira, “O submundo”, umha paciente dum hospital mental elabora o jeito de escapar dos seus perseguidores agachando-se baixo a cama. A segunda, “Control de terra”, mostra o crescimento dumha rapariga que cre poder contactar com extraterrestres. Para a protagonista do terceiro episódio cruzar a ponte do título supom um sofrimento quase insuperável. Em “O vento” vemos como lufadas de ar põem patas arriba o apartamento da protagonista, ainda que sabemos que a causa da desfeita vai além do fenómeno atmosférico. “A casa”, a derradeira peça, é a mais elaborada. Umha mulher regressa ao seu fogar e o mundo exterior, através do som, invade o interior da vivenda. Os objectos cobram vida a medida que a protagonista perde a perspectiva.

O cinema de Ahtila é umha viagem ao abismo da mente humana e nalguns momentos (câmbie-se misticismo por psicose) lembra claramente as soluções formais de Andrei Tarkovski. Mas os seus dramas humanos nom som alheos às circunstâncias históricas e sociais. Ahtila mesmo fala dum “subconsciente herdado”. Em *Where is Where?* (2009), por exemplo, a história (neste caso a guerra de independência de Algéria) está na causa da distorsão da percepção da realidade dos seus protagonistas. A película incorpora como narradora-poeta à actriz Kati Outinen, conhecida polos seus trabalhos para Aki Kaurismäki.

**Salla Tykkä** é umha artista que trabalha coa fotografia e o cinema. Quicá a sua obra mais conhecida seja *Lasso* (*Laço*, 2000), na que umha mulher observa com fascinação, através dumha janela, um home exercitando-se cum laço de rodeo. Previamente ela, que vêm de correr, chama ao timbre da casa sem obter resposta. Trata-se

logo dum nom-encontro que surge da possibilidade do encontro (conhecem-se?), mas o *vouyeurismo* da moça está carregado dumha sensualidade que nom teria cabida num cara a cara. A música de Ennio Morricone e mais o laço co que se exercita o rapaz situam esta breve cena na tradição mais narrativa e comercial do cinema: as películas de vaqueiros; mas o feito de que seja a mulher a que observe com arroubo o corpo espido do home subverte a narrativa convencional desde um posicionamento feminista.

*Lasso* é a segunda parte dumha trilogia completada por *Thriller* (*Intriga*, 2001) e *Cave* (*Cova*, 2003), que lhe dá título ao conjunto. As tres peças exploram o trânsito da infância à idade adulta polo caminho da sensualidade e a impossibilidade de comparti-la. Em *Thriller* a cineasta explora o cinema de suspense: Umha parelha, moço e moça, queimam maleza e cuidam ovelhas entanto no interior umha nena no bordo da adolescência intui a sensualidade do seu corpo. O moço chega-se à porta do seu quarto mas, num novo nom-encontro, desiste de abrir a porta. Já ido, ela bota a correr tras el e mata dum disparo a ovelha que o acompanhava. Em *Cave* a protagonista é umha jovem adulta que se adentra numha cova na que contempla fascinada o trabalho de tres mineiros que perfuram a rocha. Ela mesma, ambiguamente, intenta penetrar o duro solo invernal exterior e o mais brando do interior da cova, antes de sair ao outro lado do túnel e contemplar o mar. As tres peças da trilogia rematam cum prolongado plano branco que lembra os últimos resíduos de neve ante a iminência da primavera.

A artista **Johanna Lecklin** utiliza como material criativo a fotografia e o vídeo. Em *Ei ainoastaan intohimosta / Inte enbart av passion* (*Nom é só questão de paixão*, 2019) duas moças convertem um jogo de mesa numha exploração das feridas da guerra civil finesa entre “brancos” e “vermelhos” (1918) e a violência política contra estes últimos. Umha das moças fala finês, a outra sueco. Lecklin salienta deste jeito a complexa situação lingüística de Finlândia. Em *Perfect* (*Perfecta*, 1999), feita em Londres, a artista projecta fotografias da princesa Diana, como símbolo de perfeição social, sobre a sua própria cara. As legendas funcionam a jeito de instruções: ergue o queixo, gira-te à direita, olha cara arriba, tenta encaixar, perfecto... A breve peça é umha crítica dos condicionamentos sociais (“tenta encaixar”) e os cânones de beleza.

Outras artistas como Heli Rekula exploram a temporalidade. A sua *Maisema no 20: An Tiaracht*, 2002 (*Paisagem nº 20: An Tiaracht*, 2002) consiste num plano fixo de perto de 20 minutos dumha remota ilha irlandesa. Só através do vento e do distante mar intuimos o movimento. Santeri Tuori retoma as tácticas de Lecklin em *Perfect* para construir o seu *Bogey Man* (*O home do saco*, 2004): a imagem dumha nena que gesticula e se move, ralentizada, projecta-se sobre umha fotografia em branco e negro de si mesma. As coincidências e divergências entre ambas imagens provoca inquietantes distorsões.

### Retorno à tradição experimental

Umha série de cineastas, nadas e nados nos anos 60 e 70, e que seguem a trabalhar hoje em dia, apartam-se das estéticas museísticas para retomar e continuar a tradição experimental do cinema (vídeo incluído). É umha geração informada e que actua à sua vez de transmisora dos seus conhecimentos sobre o tema. Sami van Ingen, por exemplo, publicou a sua tese sobre cinema experimental (*Moving Shadow: Experimental Film Practice in a Landscape of Change*, 2012), na que também analisa os seus próprios processos criativos. E Mika Taanila, super-

visor da tese de van Ingen, é autor dos poucos textos (se nom o único) sobre a história do cinema experimental finês que está traduzido ao inglês (“Outsiders of the Seventh Art. Finnish Experimental Cinema 1933-1985”, 2007). É umha geração que aproveitou as experiências positivas das cooperativas de cineastas de Londres e Nova Iorque, entre outras, para fundar, em 1989, a cooperativa Helsingin Elokuvapaja.

**Mika Taanila**, que começou a realizar películas nos anos 80, exhibe as suas obras tanto em museus como em festivais de cinema. É autor de vídeos musicais (para a banda Circle), dum retrato de Erkki Kurenniemi já mencionado, de filmes estruturais-materialistas e de peças conceptuais concebidas mais como instalações que como películas, mas que retomam velhas preocupações cinematográficas. *My Silence (O meu silêncio, 2013)* é umha reelaboração de *My Dinner with André* (Louis Malle, 1981), que é umha película na que dous velhos amigos se encontram para ceiar e pôr-se ao dia das suas vidas. É umha película basicamente dialógica, na que nom abundam os silêncios. O que fai Taanila é reduzi-la a umha dúzia de minutos eliminando todos os diálogos: só ficam os gestos, os momentos baleiros, os descansos na conversa, é dizer, todo aquilo que seria prescindível, narrativamente falando, no original de Malle. Taanila acompanha esta peça cumha obra paralela, *My Silence (On Paper) (O meu silêncio (sobre papel), 2015)*, que consiste na exposição sobre parede das páginas do guiom de Malle do que se eliminárom igualmente os diálogos. Em *Maaailma / The World (O mundo, 2017)* Taanila fai umha operação similar com *The Man Who Fell to Earth* (Nicolas Roeg, 1976). Desta vez, o que elimina é a presença humana, encolhendo a película a sete minutos e invertendo os planos verticalmente. A versom museística apresenta-se baixo o título *The Earth Who Fell to Man*.

Menos conceptuais e mais materialistas som outras películas como *Teräväreunaisten siirtymämerkkien surullinen laulu (Canção triste das transições de borde definido, 2017)*, na que Taanila homenagea essas cortinas de transição hoje em dia em desuso, convertendo-as em matéria gráfica por direito próprio. Taanila, como é habitual nel, acompanha a sua peça cumha composição musical que se alia coas imagens para a consecução do ritmo visual. Significativamente, a peça está dividida em tres “movimentos”. *Teräväreunaisten...* participa das mesmas inquadanças de *The Secundary* e *Ensi-ilta*, ou seja a utilização de ferramentas secundárias meramente instrumentais (créditos, transições), que habitualmente passam despercebidas, como elementos estéticos centrais.

*Mannerlaatta (Placa tectónica, 2016)* é umha longame-trage em branco e negro, feita sem câmara, na que de novo Taanila conjuga image e música, apoiando-se numha partitura de Mika Vainio. O cineasta imprime directamente sobre o celuloide images dos folhetos, avisos e instruções de seguridade que topamos no interior dos avions e dos aeroportos. Às vezes imprime sobre a película com luz directa, lembrando os raiogramas de Man Ray; outras congela a image, provocando câmbios no ritmo visual; e outras aplica produtos químicos sobre a emulsom. O poeta Harry Salmenniemi é o autor dos textos sobre os que descansa a narração e que a medida que avança a película adquirem maior protagonismo visual.

*Verbranntes Land (Terra queimada, 2002)* é a ilustração visual dum tema da banda Kiila. O cineasta retoma o conceito da degradação da image dumha cinta VHS, que Juha van Ingen tam brilhantemente explorara em *(Dis) Integrator*, mas reutilizando manuais de instrução dum magnetoscópio num enfoque mais didáctico, chegando a comparar, na divisom final da pantalha, a resolução original coa sua oitava geração.

A degradação da image analógica por meio da cópia e a montagem em bucle das sucessivas gerações é tema de investigação estética recorrente. Aí estão *Runaway* (Standish Lawder, 1969), *Print Generation* (J.J. Murphy, 1974), *The Politics of Perception* (Kirk Tougas, 1973) e *Variations on a Cellophane Wrapper* (David Rimmer, 1970).

**Juha van Ingen** é autor dumha peça fundamental, *(Dis) Integrator ((Des)integrador, 1992)*, na que leva esta investigação ao mundo do vídeo analógico. Nela van Ingen copia dous planos de *The Fly (A mosca, Kurt Neumann, 1958)*, dumha duração total de 15 segundos, nos que o científico Delambre explica à sua dona Helene, utilizando a televisom (a câmara que capta images e sons e o televisor que os reconstitui a distância) como metáfora, as bases científicas do teletransporte co que está a experimentar. Van Ingen copia esta breve seqüência numha cinta VHS, e volve copiar a partir da cópia até acadar, em tres minutos e meio, umha 14ª geração completamente abstracta. Ao longo do processo a perda geracional de qualidade (a degradação analógica da cinta) fai-se cada vez mais evidente: a image perde a cor, volve-se granulosa, perde definição e, muito antes de acabar a película, desaparece completamente, transformada em barras abstractas. O som é mais resistente à degradação geracional; ainda assi, o resultado final e puro ruído visual e sonoro. Van Ingen regrava a montagem das 14 gerações a partir da pantalha do televisor, recortando o enquadre (os primeiros planos da película de Neumann convertem-se em primeiríssimos primeiros planos na de van Ingen) e engadindo umha capa extra de granulosidade. *(Dis) Integrator* é umha fermosa homenagem à materialidade do vídeo analógico. Som inegáveis as similitudes formais com *Video Tape Study No. 3 (Estudo de cinta de vídeo nº 3, Nam June Paik e Yud Yalkut, 1967)*, ainda que neste caso os cineastas nom degradárom as images por meio do copiado, senom manipulando directamente a cinta magnética e o sinal do televisor, esse mesmo que se cita como ilustração no diálogo de *A mosca*.

Em *Zoom (1996)* Juha van Ingen filma o mar desde um barco em movimento. A nave avança a umha velocidade constante, mas o cineasta consegue umha variação na (nossa apreciação da) velocidade achegando-se e afastando-se opticamente da superfície da água. Deste jeito distância e velocidade convertem-se numha questão de enquadre, e a câmara perde a inocência, revelando-se como esse objecto manipulador que realmente é. Em *Top-Down (2011)* o cineasta cria um falso movimento a partir de fotos aéreas dumha grande cidade. O último projecto audiovisual de Juha van Ingen, *As Long as Possible (2015)*, e umha animação GIF de duração infinita que começou a projectar-se o 28 de março de 2017 no museu Kiasma de Helsinki. A peça é basicamente um fotograma negro cumha numeração no centro que cámbia a intervalos de 11 minutos, e que vai do 1 ao 48.140.288, o fotograma final. Umha vez finalizada (coisa que nom acontecerá até dentro de 1000 anos), a peça repetirá-se em bucle. Com esta película van Ingen comparte as preocupações temporais de velhos cineastas como Taka Ilimura ao tempo que se integra num terreno, a arte em rede, explorado por artistas mais novos como Jarkko Räsänen.

**Sami van Ingen** leva fazendo cinema desde os anos 80, mas nom foi até a realização da sua última película *Polte (Chama, 2018)* que começou a receber prémios e o reconhecimento generalizado dos festivais. *Polte* é um fermoso filme construído a partir dum fragmento da película finesa *Nuorena nukkunut* (Teuvo Tulio, 1937), da que apenas se conserva algum fragmento deteriorado. Van Ingen ralentiza as images (home, mulher, flor), permitindo que o deterioro da emulsom provoque fantasmias movimentos. Nom é a primeira vez que o cineasta utiliza material pre-

existente. Em *The Sequent of Hanna Ave.* (2006), feita em Toronto durante umha residencia no LIFT (cujo enderezo estaba na Avenida Hanna do título), o cineasta reutiliza um fragmento topado da película *Baby Geniuses* (Bob Clark, 1999). Van Ingen copiou a seqüencia, fotograma a fotograma, usando um feixe de luz como ferramenta, no espirito de Peter Tscherkassky mas usando película a cor. E o feito de usar um quarto completamente escuro implica que a maior parte das escolhas visuais dentro do fotograma som aleatórias. A montagem é rítmica, a banda sonora óptica original é visível no lado esquerdo, e das images originais só vemos as maos do protagonista manipulando objectos.

Sami van Ingen demonstra tamém interesse polo mundo animal. *Hammu* (1991) é umha homenage ao hamster que tivo de neno e à infância perdida. *Brachycera* (1988) é um estudo visual a partir de moscas. *Twone* (1994), filmada nas dunas vermelhas perto de Birdsville (Queensland, Austrália), é um jogo de reconhecimento cum peixe como protagonista. *Liikkuve emu* (*Emu em movimento*, 1992) foi igualmente filmada em Birdsville cumha Bolex de 16mm desde um carro em movimento. Estes fugazes fotogramas do animal em fuga (nom mais de dous segundos) som tratados na copiadora óptica e separados entre si por película negra, de jeito que o movimento, sublinhado no título, volve-se image congelada. Cada golpe de luz (cada fotograma) coincide co chio da ave. *Liikkuve emu* é umha celebraçom da fugacidade das experiéncias.

Van Ingen aunou forças co cineasta canadiano Philip Hoffman para revisitar e revisar os espaços de *Nanook of the North* (1922), que Robert Flaherty (bisavó de Sami e Juha van Ingen) filmara parcialmente em Fort George, na Baía de James no Quebec. Hoffman trabalhara como professor em Helsinki, e a sua pegada deixou-se notar nos cineastas que tivérom a oportunidade de conhecê-lo. A sua colaboraçom com Sami van Ingen chamou-se *Sweep* (1995), e nela o documentário antropológico perde a inocência, a história e as condiçoms políticas fam-se presentes e a paisage deixa de ser um simples telom de fundo.

O cinema de **Seppo Renvall** é material e estruturalista, mas tamém lírico, abstracto e doméstico. A sua obra mais significativa, *Vapautemme hinta* (*O prezo da nossa liberdade*, 1990), enfrenta-nos a umha série de fotografias de soldados, umha por fotograma, caídos na Guerra de inverno contra a URSS (1939-1940). Os retratos están tirados dum livro patriótico do mesmo título. Os mortos devolvem-nos a olhadas, pero a rapidez da montagem impede-nos registrar as suas facçoms individualizadas. Como em *48 Köpfe aus dem Szondi-Test* (Kurt Kren, 1960), os rostos fundem-se uns nos outros, o indivíduo esvai-se e

só fica umha massa humana anônima: o sentido patriótico do livro original (a reivindicaçom do heroísmo de todos e cada um dos soldados, com nomes e apelidos) perde-se inexoravelmente.

Em *Täytyypä* (*Deveria-se*, 1996) Renvall apropria-se de radiografias do interior do corpo humano. E em *Maapallo – Ensyklopedia* (*O globo – Enciclopédia*, 1995) retoma a técnica de *Vapautemme hinta* para levar-nos de viage arredor do mundo através das fotografias dumha enciclopédia.

**Pekka Sassi** trabalha tanto a image como o som. *The Duplicate* (*O duplicado*, 2001) é um bom exemplo desta conjunçom audiovisual. Duas tiras de película que contemhem a mesma cena superponhem-se invertidas, formando umha image simétrica ao estilo dum teste de Rorschach. As tiras movem-se na pantalha vertical e horizontalmente em sentido contrário. Dependendo da velocidade do movimento distinguiremos os detalhes da cena (home em interior) ou tam só umha composiçom abstracta.

*Still Life* (*Natureza morta*, 1998) utiliza o fotograma como unidade. A película, que repete um bucle de tres segundos e meio, é um bombardeo de images do interior dumha cozinha e de objectos sobre a mesa, filmados desde distintos ângulos, que porém logra transmitir a composiçom do espazo.

Filme de pestanejos é tamém *Roadmovie* (Liisa Lounila, 1998), construída a base de fotogramas brancos e pretos. A cineasta consegue introduzir entre eles umha mensage escrita: “Quando chegárom à final da estrada que semelhava nom ter fim decatárom-se de que só estavam ao principio da viage”.

### Novos caminhos

As e os cineastas mais novos transitam entre o cinema de tradiçom experimental, as intalaçoms museísticas e a arte em rede. As películas de Jarkko Räsänen seguem o vieiro de *(Dis)Integrator* na sua exploraçoom da corrupçom do vídeo, tanto analógico como digital. Muitas delas, como *Sequence* (2018), som de inegável beleza. Räsänen é um artista nacido nos anos 80 que trabalha entre o vídeo, a fotografia, o museu e a Rede, para a que cria as suas próprias aplicaçoms. Umha delas, o O.D.O.2, pode reordenar os pixels dum vídeo dado, criando um conflito de codificaçom que dá como resultado umhas experiéncias cinéticas de alto valor experimental, nom afastadas do que faziam, analogicamente, Montañez Ortiz ou Martin Arnold.

**Agradecimentos: Sami van Ingen, Johanna Lecklin, Juha van Ingen, Philip Hoffman.**

## CINECLUBE DE COMPOSTELA

### ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociaci3n autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportaci3n económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) [cineclubedecompostela.wordpress.com](http://cineclubedecompostela.wordpress.com) [facebook.com/cineclubedecompostela](https://facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

### PROYECCIONES

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€



### 8 DE XANEIRO

*Rompe o día*  
(Le jour se lève, Marcel Carné,  
Francia, 1939, 93', VOSG)  
Presentada por Nuno Pico

### 15 DE XANEIRO

*A señorita Ogin*  
(お吟さま [Ogin-sama], Kinuyo Tanaka,  
Xapón, 1962, 101', VOSG)

### 22 DE XANEIRO

*Mikey e Nicky*  
(Mikey and Nicky, Elaine May,  
EUA, 1976, 106', VOSG)

### 29 DE XANEIRO

NOITES BRANCAS, DIAS PRE-  
TOS. PASSEIO POLO CINEMA  
FINÉS  
Programada e presentada por  
Alberte Pagán