

Follas do Cineclube | 22/01/2025
O PULSO DO FOTOGRAMA

Sesión de curtas experimentais programada e Presentada por **ALBERTE PAGÁN.**

03

ELEFANTE

(Alberte Pagán, 2022, 1/60 de segundo)

UN ANANO NO XARDÍN

(Un enano en el jardín, Claudio Caldini, 1981, 3')

MUIÑO DE VENTO TRÉS

(Windmill Three, Chris Welsby, 1974, 10')

O CRECEMENTO DOS VEXETAIS

(La Croissance des végétaux (Jean Comandon, 1929, 4')

O MERCADO

(Rynek, Józef Robakowski, 1970, 5')

SEOUL 7000

(Hong-joon Kim & Joo-ho Hwang, 1976, 8')

O PULSO DA GRAN CIDADE

(Storstadens puls, Rolf Nilson & Ralph Lundsten, 1963, 3')

EXCURSION

(Excursion, Marie Menken, 1968, 5')

BALLET ASFÁLTICO

(Asfalttibaletti, Pasi Myllymäki, 1980, 1')

A FAVOR EN CONTRA

(For Against, Eugenia Balcells, 1983, 3')

ESPAZOSO

(Spacy, Takashi Ito, 1981, 10')

RAMOS 1-10

(Bouquets 1-10, Rose Lowder, 1995, 10')

ESTAMPA PERENNE ACELERADA

(Posthaste Perennial Pattern, Jodie Mack, 2010, 4')

PIECE MANDALA/END WAR

(Paul Sharits, 1966, 5')

RECRÉATION

(Robert Breer, 1957, 2')

SEDE DE SANGUE

(Blutrausch, Thorsten Fleisch, 1998, 4')

A espetadora, despois da proxección, comenta: “É unha película mui lenta.” A cineasta defende-se: “Nom, foi projetada à mesma velocidade que as demais: 24fps.” O meu tempo nom é o teu tempo. Que fai que unha película seja “lenta” ou “rápida”? A menor ou maior diferença entre um fotograma e o seguinte. Esta dissemelhança pode-se conseguir sinteticamente (é dizer, fotografando objetos diferentes em cada um dos fotogramas, como fai Robert Breer em *REcreation*), por meio da filmagem de objetos em movimento (como fai Chris Welsby em *Windmill Three*) ou através do movimento da própria câmara cinematográfica (veja-se *Un enano en el jardín* de Claudio Caldini).

Que passa quando o filme consta dum único fotograma, como a minha *Elefante*? Pois que estamos ante a película mais “rápida” da história. *Elefante* interpela a radical diferença entre fotografia e cinema. O cinema nom é movimento (nom pode haver movimento num só fotograma) senom tempo visual. A diferença entre *Elefante* e a fotografia na que se baseia é que a película impom o seu tempo, determina o tempo de contemplanção, ao contrário que a fotografia, que se deixa observar sem limite.

O que fai Breer em *REcreation* é desvelar os mecanismos da animação, essa continuidade visual entre fotogramas que está mais na nossa mirada que na tira de película. Jodie Mack continua a sua esteira em *Posthaste Perennial Pattern*, na que “anima” tecidos estampados polo simples método de fotografá-los consecutivamente. As películas pintadas de Eugenio Granell seguem o mesmo princípio: se pintamos a tira de película longitudinalmente, sem respeitar os nervos que separam os fotogramas, o resultado na pantalha é um “rápido” bombardeio de imagens dispaes. É o que fai Thorsten Fleisch em *Blutrausch*, ainda que o cineasta alemám neste caso pinta com o seu próprio sangue. O leitor ótico do projetor tamém “interpreta” o som deixado polo líquido sobre o plástico. O calor do sangue une-se à frialdade da máquina na produçom audiovisual.

Quando aplicamos estas técnicas de animação a seres já animados, produze-se um efeito cómico que Norman McLaren batizou “pixilaçom” e que Pasi Myllymäki utilizou em *Asfalttibaletti*. Rose Lowder inventa a sua própria pixilaçom com flores e paisagens, conjugando o rigor científico com a poesia e a ecologia nos seus *Bouquets*.

O cinema primitivo estava fascinado polo movimento, fosse o que se produzia diante da câmara (o vento nas copas das árvores) ou o da própria câmara, que filmava montada em trens e outros veículos. Lutz Mommartz recupera esta alegria primordial em *Selbstschüsse*, na que se autorretrata correndo e guindando a câmara ao ar. Caldini colga a pequena câmara de 8mm (o “anano”) a umha corda e fai-na girar sobre o seu eixo. O movimento da câmara imita e oblitera o de Alice Bloch, a bailarina que se deixa filmar neste varrido centrifugado.

A ciência, à sua vez, fascinou-se com o invento cinematográfico pola sua capacidade de ver o que o olho humano nom podia ver, ou mais bem de condensar longos processos temporais como por exemplo o nascimento dumha planta. Fôrom muitas as persoas, cineastas (Germaine Dulac em *Germination d'un haricot*) ou científicas (Marey, Muybridge), que se interessárom pola descomposiçom do movimento (pola busca do fotograma através da ralentaçom extrema, Lucien Bull em *Balle traversant une bulle de savon*) ou pola filmagem com temporizador ou intervalómetro, que permite condensar, e portanto apreciar, processos cuja extensom temporal nom propicia a constataçom do movimento. *La croissance des végétaux*, do biólogo Jean Comandon, é umha das muitas mostras deste cinema científico que nom obstante tem umha tremenda carga poética. Outros exemplos desta

O PULSO DO FOTOGRAMA

ALBERTE PAGÁN

“microscopia temporal” som *The Life Cycle of The Maize*, de Mary Field; *Birth of a Flower*, de Frank Percy Smith; ou *Ankurachi Wadh*, de Dadasaheb Phalke.

A filmagem com intervalómetro serve tamém para o estudo de procesos naturais e urbanos. As sinfonias urbanas, que recolhem um día na vida dumha grande urbe, desde o amanhecer até o sol-pôr, encontram nesta técnica umha perfeita aliada, como se pode comprovar em *Seoul 7000*, de Hong-joon Kim e Joo-ho Hwang, ou *Storstaden puls*, de Rolf Nilson e Ralph Lundsten. Józef Robakowski centra-se num día de mercado em *Rynek*: a câmara, fixa na janela do cineasta, que contempla a atividade mercantil com maior paciência da que poderia presumir um ser humano.

A condensaçom temporal é igualmente útil para comprimir umha longa-metragem, como fixo Iván Zulueta em *Kinkón* e FrankStein, ou toda a programaçom televisiva dumha jornada, como fixérom o próprio Zulueta em *Masaje*, Zygmunt Rytka em *Retransmisja* e Eugènia Balcells em *For Against*.

O intervalómetro pode ser usado para a criaçom de espaços irreais como o de *Spacy* (Takashi Ito). A filmagem fotograma a fotograma perde o caráter científico nos filmes diarísticos de Marie Menken (*Excursion*) e Jonas Mekas, nos que se filmam imagens ou grupos de imagens dum jeito intuitivo, poético e aleatório. Umha vez liberado da funçom cinética, o fotograma, unidade mínima de articulaçom do cinema, pode ser usado musical, ótica e cromaticamente, como em *Piece Mandala/End War*, de Paul Sharits.

O fotograma nom é rápido nem lento, simplesmente é.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ASOCIACIÓN

O Cineclub e tenta ser unha asociaciom autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportaciom económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com facebook.com/cineclubedecompostela @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIÓNS

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

HAPPY END

(Happy End, Oldřich Lipský, Checoslovaquia, 1967, 73', VOSG).

15 DE XANEIRO

SPEED RACER

(Speed Racer, Lana E Lilly Wachoswki, EUA, 2008, 135', VOSG).

22 DE XANEIRO

O PULSO DO FOTOGAMA

Sesiom de curtas experimentais programada e Presentada por **ALBERTE PAGÁN**.

29 DE XANEIRO

E AGORA ALGO COMPLETAMENTE DIFERENTE

(And Now for Something Completely Different, Ian Macnaughton, Reino Unido, 1971, 88', VOSG).