

Follas do Cineclube | 16/05/2018
SESSOM 1

03

Ubu Films:

Halftone (David Perry, 1966, 1')
Transition (Aggy Read, 1967, 2')
Bolero (Abie Thoms, 1967, 14')
A Sketch on Abigail's Belly (David Perry, 1968, 2')
Tobias Icarus Age Four (Clemency Weight, 1968, 4')

The Super Eighties

Sydney Super 8 Film Group:

Manless (Maria Kozic, 1981, 12')
Untitled (Meryl Fairskye, 1984, 3')
Breathbeat (Stephen Cummins, 1984, 4')
Yes It Is (Virginia Hilyard, 1985, 4')
Out the Window (Catherine Hourihan, 1985, 8')
The World As We Know It (Catherine Lowing, 1985, 16')
Change of Place (Kathy Smith, 1985, 4')

| 23/05/2018
SESSOM 2:

The Super Eighties Metaphysical TV:

Square Bashing (Stephen Harrop, 1982, 9')
Imitation of Life (Mark Titmarsh, 1984, 15')
...Of Everything (Gary Warner, 1987, 8')

Cinema formal:

Sydney Harbour Bridge (Paul Winkler, 1977, 13')
Rote Movie (Dirk de Bruyn, 1994, 11')
Drop (Nicholas Nedelkopoulos, 2016, 6')

Da pintura ao cinema, do cinema á galería:

Hey Marcel (Peter Tammer, 1984, 17')
Other (Tracey Moffatt, 2010, 6')

CARLTON + GODARD = CINEMA

O cinema independente australiano naceu da mao de imigrantes como Giorgio Mangiamele, cujas películas, como a inacabada *Il Contratto* (1953), reflitem as duras condicións sociais e persoais dos recém chegados ao país. A nostalgia do país de orixe e a dificultade de integración som temas que se repetirán no cinema de Anna Kannava, de Nicolina Caia, de Ettore Siracusa e de Dirk de Bruyn. Como o de Jonas Mekas, o seu é un cinema deslocalado, com sotaque. Kannava regressa ao seu Chipre natal em *Ten Years After, Ten Years Older* (1986), e na autobiográfica *The Butler* (1997) mistura realidade com representación. O tom diarístico e autobiográfico repete-se em *Homecomings* (1987), de Dirk de Bruyn, de explícito título. Siracusa, em *Natura Morta* (1979), e *Caia, em Bread* (1992) e em *For a Better Life* (1990), dam-lhe un enfoque mais etnográfico a essa dor das orixes.

Essa dolorosa morrinha do passado converte-se em lamento polo amor perdido na feminista *My Life Without Steve* (Gillian Leahy, 1987), fermoso ensaio autobiográfico no que a câmara nom é quem de sair do apartamento desde o que contempla um porto interior de Sydney. Convertendo a dor persoal em ficção representada, a película de Leahy é mais um retrato estrutural que psicológico. A mesma energia feminista alimenta a colage de *Maidens* (1978), de Jeni Thornley, que fai seu o lema de que o persoal é político.

Estas tendências narrativas modernistas calhárom no grupo de cineastas de Carlton, um bairro de Melbourne, fortemente influenciado pola nova onda francesa e em especial por Jean-Luc Godard. Nigel Buesst documentou-no em *Carlton + Godard = Cinema* (2003). Quizá o mais godardiano de todos os filmes saídos de Carlton seja *Yackety Yack* (1974), de Dave Jones, que narra os conflitos dumha equipa que pretende realizar umha película e na que a fronteira entre realidade e ficção se esvai.

UBU FILMS

Paralelamente em Sydney nacia outro grupo de cineastas, mais compacto, que se baptizárom como Ubu Films, em homenagem à irreverente e proto-surrealista personage de Alfred Jarry, e tinham na revista *UbuNews* o seu órgão difusor. Ubu Films funcionou a partir de 1965 e o seu era um cinema com menos inquietudes narrativas e sociais e maior preocupação formal, ao tempo que advogava por umha maior liberdade criativa. Essa liberdade permitia enfoques cinematográficos diversos e mesmo contraditórios, desde o mais narrativo (*The tribulations of Mr DuPont Nomore*, de David Perry, 1967) até o mais abstracto (*Moon Virility*, de Albie Thoms, 1967); desde o conceptualismo de *Transition* (Aggy Read, 1967), na que múltiplas linhas dividem a pantalha em anacos que som progressivamente pintados de negro até completar a transição do branco ao preto, até o lirismo persoal e familiar de peças como *A Sketch on Abigail's Belly* (1968), na que David Perry filma, fragmentando tempo e espaço, o corpo da sua mulher embaraçada, inserindo detalhes metafóricos como frutas ou um globo cheo de água; e desde o mais *underground*, desinibido e caseiro (o retrato infantil *Tobias Icarus Age Four de Clemency Weight*, 1968) ao mais formal e experimental, como *Halftone* (1966), na que umha meia-tinta dum jornal, ampliada até a abstracção, serve de image ao tempo que provoca o som óptico: vemos o que ouvimos, ouvimos o que vemos. *Halftone* é moi similar em concepto e em image a *Newsprint* (Guy Sherwin, 1972), e antecede projectos similares como *Dresden Dynamo* (Lis Rhodes, 1971) ou *10 Drawings* (Steve Farrer, 1976).

Tamém formal, ainda que nom abstracto, é o *Bolero* (1967) de Albie Thoms, no que, em paralelo à música de Ravel, a câmara avança por umha rua até chegar-se ao rosto e ao

UBU NOS ANTÍPODES. APROXIMAÇÃO AO CINEMA AUSTRALIANO

ALBERTE PAGÁN

olho dumha mulher sentada baixo um parasol. Por motivos técnicos o cineasta tivo que fazer dous cortes que lhe permitiram mostrar um primeiro plano da mulher e o detalhe final do olho. O que para Stephen Dwoskin é umha gralha estética, na realidade dá-lhe um carácter persoal e independente, moi de acorde cos pressupostos de Ubu, já que em definitiva os médios técnicos, ou as suas carências, nom podem deixar de formar parte do resultado estético final e portanto do significado da obra. Bolero comparte o concepto coa canadiana *Wavelength* (Michael Snow, 1967). Ambas foram seleccionadas para o festival belga de Knokke-le-Zoute de aquel ano.

COOPERATIVAS DE CINEASTAS

Em 1970 Ubu transformou-se na Sydney Filmmakers' Co-Op, que funcionou até 1986. Co passo dos anos tanto Thoms como Perry adentrariam-se no terreno da longame-trage comercial, o primeiro coa sua narrativa *Palm Beach* (1980) e o segundo co seu ensaio *The Refracting Glasses* (1992), que tanto em comum tem co cinema de Chris Marker. Ensaístico e abstracto ao mesmo tempo é *Marinetti* (1969), de Thoms, que começa cum longo plano negro sobre o que se debate de estética e do movimento futurista italiano; pouco a pouco a image, variegada e abstraída, vai adquirindo presença entanto a voz desaparece. É umha película-manifesto na que a image tenta ilustrar o discurso e na que o discurso acaba introduzindo o elemento humano subjectivo na equaçom, como acontecia na letrista *Traité de bave et d'éternité* (1951) de Isidore Isou.

A Melbourne Filmmakers' Co-op tivo umha vida mais breve (1970-1977). Foi fundada por cineastas como Michael Lee e Peter Tammer. Lee é o autor da excepcional e irreverente *The Mystical Rose* (1976), na que combina fotografia com animaçom para exorcizar os seus fantasmas católicos. Tammer realizou *Journey to the End of Night* (1982), diário dum soldado filmado quarenta anos despois dos feitos, e *Fear of the Dark* (1985), na que um assassino resulta ser um actor que interpreta um assassino numha fantasia visual sobre os nossos medos.

No quarteto *Hey Marcel...* (1984) Tammer reinterpreta em chave cinematográfica, por meio de superposiçoms, a pintura de Marcel Duchamp *Nu descendo umha escada*. É umha peça visual e pictórica ou, em palavras do autor, umha "catarata de carne". Em certa maneira Tammer devolve a pintura de Duchamp às suas origes (proto)cine-matográficas, à *Mulher baixando umha escada* (1887) do fotógrafo Eadweard Muybridge.

ARTHUR E CORINNE CANTRILL

A cena cinematográfica de Melbourne (ou de Austrália) nom se entende sem a presença de Arthur e Corinne Cantrill, prolíficos cineastas desde os anos 60, dinamizadores culturais, divulgadores e editores da revista *Cantrills Filmnotes* entre 1971 e 2000. O seu trabalho vai do documentário experimental, como *In This Life's Body* (1984), no que Corinne conta a sua vida, até os exercícos mais formais, como *Three Colour Separations Studies - Landscapes* (1976) e *The City of Chromatic Dissolution* (1999). Nesta última os Cantrill superponhem tres tomas em preto e branco dumha paisage urbana, cada umha tingida cum filtro dumha das tres cores básicas, para criar umha image a cor "artificial" na que os perfis das figuras nom sempre coincidem.

Umha das moitas persoas influidas por Corinne e Arthur Cantrill foi Chris Löfvén, autor dumha delirante versom musical do *Mago de Oz*, sendo Oz, obviamente, Austrália: *Oz - A Rock 'n' Roll Road Movie* (1976).

OS SÚPER OITENTA: SYDNEY SUPER 8 FILM GROUP

Em 1980 Kate Richards organizou o primeiro festival de cinema em Súper 8, celebrado na Sydney Filmmakers' Co-op. De aí naceu o Sydney Super 8 Film Collective, que se transformaria no Sydney Super 8 Film Group, formado por Andrew Frost, Mark Titmarsh, Gary Warner, Michael Hutak, Catherine Lowing e Virginia Hilyard. Herdeiro da liberdade formal de Ubu, o grupo todo o permitia e todo o projectava, desde narraçoms godardianas ao uso de material encontrado.

Manless (Maria Kozic, 1981) continua as liçons do Sydney Women's Film Group para narrar com humor umha ruptura amorosa. A seriedade de *My Life Without Steve* volve-se, nas maos de Kozic, ironia e retranca. Tamém se pode ler em chave feminista *Untitled* (1984), de Marilyn Fairskye, um único plano fixo que mostra umha estampa de tintes religiosos: um boneco-bebé gira constantemente no ar mentres umhas maos maternais se estiram cara a el. Na banda sonora escoitamos a parte recitativa da esperañadora cançom "The Bluebird of Happiness", interpretada por Jan Peerce em 1936. Fairskye decide deixar em negro a segunda parte da película, na que Peerce retoma a parte cantada da composiçom.

Breathbeat (Stephen Cummings, 1984) desglossa o corpo humano numha composiçom cubista, mais cercá à belga *Impatience* (Charles Dekeukeleire, 1929) que ao impressionismo da japonesa *Ai* (Taka Iimura, 1962). Nostálgica, impresionista e hipnótica resulta *Yes It Is* (Virginia Hilyard, 1985): cenas em preto e branco, algumas desenfocadas, acompanhadas pola cançom homônima dos Beatles, um "Yes It Is" que fala de amores perdidos. A película poderia interpretar-se como um vídeo musical se nom fosse porque a autora ralentiza ligeiramente a banda sonora, quase fazendo-a irreconhecível, subvertendo assi a funçom primigénia de qualquer vídeo musical, que é acompanhar, ilustrar e divulgar a música. *Out the Window* (Catherine Hourihan, 1985) é a deconstruçom diarística dum dia na vida dumha mulher. *The World As We Know It* (Catherine Lowing, 1985) mostra o poder e o orgulho da mulher no ambiente das subculturas urbanas. E por último *Change of Place* (Kathy Smith, 1985) é umha inquietante animaçom na que as formam cámbiam continuamente.

OS SÚPER OITENTA: METAPHYSICAL TV

"Se olhas o baleiro da Televisom o tempo suficiente, ela acaba por devolver-che a piscadela, o baleiro olha dentro de ti, ve-che o mais profundo desejo, a dor secreta, os grandes temas persoais, a condena, a tragédia e o êxtase." (Mark Titmarsh, *Metaphysical TV, or how to make film with the hammer*, 1987).

Dentro do Sydney Super 8 Film Group surgiu um colectivo de cineastas (Mark Titmarsh, Andrew Frost, Michael Hutak, Gary Warner e Stephen Harrop) que, baixo o nome de Metaphysical TV, comezárom a explorar a relaçom entre cinema e televisom por meio da filmaçom directa das images no televisor. Para estes cineastas a televisom é um inesgotável banco de images do que poder tirar fragmentos para a construçom das sua películas, nas que os recolocam, remontam e reinterpretam. É um cinema de apropriaçom e de cita que tem moito que ver co cinema de metrage encontrada, polo feito de utilizar material preexistente; e tem moito que ver co Scratch Video britânico, pola sua utilizaçom de images televisivas, ainda que carecendo das suas implicaçoms políticas e militantes. Mas, ao igual que o fora Ubu, a Metaphysical TV é um produto genuinamente australiano, espontâneo e único.

Temos um precedente destas refilmagens directas da pantalha em *Mad Mesh* (1968), de David Perry, ainda que o cineasta de Ubu nom reinterpreta imagens prévias, senom que utiliza o televisor para, por meio de imáns e de filtros de cores, criar as suas próprias imagens abstractas. Ainda que o método de refilmagem é o mesmo que o da *Metaphysical TV*, a estética electrónica antecede na realidade a vídeo-arte.

Macbeth's Greatest Hits (1987), de Michael Hutak, é modélica. Dividida em cinco actos, cada um dedicado a umha das cinco últimas décadas do século vinte (“fe”, “morte”, “sexo”, “verdade” e “graça” como motivos), a película actualiza a tragédia de Shakespeare por meio dumha remontagem de imagens e sons televisivos (esportes, documentários, ficções, noticiários), entre as que insere material próprio das ruas de Sydney.

Square Bashing (Stephen Harrop, 1982) está entre as obras mais temperás do colectivo e em certa maneira marcou o caminho a seguir. É umha deconstrução televisiva cumha montagem sonora que socava as imagens ou ironiza sobre elas. Harrop monta ritmicamente fragmentos dumha mancha de películas, aos que acrecenta vinhetas de novela gráfica, e utiliza superposições (dobre filmação da pantalha) e imagens congeladas como recursos estilísticos.

Em *Land of Shadows* (1987) Andrew Frost refilma umha única película, a viagem cósmica de *Powers of Ten* (Charles & Ray Eames, 1977). Frost limita-se a cambiar a orde das suas duas partes e a substituir a narração didáctica original por um recitado da “Plutonian Ode” de Allen Ginsberg.

...*Of Everything* (Gary Warner, 1987) é umha recompilação temática de finais de película. A montagem repetitiva de elementos similares já quase constitue um género dentro do cinema de apropriação: veja-se *Warnings* (Muntadas, 1988), *Home Stories* (Matthias Müller, 1991) ou *Telephones* (Christian Marclay, 1995). Em ...*Of Everything* há momentos abstractos e a realidade imiscui-se por meio de noticiários nos que um Ronald Reagan dá o seu apoio à Contra nicaraguana.

Ao mesmo género pertence *This Is the Way That Jack Dies* (1985), na que Mark Titmarsh recompila cenas de meia dúzia de películas nas que personagens interpretadas por Jack Palance morrem. Mas Titmarsh é autor tamém de obras que, inspiradas em películas clássicas, utilizam material preexistente moi escassamente. O que fai Titmarsh em *Forbidden Planet* (1981), *City of Women* (1982) e *Shock Corridor* (1985) é reinterpretar, com actrices e actores, as películas originais, fragmentando a narração e adereçando-a com imagens tiradas da televisom, às vezes pertencentes à película homenageada/violentada. *Imitation of Life* (1984) pertence a esta categoria. Nela o cineasta leva a apropriação um passo alem, reinterpretando a narrativa clássica de Douglas Sirk em formato doméstico, e convertendo a denúncia da opressom racial num vodevil no que um home chinês cita-se a cegas cumha australiana que tenta ocultar a sua identidade. Fragmentos refilmados de *L'année dernière à Marienbad* topam o seu lugar na montagem.

Rolando Caputo segue o mesmo caminho em *Future*Fall - Where the Sidewalk Ends* (1984), na que reinterpreta e continua a narração de *Alphaville* de Godard, misturando imagens roubadas da tele com outras próprias.

O MELBOURNE SUPER 8 FILM GROUP E ALÉM

O Melbourne Super 8 Film Group foi fundado por Bill Mousoulis em 1985. Umha das mais salientáveis obras surgidas deste grupo foi a *Original Copy* (1989) de Mark Zenner, com Mark La Rosa. Zenner deixou de fazer cinema nos anos 90. À sua morte descobriu-se umha temperá pelícu-

la, em 16mm, sobre a cena *punk* de Melbourne: *Big Risk* (1978).

O holandês de nascimento Dirk de Bruyn tamém pertenceu a este grupo, ainda que a sua *Rote Movie* (1994) está feita em 16mm. Em *Rote Movie* de Bruyn utiliza a película (atacada, pintada, rascada, apropriada, negativizada) como metáfora do ser e do corpo, e acompanha as imagens cum monólogo interior que, como as imagens, tem moito de escritura automática. A animação é a depositária da carga narrativa, que nom é mais que umha viagem imaginária por umha estrada rural. A materialidade da película, que o tratamento do cineasta sublinha, nunca nos deixa esquecer a subjectividade da narração.

Rote Movie retoma as técnicas e contidos da sua anterior *Experiments* (1981), umha longa que se projecta a dobre pantalha e na que utiliza a mesma cacofonia de sons e imagens e ataca o celuloide coas mesmas técnicas experimentais; e na que a voz insiste no desnudamento dos pesadelos persoais.

CINEMA FORMAL

Paul Winkler, nacido na Alemanha, é um cineasta que leva trabalhando constante e artesanalmente desde os anos 60. As suas películas, de grande beleza formal, som “umha síntese de intelecto e emoção, filtradas polo material plástico da película”, segundo o cineasta. Em *Bark-Rind* (1977) percorre a paisagem fotograma a fotograma. Em *Sydney Harbour Bridge* (1977) segmenta a pantalha em múltiplas secções, técnica que se converterá na sua marca de fábrica. Nesta peça a geometria da ponte retratada contém a forma da película. De igual jeito que a forma dumha ponte é a sua estrutura (ao contrário que no caso dos edifícios, que a ocultam), as películas de Winkler mostram a sua estrutura espida, sem ocultamentos. Winkler filma e refilma o mesmo plano até 20 vezes, de cada vez aplicando umha máscara diferente ante o objectivo, de jeito que só umha parte concreta do fotograma fica impressionada. *Sydney Harbour Bridge* nom reproduz a imagem icónica da ponte, senom que produz umha imagem própria, construtivista, cubista, materialista; tudo acompanhado do som dumhas campanhas abaneadas polo vento.

O artista Nicholas Nedelkopoulos foi ajudante de Michael Lee em *The Mystical Rose*. É um cineasta extremadamente prolífico, sobretudo desde que substituiu a sua câmara de súper 8mm por umha miniDV. *Drop* (2016), filmada em Auckland, (Aotearoa), pertence à sua última etapa. Um único plano, negativizado e ralentizado, avança a saltos polo interior dum quarto e polas fachadas, árvores e edifícios exteriores vistos desde a janela. As formas loitam por se deixarem identificar neste mar de texturas suaves e abstractas.

Marie Craven tamém utiliza a imagem electrónica nos seus vídeos musicais, ainda que acudindo a umha metragem encontrada em preto e branco, de conotações nostálgicas, que a achegam à *Metaphysical TV* e ao cinema de Bruce Conner em obras como *That's What I Said* (2014) ou *Pollution* (2014). E o vídeo permite-lhe a Peter Callas enfrentar-se à identidade multicultural de Austrália em *Night's High Noon: An Anti-Terrain* (1988), na que denuncia os 200 anos de exploração dos povos aborígenes.

DA PINTURA AO CINEMA, DO CINEMA À GALERÍA

Peter Tammer traslada a pintura de Duchamp ao cinema em *Hey Marcel...* O pintor Garry Shead, associado a Ubu, é autor dumha dúzia de películas de vanguarda. E artistas como Tracey Moffatt preferem levar o cinema à galeria e

aos museus. Moffat é umha fotógrafa e cineasta aborixe que abordou o racismo da sociedade australiana nas suas narrativas *Nice Coloured Girls* (1987), *Night Cries: A Rural Tragedy* (1989) e *BeDevil* (1993). (Lembremos que em 1965, ano do nascimento de Ubu, a lei nom reconhecía a cidadania para os povos aboríxes.) Na estilizada *Night Cries*, por exemplo, vemos os conflitos morais dumha filha (aborixe) que se nega a coidar a sua nai (branca) moribunda. Nada nos prepara para entender à protagonista se desconhecemos a história das gerações roubadas australianas, essas crianças aboríxes sequestradas para serem dadas em adopção a famílias brancas num intento de “branquejar” e “cristianizar” a população aborixe.

Mas nas suas *Montages: The Full Cut* (1999-2015), realizadas com Gary Hillberg, Moffatt afasta-se do seu cinema anterior para adentrar-se no terreno da apropriação, imitando inopinadamente o estilo das recompilações associativas da *Metaphysical TV*. As *Montages* constam de diferentes capítulos, cada um dedicado a umha temática concreta. *Love* (2003) retoma diversas cenas do cinema comercial para criar umha narrativa na que umha mulher namorada começa a sofrer abusos e violências que a fam reagir e volver-se violenta ela mesma contra os seus agressores. Estas mulheres agressivas lembram as da também recompilatória *Kali Filme* (Birgit Hein, 1988). Em *Doomed* (2007) Moffatt mostra-nos o fim catastrofista do mundo. Em *Mother* (2009) monta cenas de diálogos entre nais e filhas, e nela resoam imprevistos significados quando a comparamos com *Night Cries*.

Other (2010) monta cenas de encontros, bélicos ou amorosos, co *outro*, co desconhecido, co escuro. A representação erótica e exótica fai-nos lembrar a ficção de *Nice Coloured Girls*. Toda a película é umha progressom cara ao clímax final, umha explossom orgásmica hetero e homoerótica na que entram images de cogumelos atômicos e estoupidos no espaço ao melhor estilo de *A Movie* (Bruce Conner, 1958).

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ASOCIACIÓN

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

MAI
2018

2 DE MAIO

O vento do leste
(Le vent d'est, Grupo Dziga Vertov, Italia / Francia / RFA, 1970, 95', VOSG)

9 DE MAIO

Soylent verde
(Soylent Green, Richard Fleischer, EUA, 1973, 97', VOSG)

16 DE MAIO

Cinema experimental australiano (Sesión 1)
Programada e presentada por Alberte Pagán

23 DE MAIO

Cinema experimental australiano (Sesión 2)
Programada e presentada por Alberte Pagán

30 DE MAIO

Mudar de vida
(Mudar de vida, Paulo Rocha, Portugal, 1966, 90', VOSG)