

(S8) XV

MOSTRA DE CINEMA PERIFÉRICO
31/5 - 9/6 2024 | A CORUÑA SPAIN | www.s8cinema.com



I
? MAGO

I



º MAGº

[s8]^{XV}
**MOSTRA
DE CINEMA
PERIFÉRICO**

31/5 - 9/6 2024
A CORUÑA SPAIN
www.s8cinema.com

EQUIPO / STAFF

Dirección / Direction

Ana Domínguez
Ángel Rueda

Producción e producción ejecutiva /

Executive Production

Ana Domínguez

Programación / Programming

Elena Duque
Ángel Rueda

Cooperación e desenvolvemento de proxectos /

Cooperation and project manager

Nela Fraga

Patrocinios / Sponsorship coordinator

Marta Horjales

Coordinación de actividades /

Coordinator of activities

Nela Fraga Rivas

Convidados e tráfico de cópias /

Guest department and Print traffic

Ximena Losada

Asistente convidados / Guest assistant

Roberto Conde

Asistente de producción / Production assistant

Celia Acción

Editorial

Elena Duque

Comunicación / Communications

Anracha Estévez

Julia Sánchez

Documentación / Documentation

Aida Lojo

Ilustraciones imagen (S8) 2024 /

Illustrations (S8) image 2024

@pega_estudio

Diseño gráfico / Graphic design

David Carballal estudio gráfico, SL

Contidos audiovisuais / Audiovisual Contents

César Seijas (Chiripa Producóns S.L.U.)

Omar Rabuñal Varela

Fotógrafo / Photographer

Andrea Rodríguez

Web

Cafe Dixital

Roberto Conde (xestión contidos)

Redes sociais / Social media

Julia G. Yáñez

Traducións / Translation

Cristina Río López (Galego/Castelán)

Gary Smith (Inglés)

Samuel Solleiro (Subtítulos)

Dirección técnica / Tech department director

Ana Dixital

Coordinación técnica / Tech coordination

Deneb Martos

Equipo técnico de son / Sound technicians

Sisco Lariño

Michi Sonart

Iban Pérez

Proxecciónistas / Projectionists

Miguel Núñez

Tono Mejuto

Jesús Ruibal

Rexedoras de Sala / Stage managers

Celia Acción

Aida Lojo

Asistente de dirección técnica /

Tech department director assistant

Brais Alvarellos

Coordinación centros públicos de ensino /

Public schools coordination

Cristina de la Torre

Asesoramiento jurídico

Ania González

Voluntarios / Volunteers

Pablo de Benito Maceiras

Aroa Naveiras Fojo

Cristina Dopico López

Theo Ríos Rubio

Uxía Boedo

Salma Bueno

Jorge Valera

Jelena Antonijevic

Catuxa Prieto Álvarez

Minerva Vázquez

Lucía Rodríguez

Adrián López López

Sara Suárez Seijo

Shley Nicolk López Hurtado

Silvia Varela Lestón

CONTIDOS ONLINE / ONLINE CONTENTS

Idea orixinal / Original Idea

eSe8

Deseño e desenvolvemento de contidos /

Design and Development of Contents

Elena Duque

Nela Fraga

Ángel Rueda

Producción e servizo técnico /

Technical production

Chiripa Producóns S.L.U.

Subtítulos / Subtitles

Jacobo Currais

Tenda do festival / Festival Shop

Antia Fernandez

Unha produción de / A production by

eSe8

Depósito legal: C 789-2024

eSe8



PACTO
CULTURA
SOSTENTABLE

ÍNDICE / CONTENTS

PROGRAMACIÓN	
NARCISA HIRSCH	12
MORGAN FISHER	28
MARGARET HONDA	38
RHAYNE VERMETTE	46
GAËLLE ROUARD	54
FRANCI DURÁN	60
ANNALISA D. QUAGLIATA	68
FILM FARM	72
THE8FEST	80
KENNETH ANGER	88
SINAIS	94
SINAIS: AMÉRICA LATINA	106
DESBORDAMIENTOS	
GAËLLE ROUARD	114
LYNN LOO	115
BAICC AGNES HAYDEN	119
eSe8_LAB NICOLE REMY	120
SINAIS	122
eSe8_LAB	
INPUT	126
PARAÍSO	134
OBRADOIRO DE EXPLORACIÓN	
DA ANIMACIÓN DIRECTA	147
BAICC / BOLSAS eSe8_LAB	148
OBSERVATORIO	
SEMINARIO FILM UNDONE	150
DIDÁCTICA	
MASTER CLASS MORGAN FISHER	159
XPRESA FRANCI DURÁN	160
XORNADAS DE CINEMA	
PARA CENTROS PÚBLICOS DE ENSINO	162
EN LIÑA	
ULTREIA ET SUSEIA	164
CAMERA OBSCURA AMY HALPERN	166
CALENDARIO	
SEDES	

VI



OS NAMORADOS

EDITORIAL

Un oráculo é unha figura cuxa función é comunicarse co mundo espiritual para ofrecer respostas e para reflexionar antes de tomar un camiño ou outro. Para nós, ese oráculo materialízase nas películas de Kenneth Anger, que desde a súa partida en 2023 é o noso informante desde o outro lado. É por iso polo que este ano o (S8) empeza cunha invocación a Kenneth Anger, ao seu cinema «thelemático», que tamén guiou a creación da imaxe desta edición: unha tirada do tarot coas nosas propias cartas. Unha tirada que non pretende determinar un futuro inexorable, senón deixarnos espazo para escribirmos o noso propio destino. Unha tirada que nos ilumina, nos axuda a coñecernos mellor e a conectar co noso poder interior.

Despois de barallar o noso mazo de cartas, esta é a combinación de arcanos maiores que obtivemos: o mago, a forza, os namorados e a roda da fortuna.

O mago conecta dous mundos: o das ideas e o dos feitos, o das divindades e o dos humanos. Gaëlle Rouard semella traballar nesa esfera, facendo materializarse o inefable por medio da súa alquimia. Rhayne Vermette conecta o ancestral e o utópico co territorio no que vive e coa súa mesa de traballo. Margaret Honda fai que o mundo das ideas se converta en algo tanxible mediante as súas películas, que non se parecen a ningunha outra. Morgan Fisher tende unha ponte entre o absurdo e o elevado da condición do cinema mediante o enxeño e o humor.

A forza representa un futuro encarnado por unha figura feminina que domina un león acariñándoo: non mediante a violencia, senón con intelixencia e forza interior. Como a que representa Narcisa Hirsch, coa potencia creativa apaixonada e lúdica que percorreu toda a súa vida. Ou a de Annalisa D. Quagliata, queimaxa un futuro explosivo sobre as ruínas dun pasado complexo. Ou a de Franci Durán, que persevera xentilmente a través da memoria persoal e colectiva.

Os namorados representan a unión e a conxunción dos valores, as decisións que se toman desde a emoción. E iso é o que se transloce das comunidades que acollemos: os proxectos colectivos movidos pola paixón, como a Film Farm, de Phil Hoffman, ou the8fest, de Toronto. O grupo de cineastas de Sinais e Sinais América Latina, persoas movidas polas ganas de facer desmarcándose das correntes imperantes. E o futuro do cinema, encarnado nas, nos e nes estudantes de Belas Artes que se congregan en Paraíso.

A roda da fortuna representa os dous ciclos da vida, o inesperado, as potencialidades dun futuro que temos a posibilidade de escribir nós mesmos. Como a que abre o seminario Film Undone para as películas inacabadas, reescribindo o seu porvir de acordo con novas regras.

Nesta época de odios, crispacións, guerras e xenocidios, o único camiño posible é o amor. O tarot sináanos que só nós podemos tomar as rendas do noso porvir e que o camiño pasa por un cinema que avogue pola maxia, no que as ideas soamente se converten en realidades ao ser proxectadas nunha sala de cinema a unha congregación de persoas: un aquelarre de futuro colectivo mergullado na paixón polas cousas nas que cremos.

EDITORIAL

An oracle is a figure whose purpose is to communicate with the spiritual world to provide answers and to reflect before taking one path or another. For us, that oracle materializes in the films of Kenneth Anger, who since his departure in 2023 has been our informant from the other side. That is why this year (S8) is beginning with an invocation of Kenneth Anger, of his "thelematic" cinema, which has also guided the creation of this year's image: a tarot spread with our very own cards. It is a spread that is not intended to determine an inexorable future, but rather to leave us space to write our own destiny; a spread that illuminates us, helping us get to know ourselves better and connect with our inner power.

After shuffling our deck of cards, this is the combination of Major Arcana that we have obtained: the Magician, Strength, the Lovers and the Wheel of Fortune.

The magician connects two worlds: the one of ideas and the one of facts; the one of divinities and the one of humans. Gaëlle Rouard appears to work within that sphere, making the ineffable materialize via her alchemy. Meanwhile, Rhayne Vermette connects the ancestral and the utopian with the territory where she lives, and with her work bench. Margaret Honda makes the world of ideas tangible through her films, which are unlike any other. Morgan Fisher bridges the gap between the absurd and the uplifting in the condition of cinema through ingenuity and humour.

Strength represents a future embodied by a female figure who dominates a lion by stroking it: not through violence, but with intelligence and inner strength. This is like the kind represented by Narcisa Hirsch, with the passionate and playful creative power that ran through her entire life. Or the sort shown by Annalisa D. Quagliata, who imagines an explosive future over the ruins of a complex past. Or the type wielded by Franci Durán, who gently perseveres through personal and collective memory.

The Lovers represent the union and conjunction of values, the decisions that are taken via emotion. And that is what shines through in the communities we are hosting: collective projects driven by passion such as Phil Hoffman's Film Farm and Toronto's the8fest. It is seen in the group of filmmakers in Sinais and in Sinais Latin America; people moved by the desire to make things, distancing themselves from the prevailing trends. And the future of cinema, embodied in the Fine Arts students who will be congregating in Paraíso.

The Wheel of Fortune represents the cycles of life, the unexpected, the potential of a future that we have the possibility of writing ourselves. This is like the one that will open the seminar Film Undone for unfinished films, rewriting their future following new rules.

In this age of hatred, tension, war and genocide, the only possible path is love. The tarot tells us that only we can seize the reins of our future and that the path to take is through a kind of cinema that advocates magic, in which ideas only become realities when they are projected in a cinema hall to a congregation of people: a coven for a collective future immersed in passion for the things we believe in.



VIII



A FORZA

NARCISA HIRSCH RETRATO DUNHA ARTISTA COMO SER HUMANO 12	SINAIS A MIRADA E O MOVEMENTO 94
MORGAN FISHER VOSTEDE ESTÁ A VER UNHA PELÍCULA 28	SINAIS: LATINOAMÉRICA ESTAS PONTES CHAMADAS PELÍCULAS 106
MARGARET HONDA MINIMALISMO MAXIMALISTA 38	DESBORDAMIENTOS
RHAYNE VERMETTE CONSTRUÍR UNHA CASA 46	GAËLLE ROUARD 114
GAËLLE ROUARD EMULSIÓN E LITURXIA 54	LYNN LOO INTENCIÓNS INCIDENTAIS 115
FRACI DURÁN ANTÍDOTOS CONTRA O ESQUECIMENTO 60	BAICC AGNES HAYDEN LATITUDE MESH 119
ANNALISA D. QUAGLIATA ¡YA MÉXICO NO EXISTIRÁ MÁS! 68	eSe8_LAB NICOLE REMY CON CERTA LUZ 120
FEITO Á MAN NA FILM FARM PROXECCIÓN CO GALLO DO 30º ANIVERSARIO 72	SINAIS 122
THE8FEST PRESENTA... IBAGEROO: MOSTRA DE CINEMA MEZCLA! 80	
IN MEMORIAM KENNETH ANGER O CINE DE THELEMA 88	

NARCISA HIRSCH

RETRATO DUNHA ARTISTA COMO SER HUMANO

Dicir que Narcisa Hirsch (Alemaña, 1928-Bariloche, 2024) é unha das artistas más importantes de América Latina, e do mundo, é algo tan certo como incompleto, un clixe deste sistema de xerarquías e de medidas de xenialidade de lóxica patriarcal. Fan falta máis palabras para a describir con xustiza. Narcisa Hirsch foi unha persoa dunha creatividade desbordante: iniciouse como pintora, logo foise polos vieiros revolucionarios da arte dos sesenta para recalar no *happening* e, partindo do rexistro deses *happenings*, empezou a facer cinema. O seu encontro co cine experimental norteamericano abriuna a novas aventuras formais propias do medio e durante os setenta fixo varias películas históricas dentro da potente escena do cinema experimental arxentino. A partir de finais dos setenta e dos oitenta entrégase a un cinema de formas líricas próximo ao mitolóxico e filosófico por momentos, tamén experimenta coa ficción e, despois duns anos de pausa, retorna o cinema a través dos medios do vídeo. Á marxe do resumo curricular, hai máis cousas que se poden dicir de Narcisa e que van un paso máis alá da súa traxectoria como artista, ampliando o campo á súa esencia como ser humano. Foi un elemento aglutinador importante da escena de Buenos Aires. Non só cos seus coetáneos da arte (Marie Louise Alemann, Walther Mejía) e da xeración, algo máis nova, do cinema experimental (Claudio Caldini, Jorge Honik, Horacio Vallereggio, Silvestre Byron) arredor do Instituto Goethe e do Instituto Di Tella. Tamén, xa na súa terceira idade, foino das novas xeracións (Azucena Losana, Pablo Marín, Pablo Mazzolo, Tomás Rautenstrauch, Federico Windhausen, Benjamín Ellenberger). Ademais desta vocación de crear comunidade, tiña, así mesmo, una curiosidade inesgotable e unha apertura carente de prexuízos ao que a rodeaba. Toda a súa obra está atravesada pola alegria e polo xogo e, por veces, por un sentido do humor manifesto, e sempre na vontade de experimentar coa forma, de probalo todo e de entregarse a cada cousa que facía. Achegarse á figura de Narcisa Hirsch é ver alguém que pareceu vivir plenamente, que aproveitou todo o que tivo e que, ademais, se atreveu a facelo todo sendo muller nun mundo de homes. Achegarse ás súas películas é ver a artista e tamén o ser humano, en convivencia indisoluble e xenerosa.

Xa ampla e rica considerando o que coñeciamos, a obra de Narcisa Hirsch adquiriu unha dimensión nova co traballo de preservación, dixitalización e acceso levado a cabo pola Filmoteca Narcisa Hirsch (coman-



Diarios patagónicos 2. Narcisa Hirsch, 1973

dada polo seu neto Tomás Rautenstrauch), co cal tamén saíron á luz os seus diarios e cine-cartas, ademais doutros apuntamentos e bosqueños; todas películas nun principio non pensadas para proxeccións públicas. Obras que, alén do seu interese biográfico, entroncan directamente co cinema diarístico herdeiro de Mekas e, no caso das cine-cartas, cun cinema persoal abordado desde unha perspectiva poucas veces vista, apegada á vulnerabilidade e á apertura, á exposición da complexidade dos sentimentos humanos e dos lazos afectivos. Á hora de organizar unha retrospectiva do seu traballo (aquí priorizamos os traballos en soporte filmico), era importante sacar á luz esa faceta, tentando incorporala de xeito orgánico a todo o (gran) resto.

O primeiro programa que lle dedicamos titúlase «Suite patagónica», como unha forma de chamar a atención sobre o importante rol que A Patagonia e a súa vasta paisaxe ten na súa obra. Situada ao sur da Arxentina, A Patagonia é unha rexión extensa e en parte salvaxe, composta de impresionantes vales, montañas, estepas, lagos e praias, e cuxa cidade más visible é Bariloche. Hirsch, que dividía o seu tempo entre Buenos Aires, Bariloche e as súas viaxes polo estranxeiro, sente unha pulsión natural por filmar A Patagonia que se diversifica de moitos xeitos. A sesión ábrese con dous traballos que apuntan a unha filiación afectiva co

lugar: *Pradera*, feita con Tomás Rautenstrauch, na que observa desde a súa casa en Buenos Aires a paisaxe patagona xunto ao seu neto, de tal forma que abre un portal entre os dous lugares aos que nos transporta. O rolo de Super 8 titulado *Bariloche. Fotos BYN* intercala fotografías e lembranzas familiares con esa mesma paisaxe. A maxestade da terra na súa amplitude xa se nos presenta en *Potrero*, a maneira de Narcisa de ver A Patagonia mesmo non estando alí. Despois de observar o lugar e de entender os lazos familiares, pasamos a presenciar o modo de vida de Narcisa, o dinamismo e a creatividade do día a día nos *Diarios patagónicos 2. Patagonia e Ulises* preséntannos visións alucinadas da paisaxe, que serve como lenzo para unha estampa psicodélica feita cinema. *Patagonia (versión corta)* dá paso a un rexistro máis próximo ao etnográfico, sen perder de vista a experimentación formal. Finalmente, *Para Virginia* é unha cine-carta a unha muller ausente na que percorremos as rúas de Bariloche (cos famosos graffiti de Narcisa, neste caso extractos das cartas de Virginia), para terminar nunha representación performática do espírito feminino que entronca co seguinte programa.

Baixo o nome (con aceno humorístico) «Mulleres e homes e vice-versa», o segundo programa reúne algúns dos seus traballos más centrados no lírico e no simbolismo, películas que, de xeitos más ou menos velados, aluden ás condicións feminina e masculina. Desde as enigmáticas luces e sombras de *Señales de vida*, unha película que evoca unha ameaza oculta por momentos, pasamos á particular visión do mito da amazona de Hirsch en *Ama-Zona. La noche bengalí*, feita xunto ao alemán Werner Nekes na súa visita a Buenos Aires, parece indicar a imposibilidade de encontro entre o home e a muller no mundo exterior, en contraste coa calidez do encontro íntimo. *A-Dios* é unha película que examina a masculinidade e os seus tropos de conquista e submisión a través de potentes imaxes e citas, nunha película na que cabe o erotismo e tamén a violencia. Finalmente, *Pink Freud*, nun rexistro máis lixeiro, mira con irreverencia a psicoloxía freudiana e as implicacións arredor da maternidade e, se se quere, dos dereitos reprodutivos, filmando no seu estudio unha muller durmida e un home que baleira un saco cheo de pequenos bebés de plástico (facendo unha chiscadela tamén a un dos *happenings* rueiros de Hirsch, *Muñecos*, no que lles entregaba eses mesmos bonequiños aos transeúntes dicíndolles: «Have a baby»).

O terceiro programa está dedicado aos diarios e cine-cartas e toma o seu título dunha das películas que o conforman: «Poucos son os que coñecen o segredo do amor». Aquí temos desde unha carta á súa filla Andrea polo seu vixésimo primeiro aniversario a varias películas nas que debulla a súa relación amorosa con Rafael Maino, cunha sinceridade e unha sensualidade singulares, en vitais colaxes de imaxes por veces acompañadas da súa voz. Cabe aquí tamén o diario titulado *Capricornio 1978*, unha colección de rolos de Super 8 especialmente delicados e apagados ás texturas, á observación do detalle e ao milagre da vida (e da morte).

O ciclo remata co programa «O obradoiro da artista», no que se concentran algúns dos traballos máis coñecidos de Hirsch e tamén máis próximos á arte contemporánea: os relacionados co *happening* e co cinema estrutural, todos eles ligados dunha forma ou doutra ao seu obradoiro de Buenos Aires. Nun exercicio de idas e vidas temporais, o programa empeza presentándonos o espazo en *Taller*, película que pon en marcha a imaxinación do fóra de campo: un plano fixo nun recanto do obradoiro que contén o obradoiro enteiro grazas á descripción que ófímos en *off. Retrato de una artista como ser humano* preséntanos unha sorte de pequena e lúdica biografía artística na que presenciamos o *making of* de *happenings* como *Marabunta* ou películas como *Canciones napolitanas*, para a continuación pasarmos a ver esas mesmas obras, ademais dun rexistro do *happening Edgardo*. O sentimento de comunidade que se respira nese obradoiro habitado de Narcisa percorre todas estas películas, igual que *Testamento y vida interior*, onde filma de novo o seu estudio e se ve a si mesma nun cadaleito levado polos seus amigos e amigas desde as rúas de Buenos Aires ás neves da Patagonia. Pecha o programa *Come Out*, a súa obra clave, unha réplica á descuberta que supuxo para ela *Wavelength*, de Michael Snow. Un zoom de afastamento (que camiña ao par da obra sonora de Steve Reich que a acompaña, baseada na repetición cada vez máis acelerada dunha frase) que funciona como un espello con respecto ao zoom de achegamento de *Pradera* co que abriamos o ciclo.

Sámos de volta ao mundo despois de Narcisa, mais xa non somos as mesmas.

Elena Duque

NARCISA HIRSCH PORTRAIT OF AN ARTIST AS A HUMAN BEING

To say that Narcisa Hirsch (Germany, 1928 – Bariloche, 2024) was one of the most important artists in Latin America—and the world—is a statement as true as it is incomplete, a cliché of this system of hierarchies and standards of genius seen through patriarchal rationale. More words are needed to describe her fairly. Narcisa Hirsch was a person brimming over with creativity: she began as a painter, then followed the revolutionary paths of art in the 60s, ending up in the happenings, and then from the recordings she made of those happenings she began making films. Her encounter with North American experimental cinema opened up to her new formal adventures typical of the medium, and during the seventies she made several historical films within the powerful Argentine experimental cinema scene. From the late seventies and eighties, she devoted herself to a cinema of lyrical forms approaching the mythological and philosophical at times. She also experimented with fiction, and

after a few years' pause, she returned to cinema via the medium of video. Beyond her résumé, there are more things that can be said about Narcisa that go a step beyond her career as an artist, expanding the field to her essence as a human being. She was an important unifying element for the Buenos Aires scene, not only with her contemporaries in art (Marie Louise Alemann, Walther Mejía) and the somewhat younger generation from experimental cinema (Claudio Caldini, Jorge Honik, Horacio Vallereggio, Silvestre Byron) around the Goethe Institute and the Di Tella Institute. Even in her elderly life, she was one of the new generations (Azucena Losana, Pablo Marín, Pablo Mazzolo, Tomás Rautenstrauch, Federico Windhausen, Benjamín Ellenberger). In addition to this desire to create community, she also had a tireless curiosity and an unprejudiced openness to what was around her. All of her work is permeated by joy and play, sometimes by a manifest sense of humour, and always by the desire to experiment with form, to attempt everything and to commit herself to everything she did. To look closer at the figure of Narcisa Hirsch is to see someone who seemed to live life to the full, who made the most of everything she had, and who, furthermore, dared to do it all as a woman in a man's world. Taking a closer look at her films means getting to see the artist, but also the human being, in indissoluble and generous coexistence.

Narcisa Hirsch's work, already wide-ranging and rich considering what we knew, has acquired a new dimension with the work on preservation, digitization and access done by the Narcisa Hirsch Film Archive or *Filmoteca* (headed by her grandson Tomás Rautenstrauch). With this, her diaries and film letters have also come to light, as well as other notes and sketches—all films originally not intended for public screenings. They are works that, beyond their biographical interest, connect directly with the diary cinema inherited from Mekas and, in the case of the film letters, with a personal cinema addressed from a perspective rarely seen, attached to vulnerability and openness, to exhibiting the complexity of human feelings and emotional ties. Upon organizing a retrospective of her work (here we have given priority to works on film), it was important to bring that facet to light, attempting to incorporate it organically into all the rest (of which there is a great deal).

The first programme we are dedicating to her is entitled "Patagonian Suite", as a way to draw attention to the important role of Patagonia and its vast landscape in her work. Located in southern Argentina, Patagonia is a vast, partly wild region, made up of impressive valleys, mountains, steppes, lakes and beaches, and whose most visible city is Bariloche. Hirsch, who divided her time between Buenos Aires, Bariloche and her trips abroad, felt a natural urge to film Patagonia that became diversified in many ways. The session opens with two works that suggest an emotional affiliation with the place: *Pradera (Meadow)*, made with Tomás Rautenstrauch, in which she observes the Patagonian landscape with her grandson from her home in Buenos Aires, opening up a portal that



Patagonia
(versión corta), 1973

transports us between the two places. The Super 8 reel entitled *Bariloche. Fotos ByN (Bariloche. B&W Photos)* intersperses family photos and memories with that same landscape. The majesty of the earth in all its breadth is presented to us in *Potrero (Paddock)*, Narcisa's way of seeing Patagonia even when she is not there. After seeing the place, and understanding the family ties, we move on to see Narcisa's way of life, the dynamism and creativity of day-to-day life in the *Patagonian diaries 2*. Then *Patagonia* and *Ulises* present us with hallucinating visions of the landscape that acts as a canvas for a psychedelic image made into a film. *Patagonia (short version)* gives way to a recording closer to ethnography, without losing sight of formal experimentation. Finally, *Para Virginia (For Virginia)* is a letter-film to an absent woman in which we tour the streets of Bariloche (with Narcisa's famous graffiti, in this case extracts from Virginia's letters), to end up in a performance representation of the feminine spirit that connects with the following programme.

Under the name (with a humorous nod) *Mujeres, hombres y viceversa* (*Women, Men and Vice Versa*), the second programme gathers some of her works that focus most on lyricism and symbolism; films that allude to the feminine and masculine condition in more-or-less veiled ways. From the enigmatic lights and shadows of *Señales de vida* (*Signs of life*), a film that at times evokes a hidden threat, we move on to Hirsch's particular vision of an Amazon myth in *Ama-Zona* (*Ama-Zone*). The film *La noche bengali* (*The Bengali night*), made jointly with the German Werner Nekes during his visit to Buenos Aires, seems to indicate the impossibility of an encounter between man and woman in the outside world, in contrast to the warmth of an intimate encounter. *A-Dios* (*GodBye*) is a film that examines masculinity and its tropes of conquest and submission through powerful images and quotes, in a film that includes eroticism and also violence. Finally *Pink Freud*, in a lighter register, looks irreverently at Freudian psychology and the implications surrounding mother-

hood and, if you will, reproductive rights. Filmed in her studio, a sleeping woman and a man emptying a sack full of little plastic babies (also hinting at one of Hirsch's street happenings, *Muñecos (Dolls)*, where she gave those same dolls to passers-by, telling them: "Have a baby").

The third programme is dedicated to diaries and film letters, taking its title from one of the films in it, *Pocos son los que conocen el secreto del amor* (*There are few who know the secret of love*). Here we have a letter to her daughter Andrea for her 21st birthday, and several films in which she breaks down her loving relationship with Rafael Maino with unique sincerity and sensuality in vital collages of images sometimes accompanied by her voice. There is also the diary entitled *Capricorn 1978*, a collection of Super 8 rolls that are especially delicate and attached to textures, to observation of detail and the miracle of life (and death).

The cycle ends with the programme "The artist's workshop", which shows some of Hirsch's best-known works, and also those closest to contemporary art: those related to happenings and with structural cinema, all of them linked in one way or another to her Buenos Aires workshop. In an exercise of temporal comings and goings, the programme begins by introducing us to space in *Taller (Workshop)*, a film that gets the off-screen imagination going: a fixed shot of a corner of the workshop that contains the entire workshop thanks to the voiceover description we hear off-screen. *Retrato de una artista como ser humano* (*Portrait of an artist as a human being*) presents us with a kind of small and playful artistic biography in which we see the "making of" of happenings like *Marabunta (Rabble)* and films like *Canciones Napolitanas* (*Neapolitan songs*), before going on to see those works themselves, in addition to a recording of the *Edgardo* happening. The feeling of community permeating the workshop inhabited by Narcisa runs through all of these films, as occurs in *Testamento y vida interior* (*Testament and inner life*), where she films her studio again and sees herself in a coffin carried by her friends from the streets of Buenos Aires to the snows of Patagonia. The programme closes with *Come Out*, her key work, a replica of the discovery that Michael Snow's *Wavelength* meant for her. A zoom-out (which moves at the same time as the sound work by Steve Reich accompanying it, based on the increasingly accelerated repetition of a phrase) that works like a mirror to the zoom-in of *Pradera (Meadow)*, with which we opened the cycle.

We go out again into the world after Narcisa, but we are no longer the same.

Elena Duque

PROGRAMA 1 SUITE PATAGÓNICA

FILMOTECA DE GALICIA | VENRES 31 DE MAIO | 18 H | FRIDAY MAY 31 | 6 PM



PRADERA

PRADERA

Narcisa Hirsch, Tomás Rautenstrauch | 2019 | Arxentina | Super 8 a HD | 3 min

As mans de Narcisa Hirsch, nonaxenaria, abren un cartucho de Super 8 máis para cargar unha cámara. No que parecería un ritual de traspaso dun legado, a avoa e o seu neto, Tomás Rautenstrauch, contemplan unha película dunha pradaría que aos poucos vai tomando o cadre.

The hands of Narcisa Hirsch, a nonagenarian, open another Super 8 cartridge to load a camera. In what seems like a ritual of passing on a legacy, the grandmother and her grandson, Tomás Rautenstrauch, watch a film of a meadow that little by little takes over the frame.

BARILOCHE. FOTOS BYN

Narcisa Hirsch | ? | Argentina | Super 8 | 3 min

Un rolo de Super 8 recentemente atopado, no que vemos fotos en branco e negro (varios recordos de infancia e familiares, algunas estampas que farán a súa aparición noutras películas de Narcisa), mesturadas con fragmentos da paisaxe de Bariloche. Quizais os descartes do pasado conformen as películas do futuro.

This is a recently-found roll of Super 8 in which we can see black and white photos (several childhood and family memories, some images that were to appear in other films by Narcisa) interspersed with fragments of the Bariloche landscape. Perhaps the discards of the past will make up the films of the future.

POTRERO

Narcisa Hirsch | 1973 | Arxentina | Super 8 | 10 min

Durante o transcurso dun ano enteiro, Narcisa deixou unha cámara sobre un trípode, debaixo do beirado dunha corte, onde un home de campo gardaba as vacas. Nos veráns e invernos Narcisa adoitaba pasar tempo alí, pois tiña unha casa veciña dese poldreiro. Ela deixoulle instrucións ao campesiño para que accionase a cámara de Super 8 durante os períodos en que ela estaba ausente. A película empeza no inverno e remata no inverno do ano seguinte. (Filmoteca Narcisa Hirsch)

Over the course of an entire year, Narcisa left a camera on a tripod under the eaves of a stable, where a man of the country kept his cows. In the summers and winters, Narcisa would spend time there, since she had a house next to that paddock. She left instructions for the cowboy to work the Super 8 camera during the times when she was not there. The film begins in winter and ends in the winter of the following year. (Narcisa Hirsch Filmoteca)



DIARIOS PATAGÓNICOS 2

DIARIOS PATAGÓNICOS 2

Narcisa Hirsch | 1973 | Arxentina | Super 8 | 11 min

Diario fílmico do verán de 1972. Unha viaxe desde Bariloche á costa do Atlántico. Vense imaxes da filmación da película *Patagonia*. (Filmoteca Narcisa Hirsch)

Film diary of the summer of 1972. A journey from Bariloche to the Atlantic coast. Images can be seen from the shooting of the film *Patagonia*. (Narcisa Hirsch Filmoteca)

PROGRAMA 1

PATAGONIA

PATAGONIA

Narcisa Hirsch | 1977 | Arxentina |
Super 8 a HD | 10 min

A cámara percorre os pasteiros patagóns, logo rostros nun vello almacén e fotos en transparencia sobre escenas patagonas. Todo é filtrado por unha luz ámbar. (Filmoteca Narcisa Hirsch)

The camera takes in the Patagonian pastures, then the faces in an old warehouse, and transparent photos of Patagonian scenes. Everything is filtered by an amber light. (Narcisa Hirsch Filmoteca)

ULISES

Narcisa Hirsch | 1979 | Arxentina |
Super 8 a HD | 7 min

Unha excursión ás Illas das Gaivotas, no lago Nahuel Huapi, convértese en todo un *trip* psicodélico: aproveitando a forza propia do lugar natural e os seus paxaros, un par de personaxes misteriosos semellan conxurar un feitizo.

An excursion to the Gaviota Islands in Lake Nahuel Huapi becomes a psychedelic trip: taking advantage of the very power of the natural landscape and its birds, a pair of mysterious characters seem to conjure up a spell.

PATAGONIA (versión corta)

Narcisa Hirsch | 1973 | Arxentina |
16 mm a HD | 9 min

Un percorrido pola Patagonia luminoso e rítmico, no que os retratos da xente, os animais e as paisaxes atopados polo camiño se entrecruzan con experimentos visuais (tinguidura de imaxes, filmación cadre a cadre, cortes rápidos e zooms), utilizando a música tropicalista como gasolina.

A luminous, rhythmic tour of Patagonia in which portraits of people, animals and landscapes found along the way are interspersed with visual experiments (tinting of images, frame-by-frame filming, quick cuts and zooms), using tropical music like gasoline.

PARA VIRGINIA

Narcisa Hirsch | 1984 | Arxentina |
Super 8 a HD | 14 min

Unha homenaxe a Virginia, unha rapaza de 23 anos oriúnda de Bariloche que se suicidou en Ibiza. Extractos das súas cartas, escritas nos muros, aparecen na película como *leitmotiv*. (Filmoteca Narcisa Hirsch)

A tribute to Virginia, a 23-year-old girl from Bariloche who committed suicide in Ibiza. Excerpts from her letters, written on the walls, appear in the film as a *leitmotiv*. (Narcisa Hirsch Filmoteca)



PARA VIRGINIA

PROGRAMA 2 MULLERES E HOMES E VICEVERSA

FILMOTECA DE GALICIA | SÁBADO 1 DE XUÑO | 19.30 H | SATURDAY JUNE 1 | 7.30 PM

SEÑALES DE VIDA

Narcisa Hirsch | 1979 | Arxentina | Super 8 | 15 min

Unha película sobre as luces e as sombras.
(Filmoteca Narcisa Hirsch)

A film about lights and shadows. (Narcisa Hirsch
Filmoteca)

AMA-ZONA

Narcisa Hirsch | 1983 | Arxentina | Super 8 | 16 min

Baseado no mito da amazona. Unha película particularmente sensorial. A abstracción dunha imaxe situada fóra do foco transfórmase nunha muller que se despoxa da pel do peito ata que, xa transfigurada, toma novas armas: o arco e a frecha. Federico Windhausen di que, «[e]n *Ama-Zona* e en *A-Dios* (1989), as meditacións dispersas sobre a independencia feminina, o erotismo, a violencia e a mortalidade se entrelazan a través de representacións líricas de varios espazos —urbanos e rurais, domésticos e públicos— coa mirada en sintonía cos matices da luz, a cor e a sombra». (Cecilia Barrionuevo, catálogo da Viennale 2023)

Based on the myth of the Amazon, this is a particularly sensory film. The abstraction of an out-of-focus image transforms into a woman who removes the skin from her chest until, now transfigured, she takes up new weapons: the bow and arrow. Federico Windhausen says that “In *Ama-Zona* and *A-Dios*, sparse meditations on female independence, eroticism, violence, and mortality are threaded through lyrical depictions of various spaces—urban and rural, domestic and public—with an eye attuned to the nuances of light, colour, and shadow.” (Cecilia Barrionuevo, Viennale 2023 Catalogue)



AMA-ZONA

LA NOCHE BENGALÍ

Narcisa Hirsch, Werner Nekes | 1980 | Arxentina | 16 mm a HD | 6 min

Traballo realizado durante o seminario impartido por Werner Nekes (cineasta experimental alemán) en Buenos Aires en 1980, auspiciado polo Instituto Goethe. (Filmoteca Narcisa Hirsch)

Work carried out during the seminar given by Werner Nekes (German experimental filmmaker) in Buenos Aires, 1980, under the auspices of the Goethe Institute. (Narcisa Hirsch Filmoteca)



LA NOCHE BENGALÍ

PROGRAMA 2
A-DIOS

Narcisa Hirsch | 1989 | Arxentina |
Super 8 a HD | 26 min

Un home volve da guerra vencido; volve ao fogar. É a fin das batallas e das ideoloxías. Segundo Susana Balán (terapeuta e escritora), hai tres arquetipos do masculino:

- Os heroes, mozos que son contestatarios e cuestanion o poder dos deuses.
- Os deuses, que foron novos e puideron na madurez seguir sendo poderosos.
- Os homes, que son a maioría; os que non cuestanion a sociedade nin necesitan dominala; son os que atenden o seu traballo e a súa familia.

Narcisa agregou a estes tres arquetipos un cuarto, os alquimistas, os artistas convocados a recrear o mundo e, polo tanto, marxinados; transmutan a materia e fan visible o invisible. (Filmoteca Narcisa Hirsch)

A Man returns from war defeated; he returns home. It is the end of battles and ideologies. According to Susana Balán (therapist and writer), there are three archetypes of masculinity:

- The heroes, who are young, rebellious people who question the power of the gods.
- The gods, who have been young and were able to remain powerful into adulthood.
- A pregnant woman sleeps soundly. The man arrives home with an endless bag of plastic baby dolls that he begins to arrange and mark obsessively, flooding the image. A version of Brahms (1972) related to the Dolls happening (1972), in which Hirsch hands out the same dolls among passers-by in Buenos Aires, London and New York. An overwhelming, uncomfortable film accompanied by the music of Pink Floyd. (Cecilia Barrionuevo, Viennale 2023 Catalogue)

The men, who are the majority; those who do not question society nor need to dominate it; the ones who concentrate on their work and their family. Narcisa added a fourth one to these three archetypes: the alchemists, the artists summoned to recreate the world and who are therefore marginalized, transmuting matter and making the invisible visible. (Narcisa Hirsch Filmoteca)

PINK FREUD

Narcisa Hirsch | 1972 | Arxentina |
16 mm a HD | 10 min

Unha muller embarazada dorme profundamente. O home chega á casa cunha bolsa infinda de bonecos, bebés de plástico, que comeza a ordenar e a marcar de maneira obsesiva, inundando a imaxe. Unha versión de Brahms (1972) e emparentada co *happening Muñecos* (1972), no que Hirsch distribúe os mesmos bonecos entre os transeúntes de Buenos Aires, Londres e Nova York. Unha película abafante e incómoda acompañada pola música de Pink Floyd. (Cecilia Barrionuevo, catálogo da Viennale 2023)

A pregnant woman sleeps soundly. The man arrives home with an endless bag of plastic baby dolls that he begins to arrange and mark obsessively, flooding the image. A version of Brahms (1972) related to the Dolls happening (1972), in which Hirsch hands out the same dolls among passers-by in Buenos Aires, London and New York. An overwhelming, uncomfortable film accompanied by the music of Pink Floyd. (Cecilia Barrionuevo, Viennale 2023 Catalogue)



PINK FREUD

PROGRAMA 3 POCOS SON OS QUE COÑECEN O SEGREDO DO AMOR

FILMOTECA DE GALICIA | MARTES 4 DE XUÑO | 17.30 H | TUESDAY JUNE 4 | 5.30 PM

ANDREA 1973

Narcisa Hirsch | 1973 | Arxentina |
16 mm a HD | 10 min

Cine-carta de Narcisa Hirsch á súa filla, Andrea Hirsch, para o seu vixésimo primeiro aniversario.

Film letter from Narcisa Hirsch to her daughter, Andrea Hirsch, for her 21st birthday.



RAFAEL, 1975

RAFAEL, 1975

Narcisa Hirsch | 1975 | Arxentina |
Super 8 a HD | 11 min

Unha declaración complexa e entrecortada de amor de Narcisa Hirsch a Rafael Maino. Un retrato de mirada sensual e cálida: a da cámara e a que lle devolve o propio Rafael.

A complex, staggered declaration of love from Narcisa Hirsch to Rafael Maino. A portrait with a sensual, warm gaze: the one from the camera, and the one returned by Rafael himself.

ORFEO Y EURÍDICE

Narcisa Hirsch | 1976 | Arxentina |
Super 8 a HD | 12 min

Sobre a música de *Orfeo e Eurídice*, do compositor Christoph Willibald Gluck, vense imaxes de Rafael Maino e Narcisa Hirsch nas súas viaxes pola Patagonia. (Filmoteca Narcisa Hirsch)

Over the music of *Orpheus and Euridice* by the composer Christoph Willibald Gluck, one can see images of Rafael Maino and Narcisa Hirsch on their travels through Patagonia. (Narcisa Hirsch Filmoteca)

POCOS SON LOS QUE CONOCEN EL SECRETO DEL AMOR. V3.

Narcisa Hirsch | 1976 | Arxentina |
Super 8 a HD | 7 min

Unha das tres escenas nas que algúns momentos cotiáns da convivencia dunha parella se mesturam coa lectura do ardoroso poema do romanticismo alemán «O segredo do amor», de Novalis. Conxugar a banalidade da rutina coa avasaladora loucura transitoria do namoro, a única vía posible do amor e, ao mesmo tempo, a máis difícil.

One of the three scenes in which everyday moments of a couple's life together blend with the reading of the fiery German romantic poem *The Secret of Love* by Novalis. It combines the banality of routine with the overwhelming transitory madness of falling in love, the only possible path to love and at the same time the most difficult one.



POCOS SON LOS QUE CONOCEN
EL SECRETO DEL AMOR

PROGRAMA 3


CAPRICORNIO 78

CAPRICORNIO 78

Narcisa Hirsch | 1978 | Arxentina |
Super 8 a HD | 20 min

Narcisa Hirsch naceu o 16 de xaneiro baixo o signo de Capricornio. Estes diarios rotulados como *Capricornio 78* presentan un achegamento ao cotián dunha tenrura e dunha beleza inusitada: un paxaro bebé que un neno coida amorosamente, unha becerra que nace, cans e gatos, unha casa na neve, un lume, Narcisa no céspede, Narcisa a nadar, unha vida plena.

Narcisa Hirsch was born on 16 January under the sign of Capricorn. These diaries labelled *Capricorn 78* show an approach to everyday life with unusual tenderness and beauty: a baby bird that a child lovingly cares for; a calf being born; cats and dogs; a house in the snow; a fire; Narcisa on the grass; Narcisa swimming; a full life.

RAFAEL, AGOSTO DE 1984

Narcisa Hirsch | 1984 | Arxentina |
Super 8 a HD | 12 min

«Fun moi feliz contigo, e agora sobre as augas se inclinan os xuncos. Non hai nostalxia.» Co gallo do aniversario de Rafael Maino, Hirsch elabora unha cine-carta usando imaxes que filmaron xuntos na Patagonia e viaxando por Chile e O Brasil, así como imaxes de corpos (sobre todo masculinos) que ela pensou que a el o atraerían. A banda sonora móstranos a Hirsch a reflexionar sobre a súa relación tumultuosa ao longo de sete anos. *Rafael, agosto de 1984* forma parte dun especial universo na filmografía de Hirsch, xunto a *Rafael 1975* e *Orfeo y Eurídice*. (Cecilia Barrionuevo, catálogo da Viennale 2023)

"I was very happy with you, and now the reeds bow over the waters. There is no nostalgia." On Rafael Maino's birthday, Hirsch creates a letter-film using images they shot together in Patagonia and travelling through Chile and Brazil, as well as images of bodies (above all male ones) that she thought he would be attracted to. The soundtrack shows Hirsch reflecting on their tumultuous relationship over seven years. *Rafael, August 1984*, is part of a special universe in Hirsch's filmography, along with *Raphael 1975* and *Orpheus and Eurydice*. (Cecilia Barrionuevo, Viennale 2023 Catalogue)



RAFAEL, AGOSTO DE 1984

PROGRAMA 4 O OBRADOIRO DA ARTISTA

FILMOTECA DE GALICIA | MÉRCORES 5 DE XUÑO | 19.30 H

WEDNESDAY JUNE 5 | 7.30 PM

TALLER

Narcisa Hirsch | 1973 | Arxentina |
16 mm a HD | 10 min

Unha imaxe fixa sobre a parede do obradoiro de Narcisa Hirsch. Mentre toman un té, Narcisa describelle a Horacio Maira primeiro o que se ve nesa parede, logo o que está fóra do cadro. A descripción, nunha voz en off, percorre todo o cuarto, ata volver á parede onde comezou o relato. (Filmoteca Narcisa Hirsch)

A still image on the wall of Narcisa Hirsch's workshop. While they are having tea, Narcisa describes to Horacio Maira first what one can see on that wall, then what is out of frame. The description, as a voiceover, tours the entire room, finally returning to the wall where the story began. (Narcisa Hirsch Filmoteca)



**RETRATO DE UNA ARTISTA
COMO SER HUMANO**

RETRATO DE UNA ARTISTA COMO SER HUMANO

Narcisa Hirsch | 1973 | Arxentina | 16 mm |
10 min

En *Retrato de una artista como ser humano*, Narcisa Hirsch fai unha alegre retrospectiva do seu traballo artístico, dos seus *happenings* xunto a Marie Louise Alemann e Walther Mejía, das filmacións dalgunhas das súas películas. Lembranzas cuxos restos destrúe nun ritual gozoso de futuro, nunha película tinguida polo optimismo da contracultura de primeiros dos 70, chea de sentido do humor e de comunidade creativa.

In *Portrait of an artist as a human being*, Narcisa Hirsch creates a joyful retrospective of her artistic work, her happenings together with Marie Louise Alemann and Walther Mejía, out of the recordings of some of their films. Memories whose remains she destroys in a joyful ritual of the future, in a film tinged by the optimism of early 70s' counterculture, full of a sense of humor and creative community.

PROGRAMA 4


CANCIONES NAPOLITANAS

CANCIONES NAPOLITANAS

Narcisa Hirsch | 1971 | Arxentina |
16 mm a HD | 10 min

Unha mestura de imaxes abstractas e, coma se saíse dun cadro de Man Ray, unha gran boca en primeiro plano cos beizos pintados de vermello que devora lentamente un fígado cru e pasa a comer despois unha tarxeta postal. Naméntren ódense cancións napolitanas románticas de fondo. Como di Andrea Giunta: «Ao mesmo tempo funcionan como unha hipérbole do feminino nun rexistro impregnado da estética pop (son beizos perfectos e maquillados), mais no que a carne introduce un elemento de profunda transgresión, con tensións escatolóxicas». (Cecilia Barrionuevo, catálogo da Viennale 2023)

A mix of abstract images and, as if emerging from a Man Ray painting, a large mouth in the foreground with red-painted lips slowly devours a raw liver, then goes on to eat a postcard. Meanwhile, romantic Neapolitan songs can be heard in the background. As Andrea Giunta says, "At the same time, they function as a hyperbole of the feminine in a register impregnated with pop aesthetics (they are perfect lips and makeup), but in which the flesh introduces an element of profound transgression, with eschatological tensions." (Cecilia Barrionuevo, Viennale 2023 Catalogue)

EDGARDO

Narcisa Hirsch | 1967 | Arxentina |
Super 8 a HD | 5 min

Narcisa Hirsch e Marie Louise Alemann sacan a pasear polas rúas de Buenos Aires a obra-silueta en tamaño natural de Edgardo Giménez, un dos máis grandes artistas pop arxentinos. A escultura fotográfica de tamaño natural reproducía o seu corpo espido de costas en ambas as caras, un corpo con dous cuses: detrás e diante. Esa silueta tamén aparece na película *Los neuróticos*, de Héctor Olivera. (Cecilia Barrionuevo, catálogo da Viennale 2023)

Narcisa Hirsch and Marie Louise Alemann take the life-size silhouette work by Edgardo Giménez, one of the greatest Argentine pop artists, for a walk through the streets of Buenos Aires. The life-size photographic sculpture reproduced his naked body from behind on both sides—a body with two asses; behind and in front. That cut-out also appears in the film *The neurotics* (*Los neuróticos*), by Hector Olivera. (Cecilia Barrionuevo, Viennale 2023 Catalogue)



EDGARDO

PROGRAMA 4


MARABUNTA

MARABUNTA

Raymundo Gleyzer, Narcisa Hirsch | 1967 | Arxentina | 16 mm a HD | 8 min

Documental sobre o *happening* do mesmo nome que se levou a cabo no Teatro Coliseo da cidade de Buenos Aires o 3 de outubro de 1967. *Marabunta* é unha cerimonia de antropofaxia colectiva arredor dun esqueleto de seis metros recuberto por completo de comida e que contén no seu interior pombas vivas, que saen voando mentres a xente come. (Filmoteca Narcisa Hirsch)

Documentary about the happening of the same name that took place at the Coliseo theatre in the city of Buenos Aires on 3 October, 1967. *Marabunta* is a collective cannibalism ceremony around a six-metre skeleton completely covered in food and containing live pigeons inside, which fly away while people eat. (Narcisa Hirsch Filmoteca)



COME OUT

TESTAMENTO Y VIDA INTERIOR

Narcisa Hirsch | 1976 | Arxentina | Super 8 | 19 min

A vida interior é un cuarto que a cámara percorre moi amodo; a voz de fóra entra por medio do pregón. O testamento son os compañeiros de cinema que van levando un cadaleito cor laranxa a través da cidade primeiro e da Patagonia despois. (Filmoteca Narcisa Hirsch)

The inner life is a room that the camera tours very slowly; the voice from outside comes in from a proclamation off the street. The testament is the cinema companions who are carrying an orange coffin through the city first and snowy Patagonia later. (Narcisa Hirsch Filmoteca)



TESTAMENTO Y VIDA INTERIOR

COME OUT

Narcisa Hirsch | 1974 | Arxentina | 16 mm a 35 mm | 10 min

Imaxes avermelladas pululan na pantalla a medida que unha frase en inglés se repite enrarecida. O son desármase, a imaxe cobra forza e ponse de pé. Do cruzamento de ambos os procedementos xorde a pedra fundacional do cinema estrutural arxentino. (Pablo Marín)

Reddish images swarm on the screen as a rarefied English phrase gets repeated. The sound is disarming, while the image gains in strength and straightens itself out. The procedures' crossing paths gives rise to the foundation stone of Argentine structural cinema. (Pablo Marín)

MORGAN FISHER

VOSTEDE ESTÁ A VER UNHA PELÍCULA

Cando a maioría da xente di «película», normalmente ten en mente algo moi concreto. Unha «curtometraxe» ou un «documental», nese esquema de ideas, non son «películas», porque unha película só pode ser unha longametraxe de ficción. Así mesmo, cando se di «cinema», pénssase nese establecemento ao que entramos ver películas cunha bolsa de pipocas na man. E, se houbese que converter esas palabras («película», «cinema») nun cliqué gráfico, teríamos a silueta dunha cámara de cinema, unha cadeira de director (desas pregables con asento e respaldo de lona), unha lata de película ou unha tira de celuloide coas súas perforacións. Todo iso lévanos a unha idea fosilizada do cinema industrial e aos modos de facer de Hollywood, que pola súa vez tamén se propagan en libros e tratados que nos amosan maneiras estandarizadas e unívocas de escribir un guión, de planificar unha escena cos seus eixos e *raccords*, de iluminar un decorado etc.

Morgan Fisher (Washington, D. C., 1942) é, en certo modo, o elo perdido entre esa idea hollywoodense das películas e o cinema experimental, grazas a unha serie de obras que esmiuzan con intelixencia e humor as convencións do cinema industrial, nun esquema de pensamento conceptual que remite ás vanguardas. A maior parte das películas de Fisher son auténtico metacine, películas que sinalan: «vostede está a ver unha película», e esa película que vostede está a ver trata sobre facer unha película baleirada de calquera contido que non sexa iso mesmo. Deuse en chamarles ás películas de Fisher «cinema estrutural» pola súa abordaxe material do cinema, mais o certo é que esta idea non é de todo atinada, pois o seu interese diríxese máis ben cara aos procedementos convencionais, que nos anos en que empezou a traballar, finais dos sesenta, involucraban irremediablemente o traballo con celuloide, proxectores, métodos de sincronización, cámaras e demais parafernalia (que, cousa curiosa, segue a representar dun xeito gráfico ao cinema). Cada película é un sistema coidadosamente pensado, onde as decisións últimas as toman os estándares industriais: a duración dos rollos de película, os equipos más usados, os modos de proceder regrados, as categorías predefinidas. Fisher, que tamén é pintor e adapta á pintura este modo de facer, expresou a súa proximidade con Duchamp e o *readymades* e, en certo xeito, o que fai no seu cinema é poñernos ese obxecto fabricado industrialmente fronte aos ollos para que o importante na obra non sexa ela mesma, senón o xesto que proclama.



SCENE
MISSING

Standard Gauge, 1984

Os dous programas que dedicamos á obra de Fisher non seguen estritamente unha orde cronolóxica na súa filmografía. O programa 1 céntrase na súa mirada oblicua a todo o que hai detrás e aos lados das películas hollywoodenses, e as súas cintas están ordenadas de acordo co que sería a orde de producción dunha película. Empezamos coas fases preparatorias dun filme en *The Director and His Actor Look at Footage Showing Preparations for an Unmade Film* (2), para pasarmos a películas que aluden á rodaxe: *Production Stills* é unha cinta que consiste na documentación da súa mesma rodaxe, e *Production Footage* amósanos como se carga un rolo de película antes de rodar e como se descarga cando se terminou, nun duplo xogo de miradas que recoñecemos polas cámaras retratantes e retratadas. A duración destas películas, ou das súas partes, vén determinada pola duración dos rollos de película, nunha expresión de Fisher do seu amor polos estándares. A montaxe, seguinte fase da producción dun filme, vén expresado en películas como *Standard Gauge*, na que Fisher traza unha sorte de autobiografía ligada aos procedementos de montaxe industriais (campo no que traballou nos anos sesenta), a base das súas sobras, recortes e refugallos. É, pola súa vez, unha historia do 35 mm, formato estándar do cinema industrial, contada nunha toma única en 16 mm na que vemos, literalmente, a tira de celuloide.

Por último, aludindo tamén á montaxe e a certa parte das prácticas do cinema comercial, () está composta de «*insertos*», tomas en *close-up* de obxectos e accións feitas para engraxar a montaxe e que normalmente eran rodadas por asistentes (procesos residuais que aluden, de novo, a esas marxes e cuartos de atrás das producións cinematográficas). A metraxe atopada que viamos na súa materialidade en *Standard Gauge* aquí enche a pantalla; o que se concibiu case sempre como recheo constitúe a materia principal do filme que vemos.

O segundo programa adéntrase en procesos que involucran o técnico e que remiten ao funcionamento das máquinas de cinema. Para empezar, *Projection Instructions* fainos conscientes da existencia dun proxector e dun proxecciónista grazas a unha serie de instrucións e xestos que converten o proxecciónista en protagonista. *Picture and Sound Rushes* incide no son e nos procedementos habituais de gravación de son (sincronizado ou non) da industria. *Cue Rolls* amósanos en primeiro plano un sincronizador de cinema, aparello que serve para transmitir un conxunto de instrucións á persoa que realiza o corte de negativo para armar as copias finais dunha película no cinema. *Phi Phenomenon* alude ao funcionamento da cámara e do proxector, a través do fundamento do cinema: o fenómeno Φ , ilusión óptica do noso cerebro que fai percibir movemento continuo aparente onde hai unha sucesión de imaxes estáticas, e que aquí é probado humoristicamente cunha toma estática dun reloxo na que se move a agulla dos minutos dunha maneira tan lenta que non podemos realmente «ver» ese movemento. *240x* alude a unha parte do proxector, a cruz de Malta, que produce o movemento intermitente do arrastre da película. Neste caso, vemos a Fisher ao longo do proceso de producir unha película con este tema, descompondo e volvendo a animar o seu «suxeito». Esta idea dos aparatos en funcionamento vese de maneira más oblicua en *Documentary Footage*, a través da gravadora que protagoniza o filme xunto a unha muller. O título, «Metraxe documental», volve de novo á autorreferencialidade: non só xoga a película cun código canónico do documental, a entrevista, senón que documenta fielmente nunha toma continua a premisa ou partitura de Fisher para establecer un diálogo entre a máquina e a *performer*, entre o pasado inmediato e o futuro, entre o ser e o seu rexistro grabado.

Elena Duque

MORGAN FISHER

YOU ARE WATCHING A MOVIE

When most people say “movie,” they usually have something very specific in mind. A “short” or a “documentary”, in such a line of thinking, are not “movies”, because a movie can only be a fictional feature-length film. Likewise, when one says “cinema”, one thinks of the venue where we go to watch movies with a box of popcorn in our lap. And, if we had to turn those words (movie, cinema) into a graphic cliché, we would have the silhouette of a cinema camera, a director’s chair (one of those folding ones with a canvas seat and back), a film can or a strip of celluloid with its perforations. All of this leads us to a fossilized idea of industrial cinema, and to Hollywood’s ways of doing things, which in turn are also propagated through books and treatises that show us standardized, univocal ways of writing a script, of planning a scene with its axes and match cuts, set lighting, etc.

In a way, Morgan Fisher (Washington DC, 1942) is the missing link between that Hollywood idea of films and experimental cinema, thanks to a series of works that intelligently break down the conventions of industrial cinema with humour, in a line of conceptual thought that smacks of avant-garde. Most of Fisher’s films are true meta-cinema, films that say “You’re watching a movie,” and the movie you’re watching is about making a movie that has been emptied of any content other than just that. Fisher’s films have been called “structural cinema” due to their material approach to cinema, but the truth is that this idea is not entirely correct, since his interest is directed more towards conventional procedures, which in the years when he began working in the late sixties inevitably involved working with celluloid, projectors, synchronization methods, cameras and other paraphernalia (which, curiously, all continues to graphically represent cinema). Each film is a carefully thought-out system, where the ultimate decisions are taken by industrial standards: the duration of the film reels, the apparatus most often used, the regulated procedures, and the predetermined categories. Fisher, who is also a painter and adapts this way of doing things to painting, has expressed his closeness to Duchamp and the *ready-made*, and in a certain way what he does in his cinema is to place that industrially manufactured object in front of our eyes so that what is important in the work is not the work itself but the gesture it proclaims.

The two programmes we are dedicating to Fisher’s work do not follow a strict chronological order in his filmography. Programme 1 focuses on Fisher’s oblique look at everything behind and to the sides of Hollywood films, Fisher’s films being placed in order according to what would be the order of production for a film. We begin with the preparatory phases of a film in *The Director and His Actor Look at Footage Showing Preparations for an Unmade Film* (2), moving on to films that allude to the filming: *Production Stills* is a film that consists of documenting its own filming, and

Production Footage shows us how a roll of film is loaded before shooting, and how it is unloaded when it is over in a twofold play of perspectives that we recognize from the cameras filming and being filmed. The length of these films, or of their parts, is determined by the length of the reels of film, expressing Fisher's love of standards. Editing, the next phase in producing a film, is expressed here in films such as *Standard Gauge*, in which Fisher traces out a kind of autobiography linked to industrial assembly procedures (a sphere in which he worked in the sixties), based on their leftovers, clippings and waste material. It is, in turn, a story of 35 mm film, the standard format in industrial cinema, narrated in a single 16 mm shot in which we literally see the strip of celluloid. Finally, also alluding to editing and a certain side of commercial cinema practices, () is composed of "inserts", close-up shots of objects and actions made to streamline the montage, and which were normally shot by assistants (residual processes that allude, again, to those sidelines and backrooms of film productions). The found footage that we saw in its materiality in *Standard Gauge* fills the screen here, with what was almost always conceived as filler now making up the main material of the film we are seeing.

The second programme delves into processes involving the technical side and which refer to operating machines in cinema. To begin with, *Projection Instructions* makes us aware of the existence of a projector and a projectionist thanks to a series of instructions and gestures that turn the projectionist into the protagonist. *Picture and Sound Rushes* deals with the sound and the usual sound recording procedures (whether synchronized or not) in the industry. *Cue Rolls* shows us a close-up of a film synchronizer, a device used to convey a set of instructions to the person who cuts the negative so as to assemble the final copies of a film in cinema. *Phi Phenomenon* alludes to operating the camera and the projector, via the foundation of cinema: the Phi phenomenon, an optical illusion of our brain that makes us perceive apparent continuous movement when there is a succession of static images. Here, it is humorously shown with a static shot of a watch in which the minute hand is moving so slowly that we cannot really "see" that movement. Then 240x refers to a part of the projector, the Maltese cross, which causes the intermittent movement of the film drive. In this case, we see Fisher throughout the process of producing a film with this matter, breaking down and re-animating his "subject." This idea of devices at work can be seen more obliquely in *Documentary Footage*, through the recorder that appears in the film along with a woman. The title, "documentary footage" returns again to self-referencing: not only does the film play with one of the canonical codes of documentaries, the interview, but it uses a continual shot to faithfully document Fisher's premise or score so as to establish a dialogue between the machine and the performer, between the immediate past and the future, between the being and the record of it recorded.

PROGRAMA 1

FILMOTECA DE GALICIA | XOVES 6 DE XUÑO | 19.30 H | THURSDAY JUNE 6 | 7.30 PM

THE DIRECTOR AND HIS ACTOR LOOK AT FOOTAGE SHOWING PREPARATIONS FOR AN UNMADE FILM (2)

Morgan Fisher | 1968 | EUA | 16 mm | 15 min

Película en cinco secciones, cada una das cales ten a duración dun único rolo de cinta de 16 mm. Vemos un cuarto espido no que hai un mozo sentado tras unha gravadora. Outro home, interpretado polo propio Fisher, entra apresuradamente; proba a máquina e ao cabo métese nun cuarto traseiro, o cal, cando se ilumina, resulta ser unha cabina de proxección. Cada sección do filme ofrece máis detalles sobre a situación do director e do seu actor a ocupárense dunha película inacabada que pouco a pouco se converte na que estamos a ver, pero que non é aquela na que eles se atopan a traballar. Nesta obra, porén, o tema constitúe o propio procedemento. *Copia por cortesía da colección Morgan Fisher (Academy Film Archive)*

A film in 5 sections; each of them is a single roll of 16mm film long. We see a bare room with a young man sitting behind a tape recorder. Another man, played by Fisher himself, busily enters; he tests the recording machine and eventually goes into a back room, which, when illuminated, turns out to be a projection booth. Each section of the film elaborates the situation of the director and his actor working on an unfinished film which gradually becomes the film we are watching, but which is not the film they were working on. Throughout we hear the comments of the two men as they watch the rushes of their film. Watching rushes is part of the necessary procedures of the film making process, which must remain invisible in the finished film. In this work, however, procedure itself is the subject. *Print courtesy of the Morgan Fisher Collection at the Academy Film Archive.*



PRODUCTION STILLS

PRODUCTION STILLS

Morgan Fisher | 1970 | EUA | 16 mm | 11 min

Como o seu título indica, o tema de *Production Stills* é unha serie de fotogramas de producción dunha película que non chegou a facerse e que, ao mesmo tempo, é a que estamos a ver. Unha narración totalmente pechada da súa propia producción: a imaxe é unha toma longa (de once minutos) dunha parede na que unha man vai prendendo varias Polaroid consecutivamente, unha tras doutra. Nelas amósase o equipo que fai a película; o son sincrónico permítenos oír «de xeito simultáneo» as súas charlas e o zunido da cámara de fotografías, de forma que podemos prever as fotos que van aparecer e poñerles cara ás voces que oímos. (Festival Artefact). *Copia por cortesía da colección Morgan Fisher (Academy Film Archive)*

As its title indicates, the subject in *Production Stills* is a series of production stills of a film that was never made, and that at the same time is the film we are watching. A perfectly enclosed narrative of its own production: the image is one long take (11 minutes) of a wall on which a hand sequentially pins a number of Polaroids, one after the other. The Polaroids depict the crew making the film; the synchronous sound allows us to hear in 'real time', their chatter and the hum of the still camera, so that we can anticipate the photos and assign faces to the voices we hear. (Artefact Festival). *Print courtesy of the Morgan Fisher Collection at the Academy Film Archive.*

PROGRAMA

PRODUCTION FOOTAGE

Morgan Fisher | 1971 | EUA | 16 mm | 10 min

A película está formada por dúas tomas, cada unha das cales constitúe a metade do filme. A primeira torna amosa un rolo de película de 200 pés que se carga nunha cámara; a segunda, un segundo rolo doutros 200 pés que se descarga dunha segunda cámara. Ao unir as dúas tomas obtense un corte dun primeiro plano na lente da primeira cámara cara ao ángulo inverso, un primeiro plano na lente da segunda cámara. Malia existir un corte, *Production Footage* rodouse de maneira ininterrompida. O rolo que se carga na cámara na primeira toma é o rolo con que se vai rodar a segunda toma; o rolo que se descarga na segunda toma, o rolo co que se rodou a primeira. Deste xeito, o rolo de película da primeira toma contén (áinda que prospectivamente) a segunda toma, e o rolo da segunda toma contén a primeira. Todo o que contén a película conteno dúas veces: como imaxe e como filmación do rolo de película que contén a imaxe. Cada unha das dúas metades do filme contén a outra, e xuntas conteñen a totalidade. *Production Footage* contense a si mesma. (Morgan Fisher). *Copia por cortesía da colección Morgan Fisher (Academy Film Archive)*

The film consists of two shots. Each shot is half of the film. The first shot shows a 200-foot roll of film being loaded into a camera; the second shot shows a second 200-foot roll being unloaded from a second camera. Joining the two shots is a cut from a close-up into the lens of the first camera to the reverse angle, a close-up into the lens of the second camera. Even though there is a cut, *Production Footage* was shot in continuous time. The roll being loaded into the camera in the first shot is the roll that will shoot the second shot; the roll being unloaded in the second shot is the roll that shot the first shot. So the roll of film in the first shot contains (if prospectively) the second shot, and the roll of film in the second shot contains the first. Everything that the film contains, it contains twice: as an image and as a picture of the roll of film that contains the image. Each of the two halves of the film contains the other, and together they contain the whole. *Production Footage* contains itself. (Morgan Fisher). Print courtesy of the Morgan Fisher Collection at the Academy Film Archive.

STANDARD GAUGE

Morgan Fisher | 1984 | EUA | 16 mm | 35 min

Un cadro de cadros, unha peza de pezas, unha duración de duracións. Formato estándar en subestándar; más estreito, si, pero más longo. Un primeirísimo plano que é un gran plano xeral. *Disiecta membra*; Hollywood nunha antoloxía. Unha sorte de autobiografía do seu creador; unha sorte de historia da institución de cuxos anacos está composta, a industria do cinema comercial. Un interrogatorio mutuo entre os 35 mm e os 16 mm, o formato de Hollywood e o formato dos amadores e independentes. (Morgan Fisher). *Copia por cortesía da colección Morgan Fisher (Academy Film Archive)*

A frame of frames, a piece of pieces, a length of lengths. Standard gauge on substandard; narrower, yes, but longer. An ECU that's an ELS. *Disiecta membra*; Hollywood anthologized. A kind of autobiography of its maker, a kind of history of the institution from whose shards it is composed, the commercial motion picture industry. A mutual interrogation between 35mm and 16mm, the gauge of Hollywood and the gauge of the amateur and independent. (Morgan Fisher). Print courtesy of the Morgan Fisher Collection at the Academy Film Archive.



STANDARD GAUGE

PROGRAMA

()

Morgan Fisher | 2003 | EUA | 16 mm | 21 min

() triunfa dun xeito abraiente onde a empresa paralela de Frampton, *Hapax Legomena: Remote Control* (1972), fracasou; nela empréganse métodos aleatorios para liberar o inconsciente narrativo dun conxunto de películas seleccionadas ao chou. () está formada na súa totalidade por «insertos» de longametraxes organizados segundo os principios oulipianos. Estes insertos eran rodados habitualmente por uns axudantes cando non facían falta actores principais, grandes equipos de filmación nin escenarios caros, e neles figurán detallas de armas, feridas, cartas, letreiros, lápidas, maquinaria, xogos de azar, reloxos, cartos e mesmo caricias íntimas. (P. Adams Sitney, «Medium Shots: the Films of Morgan Fisher», *Artforum International*). Copia por cortesía da colección Morgan Fisher (Academy Film Archive)

() succeeds astonishingly where Frampton's parallel effort, *Hapax Legomena: Remote Control* (1972) failed; it uses aleatory methods to release the narrative unconscious of a set of randomly selected films. () is made up entirely of "inserts" from feature films organized according to Oulipian principles. Inserts were usually shot by assistants when star actors, large crews, or expensive sets were not needed. These include details of weapons, wounds, letters, signs, tombstones, machinery, games of chance, timepieces, money, and even intimate caresses. (P. Adams Sitney, "Medium Shots: the Films of Morgan Fisher", *Artforum International*). Print courtesy of the Morgan Fisher Collection at the Academy Film Archive.



()

PROGRAMA 2

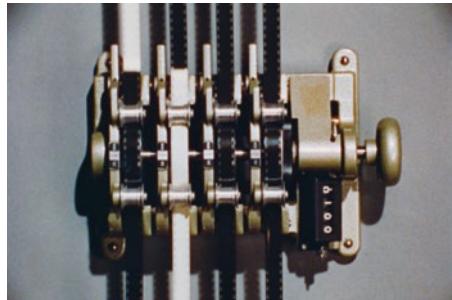
FILMOTECA DE GALICIA | VENRES 7 DE XUÑO | 19.30 H | FRIDAY JUNE 7 | 7.30 PM

PROJECTION INSTRUCTIONS

Morgan Fisher | 1976 | EUA | 16 mm | 4 min

Por desgraza, o público adoita ter en conta o traballo do proxectionista unicamente cando «a caga». Esta película brinda unha ocasión alternativa. *Copia por cortesía da colección Morgan Fisher (Academy Film Archive)*

Regrettably, the labour of projectionists is usually only considered by the audience when they 'screw up'. This film offers an alternative opportunity.
Print courtesy of the Morgan Fisher Collection at the Academy Film Archive.



CUE ROLLS

CUE ROLLS

Morgan Fisher | 1974 | EUA | 16 mm | 6 min

Cue Rolls apunta a que o que ten de particular o cinema é a súa interface entre un rigoroso equipo mecánico e o falible proceso humano, interface dramatizada mediante a xustaposición da mecánica de precisión dos elementos visuais e a narración, algo titubeante, de Fisher. *Copia por cortesía da colección Morgan Fisher (Academy Film Archive)*

Cue Rolls suggests that the particularity of cinema is its interface of rigorous mechanical equipment and fallible human process, which is dramatised by the juxtaposition of the precision mechanics of the visuals and Fisher's somewhat halting narration. *Print courtesy of the Morgan Fisher Collection at the Academy Film Archive.*



PICTURE AND SOUND RUSHES

PICTURE AND SOUND RUSHES

Morgan Fisher | 1974 | EUA | 16 mm | 11 min

Nun plano medio estático, un narrador, sentado a unha mesa, presenta unha explicación das combinacións e permutacións que ofrecen os elementos sonoros e de imaxe da película sonora e monocromática convencional, ao tempo que aquelas se van verificando no propio filme. *Copia por cortesía da colección Morgan Fisher (Academy Film Archive)*

In a static medium shot a narrator seated at a table delivers an explanation of the combinations and permutations which the sound and picture elements of the conventional monochromatic sound motion picture afford, as the film itself undergoes them. *Print courtesy of the Morgan Fisher Collection at the Academy Film Archive.*



DOCUMENTARY FOOTAGE

PROGRAMA

PHI PHENOMENON

Morgan Fisher | 1968 | EUA | 16 mm | 11 min

Phi Phenomenon é un plano do reloxo dunha aula. A película dura once minutos e a cámara permanece estática. Como eu non quería que nese plano houbese ningún movemento evidente, quiteille a segunda agulla ao reloxo. Porén, malia non vermos movemento ningún dun intre para o outro, sabemos que se está a producir: a medida que avanza o filme, observamos que a agulla dos minutos xa non está onde a vimos antes. A agulla tivo que moverse, áinda que realmente non o presenciamos. A película recapitula unha experiencia que coñecemos do día a día. Sabemos que as agullas dun reloxo se moven, pero móvense só cando non miramos para elas; cando miramos para as agullas do reloxo, semellan atoparse estacionarias. *Phi Phenomenon* xoga con esta contradición, a de que saibamos que o tempo transcorre sen cesar e, no entanto, cando miramos o aparello que ten por obxecto dicirnos o momento en que sucede que nos achemos nese fluxo incesante, o tempo se deteña. (Morgan Fisher). *Copia por cortesía da colección Morgan Fisher (Academy Film Archive)*

Phi Phenomenon is a shot of a classroom clock. The film lasts eleven minutes, and the camera is immobile. I did not want there to be any evident motion in the shot, so I removed the second hand from the clock. But even if we don't see any motion from one instant to the next, we know that motion is occurring: as the film progresses, we see that the minute hand is no longer where we saw it before. The minute hand has to have moved, even if we didn't actually see it move. The film recapitulates an experience we know from daily life. We know that the hands of a clock move, but they move only when we are not looking at them; when we look at the hands of a clock, they appear to be stationary. *Phi Phenomenon* plays on this contradiction, that we know time is ceaselessly passing, yet when we look at the device whose purpose is to tell us the moment where we happen to be in this ceaseless flow, time stands still. (Morgan Fisher). *Print courtesy of the Morgan Fisher Collection at the Academy Film Archive.*

240x

Morgan Fisher | 1974 | EUA | 16 mm | 17 min

Na metraxe sonora sincrónica de *240x* (1974), vese a Fisher a facer fotocopias dun padrón negro (o deseño do movemento da cruz de Malta, parte que produce o movemento intermitente de arrastre nun proxector de cinema). Fisher perfora as copias para as imaxes poderen rexistrarse debidamente e despois filma cada unha das 240 láminas nunha cámara de animación Oxberry. O título refírese a estas láminas de dous xeitos: *240x* pode significar «240 veces» ou (na escrita abreviada dos animadores) «240 fotogramas». A película acaba cunha coda de dez segundos, os 240 fotogramas de metraxe animada que constitúen o produto do traballo antes representado. (William E. Jones, «*Morgan Fisher: An Impersonal Autobiography*»). *Copia por cortesía da colección Morgan Fisher (Academy Film Archive)*

In the sync sound footage of *240x* (1974) Fisher is seen making photocopies of a black pattern (the design of Maltese cross movement, a part which produces the intermittent motion of the pull-down in a film projector.) Fisher punches holes in the copies so that the images can be properly registered. He then shoots the 240 individual sheets on an Oxberry animation camera. The title refers to these sheets in two ways: “*240x*” may mean 240 times or (in animator’s shorthand) 240 frames. The film ends with a ten second coda, the 240 frames of animated footage that is the product of the work previously represented. (William E. Jones, “*Morgan Fisher: An Impersonal Autobiography*”). *Print courtesy of the Morgan Fisher Collection at the Academy Film Archive.*

DOCUMENTARY FOOTAGE

Morgan Fisher | 1968 | EUA | 16 mm | 11 min

Unha naturalidade corrompida intencionadamente pola inevitable autoconciencia, involuntariamente corrompida pola inevitable naturalidade, nun papel interpretado, cuns matices e unha complexidade increíbles, por Maurine Connor. *Copia por cortesía da colección Morgan Fisher (Academy Film Archive)*

Naturalness willfully corrupted by inevitable self-consciousness, unwittingly corrupted by unavoidable naturalness, a role played with incredible nuance and complexity by Maurine Connor. *Print courtesy of the Morgan Fisher Collection at the Academy Film Archive.*

MARGARET HONDA

MINIMALISMO MAXIMALISTA

A primeira película de Margaret Honda (San Diego, 1961), *Spectrum Reverse Spectrum*, é de hai dez anos (2014) e está feita en 70 mm. Quen podería pensar en usar o formato de cinema más grande e espectacular para iniciarse neste? Sen ningunha intención de volver o seu ollar á épica, Honda simplemente viu no 70 mm un material co cal levar a cabo unha idea que xurdíu despois dunha longa carreira dedicada principalmente á escultura (que continúa hoxe). Para facer esta película non se usou cámara ningunha, e Honda declara sen rodeos que non sabe como cargar unha cámara de cinema. E é que o traballo de Honda con este nada ten que ver coa manipulación artesanal do material, senón co pensamento arredor del. E sobre o que significa en pleno século XXI achegarse ao fotoquímico e aos seus procesos, que son os verdadeiros protagonistas das súas películas.

O programa que presentamos está composto por tres filmes: *Spectrum Reverse Spectrum*, *Color Correction* e *Wildflowers*, en 70 mm, 35 mm e 16 mm respectivamente, cubrindo case todo o espectro de película fotoquímica dispoñible. *Spectrum Reverse Spectrum* e *Color Correction* lidan cos procesos de colorimetría do laboratorio, que, baleirados de todo contido, pasan de ser invisibles a constituír o tema mesmo do filme. E *Wildflowers* trata da imposibilidade de obter imaxes dun tipo de emulsión que xa non pode ser revelada en ningures. Todas estas películas ocúpanse da materialidade do cinema desde este lado da historia, no que o soporte fotoquímico, nun ámbito industrial, semella carniñar cara a unha obsolescencia da que só o salván os cartos e a exquisites de cineastas como Nolan, P. T. Anderson ou Tarantino. É así como o traballo de Honda non parece pensar no celuloide desde a nostalxia ou desde o pasado, senón desde a curiosidade de alguén que se chega con ollos novos a procedementos convencionais deseñados para películas comerciais. En certo xeito, pódese coidar que o cinema de Honda trae ao presente as ideas dos cineastas material-estruturalistas, mais cun refinamento distanciado e unha raizame conceptual clara.

Spectrum Reverse Spectrum consta dun rolo de 70 mm, exposto a luz coloreada nunha *optical printer* en variacións graduais que cobren todo o espectro visible que a máquina é capaz de producir nun camiño de ida e volta. A película só pode ser proxectada no seu formato orixinal, e a presenza da sala do cinema no seu aspecto más clásico é parte da experiencia de vela. E así o explica ela mesma, nunha entrevista con Jordan Cronk para *Reverse Shot*, a publicación online do MoMI:

Spectrum Reverse Spectrum, 2014

Imaxineina, en efecto, como unha experiencia cinematográfica, e iso é importante por varias razóns. Unha é que eu realmente pensaba na película como algo que sae de toda unha ecoloxía de como sería producida; para empezar, o propio laboratorio. Pero tamén porque é unha película moi difícil de proxectar: non só se precisa un proxector de 70 mm, senón tamén unha pantalla axeitada, que non teña unha ganancia superalta, e ademais alguén que saiba como manexar o proxector. Así que eu pensaba en toda esa xente e na relación existente entre o equipo, os materiais...; todo o que ten que estar no seu sitio para poder ver este filme. A cinta non vai ser dixitalizada nunca. Ha de ser exhibida sempre como película e está construída como un palíndromo, de xeito que se podería proxectar desde calquera dos seus extremos, o cal non se pode facer en dixital.

Tense descrito como unha película que nos transporta á idea máis pura do cinema e, aínda que o minimalismo da súa proposta nos faga imaxinar un resultado xélico, os que a viron cointanaron como unha experiencia sensorial e sensual.

Color Correction vai un paso máis aló partindo da idea base de *Spectrum Reverse Spectrum*, que apela aos procesos de colorimetría do laboratorio. Nas películas do cinema comercial existe un proceso chamado gradación da cor, que consiste en equilibrar a cor e a luz de cada toma

para que exista unha continuidade entre todas (a temperatura de cor e a tonalidade da luz poden mudar entre tomas dunha mesma secuencia). Para poder facer isto mediante procesos analóxicos, o laboratorio ten que crear o que se coñece como *timing tape*, unha cinta de sincronización de colorimetría que serve para lle dar ordes á *optical printer* canto á cor da luz que debe emitir en cada momento, de xeito que se poida obter así unha copia de cor equilibrada e uniforme. Para *Spectrum Reverse Spectrum* o laboratorio tivo que crear unha *timing tape*, e isto é o que lle deu a idea a Honda. O que fai en *Color Correction*, logo, é retomar a idea do *readymade* ou obxecto atopado, pois o que vemos na pantalla son as ordes de colorimetría da *timing tape* dunha película comercial, mais sen a película. A duración de *Color Correction* vén dada por esa película (cuxo título ignoramos). Por suposto, o filme recorre ao formato estándar do cinema industrial, o 35 mm. O enxeño da operación de Honda expón, por outra banda, a magnitude case metafísica de pensar ao vela que a súa base é unha ficción, coa posibilidade e imposibilidade implícitas de imaxinar as secuencias que orixinaron esas ordes colorimétricas. O cinema de metraxe atopada foi, así, un paso máis aló.

O pensamento de Honda a partir disto expándezase por outros medios: no seu recente *6144 × 1024* (2018) xoga con estes termos no dixital, botando man dos seus procesos grazas a un programa xenerativo que vai creando en vivo todas as posibles combinacións de intensidade e de luz e cor que pode dar de si un proxector dixital.

O equipo de rodaxe desta *Spectrum Reverse Spectrum* e desta *Color Correction* son, logo, os técnicos do laboratorio FotoKem, de Burbank, en California (un dos dous únicos laboratorios do mundo que traballan con 70 mm), que son as persoas ás que Honda lles encomendou materializar os xestos que constitúen eses dous filmes. A terceira película que mostramos, *Wildflowers*, alude doutro xeito á obsolescencia da que antes falabamos, pois foi filmada en dous rolos caducados do hoxe extinto stock de cinema reversible Kodachrome, que hoxe só se pode revelar como negativo de branco e negro. Usar unha emulsión arquicóñecida pola súa cor, sabendo que esa cor non ía estar aí, filmando un motivo colorido como son as flores. O resultado xamais podería ser preditionado por Honda, e iso é precisamente o que importa nesta película, que fala, deste xeito, dun mundo que se atopa en vías de desaparición, sen rastro de sentimentalismo.

Vemos entón como no cinema de Honda, para alén dos resultados, o que conta é o pensamento que orixina o xesto e o rigor dunha proposta que, nestas tres películas, leva o minimalismo á súa máxima expresión como experiencia cinematográfica.

Elena Duque

MARGARET HONDA

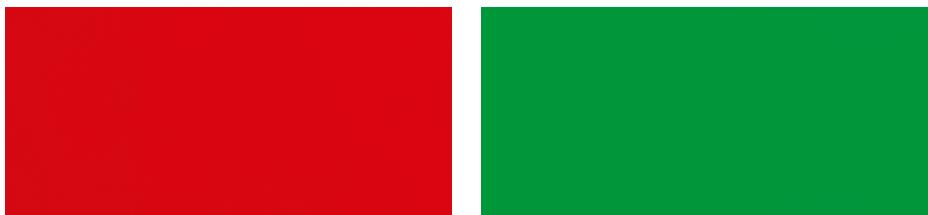
MAXIMALIST MINIMALISM

The first film by Margaret Honda (San Diego, 1961), *Spectrum Reverse Spectrum*, is from ten years ago (2014) and is made in 70 mm. Who would have thought of using the biggest, most spectacular film format to get started in cinema? With no intention of setting her sights on an epic, Honda simply saw in 70 mm a material with which to carry out an idea that arose following a long career dedicated mainly to sculpture (which continues today). No camera was used to make this film, and Honda bluntly states that she doesn't know how to load a film camera. The fact is that Honda's work with cinema has nothing to do with artisanal handling of the material, but with thinking about it, and what it means in the 21st century to approach photochemistry and its processes, which are the true stars of her films.

The programme we are presenting consists of three films: *Spectrum Reverse Spectrum*, *Color Correction* and *Wildflowers*, in 70 mm, 35mm and 16mm respectively, covering nearly the entire spectrum of photochemical film available. *Spectrum Reverse Spectrum* and *Color Correction* deal with the laboratory's colourimetry processes which, emptied of all content, go from being invisible to being the very theme of the film. *Wildflowers*, meanwhile, deals with the impossibility of obtaining images from a type of emulsion that can no longer be developed anywhere. All of these films address the materiality of cinema from this side of history when the photochemical medium in an industrial setting seems to be heading towards an obsolescence from which it can only be saved by the money and extravagance of filmmakers like Nolan, PT Anderson and Tarantino. So it is that Honda's work does not seem to consider celluloid through nostalgia or the past, but rather through the curiosity of someone who approaches conventional procedures designed for commercial films with new eyes. In a way, one could think of Honda's cinema as bringing the ideas of material-structuralist filmmakers up to the present, but with a detached refinement and clear conceptual roots.

Spectrum Reverse Spectrum consists of a 70 mm roll exposed to light coloured in an optical printer in gradual variations that cover the entire visible spectrum the machine is capable of producing on going one way, then the other. The film can only be screened in its original format, and the presence of a cinema hall in its most classic version is part of the viewing experience. That is how she explains it herself, in an interview with Jordan Cronk for *Reverse Shot*, MoMI's online publication:

I did envision it as a cinematic experience. And that's important for several reasons. One is that I was really thinking about the film as coming out of a whole ecology of how it would be produced. So first the lab itself. But also because it's such a difficult film to project—not only do you need a 70 mm projector, but you

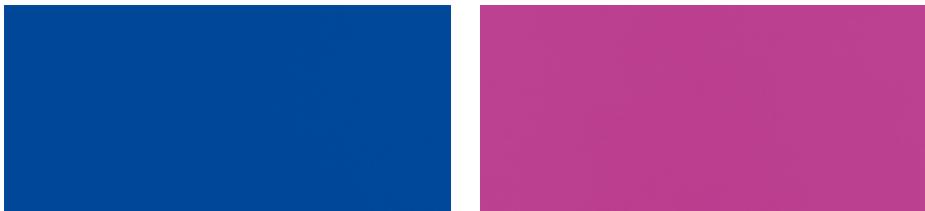


Spectrum Reverse Spectrum, 2014

need a proper screen, one that's not super high gain—also someone who knows how to operate the projector. So I was thinking about all of these people and the relationships between the equipment, the materials—all of that needs to be in place in order for you to see this film. The film is never going to be transferred to digital. It always has to be shown as film, and it was constructed as a palindrome, so it could be shown from either end, and you can't really do that with digital.

It has been described as a film that transports us to the purest idea of cinema, and although the minimalism of its proposal leads us to envision a glacial result, those who have seen it describe it as a sensory and sensual experience.

Color Correction goes one step further, stemming from the basic idea of *Spectrum Reverse Spectrum*, which appeals to the laboratory's colourimetry processes. In commercial cinema films there is a process called colour grading, which involves balancing the colour and light of each shot so that there is continuity between all of them (the colour's temperature and the tone of the light can change between shots in the same sequence). To be able to do this by means of analogue processes, the laboratory has to create what is known as a "timing tape", a colourimetry synchronisation tape that is used to give orders to the optical printer regarding the colour of the light that has to be emitted at all times in order to obtain a copy with balanced, uniform colour. For *Spectrum Reverse Spectrum*, the laboratory had to create a timing tape, and this is what gave Honda the idea. What she does in *Color Correction*, then, it is to go back to the idea of something ready-made or a found object, since what we see on the screen are the colourimetry orders from the timing tape of a commercial film, but without the film. The duration of *Color Correction* is given by that film (whose title we do not know). Of course, the film uses industrial cinema's standard format, 35 mm. On the other hand, on seeing it, the ingenuity of Honda's work exhibits the almost



metaphysical depth of thinking that its basis is fictional, with the implicit possibility and impossibility of imagining the sequences that gave rise to those colorimetric orders. Found footage cinema has thus gone one step further.

Honda's thinking based on this gets extended by other means: in her recent *6144 × 1024* (2018) she plays with these terms in the digital, using their processes thanks to a generative program that creates all the possible combinations of intensity, light and colour that a digital projector can provide, and does so live.

The filming crew of *Spectrum Reverse Spectrum* and *Color Correction* are therefore the technicians at the FotoKem laboratory in Burbank, California (one of only two laboratories in the world that work with 70 mm), who are the ones Honda has entrusted to materialise the gestures implied by these two films. The third movie we are showing, *Wildflowers*, alludes in another way to the obsolescence we were talking about before, since it was filmed on two expired rolls from the now extinct Kodachrome reversible film stock, which today can only be developed as a black and white negative. This means using an emulsion well known for its colour, while knowing that said colour would not be there, yet filming a colourful motif such as flowers. The outcome could never have been predicted by Honda, and that is precisely what matters in this film that speaks of a disappearing world with not a hint of sentimentality.

Hence, we can see that in Honda's cinema, beyond the results, what counts is the thought giving rise to the gesture, and the rigour of a proposal which, in these three films, takes minimalism to its biggest expression as a cinematographic experience.

Elena Duque

PROGRAMA

DOMUS | XOVES 6 DE XUÑO | 11 H | THURSDAY JUNE 6 | 11 AM

WILDFLOWERS

Margaret Honda | 2015 | EUA | 16 mm | 3 min

Wildflowers está rodada en 16 mm en dous chasis Kodachrome de cincuenta pés. Como o procesamento en cor de Kodachrome tocou á súa fin en 2010, xa só é posible revelalo en branco e negro, non en positivo de cor. Compuxen tomas de dez segundos de distintas flores silvestres que nacen todos os anos no sur de California; igual que á propia Kodachrome, ás flores extraeríasellos a cor que constitúe o seu atributo principal. A película en negativo, de cuxa data de caducidade pasaran cincuenta anos e que xa estaba afectada por degradación da base, volveu do laboratorio sen imaxe ningunha discernible en ningún dos carretes, e un narrador le unha descripción da cor e da estrutura de cada flor no momento en que tería que saír na pantalla. O filme é un testemuño de algo que vai desaparecendo, rexistrado en algo que xa desapareceu. (Margaret Honda). *Copia por cortesía da colección Margaret Honda (Academy Film Archive)*

Wildflowers is shot in 16mm on two fifty-foot Kodachrome magazines. Since Kodachrome color processing ended in 2010 it is only possible to develop it as black-and-white negative, rather than color positive. I set up ten-second shots of different wildflowers that bloom every year in Southern California. Like the Kodachrome itself, the flowers would be drained of the color that is their primary attribute. The negative stock, fifty years past its expiration date and suffering from base degradation, was returned from the lab with no discernible image on either roll. A description of each flower's color and structure is read by a narrator at the moment when it would have appeared on-screen. The film is a record of something that is disappearing on something that has already disappeared. (Margaret Honda). *Print courtesy of the Margaret Honda Collection at the Academy Film Archive.*

COLOR CORRECTION

Margaret Honda | 2015 | EUA | 35 mm | 101 min

Color Correction fixose únicamente a partir das cintas de sincronización dun filme narrativo convencional, omitindo a película orixinal correspondente. O resultado é unha obra carente de imaxes e son que está formada por unha sucesión de cores diferentes, cada un dos cales se corresponde coa duración dunha toma; a historia que levara a determinar esas duracións desapareceu. (Margaret Honda). *Copia por cortesía da colección Margaret Honda (Academy Film Archive)*

Color Correction was made only from the timing tapes for a conventional narrative film, omitting the corresponding film original. The result is a film without images or sound that consists of a succession of different colors, each corresponding to the length of a shot. The story that had determined those lengths has disappeared. (Margaret Honda). *Print courtesy of the Margaret Honda Collection at the Academy Film Archive.*

SPECTRUM REVERSE SPECTRUM

Margaret Honda | 2014 | EUA | 70 mm | 21 min

Spectrum Reverse Spectrum é un filme feito sen cámara, expoñendo cinta de 70 mm a luz coloreada e calibrada con precisión nunha impresora de película, do que xorde un campo de cor uniforme sen liñas de encadramento. A densidade e a duración relativas das cores, que van transitando polo espectro luminoso visible, do violeta ao vermello e volta ao violeta, seguen estes no espectro mesmo. A película, simétrica na súa construción, é a mesma se se proxecta desde calquera dos seus extremos. (Margaret Honda). *Copia por cortesía da colección Margaret Honda (Academy Film Archive)*

Spectrum Reverse Spectrum is a cameraless film made by exposing 70mm print stock to precisely calibrated colored light in a film printer, resulting in a uniform field of color with no frame lines. Moving gradually through the visible light spectrum from violet to red, then back to violet, the colors' relative densities and durations follow those in the spectrum itself. Symmetrical in its construction, it is the same film shown starting from either end. (Margaret Honda). *Print courtesy of the Margaret Honda Collection at the Academy Film Archive.*

TALLER DE CINE ANALÓGICO

EN CORME - COSTA DA MORTE (A CORUÑA)

DEL 28 DE JULIO AL 3 DE AGOSTO

FILMA REVELA PROYECTA

EN SUPER 8 Y 16MM

EL OBJETIVO DE LOS TALLERES ES ELABORAR PELÍCULAS DE MANERA COLECTIVA, PERO AL MISMO TIEMPO DE FORMA INDEPENDIENTE Y AUTÓNOMA.

HACER PELÍCULAS DE UNA FORMA ARTESANAL, CON LAS MANOS.

SE INTRODUCIRÁ A LAS ASISTENTES A LAS HERRAMIENTAS Y POSIBILIDADES TÉCNICAS Y ESTÉTICAS DEL CELULOIDE.



IMPARTIDO POR ÁLVARO FELDMAN

EL TALLER INCLUYE, ALOJAMIENTO, MANUTENCIÓN, ESTUDIO-TALLER Y LOS MATERIALES
PLAZAS LIMITADAS

INSCRIPCIONES ABIERTAS HASTA EL 30 DE JUNIO DE 2024

PARA MÁS INFORMACIÓN ESCRÍBENOS A:

info@s8cinema.com

RHAYNE VERMETTE

CONSTRUÍR UNHA CASA

Unha casa non é necesariamente un fogar, mais no imaxinario colectivo unha cousa identifícase coa outra. Os espazos que foron habitados que xa só existen como ruínas, os que existen aquí e agora e as casas que potencialmente se poden construír son, en certo modo, o tema de case todas as películas de Rhayne Vermette. Desde as súas películas colaxísticas e animadas ata a súa ficción *Ste. Anne*, exercicios de moi diferentes calibres, esta idea vai mudando e desenvolvéndose a partir do proceso mesmo de elaboración de cada plano, de cada fragmento-ladrillo que logo formará o todo.

Hai algúns datos biográficos que interesan á hora de adentrarse na obra de Vermette. Un é a súa orixe: Vermette naceu nunha poboación rural de Manitoba, provincia central do Canadá cun clima de frío extremo no inverno e calor asfixiante no verán, e cunha particular paisaxe e idiosincrasia. A poboación máis importante da provincia é Winnipeg (lugar de procedencia de Guy Maddin e lar do Winnipeg Film Group, co que Vermette mantivo unha relación próxima mais crítica). Vermette, que declara con vehemencia que nunca vai deixar Manitoba, pertence ao pobo indíxena métis, grupo étnico independente recoñecido desde o século XVIII, resultante da unión de mulleres das primeiras nacións con empregados británicos e francocanadenses da Compañía da Baía de Hudson (damos aquí coa imaxinería dos colonos *versus* as partes máis escabrosas da colonización). É dicir, unha identidade complexa e tamén fragmentaria. O terceiro dato que debe ser tido en conta é que Vermette estudou arquitectura, disciplina que deixou nun momento dado para se dedicar ao cinema. A súa primeira aproximación a el foi a través da animación e da colaxe (polos milagres que se poden obrar grazas a estas técnicas), en certo xeito coma quen constrúe maquetas de casas impossibles en tiras de celuloide. Finalmente, Vermette declara en repetidas ocasións que quen lle aprendeu as cousas más importantes sobre montaxe é Madlib, MC e DJ californiano, a base da idea do *sample*.

Dito isto, o primeiro programa que lle dedicamos centrarse no período que empeza en 2012, coas súas primeiras películas, e que pecha a alucinante *Domus* (moi xustamente dedicada aos magos-animadores Ed Ackerman, Al Jarnow e Takashi Ito). Neste programa hai exercicios colaxísticos nos que fai un uso profuso do cúter para esmiuzar diversos fragmentos de metraxe atopada co fin de reconstruír despois algo totalmente distinto, como é o caso de *Tricks are for Kiddo* ou *Black Rectangle*. En *Full of Fire* este afán plástico e construtivista volve o seu ollar a un edificio

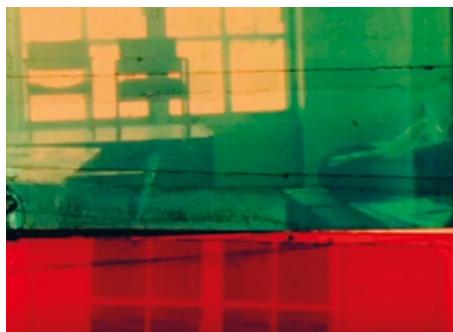


Ste. Anne, 2021

en chamas, un fogar que se disuelve e ao que non é posible volver, nunha remontaxe exhaustiva na que tanto as imaxes impresas na película como o mesmo material son protagonistas. *Extraits d'une famille* e *Les châssis de Lourdes* ocúpanse do espazo arquitectónico onde ocorren os feitos fundacionais da vida de calquera persoa: os interiores domésticos, as cociñas e salóns banais que se repiten ata a saciedade nas casas de clase traballadora de todo o mundo. A idea de onde e como se vive está detrás destas películas, que teñen algo de exorcismo familiar e que se achegan máis a un ton ensaístico, sen perderen o impulso de traballar a colaxe, a manipulación e a animación. *Turin* e *Domus* son dúas aproximacións distintas á obra de Carlo Mollino, arquitecto, deseñador, fotógrafo e escritor italiano, amante da aerodinámica, o esquí e os coches de carreiras, personaxe apaixonante dos 50 cuxo vital idealismo se condensa nunha famosa cita: «Todo é permisible con tal de que sexa fantástico». Vermette, nos seus anos de estudiante de arquitectura, atopou a forma do seu zapato nas ideas de Mollino. *Turin*, poboadá por formas triangulares (representación minimalista dunha vivenda, ou dunha montaña alpina) e polas palabras de Mollino, é un retrato abstracto do personaxe, construído a base de recortar, pegar e rascar celuloide, e do uso da técnica da rayografía (non esquezamos, inventada por Man Ray). *Domus* condúcenos pola historia



Les Châssis de Lourdes, 2016



J. Werier, 2012

de Mollino a partir da súa novela *Vita di Oberon*, onde conta a vida dun mozo arquitecto que acaba de morrer, reflexo de si mesmo nunha autobiografía de feitos que áínda non ocorreron, que funciona tamén como manifesto das súas ideas. A película é á vez unha proxección arquitectónica e unha animación polifacética, como unha boneca rusa, do propio espazo de traballo de Vermette, da súa mesa de animación e de corte, do espazo de estudo que habitan tanto arquitectos como cineastas nas longas e solitarias horas que empregan en construír mundos á medida.

Vermette dá un xiro cara a novos terreos cinematográficos en *Ste. Anne*, longametraxe de ficción que ocupa o segundo programa. A casa, e tamén o terreo baldío onde a protagonista proxecta unha futura vivenda, son parte da espiña dorsal da película: a casa na que non consegue quedar e a que só existe na imaxinación. En certo xeito, o pasado e o futuro que se funden. A película, protagonizada pola propia Vermette e por varios membros da súa familia, é unha visión encantada e misteriosa do rural de Manitoba a través das estacións e das cores que estas debuxan na película. E tamén das xentes que o habitan, nunha busca ancestral que vai desde os encontros comunitarios e en soildade coas mulleres do seu pobo ata a procura do xa desaparecido nos álbums de fotos que Renée, a protagonista, olla unha e outra vez. O carácter fragmentario de *Ste. Anne* está no seu corazón e na base da súa construcción e constitúe outra materialización, con distintos códigos formais, do espírito colaxista de Vermette. Pódese ver *Ste. Anne* como unha maneira máis de Vermette de se enraizar no seu propio territorio, de tentar explicar en que consiste ese magnetismo recio de Manitoba. E tamén pode ser pensada como un xeito intanxible de un construír para si unha casa nese terreo baldío dos seus entregos, unha casa intanxible que ningún lume nin continxencia pode destruír.

Elena Duque

RHAYNE VERMETTE

BUILDING A HOUSE

A house is not necessarily a home, but in the collective imagination one thing gets identified with the other. The spaces that have been inhabited but which now only exist as ruins, the ones that exist here and now, and the houses that potentially may be built are all, in a way, the theme of almost all of Rhayne Vermette's films. From her film collages and animated films to her fiction *Ste. Anne*, projects of very different calibres, this idea gradually changes and develops based on the same process for creating each shot, each brick-fragment that will go on to form the whole.

There is some biographical information that is of interest when delving into Vermette's work. One is her origins: Vermette was born in a rural town in Manitoba, a central province of Canada with a climate of extreme cold in winter and stifling heat in summer, and with a particular landscape and idiosyncrasy. The most important town in the province is Winnipeg (Guy Maddin's hometown and home to The Winnipeg Film Group, with which Vermette has maintained a close but critical relationship). Vermette, who vehemently states that she will never leave Manitoba, belongs to the indigenous Métis people, an independent ethnic group recognised since the 18th century resulting from the encounters between First Nation women with British and French-Canadian employees of the Hudson's Bay Company (here the colonists' imagery comes up against the more sordid side of colonisation). In other words, it is a complex and also fragmentary identity. The third fact to take into account is that Vermette studied Architecture, a discipline that she left at one point to dedicate herself to film. Her first approach to cinema was through animation and collage (because of the miracles that can be worked thanks to these techniques); in a way, like someone who builds models of impossible houses on strips of celluloid. Finally, Vermette repeatedly affirms that the person who has taught her the most important things about editing is Madlib, a Californian MC and DJ, based on the idea of sampling.

Having said that, the first programme we are dedicating to her focuses on the period beginning in 2012 with her first films, and ends with the amazing *Domus* (very rightly dedicated to the magician-animators Ed Ackerman, Al Jarnow and Takashi Ito). In this programme there are collage exercises in which she uses a Stanley knife profusely to cut up different fragments of found footage so as to later reconstruct something completely different, as in the case of *Tricks are for Kiddo* and *Black Rectangle*. In *Full of Fire*, this keenness for plastic and construction turns its gaze to a burning building, a home that is dissolving and which it is not possible to return to, in an exhaustive reassembly in which both the images printed on the film and the material itself are the protagonists. *Extraits d'une famille* and *Les chassis de Lourdes* deal with the architectural

space where the foundational events of any person's life occur: the banal domestic interiors, kitchens and living rooms that are repeated *ad nau-seum* in working-class homes around the world. The idea of where and how one lives lies behind these films that have something of a family exorcism about them and are closer to an essay in tone, while not losing the impulse to work on collage, manipulation by hand, and animation. *Turin* and *Domus* are two different approaches to the work of Carlo Mollino, an Italian architect, designer, photographer and writer, lover of aerodynamics, skiing and racing cars, and an exciting character from the 50s whose vital idealism can be condensed into a famous quote: "Everything is permissible as long as it is fantastic." In her years as an Architecture student, Vermette found the mould for her work in Mollino's ideas. *Turin*, populated by triangular shapes (a minimalist representation of a house, or an alpine mountain), is in Mollino's words an abstract portrait of the character created by cutting, gluing and scratching celluloid, and using the rayography technique (lest we forget, invented by Man Ray). *Domus* takes us through the history of Mollino based on his novel *Vita di Oberon*, where he tells the life of a young architect who has just died, a copy of himself in an autobiography of events that have not yet occurred, which also functions as a manifesto of his ideas. The film is both an architectural projection and a multifaceted animation, like a Russian doll, of Vermette's own workspace, of her animation and cutting table, of the studio space that architects and filmmakers alike inhabit in the long and lonely hours spent building worlds made to measure.

Vermette changes tack towards new cinematic terrain in *Ste. Anne*, a fiction feature film that occupies the second programme. The house, and also the vacant land where the protagonist plans a future home, are part of the film's backbone: the house where she cannot stay, and the one that only exists in one's imagination. In a way, the past and the future merge. The film, starring Vermette herself and several members of her family, is a charming, mysterious vision of rural Manitoba throughout the seasons, and the colours that they paint in the film. It is also a vision of the people who inhabit it, in an ancestral search ranging from community meetings and in solitude with the women of her town, to the search for what has already disappeared in the photo albums that Renée, the protagonist, flips through over and over again. The fragmentary nature of *Ste. Anne* is at its heart and at the foundation of its construction, being another materialisation of Vermette's collage-driven spirit, with different formal codes. One can see *Ste. Anne* as one more way for Vermette to take root in her own territory, to attempt to explain what makes up that resilient magnetism of Manitoba. And one can also think of it as an intangible way of building a house on that wasteland of one's ancestors, an intangible house that no fire or mishap can destroy.

Elena Duque

PROGRAMA 1

SALA (S8) | MÉRCORES 5 DE XUÑO | 17 H | WEDNESDAY JUNE 5 | 5 PM

U.F.O.

Rhayne Vermette | 2016 | Canadá |
16 mm a HD | 2 min

Nesta curtísima animación, unha aparición revélate a través do celuloide e transmite os vestixios dunha procedencia esquecida. Os espectadores interpretaron ben os seus sinais ou entendeuse mal a mensaxe? Inspirada no son atopado da descuberta que fixeron dúas persoas dun acontecemento misterioso que se produciu no ceo. (National Film Board of Canada)

In this very short animation, an apparition reveals itself through celluloid and transmits vestiges of a forgotten provenance. Have the onlookers interpreted its signs correctly or was the message misunderstood? Inspired by found sound of two people's discovery of a mysterious event in the sky. (National Film Board of Canada)

TRICKS ARE FOR KIDDÓ

Rhayne Vermette | 2012 | Canadá |
16 mm a HD | 2 min

No ano 2010, o director Guy Maddin, de Winnipeg, exclama: «É imposible facer unha película cunha colaxe!». (Rhayne Vermette)

In 2010, Winnipeg director, Guy Maddin exclaims "it's impossible to collage a film!" (Rhayne Vermette)

EXTRAITS D'UNE FAMILLE

Rhayne Vermette | 2015 | Canadá |
Super 8 a HD | 7 min

Esta película é o meu intento marrado de crear un palíndromo temático de mostras (*samples*) audiovisuais. Ao traballar entre dous polos do recordo..., un é fácil que se confunda. Gozade desta cinta antes de que miña nai me pida que a borre. (Rhayne Vermette)

This film is my failed attempt at creating a thematic palindrome of audio/visual samples. When working between two poles of remembering – one easily gets confused. Please enjoy this film before my mother asks me to delete it. (Rhayne Vermette)

LES CHÂSSIS DE LOURDES

Rhayne Vermette | 2016 | Canadá |
16 mm a HD | 18 min

«... [A]índa que moitos arquitectos, ao longo da súa época, buscaron unha “casa de verdade” ou unha “arquitectura de verdade”, a súa verdade era unha cousa do pasado, non tan verdadeira no presente [...] [A]quí a arquitectura é filia do mar, xurdida da súa substancia (a arquitectura sempre se concibe desde o interior)...». (Gio Ponti)

Á idade de 32 anos, por fin escapei da casa. Dun xeito un pouco histriónico, marchei só co meu gato e con copias de todas as imaxes fixas e en movemento que tomara meu pai (que databan ata mediados da década de 1990, que foi cando me legou a súa cámara). E, mentres desfacía as maleitas destas morada surrealista, na casa, por unha coincidencia, había que facer renovación... Aquí componese un lamento arquitectónico mediante unha xenealoxía falsificada de xeración de imaxes e diversas «historias verdadeiras» de Lourdes. Que hora é? Non hai tempo para mirar atrás. (Rhayne Vermette)

“...while many architects through their time have sought a ‘true house’ or a ‘true architecture’, their truth was something of the past and not so true in the present [...] here architecture is a child of the sea, arose from its substance (architecture is always conceived from the interior)...” (Gio Ponti)

At the age of 32, I finally ran away from home. Dramatically, I left with only my cat and copies of all the still and motion images taken by my father (these dating until the mid 1990s when he then passed his camera down to me). And while I unpacked the baggage of this surreal house coincidentally, back home, renovations were in order... Here, an architectural threnody is composed through a falsified genealogy of image making and various “true stories” of Lourdes. What time is it? No time to look back. (Rhayne Vermette)

PROGRAMA 1
J. WERIER

Rhayne Vermette | 2012 | Canadá |
16 mm a HD | 4 min

De varios proxectores derramados xorde, como unha transmutación, un retrato arquitectónico. Estes proxectores en concreto véndense en J. Werier, artefacto e emporio de almacéns de Winnipeg. (R. Vermette)

An architectural portrait emerges as a transmogrification through various broken projectors. These particular projectors are currently being sold at J. Werier, a Winnipeg warehouse emporium and artifact. (R. Vermette)

FULL OF FIRE

Rhayne Vermette | 2013 | Canadá |
16 mm a HD | 2 min

Aos exiliados preséntanselles poucas opcións. A volta á casa poida que se pospoña ata un futuro indeterminado; un podería conformarse cun sucedáneo; e, por último, sempre queda a loucura. (R. Vermette)

There are few alternatives for exiles. The homecoming may be postponed to an indeterminate future; one could settle for a replacement; and lastly, there is always madness. (R. Vermette)

BLACK RECTANGLE

Rhayne Vermette | 2014 | Canadá |
16 mm a HD | 2 min

«O tempo non tratou ben o lenzo *Cadrado negro*, de Kasimir Malevich. En 1915, cando a obra se exhibiu por vez primeira, a superficie do cadrado era prística e pura; agora a pintura negra agretou e revela o fondo branco, como morteiro dun enlouquecido pavimento.» (Philip Shaw)

Nesta película documéntase un tedioso proceso de desmontaxe e nova montaxe de metraxe atopada en 16 mm. A colaxe fílmica imita as funcións dun pano, mentres que na pista óptica gravada se describe a posterior destrución da cinta durante a súa primeira proxección. (R. Vermette)

“Time has not been kind to Kasimir Malevich’s painting, Black Square. In 1915 when the work was first displayed the surface of the square was pristine and pure; now the black paint has cracked revealing the white ground like mortar in crazy paving.” (Philip Shaw)

This film documents a tedious process of dismantling and reassembling 16 mm found footage. The film collage imitates functions of a curtain, while the recorded optical track describes the film's subsequent destruction during its first projection. (R. Vermette)

TURIN

Rhayne Vermette | 2015 | Canadá |
16 mm a HD | 7 min

Unhas paisaxes alpinas transformadas en fetiches, nunha colaxe de rayogramas e película en 16 mm, xera un retrato velado do divino Carlo Mollino. Nesta película, realizada ante a previsión de facer unha peregrinación persoal a Turín, trázase o que está en xogo para o xenial licenciado en Arquitectura e para a deplorable realizadora, co seu corazón perennemente roto. (R. Vermette)

Fetishized alpine landscapes of 16mm film collage and rayograms generate an obscured portrait of the godlike, Carlo Mollino. Completed in anticipation of a personal pilgrimage to Turin – this film delineates what is at stake for the genius bachelor architect as well as the deplorable, unremittingly heartbroken filmmaker (who adores him so). (R. Vermette)

DOMUS

Rhayne Vermette | 2017 | Canadá |
16 mm a HD | 15 min

«O bloque de mármore é a más bela de todas as estatuas.» (Carlo Mollino)
Velaquí a historia do divino arquitecto Carlo Mollino, animada o espazo da mesa de traballo da arquitecta fracasada Rhayne Vermette. Neste relato clásico de Pigmalión, feito con agarimo en 16 mm, 35 mm e Super 8, investiganxe as interseccións que se producen entre o cinema e a arquitectura.

Para E. Ackerman, A. Jarnow e T. Ito. (R. Vermette)

“The block of marble is the most beautiful of all statues” – Carlo Mollino

This is the story of the godlike architect, Carlo Mollino, animated within the desk space of failed architect, Rhayne Vermette. Made, with love on 16mm, 35 and Super 8, this classic tale of Pygmalion investigates intersections between cinema and architecture.

For E. Ackerman, A. Jarnow, and T. Ito.
(R. Vermette)

PROGRAMA 2

FILMOTECA DE GALICIA | SÁBADO 8 DE XUÑO | 19.30 H

SATURDAY JUNE 8 | 7.30 PM



STE. ANNE

STE. ANNE

Rhayne Vermette | 2021 | Canadá |
16 mm a HD | 80 min

Mentres unha partida se aventura na noite, chegan novas de que Renée saíu da escuridade, momento catastrófico que inflama o incómodo reencontro de Modeste coa súa irmá maior. Renée leva anos desaparecida e a súa presenza desacouga a familia, entre a que se conta tamén a súa propia filla, Athene. A medida que Renée empeza a formar uns soños a partir de fragmentos do seu pasado, a zona vese sacudida por ominosas premonicións. *Ste. Anne*, rodada ao longo de dous anos, traza unha reclamación territorial alegórica mediante sitios persoais, simbólicos e históricos de varios puntos do chamado territorio do Tratado 1, núcleo da nación métis. (Rhayne Vermette)

As a party wanders into the night, word arrives that Renée has emerged from obscurity. This cataclysmic moment ignites Modeste's awkward reunion with his older sibling. Renée has been missing for years and her presence unsettles the family, which also includes her own daughter, Athene. As Renée begins to form her dreams from fragments of her past, ominous premonitions disrupt the land. Shot over the course of two years, *Ste. Anne* traces an allegorical reclamation of land through personal, symbolic and historical sites all across Treaty 1 Territory, heartland of the Métis Nation. (Rhayne Vermette)

GAËLLE ROUARD

EMULSIÓN E LITURXIA

A creación de pigmentos era unha parte moi importante do traballo e os usos dos pintores nos tempos antigos. Recorrendo a insólitos materiais, tentábase imitar ou superar as cores da natureza: arxilas e rochas pulverizadas tratadas ao lume ou con outras substancias, madeira ou ósos carbonizados en po, mesturados con graxas, gomas ou ceras para poderen ser aplicados. Minerais como o sulfuro de cadmio (amarelo), o óxido de ferro (vermello), o óxido de cromo (verde) ou ferrocianuros (azul de Prusia). Animais como as cochinillas (vermello carmín) e varias especies de caracois mariños (púrpura), e plantas para xerar o azul anil. O amarelo indio crese que se producía recollendo urina de gando alimentado unicamente con follas de mango. O pintor flamengo Jan van Eyck xeralmente non empregaba azul nas súas obras, pois se obtiña do po de pedras semipreciosas como o lapislázuli: un gran luxo que debía ser pagado. A procura da cor, dos tons perfectos, era toda unha aventura alquímica antes da produción industrial.

A chegada do cinema e do cinema a cor, trouxo consigo tamén unha infinidade de procesos de cor, más ou menos reducidos a convencións en certo momento coas emulsións industriais de cor. Porén, neste mundo de produtos prefabricados hai cineastas que, igual que os pintores flamengos e renacentistas, buscan as substancias que lles dean os tons e saturacións perfectos; experimentan coa fotoquímica, as emulsións, os tempos e temperaturas de revelado para dar con visións ultraterrenais. Isto é o que fai desde o seu laboratorio-atelier, nunha casa situada no campo francés, Gaëlle Rouard. A de Rouard é unha busca paciente: o seu camiño no cinema empezou nos 90, nos primeiros anos do laboratorio autoxestionado por artistas MTK de Grenoble (un dos primeiros do mundo desta clase), do que foi unha parte importante: estivo á fronte do laboratorio entre 1996 e 2006. Durante eses anos en MTK, Rouard abriuse ao experimento e ao accidente e chegou a coñecer ben os materiais e a dar con novos achados, en moitas ocasións traballando con metraxe atopada e elaborando imaxes para *performances* colectivas multiproxector. A súa primeira película en solitario chega tamén coa separación de MTK: *Unter*, en 2011. E amodiño iríase movendo cara ás imaxes creadas por ela mesma, que filma pensando xa nas maneiras de as revelar e as alterar fotoquimicamente.

Na súa maioría, as películas de Rouard compónense de imaxes do mundo natural. E é xusto aquí usar o verbo *compoñer*, pois en moitas ocasións son unha colaxe case imperceptible na que unha imaxe se mete



Darkness, Darkness, Burning Bright, 2022

dentro doutra, ou na que varias imaxes emerxen da escuridade; paisaxes imposibles. Moitas veces o seu cinema fai pensar nun mundo de sombras, que o contén todo e que se ilumina por partes para descubrir marabillas ocultas á vista, que só aparecen ao seren tocadas pola súa cámara. En ocasións, as diferentes partes que contén esa imaxe móvense a velocidades distintas, o que acentúa o halo máxico que cobre todo o seu cinema. As películas-cadro en movemento de Rouard inducen estados meditativos e místicos, e de aí que se sinta cada proxección como unha sorte de acto litúrxico. As cores, sobrenaturais, insólitas, froito do seu traballo coa química do cinema, son parte dese poder, como o é tamén o son. Rouard traballa esta parte das súas películas cun xeito de operar e unha intensidade semellantes ás da imaxe. As súas bandas sonoras son colaxes que inclúen ruídos naturais e humanos, músicas, campás, *samples* borrosos de películas antigas, silencios intencionados e gravacións de campo, entre outras cousas.

No programa que lle dedicamos, por unha banda proxeclará ela mesma a súa longametraxe *Darkness, Darkness, Burning Bright*, e acolleremos na sección Desbordamentos a proxección performativa dalgúns das súas obras. Películas como *Unter* (2011) e *Les noces rompues* (2014), nas que emprega metraxe atopada, e *M...H* (2016), xa totalmen-



Darkness, Darkness, Burning Bright, 2022

te composta de imaxes propias, mais imbuída en *samples* sonoros do *Macbeth* de Welles. Nelas sutís *performances*, Rouard detén a película e intervén nela en directo colocando lentes anamórficas e prismas diante do feixe de luz do proxector, entre outras operacións.

Darkness, Darkness, Burning Bright componse de dúas partes, *Prelude* e *Oraison*. Como Rouard especifica, a copia que adoita proxectar non é unha copia, senón o orixinal do filme: non traballa en negativo, senón en reversible, ou con película solarizada, de modo que o que vemos é o que sae do seu *atelier* de pintora-cineasta. A cinta condúcenos por unha paisaxe escura, crepuscular, onde a luz parece emanar directamente dos animais, as montañas, as árbores, as plantas. Hai rimas entre imaxes, hai recorrenzas sonoras. Adentrámonos nun mundo natural que non parece deste mundo; o estado emocional de quen contempla a película é alterado sen remedio. É así como a liturxia que emana da emulsión se derrama sobre nós, pois a proxección de *Darkness, Darkness, Burning Bright* é toda unha ceremonia para eses «crentes do cinema» dos que falaba José Val del Omar.

Elena Duque

GAËLLE ROUARD

EMULSION AND LITURGY

In ancient times, creating pigments was a very important part of painters' work and routines. Resorting to bizarre materials, they tried to imitate or surpass the colours of nature: pulverised clays and rocks treated with fire or with other substances; wood or bones charred into powder, then mixed with fats, gums or waxes in order to be applied. They used minerals such as cadmium sulphide (yellow), iron oxide (red), chromium oxide (green) and ferrocyanides (Prussian blue); animals like cochineal (carmine red), and several species of sea snails (purple), as well as plants to create indigo blue. Indian yellow is even believed to have been produced by collecting urine from cattle fed only mango leaves. The Flemish painter Jan van Eyck did not generally use blue in his works, since it was obtained from the powder of semiprecious stones such as lapis lazuli—a great luxury that had to be paid for. The search for colour, for perfect tones, was an alchemy-like adventure before the age of industrial production.

The arrival of cinema—and colour cinema—also brought with it an endless number of colour processes, at one point more-or-less limited to conventions with industrial colour emulsions. Nevertheless, in this world of prefabricated products there are filmmakers who, like Flemish and Renaissance painters, seek out substances to give them the perfect tones and saturations, experimenting with photochemistry, emulsions, developing times and temperatures to find other-worldly visions. This is what Gaëlle Rouard does in her atelier-laboratory in a house in the French countryside. Rouard's quest is a patient one: her journey in cinema began in the 90s, in the early years of the MTK self-run artists' laboratory in Grenoble (one of the first of its kind in the world), in which she played an important part: she headed the laboratory from 1996 to 2006. During those years at MTK, Rouard opened up to experimentation and accidents, getting to know her materials well. In doing so, she came up with new discoveries, often working with found footage and creating images for collective multi-projector performances. Her first solo film also came upon separating from MTK: *Unter*, in 2011. Then, she was to slowly shift towards the images created by herself that she films, thinking about ways to develop and alter them photochemically afterwards.

For the most part, Rouard's films are composed of images of the natural world. And it is correct here to use the verb “compose”, since they are often an almost imperceptible collage in which one image is inserted into another, or else several images emerge from the darkness; impossible landscapes. Her films often lead us to think of a world of shadows containing everything, parts of which are illuminated, revealing wonders hidden from view that only appear when touched by her camera. Occasionally, the different parts that said image contains move at

different speeds, thus accentuating the magical halo inundating all of her film work. Rouard's moving film-paintings induce meditative, mystical states, and hence each and every projection feels like a kind of liturgical ceremony. The supernatural, unfamiliar colours resulting from her work with the chemistry of cinema are part of that power, as is the sound. Rouard works on this part of her films with a kind of activity and intensity similar to that of the images. Her soundtracks are collages that include natural and human noises, music, bells, fuzzy samples from old films, intentional silences, field recordings, and more.

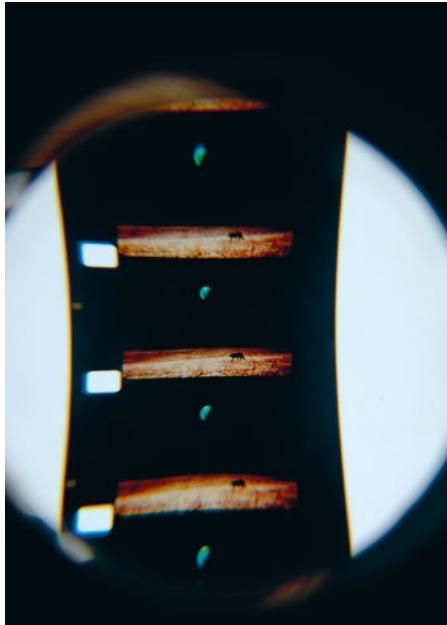
In the programme we are dedicating to her, on the one hand she herself will be projecting her feature film *Darkness, Darkness, Burning Bright*, while we will also be hosting the performance screening of some of her works in the Overflows (Desbordamientos) section. There are films like *Unter* (2011) and *Les noces rompus* (2014) in which she uses found footage, and *M...H* (2016), completely composed of her own images but imbued with sound samples from Welles' *Macbeth*. In these subtle performances, Rouard halts the film, intervening in it live by placing anamorphic lenses and prisms in front of the projector's shaft of light, in addition to other actions.

Darkness, Darkness Burning Bright is composed of two parts: *Prelude* and *Oraison*. As Rouard points out, the copy that she usually projects is in fact not a copy, but the film's original: she does not work in negative but in reversible, or with solarised film, so that what we see is what comes out of her painter-filmmaker's atelier. The film takes us through a dark, twilight landscape where the light seems to emanate directly from the animals, the mountains, the trees, the plants. There are rhymes between images; there are recurrent sounds. We enter a natural world that does not seem to be from this one; those watching the film have their emotional state altered beyond remedy. This is how the liturgy emanating from the emulsion spills over us, since the projection of *Darkness, Darkness Burning Bright* is a veritable ceremony for those "cinema believers" of whom José Val del Omar spoke.

Elena Duque

PROGRAMA

SALA (S8) | VENRES 7 DE XUÑO | 17 H | FRIDAY JUNE 7 | 5 PM



DARKNESS, DARKNESS, BURNING BRIGHT

DARKNESS, DARKNESS, BURNING BRIGHT

Gaëlle Rouard | 2022 | Francia | 16 mm | 70 min

Película feita á man en dúas partes, na que se explora unha paisaxe rural de connotacións míticas. O filme constitúe un díptico: primeira parte: *Prelude*, segunda parte: *Oraison*.

Unha escuridade, unha escurideade cuxo lume brilla nos bosques da noite.

Amplos vieiros floridos, pólás novas; arboredos cheos de perfumes, páxaros e murmurios; lugar a miúdo visto de novo e sempre contemplado. (...)

Unha escuridade, unha escurideade cuxo lume brilla nos bosques da noite.

E o tolo impulso desta alma angustiada e que tiña a fronte circundada de cobre baixo a lúa. (...)

Herbas fráxiles, pólás tenras, malvas da India e a sombra que roza e o vento que anoa e forte, cos puños das súas nubes, no horizonte verdoso, esmaga soles.

*Darkness, darkness, burning bright
In the forests of the night
Vast flowered paths, fresh branches,
Groves full of perfumes, birds and whispers,
Site often seen again, and always contemplated* (...)

*Darkness, darkness, burning bright
In the forests of the night
And the mad impulse of this distraught soul,
And that had, the forehead circled in copper, under
the moon* (...)

*Frail herbs, tender branches, hollyhocks,
And the shadow that brushes and the wind that
knots,
And strongly, with the fists of its clouds,
On the greenish horizon, crushes suns.*

FRANCI DURÁN

ANTÍDOTOS CONTRA O ESQUECIMENTO

Franci Durán, Francisca Durán, migrou cos seus pais do Chile ao Canadá cando apenas era unha nena, fuxindo da ditadura de Augusto Pinochet. Aquí podemos ver un xermolo do seu cinema, fundamentado sobre a memoria e onde se entrecruzan as dúas caras dese momento: a parte fráxil e emotiva que trae o micro, o persoal, a historia individual vivida desde unha perspectiva máis sensorial que informada, e a parte cargada de caraxe e reivindicación que trae o macro, é dicir, a historia e as súas contas pendentes. Quer desde a identidade fragmentada dunha persoa que migrou a unha curta idade, quer desde a investigación rigorosa, o seu cinema percorre estes camiños cunha vocación certamente poética enraizada na tactilidade da imaxe.

Empeza o programa que lle dedicamos nos anos 90, con dúas pezas que se centran na experiencia migrante desde unha perspectiva emocional. *Cuentos de mi niñez* (1991) é un relato dos pensamentos, anécdotas, soños e medos dunha nena que tenta adaptarse a nun país novo. As historias que oímos e as lembranzas que temos, que cobran un significado más transcendente cando contamos con idade suficiente para as comprender en toda a súa magnitud. Ilustrada con imaxes evocadoras dun presente que charma polo pasado, *Cuentos de mi niñez* é á vez fermosa e terrible. *Boy* (1999-2005) trae tamén imaxes da infancia, mais non da propia senón da do fillo de Durán, nun filme no que se incorpora un traballo físico coa película e as súas posibilidades. *Boy* empeza cunha confesión lacinante e elocuente: «Vivín en catro cidades, e cada unha reclamou unha parte de mí». A experiencia do desarraigamento conxúrase atopando novas ancoraxes ao mundo e traballando as imaxes coa manipulación, o refotografiado e o uso da *optical printer* ata as converter en algo próximo á abstracción.

Este traballo coas propiedades do cinema analóxico intensifícase noutro dos bloques do programa, no que a atención ao persoal se move ao colectivo sen por iso deixar de lado o fragmentario. *Traje de Luces (Retrato Oficial 5)* (2018) é unha película que parte do convite que se lles fixo a varias artistas a traballar en obras novas a partir do arquivo de Jacques Madvo, documentalista armenio que recalou no Canadá nos anos 70. Coas súas filmacións de corridas de touros en España entre os anos 1976 e 1983, Durán constrúe *Traje de Luces*, película que é parte da súa serie *Retrato Oficial*, na que, a través de diferentes obras monocanle ou



It Matters What, 2019

instalativas, se apropia de imaxes que desarma e rearma, facendo alusión dalgún xeito ao legado do ditador chileno Augusto Pinochet. Neste caso trátase de colocar a Pinochet cara a cara con Franco e comprobar as similitudes das ditaduras fascistas, nunha película na que o ensaístico se cruza cun traballo fotoquímico no que actúan a decadencia do soporte e diversas técnicas que desnaturalizan a cor e perverten a imaxe. *It Matters What* (2019) repite como *leitmotiv* ao longo da súa metraxe a potente estampa dunha muller a sostener unha curuxa coas ás abertas. Durán somete o fragmento a diversas manipulacións: deterioración, raspadura, refotografado, xunto con diversas intervencións sobre a tira de película, ata nos mergullar de todo no mundo orgánico dos fitogramas, imaxes feitas con plantas en contacto directo co celuloide. O filme explora as relacións entre o humano e o animal a partir do pensamento de Donna Haraway, e esa vertente ensaística da cinta vai avanzando en paralelo a un aspecto formal e conceptual que se achega cada vez máis ao orgánico.

Este camiño de disolución do cinema e volta á súa mesma esencia coróase con dúas pezas: *In the Kingdom of Shadows* (2006) e *Research garden: a compendium of lost moments* (2023). Na primeira, unha cita de Gorki serve para comparar a esaxerada visión do invento do cinema

co da imprenta, os cales son dous enxeños que cambiaron a cultura e o mundo. Inventos, por outra banda, que permiten rexistrar e inmortalizar futuras lembranzas, deixar unha pegada impresa. Finalmente, na segunda, Durán entrégase de todo ao traballo con plantas sobre a tira de película. O orgánico e o mecánico (o creado por nós) mestúranse. As pegadas do recordo da presenza na terra das especies vexetais fican marcadas no filme. Unha variante máis que adopta nas mans de Durán a memoria, nun compendio polimorfo de antídotos contra o esquecemento, quizais a doença máis perigosa que axega a humanidade.

Elena Duque

FRANCI DURÁN

ANTIDOTES AGAINST OBLIVION

Franci Durán, or Francisca Durán, migrated with her parents from Chile to Canada when she was just a child, fleeing the dictatorship of Augusto Pinochet. Here we can see a seed of her cinema, based on memory, and where the two sides of that moment in time cross paths: the fragile and emotional side that brings with it the “micro”, the personal, the individual story experienced through a more sensory than informed perspective; and the side brimming with rage and protest that brings with it the “macro”, in other words, history and its pending debts. Whether it is through the fragmented identity of a person who migrated at a young age, or through rigorous research, her cinema travels these paths with a certain poetic intention rooted in the tactile nature of the image.

The programme we dedicated to her in the 90s begins with two pieces focusing on the migratory experience from an emotional perspective. *Cuentos de mi niñez* (*Tales from my childhood*, 1991) is a recollection of the thoughts, anecdotes, dreams and fears of a girl trying to adapt to a new country. They are the stories we hear and the memories we have, which take on a more transcendent meaning when we are old enough to understand them in all their magnitude. Illustrated with evocative images of a present that calls for the past, *Tales from my childhood* is both beautiful and terrible. *Boy* (1999–2005) also arouses images of childhood, though not of one's own but of Durán's son, in a film in which physical work is introduced with the film and its possibilities. *Boy* begins with a heartbreakingly eloquent confession: “I have lived in four cities, and each one has claimed a part of me.” The experience of uprooting is conjured up by finding new anchors to the world, and working the images by handling, re-photographing and the use of an optical printer until they turn into something close to abstraction.

This work with the properties of analogue cinema intensifies in another of the programme's blocks in which the focus on the personal shifts to the collective while not casting aside the fragmentary. *Traje de Luces* (*Suit*

of Lights, Official Portrait 5, 2018) is a film is based on the invitation given to several artists to work on new artworks from the archive of Jacques Madvo, an Armenian documentary filmmaker who arrived in Canada in the 70s. With her films of bullfights in Spain between 1976 and 1983, Durán constructs *Suit of lights*, a film that is part of his *Official Portrait* series in which, using different single-channel or installation works, she appropriates images that she disassembles and reassembles, alluding in some way to the legacy of the Chilean dictator Augusto Pinochet. In this case it is about placing Pinochet face-to-face with Franco and verifying the similarities of fascist dictatorships in a film in which the essay style intersects with a photochemical work and the decay of the medium, and with various techniques that de-naturalize the colour and pervert the image. Throughout its footage, *It Matters What* (2019) repeats its *leit-motif* of the powerful image of a woman holding an owl with open wings. Durán subjects the fragment to various manipulations: deterioration, scratching and re-photographing, along with various interventions on the film strip, until we are completely immersed in the organic world of phytograms, images made with plants in direct contact with the celluloid. The film explores the relationships between what is human and animal based on the thought of Donna Haraway, and this essay-styled aspect of the film progresses in parallel to a formal and conceptual aspect that is increasingly closer to something organic.

This path of dissolution of cinema and a return to its very essence is crowned with two pieces: *In the Kingdom of Shadows* (2006) and *Research garden: a compendium of lost moments* (2023). In the former, a quote from Gorky serves to compare the exaggerated view of the invention of cinema with that of the printing press, the two being inventions that changed culture and the world. They are inventions, on the other hand, that serve to record and immortalize future memories; to leave an imprint. Finally, in the latter, Durán dedicates herself entirely to working with plants on the film strip. The organic and the mechanical (what we create ourselves) intermingle. Traces of the memory of the presence of plant species on earth leave their mark on the film. It is one more variant adopting memory in the hands of Durán, in a polymorphous compendium of antidotes against oblivion, perhaps the most dangerous disease threatening humanity.

Elena Duque

PROGRAMA

SALA (S8) | DOMINGO 9 DE XUÑO | 19.30 H | SUNDAY JUNE 9 | 19.30 H



CUENTOS DE MI NIÑEZ

CUENTOS DE MI NIÑEZ

Franci Durán | 1991 | Canadá | 16 mm | 9 min

Documental no que a realizadora evoca recordos de infancia, acompañados de imaxes das actuais Kingston e Toronto. Esas lembranzas son siniestras e morbosas, de pesadelos e suicidio e dentistas; a filmación que vemos de rúas nevadas e unha nena a xogar e a beira do mar transmite malos presaxios. Chegamos a saber como Francisca Durán fuxiu de Chile á idade de seis anos, nos tempos do cruento golpe do Estado de 1973, e como a morte da democracia trouxo consigo a morte da inocencia e da verdade.

The memories are sinister and morbid, of nightmares and suicide and dentists; the footage we see of snowy streets and a child playing and the seaside become foreboding. We learn how Francisca Duran escaped from Chile as a six-year old at the time of the bloody 1973 coup and how the death of democracy led to the death of innocence and truth.

BOY

Franci Durán | 1999-2005 | Canadá | 16 mm | 6 min

Ao principio, que aspecto ten? A primeira vez que viu unha mesa, o gran pé dun adulto que camiñaba cara a el, unha fiestra aberta como un corazón. Durán ofrecen momentos chuviosos de Vancouver como acompañamento do nacemento do seu primeiro fillo. En pausado movemento, un refacho de luces nocturnas abstractas precede un parto a cámara lenta, recoloreado e refotografiado a partir dunha pantalla de televisión. A voz da artista achega unha serie de datas xunto cos feitos que as acompañan, así como o libro, o animal e a palabra (*non*) favoritos do seu fillo. En cada caso, a mirada chega fragmentada; non hai relato que lle sirva de unión, a menos que sexa o da propia memoria, coas súas necesarias omisións, os anacos e restos totsiados. Os experimentalismos formais e os fetiches materiais que atravesan este filme aparecen aquí como análogos da memoria mesma, legado da visión na escuridade. Isto lévame a preguntarme o seguinte: todas as películas son a nai do seu público? (Mike Hoolboom, *Projections of Beauty: Made in Canada*)

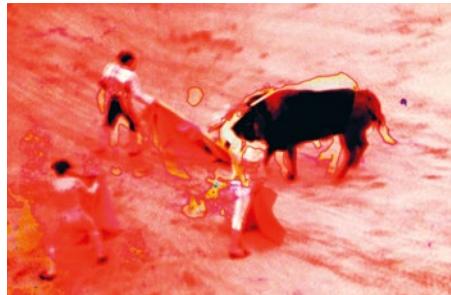
What does it look like at the beginning? The first time he ever saw a table, the large foot of an adult stepping towards him, a window opening like a heart. Duran offers us rainy moments of Vancouver as an accompaniment to the birth of her first child. A slowly moving hail of abstract night lights precedes a slow motion birth, recoloured and rephotographed from a TV screen. The artist's voice offers up a series of dates along with the facts that accompany them, her son's favourite book, animal and word (No). Each instance of looking arrives in fragments, there is no story to pull it all together, unless it is the story of memory itself, with its necessary omissions, its shorn away pieces and left-overs. The formal experimentalisms and material fetishes that inform this movie appear here as an analogue for memory itself, an inheritance of seeing in the dark. It makes me wonder: is every film the mother of its audience? (Mike Hoolboom, *Made in Canada: Projections of Beauty*)

PROGRAMA
IT MATTERS WHAT

Franci Durán | 2019 | Canadá | 16 mm a HD | 9 min

Ausencias e traducións motivan esta animación experimental, nunha exploración dos métodos e materiais de reproducción e inscripción. A busca enmárcase nun conxunto de relacións humanas prácticas e críticas con especies non humanas dilucidadas pola teórica Donna Haraway. Aquí reelaborase como manifesto poético un fragmento do ensaio de Haraway *Pensamento tentacular: Antropoceno, Capitalocene, Cthuluceno*. Unha enigmática metraxe atopada serve para cuestionar a violencia humana que se exerce sobre as especies animais. A vida vexetal constitúe tanto o tema das imaxes como un elemento de axuda nos medios de reproducción fotográfica. As técnicas empregadas son a animación na cámara, as copias por contacto e fitogramas creados mediante a exposición de película de 16 mm recuberta de materia vexetal e posta a secar durante varias horas á luz solar directa. (Franci Durán)

Absences and translations motivate this experimental animation in an exploration of the methods and materials of reproduction and inscription. The inquiry is set within a framework of practical and critical human relationships with other-than-human-species elucidated by the theorist Donna Haraway. A fragment from Haraway's essay *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Cthulucene* is reworked here as a poetic manifesto. Enigmatic found-footage calls into question human violence over animal species. Plant life is both the subject matter of the images and assists the means of photographic reproduction. The techniques used include in-camera animation, contact-prints and phytograms created by the exposure of 16mm film overlaid with plant material and dried for hours in direct sunlight. (Franci Durán)



TRAJE DE LUCES

**TRAJE DE LUCES
(RETRATO OFICIAL 5)**

Franci Durán | 2018 | Canadá | 16 mm a HD | 18 min

Traje de Luces é un documental experimental composto de metraxe dunha corrida de touros española, esas imaxes icónicas de masculinidade cargada de ornato e de violencia encubierta baixo a fachada do nacionalismo. A filmación procede de material da Colección Jacques Madvo rodado en España entre 1976 e 1983; Madvo gravou estas imaxes nunha época en que o país iniciaba a súa difícil e imperfecta transición á democracia, nos anos que seguiron á morte, en 1975, do ditador Francisco Franco. A película está constituída por gravacións en 16 mm que se deterioraron metidas en terra, foron transformadas polos microbios e despois se someteron a impresión por contacto e se refotografiaron laboriosamente; estas abstraccións de luz e escurideade forman os alicerces da investigación arredor de por que os cidadáns aceptan o dano que se lles causa a outros no seu nome.

Notas adicionais:

Traje de Luces é un filme experimental que sonda a xente do comén que vivía baixo o réxime de Franco e o de Pinochet, e no que tamén se abordan temas de desigualdade, dereitos humanos, ecoloxía, dereitos dos animais, colonialismo e as raíces do fascismo. O que fixen foi enterrar cinta de 16 mm que contiña imaxes dunha corrida de touros e dos espectadores; como a emulsión da película está feita de xelatina, que é un producto animal, os microbios do solo consomen as imaxes e deixan, así, as súas marcas de tempo. Despois

PROGRAMA

volvín fotografar moitas veces a película deteriorada mediante técnicas de impresión óptica e por contacto e procesei á man o resultado. A seguir transferíronse as imaxes, fixose unha montaxe e procedeuse a armalas dixitalmente. A tensión que existe entre a violencia gráfica da secuencia inicial e a materialidade do amosado na cinta fai que cuestioneis en que punto nos poñemos de costas ou nos negamos a ver o resultado do suposto dominio do ser humano sobre outros ciudadáns coma nós, sobre especies non humanas e sobre o territorio.

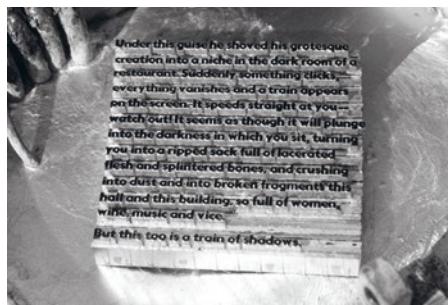
A película está en inglés e en español e contén textos de Susan Sontag e Alice Miller, así como un poema de Claudio Durán (meu pai). (Franci Durán)

Suit of Lights is an experimental documentary composed with footage of a Spanish bullfight, that iconic imagery of highly decorated masculinity and violence masked as nationalism. The footage was drawn from Jacques Madvo Collection material filmed in Spain between 1976-1983. Madvo shot this footage at a time when Spain began its difficult and flawed transition to democracy in the years following dictator Francisco Franco's death in 1975. The film consists of 16mm footage that has been decayed in soil, transformed by microbes and contact-printed and laboriously re-photographed and these abstractions of light and darkness ground the inquiry surrounding why citizens accept the harm done to others in their name.

Additional notes:

Suit of Lights is an experimental film that probes the commonalities of the Franco and Pinochet regimes. The film also addresses themes of inequality, human rights, ecology, animal rights, colonialism and the roots of fascism. I buried 16mm film of a bullfight and spectators. Because film emulsion is made with gelatin, an animal product, microbes in the soil consume the images leaving their time-marks. I then rephotographed the decayed film many times using contact and optical-printing techniques and handprocessed those results. The footage was then transferred and composited and assembled digitally. The tension between the graphic violence in the opening sequence and the materiality of the film imagery calls into question at what point we turn away or refuse to see the results of humans' presumed mastery over our fellow citizens, other-than-human-species and the land.

The film is in English and Spanish with texts by Susan Sontag, Alice Miller and a poem by Claudio Durán (my father). (Franci Durán)



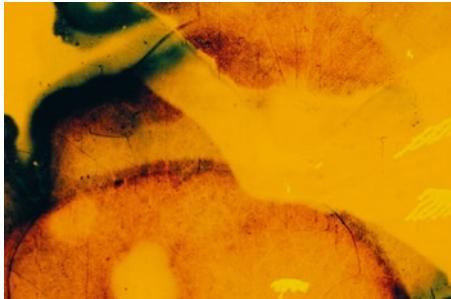
IN THE KINGDOM OF SHADOWS

IN THE KINGDOM OF SHADOWS

Franci Durán | 2006 | Canadá |
35 mm a HD | 6 min

In the Kingdom of Shadows documenta a composición dun parágrafo nun linotipo Ludlow de primeiros do século XX. O texto está tomado da recensión que fixo Maxim Gorky en 1896 da película dos irmáns Lumière *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895). Ao tempo que as palabras se funden formando un charco de chumbo, a maxia alquímica da impresión vencéllase á do cinema.

In the Kingdom of Shadows documents a paragraph being typeset on an early twentieth-century Ludlow Linocaster. The text is taken from Maxim Gorky's 1896 review of the Lumière Brothers' film *Arrival of the Train at La Ciotat* (1895). As the words melt into a pool of lead, the alchemical magic of printing is linked to that of cinema.

PROGRAMA*RESEARCH GARDEN***RESEARCH GARDEN:
A COMPENDIUM
OF LOST MOMENTS**

Franci Durán | 2023 | Canadá | 16 mm | 7 min

Esta película en bucle, ateigada de formas exuberantes e tons vivos, foi elaborada á man coas técnicas da fitografía e a impresión óptica. Un material visual sen procesar, tomado do xardín da artista ao longo dun período de dous anos, báñao todo e a todos e enfróntase a nós co silencio. Vibrantes marcas de follas, impresións dactilares, raspaduras e sinais de cinta sobre o celuloide actúan coa varia prole fitográfica para evocar os enguedellos humanos coa natureza. Ante cada toque da man ou da luz da lámpada, estas imaxes-astro botánicas iluminínanse e deterioríranse á vez.

(Texto de Lesley Loksi Chan procedente das notas de comisariado de *Research garden: a compendium of lost moments*)

Full of lush shapes and vivid hues, this film loop was handcrafted using the techniques of phytography and optical printing. Raw visuals drawn from the artist's garden over a period of two years bathe everything and everyone and confront us with silence. Vibrant leaf-prints, fingerprints, scratches and tape marks on celluloid work with the various phytographic offspring to evoke human entanglements with nature. With every touch of the hand or lamplight, these botanical image-traces are simultaneously illuminated and deteriorated.

(text by Lesley Loksi Chan from the curatorial notes from "Research garden: a compendium of lost moments")

ANNALISA D. QUAGLIATA

¡YA MÉXICO NO EXISTIRÁ MÁS!

Hai películas que semella que emiten calor, que respiran e transpiran, que son como seres salvaxes e imprevisibles, que son como adentrarse nunha atmosfera chea de vapores e olores que todo o inundan. *¡Ya México no existirá más!* é xustamente iso, e é ben paradoxal que unha película chamada así faga existir de maneira tan palpable o pulso da cidade do mesmo nome dentro dunha sala de cinema: falamos da Cidade de México, antiga Tenochtitlán, ampliada e construída sobre un lago despois da conquista. Annalisa D. Quagliata elaborou un retrato con vida propia da cidade na que vive, no que pasado e presente, mito e realidade, pureza e mestizaxe, rabia e sensualidade se funden.

Annalisa D. Quagliata é un dos motores da efervescente escena de cinema *underground* contemporáneo da Cidade de México, non só coa creación, senón tamén co activismo cultural e a exhibición desde o seu espazo La Cueva, e como integrante do Laboratorio Experimental del Cine, centro vital do cinema analóxico no México. Como cineasta, o seu traballo percorreu ao longo dos anos tanto a historia recente do México como as raíces ancestrais da súa cultura desde unha perspectiva feminista e anticolonialista. A condición fortemente política do seu traballo mestúrase cun poderoso traballo coa materialidade do cinema, que na súa longametraxe *¡Aoquic iez in Mexico! (¡Ya México no existirá más!)* é fundamental.

¡Aoquic iez in Mexico! é unha película que se divide en varios capítulos que van trazando conexións e asociacións entre a cultura ancestral e a Cidade de México contemporánea. Quagliata vai creando un universo estético para cada un deses capítulos: ben mediante o uso da filmación fotograma a fotograma, de bailes frenéticos coa cámara en planos entrecortados e sensoriais, do uso de superposicións e cores vibrantes, e también en momentos de observación repousada e coidadosa, e de postas en escena que beben dos mitos e imaxes indíxenas. Quagliata rescata na súa sinopse a complexa relación coa «mexicanidade» da que fala a película, e ese é sen dúbida un dos seus eixos. Pois esa mexicanidade pode ser desde a recuperación dos símbolos e os deuses prehispánicos á integración nos tropos culturais do México actual, froito da colonia e a mestizaxe e onde caben desde a lotaría ás festas dos quince anos e as melodías de Los Ángeles Azules. Todo se mestura e se funde dun xeito tan caótico e excitante como a mesma maneira de funcionar da cidade, trazando unha multitud de asociacións e analogías que atordan. Por exemplo, cando vai unindo a iconografía das estacións de metro



jAoquic iez In Mexico!, 2024

da cidade cos símbolos mexicas dos que proveñen, para logo rematar chegando aos mozos que tatúan en si mesmos eses mesmos símbolos e deuses, reclamando o seu espazo e a súa identidade fóra do espazo institucional e regrado do Museo Arqueolóxico. A estética punk de Los Cogelones nun pogo, rock mexica experimental, funciona como crisol desta reparación sen fin. O pausado ritual de elaboración dos tamais desemboca noutro ritual descarnado, sensual e sexual (nas postas en escena máxicas, de nudez, comida e piñata de Marcela Vásquez, motivo recorrente ao longo do filme). Vemos os desfiles con fantasiosas vestimentas tradicionais (entre o indíxena e o colonial) encaixados nas rúas de cemento da urbe; a fábrica de tortillas que moe o millo, emblema pre-hispánico, nunha máquina implacable. Todo un relato que non é posible explicar con palabras e que Quagliata soubo conxurar usando o cinema, as súas formas e as súas potencias, traducindo esa complexidade en imaxes, en cortes de montaxe e nunha rica colaxe sonora. *jAoquic iez in Mexico!* consegue que entendamos todo o antedido co corpo e iso é, quizais, o máis importante que pode facer unha película.

Elena Duque

ANNALISA D. QUAGLIATA

MEXICO WILL NO LONGER EXIST!

There are films that seem to exude heat; that breathe and perspire; that are like wild, unpredictable beings; that feel like entering an atmosphere full of vapours and odours that seep into everything. *Mexico will no longer exist!* is precisely that, and it is quite paradoxical that a film with such a title makes the pulse of the city of the same name exist so palpably within a cinema hall: we are talking about Mexico City, ancient Tenochtitlan, expanded and built upon a lake after the conquest. Annalisa D. Quagliata has created a portrait of the city in which she lives with a life of its own, in which past and present, myth and reality, purity and multiraciality, rage and sensuality all merge.

Annalisa D. Quagliata is one of the driving forces behind the effervescent contemporary underground film scene in Mexico City, not only via creation, but also via cultural activism and by exhibiting in her space La Cueva, and also as a member of the Experimental Cinema Laboratory, a vital site for analogue cinema in Mexico. As a filmmaker, her work over the years has covered both the recent history of Mexico and the ancestral roots of its culture from a feminist and anti-colonial perspective. The heavily political nature of her work is intertwined with powerful work with the materiality of cinema, which is fundamental in her feature film *Aoquic iez in Mexico! (Mexico will no longer exist!)*.

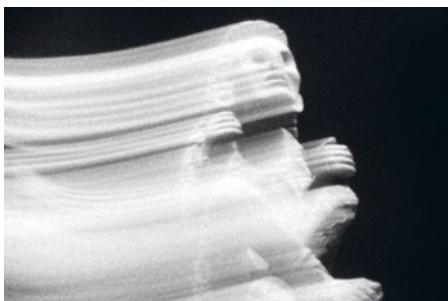
Aoquic iez in Mexico! is a film divided into several chapters that draw connections and associations between ancestral culture and contemporary Mexico City. Quagliata creates an aesthetic universe for each of these chapters: whether this is by using frame-by-frame filming, frenetic dancing with the camera in stuttering sensory shots, using overlays and vibrant colours, or else via moments of restful, careful observation, or *mises-en-scène* that draw on indigenous myths and images. In her synopsis, Quagliata highlights the complex relationship with the “Mexicaness” of which the film speaks, and which is undoubtedly one of its main threads. That Mexicanness can range from recovering pre-Hispanic symbols and gods, to integration into the cultural tropes of today’s Mexico, the result of colonialism and racial blending, and where everything has its place, from the lottery to *quinceañera* birthday parties and the melodies by Los Ángeles Azules. Everything merges and blurs together in a way that is as chaotic and as exciting as the way the city itself works, tracing out a multitude of associations and staggering analogies. This happens, for example, when she brings together the iconography of the city’s underground train stations with the Mexican symbols from which they originate, to then end up observing the young people who tattoo those same symbols and gods, claiming their space and their identity outside of the institutional, regulated space of the Archaeological Museum. The punk aesthetics of Los Cogolones in a pogo dance, experi-

mental Mexican rock, acts as a crucible for this never-ending redress. The unruled ritual of making *tamales* leads to another raw, sensual and sexual ritual (in the magical *mises-en-scène* of nudity, food and *piñata* by Marcela Vásquez, a recurring motif throughout the film). We see the parades with fanciful traditional costumes (halfway between indigenous and colonial) packed into the concrete streets of the metropolis, and the *tortilla* factory that grinds the corn, a pre-Hispanic emblem, in a relentless machine. It is more than just a tale, which cannot be explained in words, and which Quagliata has been able to conjure up using cinema, its forms and its powers, translating that complexity into images, montage cuts and a rich collage of sound. *Aoquic iez in Mexico!* gets us to understand all of this with one's body, and that is perhaps the most important thing a film can do.

Elena Duque

PROGRAMA

FILMOTECA DE GALICIA | MARTES 4 DE XUÑO | 20 H | TUESDAY JUNE 4 | 8 PM



IAOQUIC IEZ IN MEXICO!

IAOQUIC IEZ IN MEXICO! (¡YA MÉXICO NO EXISTIRÁ MÁS!)

Annalisa Quagliata | 2024 | México |
16 mm a HD | 87 min

Unha mirada frenética percorre a convulsa Cidade de México, metrópole colossal sostida polo mito da mestizaxe e outras violencias coloniais. Pasado e presente tecen unha salva de imaxes; memorias fragmentadas deste territorio. Deidades antigas que se encarnan, soños que se desdobran entre a intimidade, a complicidade e o tumulto. Unha película errática que nos convida a reimaxinar a complexa relación que sostemos coa «mexicanidade». (Annalisa Quagliata)

A frenetic view runs over a convulsed Mexico City, a colossal metropolis sustained by the myth of multiracialness and other colonial forms of violence. Past and present weave a flurry of images; fragmented memories of this land. Ancient deities are incarnated, while dreams overlap among intimacy, complicity and the tumult. This is an erratic film that invites us to reimagine the complex relationship we have with “Mexicanness.” (Annalisa Quagliata)

FEITO Á MAN NA FILM FARM

PROXECCIÓN CO GALLO DO 30º ANIVERSARIO

Desde hai trinta anos, entre a vizosa vexetación e os ríos próximos a Mount Forest, en Ontario (Canadá), organízase un singular retiro para cineastas na Film Farm, dirixida por Philip Hoffman e un dedicado cadro de persoal composto por artistas innovadores do ámbito cinematográfico (Rob Butterworth, Christine Harrison, Deirdre Logue, Scott Miller Berry e Terra Jean Long). A Film Farm, fundada en 1994 como Independent Imaging Retreat (Granxa Cinematográfica, Retiro da Imaxe Independente), é un obradoiro intensivo de cinematografía en formato analóxico, dunha semana de duración e impulsado polos propios artistas, que constitúe unha parte esencial da escena canadense do cinema experimental. A Film Farm permitiu o inicio e a posta en valor do labor de cineastas locais, nacionais e internacionais e ampliou as tradicións do cinema experimental no Canadá e alén das súas fronteiras. O obradoiro céntrase no tratamento manual de película de 16 mm e, en datas máis recentes (desde 2012), mediante procesos de revelado con produtos botánicos. Os traballos da Film Farm están influídos pola metodoloxía do cinema do proceso ou *process cinema*, desenvolvida ao longo de moitos anos a través da propia cinematografía de Hoffman e o curso que sobre a materia imparte desde 2007 na Universidade de York. No cinema do proceso, o artista substitúe o protocolo habitual do guión para pasar a relacionarse directamente co mundo mediante a cámara Bolex de manivela e procesos filmicos manuais en formato analóxico.

Na primeira parte do programa preséntanse cintas realizadas nos anos iniciais da Film Farm —cando se estableceron os seus métodos de procesamiento manual do celuloide con produtos fotoquímicos convencionais—, así como moitas das películas feitas en 16 mm. Na segunda parte reflíctense preocupacións recentes, unha vez que na Film Farm se empezou a recorrer a prácticas de procesamiento más ecológicas, utilizando flores e plantas da zona no revelado das películas, para despois as terminar en formato dixital. Tamén na segunda parte do programa está representada a colaboración entre a Film Farm e a Primeira Nación de Saugeen, que ten lugar desde 2018 en Chippewa Hill, situado preto de Southampton (Ontario). As obras das Saugeen Takes on Film (Aproximacións de Saugeen ao Cinema) son unha colaboración entre a Film Farm, o Fabulous Festival of Fringe Film, o Archive/Counter-Archive,



Your New Pig is Down the Road. Helen Hill, 1999

a Universidade de York e o Canadian Filmmakers Distribution Centre (CFMDC), en convención con artistas, narradores, gardiáns do coñecemento e mozos da comunidade.

Á Film Farm os participantes non deben ir cunha idea; xa a atoparánalgún xeito durante a súa estadía. Tras producir case trescentos «graduados» (dos cales praticamente dous terzos son mulleres) e máis de cen obras finalizadas, a Film Farm contribúe a preservar un espírito de descuberta e risco no cinema experimental contemporáneo. Para moitos dos realizadores do programa, a Film Farm serviu de catalizador dos seus esforzos por embarcarse na práctica da cinematografía artística.

Philip Hoffman

MADE BY HAND FROM THE FILM FARM 30TH ANNIVERSARY SCREENING

For 30 years, between the greenery and the rivers near Mount Forest (Ontario, Canada), a unique retreat for filmmakers takes place at the Film Farm, conducted by Philip Hoffman and a dedicated staff of innovative film artists (Rob Butterworth, Christine Harrison, Deirdre Logue, Scott Miller Berry and Terra Jean Long). Founded in 1994 as the Independent Imaging Retreat, Film Farm is an artist-driven, intensive, week-long analogue filmmaking workshop and is a central part of Canada's experimental film scene. The Film Farm has initiated and enhanced the work of local, national and international filmmakers and has expanded the traditions of experimental filmmaking in Canada and beyond. The workshop concentrates on hand-processing of 16mm film, most recently (since 2012) working with botanical developing processes. Works of the Film Farm are influenced by the methodology of *Process Cinema*, developed over many years through Hoffman's own filmmaking and the *Process Cinema* course he has taught since 2007 at York University. In *Process Cinema*, artists replace the usual protocol of the script, with a direct engagement with the world through the hand-cranked Bolex camera and handmade analogue filmmaking processes.

The first part of the program presents films made in Film Farm's first years,

when its methods of hand processing celluloid with conventional photo chemicals was established, and many of the films completed on 16mm. The second part of the program reflects recent concerns as the Film Farm turned to more ecologically friendly processing practices, using local flowers and plants to develop the films, and then finished as digital films. As well in the second part of the program the Film Farm-Saugeen First Nation collaboration is represented, which have been taking place since 2018 in Chippewa Hill near Southampton, Ontario. The Saugeen Takes on Film works are a collaboration between Film Farm, the Fabulous Festival of Fringe Film, Archive/Counter Archive, York University and CFMDC, in conjunction with artists, storytellers, knowledge keepers and youth from the community.

At Film Farm, participants are asked not to come with an idea, that somehow they will find it during their stay. Having now produced almost 300 "graduates" (of whom almost two-thirds are women) and over 100 completed works, the Film Farm has helped sustain a spirit of discovery and risk in contemporary experimental filmmaking. For many of the filmmakers in the program, the Film Farm has been a catalyst as they embarked on their practice of artist filmmaking.

Philip Hoffman

PROGRAMA

SALA (S8) | SÁBADO 8 DE JUNIO | 17 H | SATURDAY JUNE 8 | 5 PM

BEHIND THIS SOFT ECLIPSE

Eve Heller | 2005 | Austria, EUA, Canadá | 16 mm | 10 min

Rodada no río Saugeen cunha caixa protectora subacuática especial, *Behind This Soft Eclipse* é unha película-poema da maior sutileza e finura, na cal as imaxes xorden do negro unicamente para volver esvaecerse. (Chris Gehman)

Eu imaxinaba unha colaboración de mundos paralelos ou algúns tipo de conciencia duplicada, un sentido do corpóreo e o enigma da ausencia. O corpo do filme depende dunha columna vertebral de contrastes entrelazados en forma de espazo negativo e positivo, tomas diúrnas e nocturnas, elementos situados sobre a auga e baixo dela, recortados sobre un movemento e unhas calidades da luz que unhas veces son suaves e outras discordantes, para transmitir o delicado labor de albergar un equilibrio. *Eclipse* constitúe unha elegía por Marian McMahon, cofundadora da Film Farm (Independent Imaging Retreat) en Ontario Meridional, onde se produciu a cinta. (Eve Heller)

Shot in the Saugeen River using a special underwater housing, *Behind this Soft Eclipse* is a film-poem of the utmost subtlety and finesse, in which images emerge from black only to vanish again. (Chris Gehman)

I was imagining a collaboration of parallel worlds or a kind of doubled consciousness, a sense of the corporeal and the riddle of absence. The body of the film depends on a spine of interlocking contrasts in the form of negative and positive space, day and night shots, under and above water elements. These are cut on motion and qualities of light that are sometimes gentle and sometimes jarring, to convey the tender labor of hosting a balance. *Eclipse* is an elegy for Marian McMahon who co-founded the Film Farm (Independent Imaging Retreat) in Southern Ontario, where it was produced. (Eve Heller)

YOUR NEW PIG IS DOWN THE ROAD

Helen Hill | 1999 | EUA, O Canadá | 16 mm | 5 min

Nesta travesa curtametraxe combínanse a pixilación, o entintamento e a viraxe (laranxa e azul), unha conta atrás con imaxes de animais de granxa, amigos que bailan como monicreques, extensos campos de margaridas, unha estatua de san Francisco (patrón dos animais) e dous leitóns. (Janine Marchessault, *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age*, McGill-Queens, 2019) Carta de amor cinematográfica ao seu home, Paul, que Helen filmou durante un verán que pasou en Ontario na Film Farm de Phil Hoffman (obradoiro de cinematografía onde aprendeu a procesar á man as súas propias películas). Helen faille aceños a Paul para que a siga pola estrada ata onde agarda a porca nova de Paul. Na película aparecen as margaridas que tanto lles gustaban, o san Francisco que tanto respectaban e a súa porquiña *Daisy*. Despois de casaren, Paul e Helen tiveron en Nova Orleáns unha porca vietnamita á que lle chamaron *Rosie*. (Harvard Film Archive)

The playful short film combines pixilation, tinting and toning (orange and blue), a countdown with images of farm animals, friends dancing like marionettes, vast fields of daisies, a statue of St. Francis (patron saint to animals), and two piglets. (Janine Marchessault, *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age*, McGill-Queens 2019)

A cinematic love letter to her husband Paul which Helen filmed during a summer in Ontario at Phil Hoffman's Film Farm (a filmmaking workshop where she learned to hand process her own films). Helen beckons Paul to follow her down the road where Paul's new pig waits. The film features their much loved daisies, their much respected Saint Francis, and their baby pig Daisy. After they were married, Paul and Helen kept a pot bellied pig in New Orleans which they named Rosie. (Harvard Film Archive)

PROGRAMA

SCRATCH

Deirdre Logue | 1998 | Canadá | 16 mm | 3 min

Scratch, unha curtametraxe de Deirdre Logue cuxa apariencia de simplicidade resulta enganosa, transmite a inserción física da realizadora na natureza, só que esta vez a experiencia non constitúe unha liberación sensual, senón unha viaxe sadomasoquista e dolorosa. Lemos «O meu camiño é difícil á mantenta». Ela, de cara á cámara, mete cardos nas bragas e logo sácaos. Os sons de vidro ao partir e o renixer dos empalmes de película son case os únicos que se oen nesta cinta, maiormente muda. Intercaladas van imaxes de secuencias atopadas procedentes dunha película instrutiva; vemos unha cama que se fai e se desfai automaticamente, vidro a crebar e pratos esnaquizados. O filme é crudo e doloroso. O corpo dela é tratado como un recortable procesado mediante emulsión, manipulado, raspado. (Janine Marchessault, «Women, Nature and Chemistry: Hand-Processed Films from The Independent Imaging Workshop», *Lux: A Decade of Artists' Film and Video*, Pleasure Dome/YYZ Books, 2006)

Deirdre Logue's short and deceptively simple film *Scratch* conveys the filmmaker's physical insertion into nature only this time the experience is not sensual release, rather it is a sadomasochistic and painful journey. We read "My path is deliberately difficult". Facing the camera, she puts thistles down her underpants, and pulls them out again. The sounds of breaking glass as well as the crackle of film splices are almost the only sounds heard in this mostly silent film. Intercut are found footage images from an instructional film, we see a bed being automatically made and unmade, glass breaking and plates smashed. This film is sharp and painful. Her body is treated like a piece of emulsion –processed, manipulated, scratched, cut to fit. (Janine Marchessault "Women, Nature and Chemistry: Hand-Processed Films From The Independent Imaging Workshop", *Lux: A Decade of Artists Film*, Pleasure Dome/YYZBooks 2006)



WE ARE GOING HOME

WE ARE GOING HOME

Jennifer Reeves | 1998 | EUA, Canadá | 16 mm | 10 min

We Are Going Home é unha estupenda película surrealista que posúe todas as características do cinema de tranco e más, estruturada arredor dunha secuencia onírica que non ten comezo nin final reais. A cinta constitúe, sen dúbida, unha chiscar de ollo aos surrealistas, pois estas paisaxes, sometidas a un intenso procesamento, pertencen ao inconsciente. (Janine Marchessault, «Women, Nature and Chemistry: Hand-Processed Films from The Independent Imaging Workshop», *Lux: A Decade of Artists' Film and Video*, Pleasure Dome/YYZ Books, 2006)

We Are Going Home is a gorgeous surrealistic film that has all of the characteristics of the trance film and more. It is structured around a dream sequence that has no real beginning or end. The film is in no doubt a nod to the Surrealists as these highly processed landscapes belong to the unconscious. (Janine Marchessault "Women, Nature and Chemistry: Hand-Processed Films from The Independent Imaging Workshop", *Lux: A Decade of Artists' Film*, Pleasure Dome/YYZBooks 2006)

PROGRAMA
HARDWOOD PROCESS

David Gatten | 1997 | EUA, Canadá | 16 mm | 14 min

Un relato de superficies cubertas de cicatrices, unha investigación e un imaxinar: polas marcas que vemos e as marcas que deixamos, polas linguas que sabemos ler e por aquelas que tentamos aprender. Reproducida á man nunha vella impresora por contacto para dar lugar a copias individuais e únicas. (David Gatten)

Hardwood Process, é un diario filmico feito á man no que non só se deixa constancia de superficies cubertas de cicatrices correspondentes a mans, chans e emulsión de película, senón que tamén se revelan os recordos que conserva o autor de acontecementos conmovedores. Gatten empezou a traballar en *Hardwood Process* mentres participaba no Film Farm Retreat no ano 1996. Nese tempo aprendeu a experimentar con diversas técnicas de procesamento manual, tratamentos químicos e impresión óptica e por contacto. As súas vivencias resultaronlle emocionantes e propúxose facer algo que xirase arredor delas. Como afirma en «Interview with David Gatten», artigo incluído en *Adventures of Perception: Cinema as Exploration, Essays/Interviews*, escrito por Scott MacDonald, «Eu quería achegar algo á conversa; quería compartir aquilo que me entusiasmaba». (David Gatten)

A history of scarred surfaces, an inquiry, and an imagining: For the marks we see and the marks we make, for the languages we can read and for those we are trying to learn. Reproduced by hand on an old contact printer resulting in individual, unique release prints. (David Gatten)

Hardwood Process is a handmade diary film, which not only records scarred surfaces of the hands, the floors and the film emulsion, but also reveals his memories of the emotional events. Gatten started making *Hardwood Process* as he was participating in Film Farm Retreat in 1996. During the Film Farm Retreat, Gatten learned to experiment with various hand processing techniques, chemical treatments, and optical and contact printing. He was excited about this experience and intended to make something about it. As he says in "Interview With David Gatten", an article in *Adventures of Perception: Cinema as Exploration, Essays/Interviews* written by Scott MacDonald, "I wanted to make a contribution to the conversation; I wanted to share what I was excited about." (David Gatten)

FILM-LANDSCAPE-PEOPLE

Marcia Connolly, Angela Jooesse | 2008 | Canadá | 16 mm | 4 min

An Exquisite Corpse, un cadáver exquisito, realizado en tres partes durante a Film Farm de 2008, coa axuda da función de rebobinaxe incluída na cámara Bolex, unha caixa mate e a sorte.

An *Exquisite Corpse* made in three parts during the 2008 Film Farm, with assistance from the in-camera rewind function of the Bolex camera, a matte box, and chance.

DANDELION

Karel Doing | 2018 | Austria, Os Países Baixos, O Reino Unido, Canadá | 16 mm a HD | 2 min

Hai un par de anos descubrín novas posibilidades para a creación de imaxes en emulsión de película mediante o emprego da química interna das plantas. Esta técnica constitúe unha combinación de fotogramas e químigramas e, por falta dun termo preciso, púxenlle ao método o nome de «fitograma». Traballei con esta idea no meu xardín traseiro, coas plantas e as malas herbas que tiña, e resultou que o mexacán daba un resultado especialmente bo. Esta curtametraxe está dedicada na súa totalidade ao poder e á beleza desta humilde planta. (Karel Doing)

A couple of years ago I discovered new possibilities for the creation of images on film-emulsion by using the internal chemistry of plants. This technique is a combination of photograms and chemigrams and because of the lack of an accurate term I have named this method 'phytogram'. I have worked with this idea in my back garden, using available plants and weeds. Dandelions turned out to yield particularly good results. This short film is entirely dedicated to the power and beauty of this humble plant. (Karel Doing)

PROGRAMA
*SOMETHING TO TREASURE***SOMETHING TO TREASURE**

Annapurna Kumar | 2018 | EUA | 16 mm a HD | 3 min

Unha cinta de animación bromista e enxeñosa na que se empregan técnicas de procesamento á man con produtos botánicos en conxunción con secuencias atopadas, co fin de analizar os desexos e os pesadelos dos consumidores.

A playful and inventive animation film that utilizes botanical hand-processing techniques in conjunction with found footage, to explore consumer desires and nightmares.

PLUME

Mike Rollo | 2022 | EUA | 16 mm a HD | 8 min

Os dedos despluman probas de voo caídas; colocadas, rastrexadas, para á luz de ave daren vida. As imaxes de *Plume* están formadas por marcas de plumas realizadas nos fotogramas tras se empaparen en solución de revelado feita con plantas, e reanimadas mediante técnicas de impresión óptica e edición dixital.

Fingers pluck fallen evidence of flight; placed and traced to make avian light. The images in *Plume* are made up of frame imprints of feathers that had been soaked in a plant-based developer solution, and reanimated using optical printing and digital editing techniques.

EVERYTHING IS RIGHT HERE

Adrian Kahgee | 2021 | Primeira Nación de Saugeen, Canadá | 16 mm a HD | 6 min

Kahgee, do territorio da Primeira Nación de Saugeen, revela a película con mexacán (planta colonial) e herbas do xénero *Trillium* (nativas do territorio de Saugeen) para considerar a historia de cada unha delas (como chegaron a estas terras) e as súas propiedades medicinais. «No centro da miña mochila metafórica», escribe Kahgee, «atópase un coñecemento cultural fundamental entretedido na terra». As plantas tamén están relacionadas coa comprensión do mundo no tocante a mudanza, transformación, supervivencia e interconexión. (Janine Marchessault e Philip Hoffman, «Blooming Harmonics: Feminist Ecologies of Process Cinema», *Expanded Nature*, Lightcone, 2022)

Kahgee, from Saugeen First Nation territory, develops her film with dandelions (a colonial plant) and trilliums (indigenous to the Saugeen territory) to consider their histories (how they came to be on the land) and their medicinal properties. At the center of my metaphorical bag, writes Kahgee, is cultural knowledge that is deeply woven into the land. Plants are also connected to understanding the world in terms of change, transformation, survival and interconnectedness. (Janine Marchessault & Philip Hoffman, "Blooming Harmonics: Feminist Ecologies of Process Cinema", *Expanded Nature*, Lightcone, 2022)

*EVERYTHING IS RIGHT HERE*

PROGRAMA

Precedidas por dúas películas recentes de Philip Hoffman:
Preceded by two recent films by Philip Hoffman:

FLOWERS #3 (KISSED BY THE SUN)

Philip Hoffman en colaboración con Alexander Granger e Jason O'Hara | 2023 | Canadá | Fotograma de 35 mm a HDV | 10 min

Unha procesión de herbas «xorde con todas as súas estruturas, cores e epiderme». A película mesma transfórmase nunha planta que estira con delicadeza pecíolos e pétalos. (*Séance 3: «Sentir comme une plante»*, Museo Nacional de Historia Natural de París.) Estes fotogramas de película iniciáronse cunha inmersión de cinco horas no cuarto escuro; lembrando a festa galega de rúas recubertas de flores en Baiona, preto de Vigo, en 2019, aquí tamén facemos nós unha alfombra floral de fotogramas. (Philip Hoffman)

A procession of herbs “emerge in all their structures, colors and epidermis”. The motion picture itself becomes a plant which delicately stretches petioles and petals. (*Séance #3 - Sentir Comme Une Plante*, Muséum National d’Histoire Naturelle, Paris). These motion picture photograms were initiated through a five hour plunge into the darkroom; remembering the Galician celebration of flowers on the road in Baiona, near Vigo in 2019, here too we made a floral carpet of photograms. (Philip Hoffman)



FLOWERS #3



451 Saddler Street

451 Saddler Street

44°10'20.6"N 80°49'27.0"W

Philip Hoffman e os participantes no obradoiro de fitogramas do Fabulous Festival of Fringe Film: Cole Forrest, Heather Harrigan, Loic Minty, Xdzunúm Danae Trejo-Boles | 2022 | 16 mm a HD | 6 min

Un obradoiro comunitario organizado polo Fabulous Festival of Fringe Film en Durham (Ontario) permite que os participantes colaboren na realización de fitogramas en grupo. O traballo resultante apunta a un torrente do que a «fundadora» do fitograma, Karel Doing, considera unha especie de «ser» vexetal, un mundo vernal situado alén do que podemos coñecer ou xulgar. Música: *Surface Tension*, de Loic Minty. (Philip Hoffman)

A community workshop put on by the Fabulous Festival of Fringe Film in Durham, Ontario, engages participants in a group phytogram-making collaboration. The resultant work suggests a long stream of what phytogram ‘founder’ Karel Doing suggest as a kind of vegetal ‘being’, a vernal world beyond what we can know or judge. Music: “Surface Tension” by Loic Minty. (Philip Hoffman)

THE8FEST PRESENTA...

BAGEROO: MOSTRA DE CINEMA MEZCLA!

O Festival de Cine en Pequeno Formato the8fest é para calquera que estea interesado neste formato e nas pequenas alfaias que se crean con el. Todos os anos, desde 2007, convidamos cineastas de todo o mundo a presentarse á nosa convocatoria anual, o noso Bageroo, e buscamos filmes diversos: 8 mm, Super 8, 9,5 mm, instalacións, bucles, cintas persoais, *performance* etcétera, etcétera, etcétera. Se é en pequeno formato, queremos velo.

No caso de que estiveses en the8fest ou visitases o noso sitio web, ou mesmo se simplemente liches este comunicado, verías o termo *Bageroo*. Proba a buscalo; non se atopa moito ao respecto! Parécenos que vén da expresión *mixed bag* («un pouco de todo», «para todos os gustos»), xa que sempre hai unha magnifica gama de películas agardando a ser vistas, ano tras ano, desde hai dezasete. Trátase dun termo singular que verdadeiramente encarna o espírito de the8fest.

As cintas que imos proxeclar para ti son obra dunha ampla variedade de cineastas canadenses e amosan distintas vivencias, técnicas e relatos. Ven connosco ver películas da comunidade canadense do pequeno formato; todos os anos organizamos obradoiros e encomendámosllas a realizadores incipientes e a outros xa consolidados a creación de traballo en pequeno formato, coa idea de manter vivo este espírito moitos anos máis.

Quereriamos agradecerlle ao (S8) Mostra de Cinema Periférico a xenerosidade que demostran ao acollernos mentres se desenvolve o seu festival. Tamén nos gustaría darles as grazas ao Canadian Filmmakers Distribution Centre, á Liaison of Independent Filmmakers of Toronto, ao Niagara Custom Lab e A TI pola túa atención!

Robin Riad, presidenta da directiva de th8fest e cineasta



The Danse Macabre. Joanna Decc, 2023

THE8FEST INTRODUCES... **BAGEROO: MOSTRA DE CINEMA MEZCLA!**

the8fest Small-Gauge Film Festival is for anyone interested in small-gauge, and the little gems people create with it. Every year, since 2007, we invite filmmakers from all over the world to submit to our annual call for submissions, our “Bageroo”, and we look for a variety of films: 8mm, Super 8, 9.5mm, installation, loops, personal, performance, and and and... ! If it’s small gauge, we want to see it.

If you’ve been to the8fest, or visited our website, or even just read this statement, you’ll see the word “Bageroo”. Try and look it up, you can’t find much about it! We think it came from the phrase, a “mixed bag”, as there’s always a wonderful assortment of films waiting to be watched year after year, for the past seventeen years. It’s a unique word that truly embodies the spirit of the8fest.

The films we are screening for you are from a wide range of Canadian filmmakers, with different experiences, techniques, and stories. Join us as we watch films from Canada’s small-gauge film community. Every year, we host workshops and commission emerging and established filmmakers to create new small-gauge work, wanting to keep the spirit of small-gauge alive for many years to come!



The Return. Louise Noguchi, 2023



Timelapse Through Lima. Marcos Arriaga, 2000



Cupid. Wrik Mead, 1998



Abgad Hawaz. Robin Riad, 2024

We would like to thank the S(8) Mostra de Cinema Periferico for their generosity in hosting us during their festival. We would also like to thank the Canadian Filmmakers Distribution Centre, the Liaison of Independent Filmmakers of Toronto, Niagara Custom Lab, and YOU for watching!

Robin Riad, Board Chair the8fest and filmmaker

PROGRAMA

SALA (S8) | DOMINGO 9 DE JUNIO | 17.30 H | SUNDAY JUNE 9 | 5.30 PM

Introducing... the8fest!

the8fest | 2024 | Canadá | Super 8 | 3 min

Presentamos... the8fest! Grazas, Toronto Arts Council, Niagara Custom Lab e Liaison of Independent Filmmakers, polo voso xeneroso apoio. (the8fest)

Introducing.... the8fest! Thank you to the Toronto Arts Council, Niagara Custom Lab, and the Liaison of Independent Filmmakers for your generous support. (the8fest)

DISSOLUTION

Rennie Taylor | 2022 | Canadá |
Super 8 a HD | 3 min

Que aspecto ten un edificio que está a piques de ser demolido? Normalmente non se anuncia aos catro ventos; con todo, hai quen bota unha ollada por entre os furadiños das mallas metálicas, mentres a bóla de demolición imparte xustiza, e se pregunta que era antes aquilo. Neste sentido, a estrutura do edificio que ocupa o número 888 da rúa Dupont tivo moitas funcións ao longo dos anos: no seu día foi unha fábrica de vasoiras para veteranos afectados dunha discapacidade e, na súa iteración más recente, durante moitas décadas serviu de oasis para artistas. O seu futuro semella máis mundano e corrente: pisos con revestimento de vidro. Cando a un edificio que ten tras de si unha historia de comunidade, oportunidade e creatividade se lle dita unha condena a morte, fai algún son? Que nos diría se tivese ocasión? (Rennie Taylor)

What does a building look like on the verge of demolition? Typically, there is no fanfare. Some, however, peek through the tiny metal meshes while the wrecking ball gets its due and wonder what was. The structure of 888 Dupont has had many functions throughout the years. Once, it was a broom factory for veterans with disabilities. At its most recent iteration, it served as an oasis for artists over many decades. Its future looks more mundane and typical: glass cladded condominiums. When a building with a history of community, opportunity and creativity is slated for the chopping block, does it make a sound? What would this building say to us if given the chance? (Rennie Taylor)

MEMBRANA MORTIS (DEAD FILM)

Kyle Whitehead | 2016 | Canadá | Super 8 | 5 min

Membrana Mortis é un metafilme, unha ensamblaxe caótica de fragmentos de imaxe voltos a fotografar e manipulados por medios químicos que se seleccionaron dun rolo de película danada que resultaba case imposible de proxecciar. O título da cinta apunta a unha dupla intención: aquí proceso e existencia presupónense o un á outra e constitúen, á vez, unha elegía a unha película morta e a observación dunha nova xénese. (Kyle Whitehead)

Membrana Mortis is a meta-film, a chaotic assemblage of re-photographed and chemically manipulated image fragments culled from a damaged roll of film that was nearly un-projectable. The film's title suggests a two-fold intention - here process and existence pre-suppose one another, at once an elegy to a dead film and observance of new genesis. (Kyle Whitehead)



DISSOLUTION

PROGRAMA
PORTAL

Lina Wu | 2023 | Canadá | Super 8 | 3 min

Un brazo cinético transfrmase subrepticamente nun portal de conexión que revela a maxia do xogo, o contacto e a amizade. Esta película de animación por rascadura é unha encomenda que se fixo en calidade de avance da edición de 2023 de the8fest. Grazas, Robin, Christine, Fan, Yoyo, the8fest, Niagara Custom Lab e, por suposto, Liaison of Independent Filmmakers, polo voso xeneroso apoio. (Lina Wu)

A kinetic arm slinky becomes a connective portal revealing the magic of play, touch, and friendship. This scratch-animated film was commissioned as a trailer for the 2023 edition of the8fest. Thank you to Robin, Christine, Fan, Yoyo, the8fest, Niagara Custom Lab, and of course the Liaison of Independent Filmmakers for your generous support. (Lina Wu)

THE RETURN

Louise Noguchi | 2023 | Canadá | Super 8 | 4 min

Coa intención de buscar un obxecto que lle quedara, dous espíritos volven á zona onde vivian antes da guerra. Durante a visita, gozan ao comprobar o moito que mudou o lugar, malia que tamén lle resulta desalentador ver un antigo campo de tiro con fusil no que se probaban armas de fogo para o conflito. *The Return* trata do que se perdeu mais non se esqueceu, e da responsabilidade que liga unha xeración a outra. Encomenda de the8fest. Grazas, Niagara Custom Lab e Liaison of Independent Filmmakers, polo voso xeneroso apoio. (Louise Noguchi)

With the intention of finding an item they had left behind; two spirits return to an area where they once lived prior to the war. During the visit, they enjoy seeing how much the area has changed, while also being disheartened at the sight of an old rifle range that tested firearms destined for war. *The Return* is about what is lost, but not forgotten, and the responsibility that binds one generation to another. Commissioned by the8fest. Thank you to Niagara Custom Lab and the Liaison of Independent Filmmakers for your generous support. (Louise Noguchi)



PORTAL

WHERE WE ARE IS ALWAYS TOO FAR AWAY

Mivan Makia | 2022 | Canadá, EAU | Super 8 | 6 min

Autorretrato pensado como diptico no que se presentan espazos lineais e non lineais como un corpo efémero. Alternando entre o movemento e a quietude, o tempo acelérase, faise máis lento e pérdece nas paisaxes da memoria. Encomenda de the8fest. Grazas, Niagara Custom Lab e Liaison of Independent Filmmakers, polo voso xeneroso apoio. (Mivan Makia)

An auto-portrait conceived as a diptych, presenting linear and non-linear spaces as a transient body. Shifting between movement and stillness, time speeds up, slows down, and gets lost in the landscapes of memory. Commissioned by the8fest. Thank you to Niagara Custom Lab and the Liaison of Independent Filmmakers for your generous support. (Mivan Makia)



WHERE WE ARE IS ALWAYS TOO FAR AWAY

PROGRAMA
TIMELAPSE THROUGH LIMA

Marcos Arriaga | 2000 | Canadá, Perú | Super 8 | 5 min

Imaxes tomadas nun lapso de tempo por Lima (Perú). O realizador senta a carón do condutor dun minibús, medio de transporte habitual nesta cidade, e vai filmando o que o rodea mediante imaxes que amosan un intervalo temporal, pulsando manualmente o disparador ao longo do traxecto.

A timelapse through Lima, Peru. The filmmaker sits next to the driver on a minibus, a common mode of transportation in Lima, filming his surroundings through timelapse, clicking the trigger manually throughout the trip.

LONG HALL

Eric Hill | 2022 | Canadá | Super 8 | 3 min

Dúas figuras entran nun corredor e ven que lles custa chegar ao outro extremo. Nesta cinta, rodada en película Super 8 en B/N, todos os «fragmentos de edición» se tomaron coa cámara na orde que se ve. Inspirada nas normas de circulación para vías dun só carril. (Eric Hill)

Two figures enter a hallway and find it difficult to get to the other end. Shot on B&W Super 8 film, all “edits” are in-camera captured in the order you see. Inspired by traffic rules for one-lane roads. (Eric Hill)



LONG HALL



WHAT WORLD ARE YOU LIVING IN

WHAT WORLD ARE YOU LIVING IN

Ema Walters | 2018 | Canadá | Super 8 a 16 mm | 2 min

Plasmada na nosa conscientia atópase a capacidade de esculpir a nosa realidade no barro da percepción. A medida que as escenas se combinan nunha mestura entre o palpable e o abstracto, van amosando a interconexión do noso mundo externo coa vasteza da nosa paisaxe interior. Convidamos o público a analizar a influencia que exercen os seus pensamentos e emocións sobre o tapiz da existencia e instámolo a abrazar os ilimitados dominios das posibilidades que existen na mente humana. (Ema Walters)

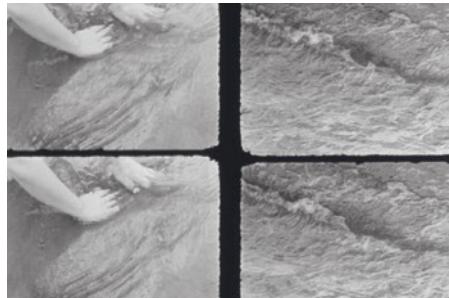
Embodied in our consciousness is the power to sculpt our reality from the clay of perception. As scenes blend between the palpable and the abstract, they show the interconnectedness of our external world and the vast expanse of our inner landscape. We invite the audience to examine the influence of their thoughts and emotions on the tapestry of existence, urging them to embrace the boundless realms of possibilities within the human mind. (Ema Walters)

PROGRAMA
SWAY/PULL

Morgan Sears-Williams | 2022 | Canadá |
8 mmdobres proxectados como 16 mm | 5 min

Creada durante a pandemia de covid-19, cando por Toronto estaban a desaparecer os espazos queer, *sway/pull* constitúe unha meditación sobre a erosión da praia da punta de Hanlan, tanto no sentido literal como no figurado. Este areal, situado nas illas de Toronto, acolleu as primeiras celebracións do orgullo gay da cidade, na década de 1970, e hoxe en día segue a ser un refuxio queer. Alén diso, as illas enfróntanse a unha deficiente planificación urbanística que comportou un alto grao de erosión na praia. Esta película xoga co concepto de erosión mediante o arrastre físico de area, para logo volver falar da erosión literal da praia que ocasionaron en Toronto os fallos na planificación urbanística de finais do século XX, así como a erosión dos espazos queer durante unha crise sanitaria e económica mundial. A creación de *sway/pull* tivo lugar na Womxn's Island Residency do Artscape Gibraltar Point, fundada por April Hickox no ano 2020. (Morgan Sears-Williams)

Created during the COVID-19 pandemic when queer spaces were disappearing across Toronto, *sway/pull* is a meditation on the erosion of Hanlan's point beach in both literal and figurative senses. Hanlan's Point Beach, located on the Toronto Islands, was the site of Toronto first gay pride celebrations in the 1970s and remains a queer haven today. Additionally, the Toronto Islands have faced poor city planning that has led to a significant amount of erosion on the beach. This film plays with the concept of erosion by the physical pushing of sand to speak back to the literal erosion of the beach caused by late 20th century urban planning failures in Toronto, and the erosion of queer spaces during a global public health and economic crisis. *sway/pull* was created at the Womxn's Island Residency at Artscape Gibraltar Point, founded by April Hickox in 2020. (Morgan Sears-Williams)



SWAY/PULL

MOVING, PARTS ONE AND TWO

Sandy McLennan | 2021 | Canadá |
8 mm normais e 8 mmdobres a 16 mm | 8 min

A mesma toma da miña casa mentres penso na mudanza. A mudanza dun sitio para outro, baleirando unha caixa de cada vez. (Sandy McLennan)

Same shot of my house, thinking about moving. Moving out/moving in, emptying boxes one at a time. (Sandy McLennan)



MOVING, PARTS ONE AND TWO

ABGAD HAWAZ

Robin Riad | 2024 | Canada | Super 8 | 2 min.

Aprende a pronunciar o alfabeto árabe en 28 sínxelos pasos!

Learn how to pronounce the Arabic Alphabet in 28 easy steps!

PROGRAMA


GROUNDRERS

GROUNDRERS

Derek Jenkins | 2020 | Canadá |
Super 8 a 16 mm | 5 min

No patio de recreo, confusión e diversión van da man. (Derek Jenkins)

Confusion and fun go hand-in-hand on the playground. (Derek Jenkins)

THE DANSE MACABRE

Joanna Decc | 2023 | Canadá | 8 mmdobres
proxeclados como 16 mm | 4 min

Unha festa de baile nun cemiterio. (Joanna Decc)

A graveyard dance party. (Joanna Decc)



4X8X3

4X8X3

Chris Kennedy | 2004 | Canadá | 8 mmdobres
proxeclados como 16 mm | 3 min

Os tranvías dan voltas. O transbordador sae e regresa nunha única acción. Cámara e personaxe bailan. (Chris Kennedy)

Streetcars circle. The ferry leaves and returns in one gesture. Camera and character dance. (Chris Kennedy)

SECOND SUN

Leslie Supnet | 2014 | Canadá | Super 8 a 16 mm | 3 min

Coa intensidade crecente do son de tambores resálitanse chispazos escintileos, imaxes do sistema solar e unha concepción postapocalíptica do nacemento do noso Segundo Sol. (Leslie Supnet)

The rising sound of drums emphasizes flashes of lights, images of the solar system and a post-apocalyptic imagining of the birth of our Second Sun. (Leslie Supnet)



SECOND SUN

CUPID

Wrik Mead | 1998 | Canadá | Super 8 a 16 mm | 3 min

Cupido perde no seu propio xogo. (Wrik Mead)

Cupid gets beaten at his own game. (Wrik Mead)

IN MEMORIAM

KENNETH ANGER

O CINE DE THELEMA

En 2023, a poucos días do comezo do (S8), finaba en San Francisco Kenneth Anger. Durante esa edición, o espírito de Anger visitounos de maneira simbólica. Neste 2024, a sala de cinema convértese nunha *ouija* cósmica que nos traerá algunhas das súas películas, a xeito de celebración do seu paso pola terra. Kenneth Anger, pioneiro do cinema *queer*, estrela da contracultura, icona pop e posuidor dos mellores chismes de Hollywood, era ademais un recoñecido seguidor das ensinanzas de Aleister Crowley, que tamén se traspasaron ao seu cinema. Crowley, «mago negro» e famoso ocultista, pai do satanismo moderno (un culto sen deuses, non necesariamente vencellado a Satanás), foi o fundador en 1904 de Thelema, unha sorte de relixión laica cuxa filosofía se resume en dúas frases: «"Fai a túa vontade" será o todo da lei» e «Amor é a lei, amor baixo vontade». Neste programa recollemos o «cinema thelemático» de Anger, dedicado aos rituais, a maxia e o esotérico.

Dámos paso á *séance Puce Moment* (1949), unha película que é unha invitación a entrar nun transo, a medida que van caendo os veos cos que nos seduce Yvonne Marquis segundo se acicala para saír. Dirixímonos despois a *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), unha película dedicada a Crowley na que asistimos a unha reunión de magos como as que el mesmo organizaba. Filmada na casa do actor Samson De Brier e protagonizada polo propio Anger xunto a Marjorie Cameron, Joan Whitney, Anaïs Nin e Curtis Harrington, a película tamén toma influencias das mitoloxías grega e exipcia, do Bosco, de *O gabinete do doutor Caligari* e dunha famosa festa de disfraces de Hollywood chamada «Come as Your Madness», nun increíble ritual de cores alucinantes e ritmos exquisitos. Xa afianzados noutro plano da realidade, entramos á parte do programa dedicada a Lucifer, «luceiro da alba», o famoso anxo caído. *Invocation of My Demon Brother* (1979) é un enigmático ritual de derivacións homoeróticas imbuído de cheo na cultura *underground* e na psicodelia, un conxuro de forzas pagás de poderosa imaxinería con música de Mick Jagger. Finalmente, chegamos a *Lucifer Rising* (1966-1980), a película máis ambiciosa de Anger, que lle levou varios anos e rocambolescas aventuras completar. A teoloxía cristiá ve a Lucifer como a personificación do Mal, pero Anger retrátalo como un portador de luz: inspirado polo poema de Crowley «*Hymn to Lucifer*», encárnao nun heroe rebelde que daría paso á nova era, a Era de Acuario. A película, rodada en im-



Lucifer Rising, 1966-80

presionantes paisaxes, tivo a Leslie Huggins como Lucifer, o director Donald Cammell como Osiris e a Marianne Faithfull como a deusa Lilith, ademais de aparicións do propio Anger e de Jimmi Page. O resultado é un percorrido alucinante de deuses exipcios, rituais solares, procesións con fachos, saltos entre milenios, pirámides e pratos voadores. A banda musical está feita desde o cárcere por Bobby Beausoleil, quen fá ser o protagonista do filme, músico e asasino coñecido porque fora parte da Familia Manson e da formación primixenia de Love.

Só podemos agardar, en vista deste legado, que o espírito de Anger descanse en paz baixo os preceptos de Thelema:

Isto significa que cada un de nós, estrelas, debe desprazarse na súa órbita verdadeira, como o sinala a natureza da nosa posición, a lei do noso crecemento, o impulso das nosas experiencias pasadas. Todos os eventos son igualmente lexítimos —e cada un deles, necesario a longo andar— para todos nós, en teoría, mais na práctica só un acto é valido para cada un de nós nun momento dado. Xa que logo, o Deber consiste en determinarse a experimentar o evento correcto dun momento de conciencia para o outro.

Aleister Crowley, *The Book of the Law*



Puce Moment, 1949



Inauguration of the Pleasure Dome, 1954

KENNETH ANGER THELEMA'S CINEMA

In 2023, a few days before (S8) began, Kenneth Anger passed away in San Francisco. During that year's (S8), Anger's spirit paid us a visit in a symbolic way. This year, the cinema hall has become a cosmic Ouija board that will be bringing us some of his films as a celebration of his time on earth. Kenneth Anger, a pioneer of queer cinema, counterculture star, pop icon and privy to the best Hollywood gossip, was also a recognized follower of Aleister Crowley's teachings, which were also conveyed to his films. Crowley, a "black magician" and famous occultist, father of modern Satanism (a cult with no gods, not necessarily linked to Satan) was the founder of Thelema in 1904, a kind of secular religion whose philosophy can be summed up in two phrases: "To do thy will shall be the whole of the Law" and "Love is the law, love under will". In this programme, we have gathered Anger's "Thelematic cinema" dedicated to rituals, magic and the esoteric.

The film that opens up our way to the séance is *Puce Moment* (1949), a film that is an invitation to enter a trance, as the veils with which Yvonne Marquis seduces us drop while she gets ready to go out. We then head to *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), a film dedicated to Crowley in which we attend a meeting of magicians like the ones he himself organized. Filmed at the home of actor Samson De Brier, and starring himself alongside Marjorie Cameron, Joan Whitney, Anaïs Nin and Curtis Harrington, the film also takes influences from Greek and Egyptian mythology, Hieronymus Bosch, *The Cabinet of Doctor Caligari* and a famous Hollywood costume party called "Come as Your Madness" in an incredible ritual of astounding colours and exquisite rhythms. Set in another plane of reality, we then enter the part of the programme dedicated to Lucifer, the "morning star", the famous fallen angel. *Invocation of My*



Invocation of My Demon Brother, 1969



Lucifer Rising, 1966-80

Demon Brother (1979) is an enigmatic ritual of homoerotic derivations completely imbued with underground culture and psychedelia, a conjuring up of pagan forces with powerful imagery, and music by Mick Jagger. Finally, we come to *Lucifer Rising* (1966–1980), Anger's most ambitious film, which took him several years and bizarre adventures to complete. Christian theology sees Lucifer as the personification of evil, but Anger portrays him as a bringer of light: inspired by Crowley's poem *Hymn to Lucifer*, he characterizes him as a rebellious hero who was to usher in the new age, the Age of Aquarius. The film, shot amid stunning landscapes, featured Leslie Huggins as Lucifer, director Donald Cammell as Osiris and Marianne Faithfull as the goddess Lilith, with appearances by Anger himself and Jimmy Page. The result is an amazing tour of Egyptian gods, solar rituals, torchlight processions, and leaps between millennia, pyramids and flying saucers. The soundtrack was made in prison by Bobby Beausoleil, who was going to be the film's star; a musician and murderer known for having been part of the Manson Family and the original band of Love.

We can only hope, in view of this legacy, that Anger's spirit rests in peace under the precepts of Thelema:

This means that each of us stars is to move on our true orbit, as marked out by the nature of our position, the law of our growth, the impulse of our past experiences. All events are equally lawful—and every one necessary, in the long run—for all of us, in theory; but in practice, only one act is lawful for each one of us at any given moment. Therefore Duty consists of determining to experience the right event from one moment of consciousness to another.

Aleister Crowley *The Book of the Law*

PROGRAMA

FILMOTECA DE GALICIA | VENRES 31 DE MAIO | 20.30 H | FRIDAY MAY 31 | 8.30 PM

PUCE MOMENT

Kenneth Anger | 1949 | EUA | 16 mm | 6 min

Puce Moment, que Anger realizou nos Ánxeles en 1949, constitúe unha das súas obras iniciais. Foi a primeira película que rodou en cor e o único capítulo que fixo dun proxecto chamado *Puce Women*, que non puido acabar por falta de financiamento e que fa ser unha sinfonía sobre o glamour, a decadencia e o declive do Hollywood da época, na que cada muller representaría un momento distinto do día. Sobrevisiu *Puce Moment*, que funciona como película completa en por si; unha curtametraxe que ten como protagonista a Yvonne Marquis, curmá de Anger, que é mostrada lacazaneando polo seu apartamento e probando vestidos de brillos, tombada nunha *chaise longue* e paseando os seus catro cans borzoi. A banda musical da película incluía orixinalmente música dunha ópera de Giuseppe Verdi, mais na década de 1960 Anger volveu sacar esta curta con folk rock psicodélico obra de Jonathan Halper, artista polo demais descoñecido.

«*Puce Women* foi a miña historia de amor con Hollywood [...] con todas as grandes deusas do cinema mudo. Había que as filmar na súa casa; eu estaba, en efecto, a filmar fantasmas.» (Kenneth Anger)

Puce Moment was made by Anger in Los Angeles in 1949. An earlier Anger work, this was the filmmaker's first film shot in colour, and the only chapter Anger made of a project called *Puce Women*, which he could not finish due to lack of financing. *Puce Women* was to be a symphony about the glamour, decadence and decline of Hollywood at the time, with each woman representing a different time of day. *Puce Moment* survived, and works as a complete film on its own. The short stars Yvonne Marquis, Anger's cousin, as she hangs around her apartment, trying on glittery dresses, lying on a *chaise longue*, and walking her four Borzoi dogs. The film's soundtrack originally featured music from an opera by Giuseppe Verdi, but in the 1960s, Anger rereleased the short with psychedelic folk rock made by the otherwise unknown Jonathan Halper.

“*Puce Women* was my love affair with Hollywood... with all the great goddesses of the silent screen. They were to be filmed in their homes; I was, in effect, filming ghosts.” (Kenneth Anger)

INAUGURATION

OF THE PLEASURE DOME

Kenneth Anger | 1954 | EUA | 16 mm | 38 min

A película derívase dun dos espectaculares rituais de Crowley nos que os participantes do culto adoptan a identidade dun deus ou deusa. Noutras palabras, trátase do equivalente dun baile de máscaras: planificano durante un ano enteiro e a véspera do sábado preséntanse á maneira daqueles deuses e deusas cos que se identifican, e todo o acto é como un *happening* improvisado. Nisto é no que se basea realmente a película: un evento no que deuses e deusas interactúan e que, en *Inauguration of the Pleasure Dome*, xira arredor da lenda de Baco e conclúe co despezamento do deus por parte das bacantes. Este é o tema subxacente. Porén, no canto de recorrer a un ritual concreto, no que habería que falar bastante, igual que nun ritual de verdade, eu o que quería era xerar a sensación de ser transportado a un mundo mabilloso. E o uso da cor e a fantasia é progresivo; noutras palabras, expándezese, tórnase totalmente subxectivo, coma cando se vai comuniar; e iso un veo cos ollos deles. (Kenneth Anger)

This film is derived from one of Crowley's dramatic rituals where people in the cult assume the identity of a god or a goddess. In other words, it is the equivalent of a masquerade party—they plan this for a whole year and on All Sabbath's Eve they come as gods and goddesses that they have identified with and the whole thing is like an improvised happening. This is the actual thing the film is based on. With the gods and goddesses interacting and in *Inauguration of the Pleasure Dome* it's the legend of Bacchus that is the pivotal thing, and it ends with the god being torn to pieces by the Bacchantes. This is the underlying thing. But rather than using a specific ritual, which would entail quite a lot of the spoken word as ritual does, I wanted to create a feeling of being carried into a world of wonder. And the use of colour and fantasy is progressive; in other words, it expands, it becomes completely subjective—like when people take communion; and one sees it through their eyes. (Kenneth Anger)

PROGRAMA
**INVOCATION
OF MY DEMON BROTHER**

Kenneth Anger | 1969 | EUA | 16 mm | 11 min

A escura senda do noso Señor Lucifer, mentres as Forzas da Escuridade se reúnen nunha misa de medianoite. Vira a danza sinistroxira do Mago arredor da Forza en Espiral Xiratoria, a esvástica solar, ata que o Portador de Luz —Lucifer— se abre paso. (Kenneth Anger)

The shadowing forth of Our Lord Lucifer, as the Powers of Darkness gather at a midnight mass. The dance of the Magus widdershins around the Swirling Spiral Force, the solar swastika, until the Bringer of Light—Lucifer—breaks through. (Kenneth Anger)

LUCIFER RISING

Kenneth Anger | 1966-80 | EUA | 16 mm | 28 min

A película *Lucifer Rising* é a miña resposta a *Scorpio Rising*, que foi un espello mortuorio fronte ao cal foi posta a cultura estadounidense. E, polo meu propio ben, tiven que responder, malia que sigo a comprobar que nos Estados Unidos interveñen moitos elementos tanáticos. Este é un filme que versa sobre a xeración do amor, pero vista en profundidade, como na cuarta dimensión. E eu chámolle unha visión de amor, e de amor vai: da súa violencia, así como da súa tenrura [...]. Empecei a rodar co equinoccio de primavera. Na miña película encadro os personaxes en tipos, e unha cousa que descubríñ e que, xa que trata de demos —pero demos do amor—, teño que traballar bastante rápido porque eles tenden a ir e vir [...]. Un demo non é máis que unha etiqueta cómoda que se lle pon a unha forza [...]. Igual que *Scorpio Rising*, *Lucifer Rising* aborda varios temas. Eu son un artista que traballa na Luz e aí, verdadeiramente, radica o centro de todo o meu interese. Lucifer é o Deus da Luz, non o demo; esa é unha calumnia cristiá. O demo son sempre os deuses dos demás. Lucifer apareceu noutras películas miñas, sen que eu o cualificase como tal, pero normalmente neses filmes hai unha figura ou un momento que é o meu momento «Lucifer» [...]. Na película amoso ceremonias reais; o que se executa diante da cámara non vai ser unha recreación, e vai ter por fin provocar o alzamento de Lucifer [...]. É a festa de aniversario da Era de Acuario [...]. Todo que levo dicindo ata agora foi



INVOCATION OF MY DEMON BROTHER

conducíndonos ata aquí. Estiven a explorarme e agora teño que o comunicar. Lucifer é o Anxo Rebelde que se atopa detrás do que pasa hoxe no mundo; a mensaxe que trae é que «a clave do Gozo radica na Desobediencia». (Kenneth Anger)

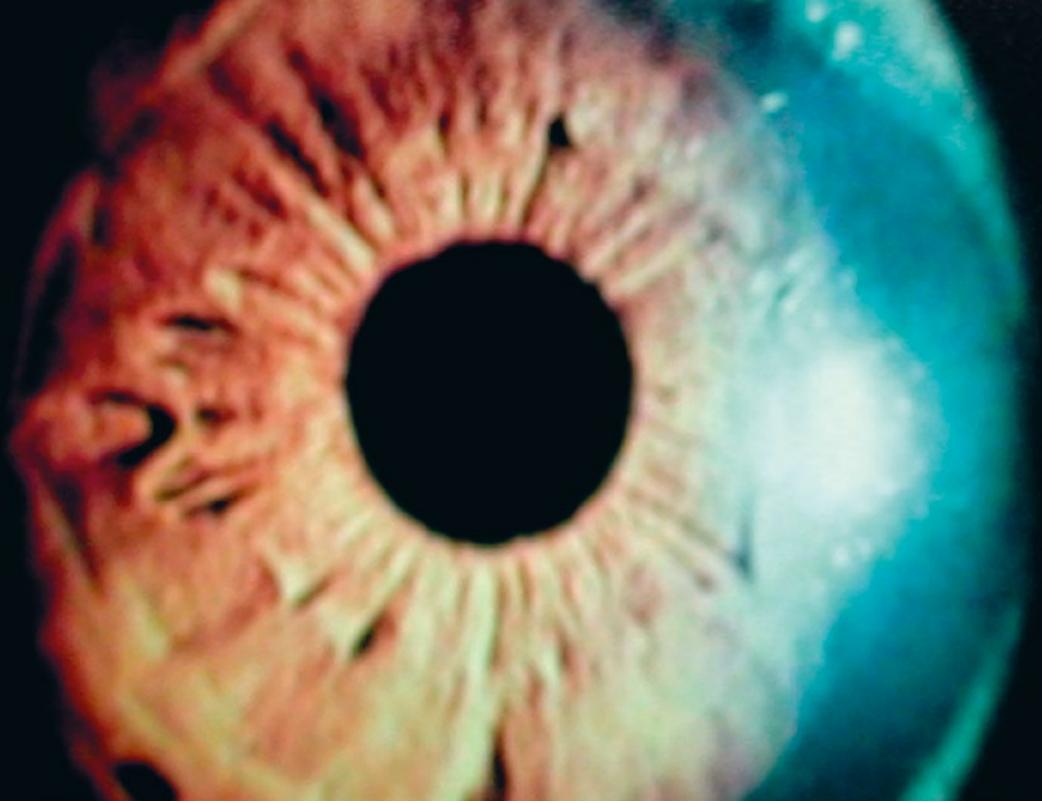
The film *Lucifer Rising* is my answer to *Scorpio Rising*—which was a death mirror held up to American Culture. And for my own sake I had to make an answer to it even though I still see plenty of thanatic elements at work in America . It's a film about the love generation, but seen in depth-like in the fourth dimension. And I call it a love vision, and it's about love—the violence as well as the tenderness... I began shooting with the spring equinox. I'm type-casting in my film, and one thing I've found is that since my film is about demons—but love demons—the work has to be done fairly fast because they tend to come and go... A demon is just a convenient way of labelling a force... Like *Scorpio Rising*, *Lucifer Rising* is about several things. I'm an artist working in Light, and that's my whole interest, really. Lucifer is the Light God, not the devil, that's a Christian slander. The devil is always other people's gods. Lucifer has appeared in other films of mine; I haven't labelled him as such but there's usually a figure or a moment in those films which is my "Lucifer" moment... I'm showing actual ceremonies in the film; what is performed in front of the camera won't be a re-enactment and the purpose will be to make Lucifer rise... It's the birthday party for the Aquarian Age... Everything I've been saying so far has been leading up to this. I've been exploring myself and now I've got to communicate it. Lucifer is the Rebel Angel behind what's happening in the world today. His message is that the "Key of Joy is Disobedience". (Kenneth Anger)

SINAIS

A MIRADA E O MOVEMENTO

O cinematógrafo Lumière non foi o único que se inventou, pero si o que coñeceu un maior éxito. Unha das razóns dese éxito é que a caixiña primixenia de madeira que era, alén de servir para filmar, para rexistrar o mundo, servía para proxectar. Esta dualidade, na que o mesmo aparello absorbe a luz do seu contorno e nola devolve expulsando luz, permíte-nos empezar a falar da selección de Sinais, que este ano se distribúe en dúas sesións que son como a cara e a cruz dunha moeda. Nunha delas, a cámara rexistra o real modificándoo a través do encadramento, a montaxe ou outras técnicas de cámara. Na outra, modifícase o real para o rexistar coa cámara. A cámara como elemento modificador ou amplificador, pois, é a primeira dirección á que apuntamos para falar deste grupo de películas nas que se mesturan temas e xeracións, alumnado e educadoras en comunidade.

O primeiro programa sería, xa que logo, o máis enraizado na observación do mundo tal e como é. E, nesa observación, todas as películas que percorren o programa están fortemente arraigadas en lugares xeográficos concretos, marcados pola relación da persoa da cámara con eles. Dúas maneiras posibles de lidar coa cidade de Madrid, tan desbordante como dura por momentos, son as de Pablo Useros e Pablo Marín. No caso de Useros, en INSTRUCCIONES PARA UN AUTORRETRATO, o artista semella querer integrarse e illarse do seu contorno á vez, nun acto de ensimesmamento no espazo público. Partindo dunha premisa serial e con regras de xogo concretas, Useros evoca os xogos mecánicos de Dietmar Brehm. Marín, pola súa banda, en MATERIA VIBRANTE, busca as (escasas) fendas para a natureza na cidade, mais tamén os milagres luminosos entre edificios, os mil e un xeitos de un se apegar a un lugar considerándoo un ente vivo e palpitante. Burbank é unha cidade do condado dos Ángeles, onde Rocío Mesa tivo a súa residencia varios anos. BURBANK NEONS é un exercicio de edición na cámara de superposicións hipnóticas e coloridas, na procura da maxia no cotián de Mesa, evocando o espírito de William Klein. A cor no medio da escuridade é algo que recolle Iago Lourido en VELOS NA TEBRA, unha película de luces e sombras que emula na súa tinguídura o cinema mudo, na que a parte más espiritista da terra de San Sadurniño, en Galicia (no contexto do mítico e frutífero Chanfaina Lab), sae á luz. Pere Ginard leva anos a avistar criaturas sobrenaturais no medio das situacións cotiás más



Sightings. Pere Ginard, 2023

variadas. Feita con material atopado de base, SIGHTINGS desvela os monstros mariños que pasan inadvertidos nas costas barcelonesas e mallorquinas. Nesta liña de extraer o ultraterreo do cotián usando o cinema, Yasmina Farhani Luaces (integrante do obradoiro impartido por Berio Molina en Novos Cinemas) saca en A TERRA TEN GLITCH as estrañas atmosferas xeradas polas partículas da terra, o desdobramento da realidade rural a saír dos seus marcos. As seguintes tres películas evocan dunha maneira ou doutra a conexión entre os oficios manuais, o cinema e o territorio. Beatriz Freire descodifica os ritmos secretos da tecedura de redes de pescar en SANTA POLA, onde os ritmos das mans das tecedoras lembran o funcionamento da cámara e a montaxe. Valentina Alvarado fai en CADA GESTO un singular retrato de Barcelona a través do que acontece nos seus obradoiros, a través da filmación amorosa das mans das persoas que alí accionan. Fernanda Vicens tórnase ela mesma xardineira na súa película LA JARDINERA, na que a poda, a rega e a fertilización se converten nun traballo de atento coidado ás flores fotograma a fotograma, para crear así increíbles ramalletes no ollo do público. A película de Vicens debuxa unha sorte de xardín secreto na natureza, igual que o fan Brenda Boyer e Beatriz Higón, e Héctor Gardez. Nunha especie de claro no bosque privado, Boyer e Higón experimentan

en PASAJE CROMÁTICO #2: CULEBRA cunha sorprendente separación cromática feita na cámara a base de sobreimpresións e filtros, co que se xera unha paisaxe alucinada e íntima. Pola súa banda, Gardez, en OLLO DE AUGA, adéntrase na contorna dun río nunha bela visión puntuada por sobreimpresións e traballo fotograma a fotograma, na procura da súa illa (Tenerife) noutra illa remota que o acolle (Cuba).

O segundo programa ten como fío condutor a idea de posta en escena, que tamén apunta á delgada liña que por veces separa a *performance* ou o *happening* do cinema experimental (como vemos tamén a través do cinema de Narcisa Hirsch). Por exemplo, a partir do HOMBRE DE PALO de Pablo Agma, elemento disruptivo nas rúas da cidade, espantallo que tenta poñer diante dos transeúntes os efectos da残酷de do mundo. No caso de KATALIPSI, de Elaine Sier, trátase da historia contraria, do monstro encuberto, e da posta en escena dun finxido activismo que saquea a intimidade dos grupos de loita. TRIPLE TANGO MANCHEGO, do Colectivo Craneal (composto por Marta Solera Picazo, Aitana de Dios e Patri de la Plaza, da célebre Facultad de Bellas Artes de Cuenca), é en parte un xogo e en parte unha *performance* de ecos queer e punk, no espírito lúdico e subversivo de figuras como Jack Smith ou Mara Mattuschka na súa modificación sen complexos dos dífas. BIVALVA, tamén vida de Cuenca da man de Celia Kiroga Rincón, utiliza o escenario dunha casa queimada, anteriormente habitada, para confundir o territorio dos soños e o da realidade en imaxinativas escenificacións surrealistas. Julianita Julieta, pola súa banda, modifica así mesmo a realidade mais de acordo co que alcanza a facer fronte á cámara coa súa propia man: o mundo contido nunha culler ou nunha lámpada. Tanto Claudia Claremi como Carlos Vásquez Méndez despregan toda unha posta en escena de mans nas súas películas, con diferentes implicacións. En LA MEMORIA DE LAS FRUTAS (DIÁSPORA), Claremi condensa o sentimento da migración a través da evocación das froitas tropicais. Esas mans palpan, acariñan e sopesan froitas invisibles, mentres oímos os testemuños das persoas que, pensando nas froitas, constrúen unha memoria sensorial do fogar que deixaron atrás. En LEGERDEMAIN, Vásquez Méndez acciona sons diferentes de materias e aparellos nunha intelixente manobra que examina as bases do son no cinema a través da sincronía (ou da súa ausencia). Finaliza este bloque coa dupla proxección con son en directo de THE WORD WAS DELETED, de Esperanza Collado. O diálogo a dobre pantalla de diferentes tropos arredor da obra de Val del Omar (as súas raíces en Granada e o seu célebre laboratorio PLAT) está construído, tamén, a base de postas en escena performáticas: a levada a cabo como xogo das agachadas ou de persecucións na Alhambra, e a coidadosamente orquestrada para a cámara cos documentos e instrumentos do laboratorio.

Elena Duque

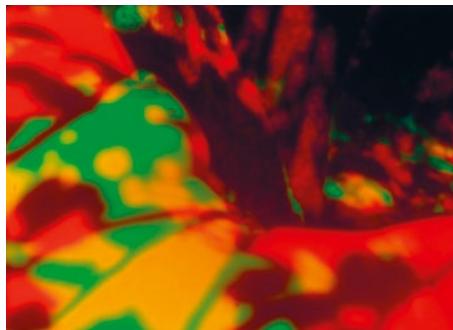
SINAIS VISION & MOTION

The Lumière cinematograph was not the only one that was invented, but it was the most successful. One of the reasons for its success is that the original wooden box, in addition to being used for filming, for recording the world, was also used for projecting. This duality in which the same device absorbs light from its environment and returns it to us by expelling light, enables us to begin to talk about the selection for Sinais, which this year is split in two sessions like the heads and tails of a coin. In one of them, the camera records what is real, modifying it through framing, montage or other camera techniques. In the other, reality is modified to record it with the camera. The camera as a modifying or amplifying element, then, is the first direction we use to talk about this group of films that blend themes and generations, students and educators in community.

The first programme is therefore the one most rooted in observation of the world as it is. And in that observation, all of the films running through the programme are heavily rooted in specific geographical places, marked by the relationship of the camera person with them. Two possible ways of addressing the city of Madrid, as overwhelming as it is harsh at times, are those of Pablo Useros and Pablo Marín. In the case of Useros in *INSTRUCTIONS FOR A SELF-PORTRAIT*, the artist seems to want to integrate and yet isolate himself from his environment at the same time, in an act of self-absorption in public space. Based on a serial premise and with specific game rules, Useros evokes the mechanical games of Dietmar Brehm. Marín, for his part, in *MATERIA VIBRANTE*, looks for the (few) nooks and crannies for nature in the city, but also for the miracles of light between buildings, the thousand and one ways to become attached to a place, considering it to be a living, breathing entity. Burbank is a city in Los Angeles County, where Rocío Mesa lived for several years. *BURBANK NEONS* is an in-camera editing exercise of hypnotic and colourful overlays in search of magic in Mesa's everyday life, evoking the spirit of William Klein. Colour in the midst of darkness is something that Iago Lourido captures in *VELOS NA TEBRA*, a film of lights and shadows that emulates silent cinema in its tone, where the most spiritualist side of the land of San Sadurniño in Galicia (in the context of the mythical and fruitful Chanfaina Lab) comes to light. Pere Ginard has been sighting supernatural creatures for years in the midst of the most varied everyday situations. Made with found material as its basis, *SIGHTINGS* reveals the sea monsters that go unnoticed on the coasts of Barcelona and Mallorca. Along this line of extracting the otherworldly from the everyday using cinema, Yasmina Farhani Luaces (involved in the workshop given by Berio Molina at Novos Cinemas) in *A TERRA TEN GLITCH* brings out the strange atmospheres generated by



Ojo de agua.
Héctor Gardez, 2024



Pasaje cromático #2: culebra.
Brenda Boyer, Beatriz Higón, 2024

the particles of the earth, the folding of rural reality falling out of control. The following three films in one way or another evoke the connection between manual crafts, cinema and the territory. Beatriz Freire decodes the secret rhythms of fishing net weaving in *SANTA POLA*, where the rhythms of the weavers' hands evoke the working of the camera and editing. In *CADA GESTO*, Valentina Alvarado creates a unique portrait of Barcelona via what is happening in her workshops, through the loving filming of the hands of those who work there. Fernanda Vicens becomes a gardener herself in her *LA JARDINERA* film in which pruning, watering and fertilizing become a job of attentive care for the flowers frame by frame, thus creating incredible bouquets in the public's eye. Vicens' film sketches a kind of secret garden in nature, as is done by Brenda Boyer and Beatriz Higón, and Héctor Gardez. In a kind of clearing in the private forest, in *CHROMATIC PASSAGE #2: CULEBRA* Boyer and Higón experiment with a surprising chromatic separation made in-camera based on overlays and filters, creating a hallucinating, intimate landscape. For his part, in *OJO DE AGUA* Gardez delves into the surroundings of a river in a beautiful vision punctuated by overlays and frame-by-frame work, in search of his island (Tenerife) on another distant island that welcomes him (Cuba).

The second programme's common thread is the idea of staging, which also points to the fine line that sometimes separates performance or happening from experimental cinema (as we can also see through the cinema of Narcisa Hirsch). For example, starting with Pablo Agma's *STICK MAN*, a disruptive element in the streets of the city, a scarecrow that tries to put passers-by face-to-face with the effects of the world's cruelty. In the case of *KATALIPSI*, by Elaine Sier, it is the opposite story: the hidden monster, and the staging of a feigned activism that ransacks the privacy of the fighting groups. *TRIPLE TANGO MANCHEGO*, by the Colectivo Craneal collective (made up of Marta Solera Picazo, Aitana de



La memoria de las frutas (Diáspora)
Claudia Claremi, 2024



Bivalva.
Celia Kiroga Rincón, 2024

Dios and Patri de la Plaza from the famous Faculty of Fine Arts of Cuenca) is partly a game and partly a performance with echoes of queer and punk, in the playful, subversive spirit of figures like Jack Smith and Mara Mattuschka in their unapologetic modification of days. *BIVALVA*, also from Cuenca thanks to Celia Kiroga Rincón, uses the setting of a burned house, previously inhabited, so as to confuse the territory of dreams with that of reality in imaginative, surreal stagings. Juliana Julieta, for her part, also modifies reality but in keeping with what it is possible to do in front of the camera by her own hand: the world contained in a spoon or a light bulb. Both Claudia Claremi and Carlos Vásquez Méndez roll out a veritable *mise-en-scène* of hands in their films, with different implications. In *THE MEMORY OF FRUIT (DIASPORAS)*, Claremi condenses the feeling of migration by evoking tropical fruit. Those hands touch, stroke and weigh up invisible fruit, while we hear the testimonies of those who, thinking about the fruit, construct a sensory memory of the home they left behind. In *LEGERDEMAIN*, Vásquez Méndez activates different sounds of materials and devices in an intelligent manoeuvre that examines the foundations of sound in cinema through synchrony (or lack of it). This block is rounded off with the double screening of *THE WORD WAS DELETED* by Esperanza Collado, with live sound. The double-screen dialogue of different tropes concerning the work of Val del Omar (his roots in Granada and his famous PLAT laboratory) is also constructed upon the basis of performative stagings: the one carried out as a game of hide-and-seek or of chases in the Alhambra, and the carefully orchestrated one for the camera with the laboratory's documents and instruments.

Elena Duque

PROGRAMA 1

SALA (S8) | XOVES 6 DE XUÑO | 17 H | THURSDAY JUNE 6 | 5 PM



INSTRUCCIONES PARA UN AUTORRETRATO

INSTRUCCIONES PARA UN AUTORRETRATO

Pablo Useros | 2024 | España | 16 mm | 4 min

Instrucciones é unha serie aberta de autorretratos que vou realizando coa premisa de atopar nun espazo público un espejo ou unha superficie reflectante e filmar alí. Este autorretrato é o cuarto da serie, o primeiro realizado en 16 mm. Os anteriores foron gravados en vídeo. (Pablo Useros)

Instructions is an open series of self-portraits that I progressively create with the premise of finding a mirror or reflective surface in a public space, and filming there. This self-portrait is the fourth in the series, the first one made in 16mm. The previous ones were recorded on video. (Pablo Useros)

MATERIA VIBRANTE

Pablo Marín | 2024 | Arxentina, España | 16 mm | 7 min

Na procura de rastros e pegadas dunha ausencia, esta película examina a coexistencia entre a natureza e as estruturas ou artefactos creados pola humanidade para ofrecer un obxecto formal de recordo. Unha escura celebración da superficie dun mundo fracturado e exhausto, o que pudo ser unha sinfonía urbana evoca, en troques, a sensación dun mausoleo para a nosa existencia actual. (Pablo Marín)

«Non abonda con recoller os restos do naufraxio. Hai que instalar, no medio das ruínas, as marcas da obsesión.» (María Negroni)

In search of traces and tracks of an absence, this film examines the coexistence between nature and the structures or artifacts created by humanity so

as to offer a formal object of remembrance. It is a dark celebration of the surface of a fractured and exhausted world; what could have been an urban symphony instead evokes the feeling of a mausoleum for our current existence. (Pablo Marín)
“It is not enough to gather up the remains of the shipwreck.

We must install, in the midst of the ruins, the marks of obsession.” (María Negroni)



MATERIA VIBRANTE

BURBANK NEONS

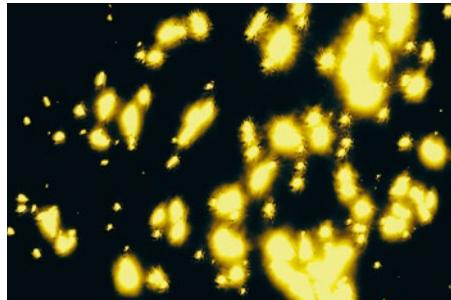
Rocío Mesa | 2022 | EUA, España | 16 mm a HD | 3 min

Retrato sinfónico en 16 mm editado na cámara da anacrónica cidade de Burbank a través dos seus más icónicos letreiros de neon.

16mm in-camera-edited symphony portrait of the anachronistic city of Burbank through its most iconic neon signs.



BURBANK NEONS

PROGRAMA 1


VELOS NA TEBRA

VELOS NA TEBRA

Iago Lourido | 2024 | España | HD | 5 min

Unha obra feita para ver coa mirada desenfocada. Unha obra de Fe, de Anxos e miradas de Curuxas. Esta é unha experimentación sobre os seres que habitan a natureza e que non podemos ver agás na Tebra; só podemos *Velos na Tebra*. (Iago Lourido)

A beautiful work made to be seen with an unfocused gaze. A work of Faith, of Angels and the gazes of Owls. This is an experiment on beings that inhabit nature and which we cannot see except in the half-light; we can only *Velos na Tebra*. (Iago Lourido)

SIGHTINGS

Pere Ginard | 2023 | España | HD | 6 min

Un paseante submarino avanza pesadamente cara ao desconhecido. O que ve, o que atopa, conforma este inventario feito de melancolía, obsesións e medos. (Pere Ginard)

An underwater passer-by lumbers towards the unknown. What one sees, what one finds, makes up this inventory made of melancholy, obsessions and fears. (Pere Ginard)

A TERRA TEN GLITCH

Yasmina Farhani Luaces | 2024 | España | HD | 7 min

Un diálogo entre as imaxes, as casualidades e a terra. (Yasmina Farhani Luaces)

A dialogue between images, coincidences and earth. (Yasmina Farhani Luaces)

SANTA POLA

Beatriz Freire | 2024 | España | 16 mm a HD | 10 min

O mar arrola os corpos dunha comunidade pesqueira, mentres a cámara capta meticulosamente as hábiles mans que tecen intrincadas redes de pesca, revelando a íntima danza entre a humanidade e o océano. (Beatriz Freire)

The sea cradles the bodies of a fishing community, as the camera meticulously captures the dexterous hands weaving intricate fishing nets, revealing the intimate dance between humanity and the ocean. (Beatriz Freire)



SANTA POLA

PROGRAMA 1
*CADA GESTO***CADA GESTO**

Valentina Alvarado | 2024 | España |
16 mm a HD | 10 min

A man faise protagonista nunha peza que traza desde unha mirada macro unha cidade entendida como escenario táctil a partir de distintas mulleres que traballan con oficios artesanais. *cada gesto* é un retrato audiovisual que pensa a cidade de Barcelona desde a pegada e a vida interior dos obradoiros. (Valentina Alvarado)

The hand takes the leading role in a piece that traces, from a macro perspective, a city understood as a tactile scenario based on different women who work with artisanal crafts. *Cada Gestos* is an audiovisual portrait that thinks of the city of Barcelona through the traces left by the workshops and their inner life. (Valentina Alvarado)

LA JARDINERA

Fernanda Vicens | 2019 | Chile | 16 mm | 3 min

La Jardinera é a primeira parte dunha obra cuxa visualidade toma como referencia a poesía que Violeta Parra crea desde as flores, as plantas e certos lugares de Ñuble. (Fernanda Vicens)

La Jardinera is the first part of a work whose visuality takes as its reference the poetry that Violeta Parra creates from the flowers, plants and certain places in Ñuble. (Fernanda Vicens)

PASAJE CROMÁTICO #2: CULEBRA

Brenda Boyer, Beatriz Higón | 2024 | España |
16 mm | 3 min

A cobra deslizase entre as fisuras das rochas e os brillos da auga. Agóchase entre os pregos das árbores, polo oído, e habita ás apalpadas os bosques, entre o romeu e o tomillio. Arrástrase pola terra sen esquecer a súa condición humilde, baixinha, de ser «a rentes do chan». Como as sibilas, coñece os segredos do tempo, o seu despregamento ondulatorio. Bisba e o universo ábrese; achégaste en silencio e revélache a verdade. (Brenda Boyer e Beatriz Higón)

The snake slithers between cracks in the rocks and the glints in the water. It hides among the folds of the trees by ear, and feels its way in the forests amid the rosemary and thyme. It crawls on the earth not forgetting its humble, low condition of being “as low as the ground.” Like the sibyls, it knows the secrets of time, its undulating stretches. It lisps and the universe opens up; you approach it silently and it reveals the truth to you. (Brenda Boyer and Beatriz Higón)

OJO DE AGUA

Héctor Gardez | 2024 | España | 16 mm a HD |
7 min

O primeiro baño nun río, a exuberante vexetación, os sons da noite, a forza con que nace a auga desde unha rocha. Todo o que o ollo é capaz de gardar tras se aventurar a mirar por vez primeira a beleza natural dunha illa descoñecida que é espello da túa casa. (Héctor Gardez)

The first swim in a river, the exuberant vegetation, the sounds of the night, the force with which water springs from a rock. Everything that one's eye is capable of retaining after venturing to look for the first time upon the natural beauty of an unknown island that is a mirror of your home. (Héctor Gardez)

PROGRAMA 2

SALA (S8) | VENRES 7 DE XUÑO | 13 H | FRIDAY JUNE 7 | 1 PM



HOMBRE DE PALO

HOMBRE DE PALO

Pablo Agma | 2024 | España | HD | 10 min

Xestado nas fibras da explotación ambiental e as rodas da maquinaria capitalista, o home de pau aparece como unha personificación dos medos e complexidades da nosa era. Asistimos a fragmentos da súa existencia nunha película disfrazada de cinta VHS defectuosa e esquecida, que documenta unha loita solitaria pola supervivencia nun mundo que xera e rexeita os seus propios monstruos. (Pablo Agma)

Gestated in the fibres of environmental exploitation and the wheels of capitalist machinery, the stick man appears as a personification of the fears and complexities of our era. We witness fragments of his existence in a film disguised as a defective, forgotten VHS tape documenting a lonely struggle for survival in a world that breeds and rejects its own monsters. (Pablo Agma)

KATALIPSI

Elaine Sier | 2023 | España | Super 8 a HD | 8 min

Un policía infiltrase en movementos sociais e okupas en Barcelona, pero desaparece sen deixar rastro, levando consigo o más prezado delis, a súa intimidade. Sabemos realmente quen nos rodea? (Elaine Sier)

A police officer infiltrates social movements and squatters in Barcelona, but disappears without a trace, taking with him their most precious thing: their privacy. Do we really know who is around us? (Elaine Sier)

TRIPLE TANGO MANCHEGO

Colectivo Craneal (Marta Solera Picazo, Aitana de Dios, Patri de la Plaza) | 2024 | España | Super 8 | 5 min

No centro da cidade de Cuenca, á beira do río Xúcar, acontecen encontros entre xogares folclóricas que non aclaran nada, mais que falan de comunismo, nacionalismo, xenerismo, axedrecismo, gatotismo e mancheguismo. A voz do sereno óese entre cigarros que han de se apagar cando empece a soar o último cuplé e remate este quen é quen. (Colectivo Craneal)

In the city centre of Cuenca, on the banks of the Júcar River, meetings take place among folk minstrels who do not clarify anything but who talk about communism, nationalism, genderism, chessism, cat-tism and Manchego-ism. The voice of the night watchman can be heard between cigarettes that have to be put out when the last cuplé begins to sound and this who's who ends. (Colectivo Craneal)

BIVALVA

Celia Kiroga Rincón | 2024 | España | Super 8 | 3 min

Bivalva son dúas mandíbulas, dous mundos que se conectan, que se inflúen entre si. O que se soña dise que é o inalcanzable, o fantasioso. A realidade como o seu antónimo. Sen contar que esos dous mundos, esas dúas valvas, sempre están unidos por cables. Soñamos o que pensamos; o que non sabemos nin que pensamos, pero pensamos; o que percorremos, o que botamos en falta. Soñamos a tenrura e tamén o pesadelo.

Mais que é dos soños cando a realidade escavada é ficticia. (Celia Kiroga Rincón)

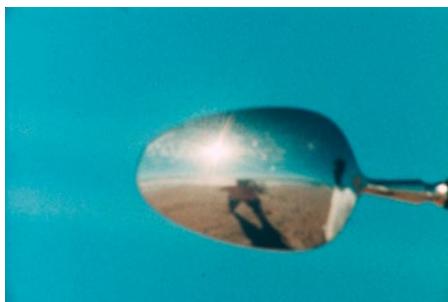
Bivalves are two jaws, two worlds that connect, that influence each other. What one dreams of is said to be the unattainable, the fantasy. Reality as its antonym. Not to mention that these two worlds, these two shell halves, are always linked by wiring. We dream of what we think, of what we don't know or think, but we think about, what we journey through, what we yearn for. We dream of tenderness and also of nightmares. But what becomes of dreams when the reality dug up is fictitious? (Celia Kiroga Rincón)

PROGRAMA 1
IMPRESSIONS OF LIGHT

Juliana Julieta | 2023 | Portugal, EUA |
16 mm | 4 min

O traballo partiu da fascinación polas superficies reflectantes como xeito de entender a propia identidade en tanto algo sempre contextual, mutable, distorsionable, fragmentario, metamórfico ou simplemente moi reflectante e en permanente creación. Ondas a chocar, a desintegrar o todo, a recomporse e a manter certa unidade constitutiva ou fundacional, mesmo para algo que está sempre en fluxo, adoptando novas formas e manifestacións. «O camiño é unha rede inestable», chea de conexións rizomáticas, algo que tecemos sobre a marcha. (Juliana Julieta)

The work started through a fascination with reflective surfaces as a way to understand identity itself as something always contextual, mutable, distortable, fragmentary, metamorphic or, simply put, highly reflective and undergoing permanent re-creation. Waves crashing, disintegrating the whole, reassembling and maintaining some constitutive or foundational unity, even for something that is always in flux and taking on new shapes and manifestations. “el camino es una red” (“the path is a network”), unstable, full of rhizomatic connections, something we weave as we journey forward. (Juliana Julieta)



IMPRESSIONS OF LIGHT

**LA MEMORIA DE LAS FRUTAS
(DIÁSPORA)**

Claudia Claremi | 2024 | España |
16 mm a HD | 3 min

La memoria de las frutas é un proxecto que, desde 2015, investiga as froitas do Caribe a través da tecedura de afectos que as rodean. *La memoria de las frutas (diáspora)* é unha peza feita a partir de entrevistas realizadas en Madrid en 2023. Evocando as froitas que se anhelan porque desapareceron do día a día ou porque remiten directamente a un espazo ou momento da vida, a película propón unha activación da memoria sensorial.

The memory of fruit is a project that has been studying the fruits of the Caribbean since 2015 through the fabric of affections surrounding them. *The memory of fruit (diaspora)* is a film made from interviews conducted in Madrid in 2023. Evoking types of fruit that one yearns for because they have disappeared from everyday life or because they refer directly to a place or moment in life, the film proposes an activation of sensory memory.

LEGERDEMAIN

Carlos Vásquez Méndez | 2023 | España |
16 mm a HD | 3 min

Legerdemain é unha peza encomendada polo CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) para ser incluída nunha programación sobre cinema e música dirixida tanto a adultos como a nenos. Esta peza de curtametraxe compõe se de ensaios sonoros producidos polos dedos dunha man a tocar superficies, a premer botóns e a activar artefactos cotiáns que están pasando por un proceso de obsolescencia, seguindo un ciclo de tempo de 56 latidos por minuto.

Legerdemain is a work commissioned by the CCCB (Centre for Contemporary Culture of Barcelona) to be included in a programme on film and music for both adults and children. This short film is made up of sound essays produced by the fingers of a hand touching surfaces, pressing buttons and activating everyday artifacts that are undergoing a process of obsolescence, following a time cycle of 56 beats per minute.

PROGRAMA 1

THE WORD WAS DELETED

Esperanza Collado | 2024 | España | 16 mm × 2 | 15 min

«Latido crea o ámbito. Espazo dentro do ollo. Somos terminais nerviosos dunha gran retina. A percepción é corpuscular e ondulatoria. A palabra ficou suprimida. A luz e o son constitúen frecuencias e o pensamento comunicáse de maneira táctil. Luz, cor, formas, intervalos, resonancias, compaixóns conmovedoras ata a conversión e a fusión [...]». (José Val del Omar, sen datar)

The Word Was Deleted é a activación da recente obra de Collado *Trágame nube*, formada por dúas proxeccións en 16 mm, gravacions de audio orixinais e fragmentos dunha entrevista ficticia. *Trágame nube* está constituída por unha dupla proxección de dous filmes en 16 mm; dúas caras dunha mesma unidade filmica coa que se explora o «outro cinema» que se oculta nos intervalos entre fotogramas. Este proxecto foi unha encomenda para a exposición dedicada ao cineasta e inventor granadino José Val del Omar *Cinema of Sensations: The Neverending Screen of Val del Omar*, que tivo lugar no Museum of the Moving Image (Nova York) en 2023.

Rodada con Bruno Delgado Ramo e coa participación de Paula Guerrero, *Trágame nube* ten unha estrutura en tres partes. A primeira é unha especie de *happening* co cineasta Delgado Ramo na Alhambra, onde Val del Omar rodou *Aguaspejo granadino* (1955). A segunda parte, a central, está dedicada por enteiro a unha selección de documentos orixinais de Val del Omar conservados na biblioteca do MNCARS (Madrid). O aparato cinematográfico presentado na terceira parte, rodada en BilbaoArte, presenta a sintaxe do cinema como escultura e *performance* nunha asociación libre co emblemático laboratorio PLAT (Picto-Lumínico-Audio-Táctil) de Val del Omar.

Créditos: gravacions de audio cortesía de Archivo Val del Omar

“Heartbeat creates the scope. Space inside the eye. We are nerve endings of a large retina. Perception is corpuscular and wave-like. The word was deleted. Light and sound are frequencies, and thought is communicated tactiley. Light, colour, shapes, intervals, resonances, moving sympathies till the conversion and fusion [...]” (José Val del Omar, *Latido crea el ámbito*, undated)



THE WORD WAS DELETED

The Word Was Deleted is an activation of Collado's recent work *Trágame nube* (*Swallow me up cloud*), involving 16 mm projections, original audio recordings and a fictitious interview. *Trágame nube* consists of a double projection of 16mm films; two sides of a single film unit that explores the “other cinema” that hides in the intervals between frames. This project was commissioned for the exhibition “Cinema of Sensations: The Never-ending Screen of Val del Omar” at the Museum of the Moving Image in New York in 2023, focusing on the work of 20th century Spanish filmmaker and inventor José Val del Omar.

Shot with Bruno Delgado Ramo and with participation from Paula Guerrero, the film has a three-part structure. The first part is a game of tag with the filmmaker Bruno Delgado Ramo at the Alhambra palace in Granada, where Val del Omar shot *Aguaspejo granadino* (*Granada watermirror* 1955). The second and central part is entirely devoted to a selection of Val del Omar's original documents kept at the library of the MNCARS in Madrid. The film apparatus presented on the third part of the film was shot in Bilbaoarte and presents the syntax of cinema as sculpture and performance in a loose association with Val del Omar's emblematic laboratory PLAT (Picto-luminous-audio-tactile).

Credits: audio recordings courtesy of the Val del Omar Archive.

SINAIS: LATINOAMÉRICA

ESTAS PONTES CHAMADAS PELÍCULAS

Penso neste programa máis como unha pregunta ou un espello. Talvez un espello que crebou e que reflicte en distintas direccións. Nos distintos puntos cardinais, desde o cosmos, desde a terra, desde o subterráneo, desde o material e inmaterial, desde o espírito e os corpos. Esta maneira de pensar o cinema experimental na América Latina creceu como unha enredadeira cando migrei a Europa. Canto asimilamos e canto estamos a mudalo ou a influír nel? O cinema que naceu nos Estados Unidos e en Europa, o cinema que se erixiu como un escape e unha alternativa á industria e ao sistema: como nos resistimos ante unha fantasía que se reflicte afastada dos nosos contextos? E que tanto nos cambiou a vida a algunas persoas.

Percorro as películas desde a curiosidade, por un estado das cousas que palpita xunta os ruídos telúricos cos que medrei, a brisa do Pacífico e as bucinas do transporte público, creando un *noise* musical de frenesi urbano. Os nosos ritmos a chocar con outros ritmos artificiais das cámaras analóxicas e os proxectores. As memorias, os vapores, as suores e as lacrimóxenas que tornan opaca a pantalla do cinema.

É o que se abre con este programa. Evocando e lembrando aquel *in between* (no medio) do que falaba Gloria Anzaldúa, quero abrir o campo para reflexionar sobre el como unha práctica de «mestizaxe». Unha contradición entre o nicho e o autoxestionado, entre o colectivo e o individual, entre o patriarcal e o disidente, entre o snob e o afectivo. Tensións que nos atravesan e se trenzan, que pontes son as películas que filmamos?

O título é unha cita do libro editado por Gloria Anzaldúa e Cherríe Moraga *Esta puente, mi espalda*,¹ orixinalmente publicado en 1981, no que ambas reúnen diversas voces de mulleres, algunas disidentes e todas de cor, residentes nos Estados Unidos, para poñer en cuestión o feminismo branco anglosaxón. Desde a experiencia da migración e a diáspora. Tomo esta antoloxía como unha inspiración, coa intención de dialogar sobre as intervencións, transformacións e desexos polo cinema experimental, que nacen e se fan desde algunas subxectividades femininas latinoamericanas, xermoladas en distintos contextos e afectadas por diversos desprazamentos. Sen facer romanticismos, sen endeusar, sen afagar de máis. Observando as complexidades das nosas semellan-

1 En inglés: *This Bridge Called My Back*.



Ofrenda. Azucena Losana, 2023

zas e diferenzas, para que a nosa creatividade, como Audre Lorde diría, «poida acenderse como unha dialéctica».

As relacións entre autoras non se establecen simplemente por semellanza, senón máis polo desexo de establecer un diálogo complexo, tupido de capas, como unha mazaroca por pelar. Cada unha provén de distintas latitudes do territorio actualmente denominado A América Latina. Algunhas, coma min, tomamos a decisión e tivemos a posibilidade de migrar *pr'o* norte. Nalgúns casos, polo mesmo desexo de facermos cinema ou de especializarnos neste, ou ambas as cousas.

Hai algunas características que influenciaron a selección, como a preferencia por películas feitas en analóxico, xa que este é un tema principal de discusión e debate, cando xorden as preguntas polo cinema experimental latinoamericano. A dificultade de acceso a este formato reduce as posibilidades da súa producción e tamén a súa difusión, como consecuencia da desaparición de espazos con equipos para este tipo de experiencia e a dificultade de custos e dispoñibilidade de stock. Porén, existen exemplos que amosan diversos xeitos de lle dar a volta á inaccesibilidade, como o predominante uso do branco e negro nas películas seleccionadas, pola súa facilidade para ser revelado de maneira caseira e con métodos orgánicos. Aínda que moitxs sabemos que a experimen-

tación non é exclusiva deste formato e que actualmente a mayoría das películas se terminan cun software dixital. Así como Gloria se apropiaba de ambos os idiomas, o anglosaxón e o seu castelán mexicano, e os mesturaba ao escribir, interésame repensar e propoñer unha observación destas películas a modo de pregunta, tomando en conta esta posibilidade de transformación da lingua, para descentrar.

A palabra, as voces de historias persoais e colectivas atravesan e sosteñen estas obras, como retallos, como follas dunha árbore, como secuencia de bágoas. Voces que demandan, que lembran memorias que nos obrigan a esquecelas. Arquivos rescatados e nos que se interveu. Imaxes intuitivas, desde o encontro, desde a homenaxe e desde a busca. Unha confrontación coa mirada e imaxinarios, sen negarmos a influencia dun cinema experimental —que talvez agora poderíamos chamar hexemónico— de hai algunas décadas e aos que aínda seguimos a quererles. A mayoría das artistas traballan en proxectos colectivos autoestionados que promoven a producción experimental nos seus contextos e tamén —nalgúns casos— forman parte de proxectos curatoriais, de mediación e de preservación. É dicir, a relación co cinema non é só exclusiva da creación, senón que se estende á difusión, á pedagogía e á distribución alternativa como prácticas esenciais para que poida seguir a existir. Sen deixar de lado a exclusividade inevitable do acceso a este tipo de educación experimental na América Latina, que normalmente está focalizada en comunidades de clase media-alta progresista.

A paisaxe é unha constante nas películas, mais preséntase como un testemuño de historias políticas, de memorias censuradas, de camuflaxe ante unha forza opresora e de homenaxe a loitas sociais alleas.

Esta é a primeira entrega do programa latinoamericano que empezamos no (S8). Quero darlles as grazas a Ángel Rueda e a Elena Duque pola invitación a sementar, cultivar e facer medrar un xardín con cheiros familiares.

Ivonne Sheen Mogollón

THOSE BRIDGES CALLED FILMS

I think of this programme more as a question or a mirror. Maybe it is a mirror that broke and now reflects in different directions: in the different cardinal points, from the cosmos, from the earth, from underground, from the material and the immaterial, from the spirit and body. This way of thinking about experimental cinema in Latin America grew like a creeping vine when I migrated to Europe. How much have we assimilated, and how much are we changing/influencing it? The cinema that was born in the United States and Europe, the cinema that turned into an escape and an alternative to industry and the system: how can we resist

a fantasy that reflects something far removed from our situations? And which changed some of our lives so much.

I go through films out of curiosity, out of a state of things that pulsates alongside the telluric noises I grew up with: the Pacific breeze and the blaring horns from public transport, creating a noise musical of urban frenzy. Our rhythms collide with other artificial rhythms of analogue cameras and projectors; the memories, the fumes, the sweat and tears obscuring the movie screen.

That is what opens up with this programme, evoking and recalling that “in-between” that Gloria Anzaldúa spoke of: I want to open up the field to reflect upon it as a hybrid work. It is a contradiction between the niche and self-management, between the collective and the individual, between the patriarchal and the dissident, between the snobbish and the caring. There are tensions that run through us and intertwine. What bridges are the films we shoot?

The title is a quote from the book by Gloria Anzaldúa and Cherrie Morága, *This bridge called my back*, originally published in 1981, in which the two bring together diverse voices of women, some of whom are dissidents and all of them of colour, residing in the United States, to question white Anglo-Saxon feminism. They do so through the experience of migration and diaspora. I take this anthology as an inspiration, with the intention of discussing the interventions, transformations and desires for experimental cinema that are born out of and made from some Latin American female subjectivities, germinated in different contexts and affected by various journeys. I do so without romanticising, without deifying, and without flattering too much. I observe the complexities of our similarities and differences so that our creativity, as Audre Lorde would say, “can spark like a dialectic.”

Relationships between female authors do not come about simply through similarity, but more through the desire to engage in a complex dialogue; one dense with layers, like an ear of corn yet to be peeled. Each of them comes from different latitudes of the land today known as Latin America. Some, like many, and like myself, took the decision and got the chance to migrate north. In some cases, this was due to the same desire to make films and/or to specialise in them.

There are some characteristics that influenced the selection, such as the preference for films made via analogue, since this is a principle topic of discussion and debate when questions arise about Latin American experimental cinema. The difficulty in accessing this format means there are fewer possibilities to produce it and also to disseminate it, as a result of the disappearance of venues with apparatus for this type of experience, as well as the difficulty of the costs and availability of stock. Nevertheless, there are examples that demonstrate various ways of turning the inaccessibility on its head, such as the predominant use of black and white in the films selected, due to the ease of developing such film in a homemade way with organic methods. That said, many of us are aware

*Abrir monte.* María Rojas, 2021

that experimentation is not exclusive to this format, and that most films today are finished off with digital software. Just as Gloria appropriated and blended Anglo-Saxon language with her Mexican Spanish when writing, I am interested in rethinking and proposing an observation of these films as in a question, taking into account this possibility of language transformation, in order to decentralise.

The words and voices of personal and collective stories run through and sustain these works, like cuttings or the leaves of a tree; like a sequence of tears shed. There are voices that demand; that recall memories that force us to forget them. Files that are salvaged and worked upon. Intuitive images based on encounters, tributes and searches. There is confrontation between one's gaze and imagined scenes, without denying the influence of experimental cinema—which perhaps we may now call hegemonic—from a few decades ago and which we still love. Most of the artists work in self-managed collective projects that foster experimental production within their contexts, and also in some cases they are part of projects involving curating, mediating and preserving. In other words, the relationship with cinema is not only exclusive to creation. Dissemination, education and alternative distribution are also understood to be essential practices for it to continue to exist, without casting aside the inevitable exclusivity of access to this type of experimental education in Latin America, which is normally concentrated in progressive upper-middle class communities.

The landscape is a constant in films, but it is presented as a witness to political stories, to censored memories, to camouflage when confronted by an oppressive force, and to paying tribute to the social struggles of others.

This is the first installment of the Latin American programme that we began in (S8). I wish to thank Ángel Rueda and Elena Duque for the invitation to plant, cultivate, and grow a garden with familiar fragrances.

Ivonne Sheen Mogollón

PROGRAMA

SALA (S8) | SÁBADO 8 DE JUNIO | 13 H | SATURDAY JUNE 8 | 1 PM

Sensación 77: mimetismo

Marie Louise Alemann | 1977 | Arxentina | Super 8 | 8 min

A cámara busca unha persoa disfrazada. Alemann tenta desaparecer dentro da follaxe do delta do Tigre, na provincia de Buenos Aires, unha área de refuxio durante a más represiva ditadura arxentina do século XX. Filmada por Claudio Caldini. A película orixinal desta curta perdeuse. (Federico Windhausen)

The camera seeks out a person in disguise. Alemann attempts to disappear into the foliage of the Tigre delta in the province of Buenos Aires, an area in which to take refuge during the most repressive Argentine dictatorship of the 20th century. Filmed by Claudio Caldini. The original film of this short has been lost. (Federico Windhausen)

Abrir monte

Maria Rojas | 2021 | Colombia, Portugal | 16 mm, transferencia a 4K | 25 min 47 s

O 19 de xullo de 1929, nunha vila de Colombia, un grupo de zapateiros loitou por mellorar as condicións de vida e de traballo no país. Chamáronse «os Bolcheviques do Líbano (Tolima)». A súa revolución durou só un día e tentaron borrar o seu rastro. As mulleres desta verea atópanse con Aura, unha avoa anarquista, coa sensación de que a súa rebelión ainda segue a suceder. (María Rojas)

On 19 July 1929 in a village in Colombia, a group of shoemakers fought to improve living and working conditions in the country. They were called "The Bolsheviks of Lebanon, Tolima." Their revolution lasted just one day and they tried to erase all trace of it. The women of the village meet Aura, an anarchist grandmother, with the feeling that their rebellion is still ongoing. (María Rojas)



Ñores

Ñores (sin señalar)

Annalisa D. Quagliata | 2016 | México | 16 mm | 2 min 44 s

Ñores (sin señalar) lémbranos que México é un país onde os que sinalan e denuncian a corrupción e a impunidade son silenciados. O foco central é o multihomicidio do fotoperiodista Rubén Espinosa, a activista Nadia Vera, Alejandra Negrete, Yesenia Quiroz e Mile Virginia, icónico acontecemento que exemplifica a crecente violencia no estado de Veracruz. O uso de película en B/N dálle un aspecto doutra época: poida que o contexto de violencia e inxustiza sexa actual, mais os problemas son os mesmos de antes, son como unha vella historia que se repite unha e outra vez. (Annalisa D. Quagliata)

Ñores (sin señalar) reminds us that Mexico is a country where those who point out and denounce corruption and impunity get silenced. The central focus is the multiple homicide of the photojournalist Rubén Espinosa and the activists Nadia Vera, Alejandra Negrete, Yesenia Quiroz and Mile Virginia; an iconic event that exemplifies the growing violence in the state of Veracruz. The use of black and white film lends it an aspect from another era: the context of violence and injustice may exist today, but the problems are the same as before: they are like an old tale being repeated over and over again. (Annalisa D. Quagliata)

PROGRAMA
*El Bohío***El Bohío**

Sofía Gallisá | 2019 | Porto Rico | 16 mm |
2 min 22 s

Retrato da recreación dunha estrutura campesiña onde Luis Muñoz Marín, o primeiro gobernador portorriego electo (1948-1964), se reunía con políticos e intelectuais da súa época. Filmado logo do paso do furacán *Maria* en Trujillo Alto (Porto Rico). Grazas a Kathryn Ramey pola súa axuda. 16 mm revelado á man con anamú, unha planta medicinal nativa de Porto Rico. (Sofía Gallisá)

A portrait of the recreation of a peasants' structure where Luis Muñoz Marín, the first elected governor of Puerto Rico (1948–1964), met with the politicians and intellectuals of his time. Filmed after the passing of Hurricane María in Trujillo Alto, Puerto Rico. Thanks to Kathryn Ramey for her help. 16 mm hand-developed with *anamú* (guinea hen weed), a medicinal plant native to Puerto Rico. (Sofía Gallisá)

Ofrenda

Azucena Losana | 2023 | México | Super 8 |
3 min 51 s

Na cosmovisión otomí (dunha etnia do centro do México), o millo ou semente sabia caeu en forma de gotas para fertilizar o mundo. A súa actividade agrícola marca os ciclos ceremoniais. Como ofrenda e agradecemento prepáransen tortillas que son pintadas coa tintura natural do muicile. Utilízanse selos tallados en madeira de mezquite con ilustracións alusivas á natureza ou á Santa Cruz. Para a comunidade, as avoas son a ponte co sagrado. Elas entréganlle ás súas fillas ou netas os selos que no seu día herdaron, xunto á crenza de que o fogón é un lugar sagrado, e estas tortillas que alimentan corpo e alma son sinónimo de gozo. (Azucena Losana)

In the worldview of the Otomí (an ethnic group from central Mexico), corn or the wise seed fell in the form of drops to fertilise the world. The agricultural activity around it marks the ceremonial cycles. As a votive offering and for gratitude, *tortillas* are prepared and painted with the natural dye of the Mexican honeysuckle. Seals carved in mesquite wood are used, with illustrations alluding to nature or the Holy Cross. For the community, the grandmothers are a bridge to the sacred. They give their daughters or granddaughters the seals they once inherited, along with the belief that the stove is a sacred place, and that these *tortillas* that feed the body and soul are synonymous with joy. (Azucena Losana)

*Ofrenda*

PROGRAMA**Tantas vozes no silêncio do agora**

Cristiana Miranda | 2018 | O Brasil | 16 mm |
11 min 35 s

Un coro de voces femininas, o murmuro profundo das aguas subterrâneas. Palabras escritas e soñadas, memoria redescuberta, éxtase e iluminación. (Cristiana Miranda)

A chorus of female voices; the deep murmur of underground waters. Words written and dreamed, memory rediscovered, ecstasy and illumination.
(Cristiana Miranda)



Tantas vozes no silêncio do agora



Desastres Naturales

Desastres naturales (#3)

Andrea Novoa | 2020 | Chile | 16 mm | 14 min

Desastres Naturales, filmado en Cuba e Chile, é o encontro de tres películas e tres territorios. Un relato persoal que, a través de experimentos que se manifestan en imaxes e escritos nun diario, retrata encontros vividos e lugares habitados atravesados por forzas da natureza, cores, accidentes e loitas. Dedicado a Lena. (Andrea Novoa)

Desastres Naturales #3 , filmed in Cuba and Chile, is the encounter between three films and three territories. It is a personal tale using experiments that manifest themselves in images and writings in a diary to portray encounters experienced and places inhabited, riddled with forces of nature, colours, accidents and struggles. Dedicated to Lena. (Andrea Novoa)

GAËLLE ROUARD

PATIO DA FUNDACIÓN LUIS SEOANE

SÁBADO 8 DE XUÑO | 23 H | SATURDAY JUNE 8 | 11 PM

Tres películas de Gaëlle Rouard en proxeccións nas que a artista intervén en directo.

Three films by Gaëlle Rouard in projections performed live by the artist.

HOLY ROTORS

Gaëlle Rouard | 2016 | Francia | 16 mm | 6 min

Antes estaban a rotar; despois rotan.

Before they were rotating, afterwards they rotate.



UNTER

UNTER

Gaëlle Rouard | 2011 | Francia | 16 mm | 20 min

O mar fai escuma e burbollas. Gris branco deprimente por todas as partes.

Simas e montañas. Auga..., só auga! E nada que a absorba toda!

Outra sacudida demoledora. Breve mirada do xefe arredor de si. A auglla avanza impertérrita.

Primeiro o sonar!

Inmersións e prata nas profundidades; alzarse cara á luz e o xeo. Gaëlle Rouard está ao temón do barco. Seguiu o seu ollar.

The sea foams and bubbles. Gray white bleak everywhere.

Chasms and mountains. Water... only water! And nothing to absorb it all!

Other shattering shock. Brief look round of the chief. The needle progresses unperturbed.

First the sonar!

Water Diving and silver in the depths, lift up to the light and ice. Gaëlle Rouard is at the helm of the ship. Followed her gaze.



LES NOCES ROMPUES

LES NOCES ROMPUES

Gaëlle Rouard | 2014 | Francia | 16 mm | 25 min

A calor ascende cara ao ceo.

A mosca enfróntase ao seu final.

Esténdese por pontes ou atravesa fontes secas.

Xordos quedaron os grévoles.

Boca negra, gorxa seca.

Enchoupan a terra ata os ósos, como tenreira lobo trigo caídos.

Valiño baixo a chuvia, farol nunha unlla.

Lobo cola fin lobo pronto xacente e oculto.

Que cadaquén siga a observar a outro.

Heat rises to the sky.

Fly face its end.

Sweep along bridges or run dry fountains.

Deaf are the gellinottes

Black mouth, dry throat

Drench the ground to the bone,

Like a beef wolf wheat down

Small valley in the rain,

Lantern on a nail.

Wolf tail end wolf

Soon lying and hiding

Let each one to keep watch other one

LYNN LOO

INTENCIÓNS INCIDENTAIS

PATIO DA FUNDACIÓN LUIS SEOANE

VENRES 7 DE XUÑO | 23 H | FRIDAY JUNE 7 | 11 PM

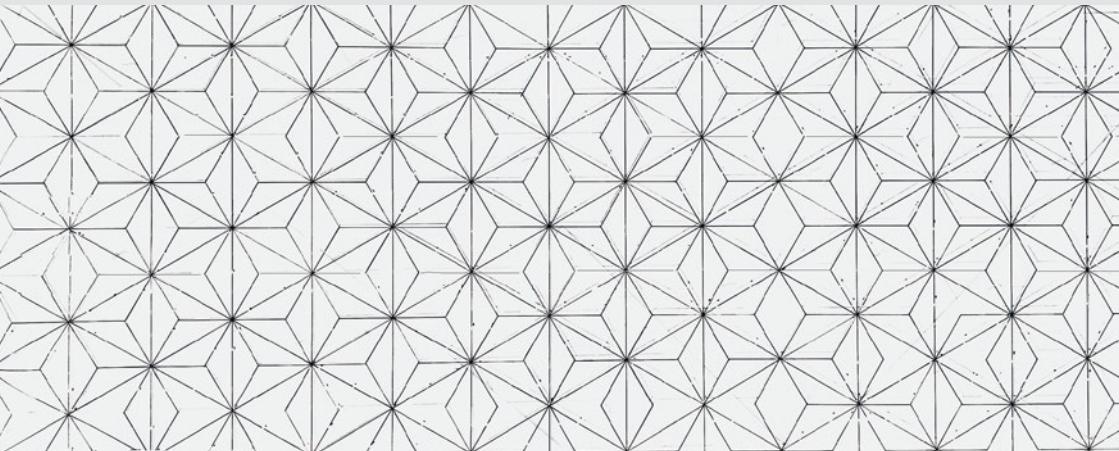


Diagrama para *Asa No Ha*

Todas as obras empezan cunha curiosidade: que pasaría se...? Logo, cando a idea tomou unha primeira forma na tira de película, a seguinte fase de exploración consiste en entender o que está a suceder na pantalla e, a seguir, buscar un xeito de interpretar esta obra segundo o meu propio temperamento e conformala. Esta é, a grandes trazos, unha descripción do proceso que sigo. Nas obras así expandidas adoito empregar imaxes abstractas; en termos xerais, son padróns, padróns espaciais e rítmicos. Hai unhas normas que impoño ao principio, mais, no proceso de realización, prevexo a posibilidade de tomar e aplicar decisións sobre como seguir facendo que o traballo evolucione e como interpretalo.

Funme decatando de que a miña formación musical puido influír sufilmente na miña maneira de abordar a realización de películas, pois ambas as formas de arte posúen unhas regras, estruturas e padróns e, ao combinárense, achegan unha especie de certeza, resolución e, por riba de todo, beleza á nosa humana percepción deses sistemas.

Lynn Loo

Lynn Loo, orixinaria de Singapur e hoxe radicada en Londres, chegou ao cinema tras a súa traxectoria na música. Traballa nese primeiro ámbito desde finais dos 90 e empezou a abrirse camiño no cinema expandido a mediados da década de



Lynn Loo

2000. En 2011, Loo pasou polo (S8), onde amosou as obras feitas en colaboración con Guy Sherwin, e nesta nova visita tráenos dúas das súas primeiras creacóns, nas que explora distintos materiais de película analóxica e procesos levados a cabo en distintas partes do proxector, así como as súas últimas *performances* filmicas, *Washi MM*, e a obra *Asa No Ha*, en curso de realización.

Each work begins with a curiosity –what-would-happen-if....? Then when the idea has taken some initial form on film, the next stage of exploration is understanding what is happening on the screen and then searching for a way to interpret, in my own temperament, and form this work. That is the outline description of my process. These expanded works often use abstract images. Broadly speaking they are patterns, spatial and rhythmic patterns. There are rules that I impose at the start but in the process of making I anticipate chance to emerge and effect decisions on how to further evolve and interpret the piece.

I gradually came to realize that my background in music may have subtly influenced my way of filmmaking. Both artforms have rules, structures and patterns. When combined, they bring a kind of certainty, resolution, and most of all beauty, to our human perception of these systems.

Lynn Loo

Originally from Singapore and currently based in London, Lynn Loo came to cinema with a background in music. She has been working on film since the late 90s, and she started her way on expanded cinema in the mid 2000s. Loo visited (S8) in 2011, where she showed her works in collaboration with Guy Sherwin. In this new visit, she brings us a couple of her earlier works in which she explores analog film materials and processes in multiple projector pieces, as well as her latest film performances, *Washi MM*, and her work in progress *Asa No Ha*.

END ROLLS

Lynn Loo | 2009 | O Reino Unido | 3 mm x 16 mm | 12 min

Cando do laboratorio devolven un rolo de película de cinema en cor, sempre empeza por unha longa cabeceira e despois veñen uns breves segundos de fluxo de cor antes de se transformar na primeira imaxe que aparece na pantalla. O mesmo ocorre cando a imaxe se esvaece ao final dun rolo. O que eu quería era captar esa flutuación de cores. Pasouse un rolo de negativo por unha cámara de cinema e despois expúxose, a intervalos aleatorios, a diversas fontes luminosas, como a luz dunha candea, a dun fornelo e a dunha radio. No laboratorio fixérónse copias, con instrucións de someter cada unha a distintas exposicións luminosas, e esas copias proxéctanse a seguir en tres proxectores independentes.

O son cáptase mediante unhas fotorresistencias que reaccionan ás flutuacións de luz da película. Aproveitando os diferentes ritmos dos proxectores, as ditas copias idénticas reproducense en momentos distintos, o que ofrece, máis unha vez, unha interacción ao azar, igual que co son. (Lynn Loo)

When a roll of motion picture colour print film is returned from the lab, it always begins with a long leader and then a brief few seconds of a flux of colour appears before it transforms into the first image on screen. This also happens when the image fades away at the end of the roll. I wanted to capture that fluctuation of colours.

A roll of colour negative was laced in a film camera and then exposed at random intervals to various lights such as candle light, stove light and radio light. Copies were made from the lab with instructions to strike different light exposures for each print. These copies are then projected on three separate projectors.

The sound is captured using photo-resistors that react to the light fluctuations in the film. Taking advantage of the different rhythms of the projectors, the identical copies will play at different times, providing again a chance interplay, as with the sound. (Lynn Loo)



AUTUMN FOG

AUTUMN FOG

Lynn Loo | 2010 | O Reino Unido | 2 mm x 16 mm | 12 min

Cando fun vivir a Londres, aquela foi a primeira vez que tiven xardín e a primeira vez que experimentei nel as mudanzas estacionais, que eran más rechamantes no outono, e quisen captalos mediante o uso dunha cámara de cinema e ver en que fan materializarse. Ao comezar a filmación, establecían unhas regras: as tomas tiñan que ser fixas, tiña que haber movemento procedente dunha lixeira brisa e logo tiñan que vir a luz e a sombra.

Do laboratorio devolveron o negativo da cámara e a copia e deles xurdíu a idea de proxectalo xuntos con pantallas superpostas, o cal, pola súa vez, derivou nunha manipulación ocasional do proxector en directo e na adición de filtros de cor. (Lynn Loo)

When I started living in London it was my first time having a garden and the first time I experienced seasonal changes in the garden, most strikingly during Autumn. I wanted to capture these changes and to see what would materialize through use of a film camera. Rules were set when I started filming. Shots have to be stationary, there has to be movement from a light breeze, and then light and shadow.

The camera negative and print were returned from the lab and from them the idea of projecting both together with screens overlapping developed. This in turn led to the occasional live projector manipulation and addition of colour filters. (Lynn Loo)

WASHI MM

Lynn Loo | 2017 | O Reino Unido, O Xapón | 3 mm x 16 mm | 15 min

Vin por vez primeira os debuxos de Mary Martin nunha galería londiniense e un que me chamou especialmente a atención foi *Drawings for Expanding Permutation* (*Debuxos para unha permutación en expansión*), de 1969, bolígrafo sobre papel. Ao imaxinar como os fixera, os padróns, as liñas, o branco e o negro que son como luz e sombra, pregunteime como interpretalos en película. O seu fillo, Paul Martin, soubo do meu interese e amablemente me ofreceu un catálogo no que figuraba o debuxo que me serviu de inspiración para crear esta obra.

Nunha tenda atopei cinta adhesiva protectora Washi, que viña en distintas formas e con distintas liñas.

Ao cortar estas cintas con varias lonxitudes e adherilas aos dous lados dunha tira de película en branco a intervalos variados, créanse ritmos visuais. A cinta tamén se pega a intervalos ao bordo da película que contén a banda sonora.

Despois de pegar varios centos de pés de cinta Washi en película en branco, fixen copias nunha impresora por contacto caseira e procesei eu mesma a película. Foron tres copias as que creei e usei na obra definitiva. En *Washi MM* empregáñase tres proxectores e, ao facerse uso da diferenza inata de velocidade de cada proxector, as películas non van sincronizadas, o que achega un elemento rítmico adicional á obra. (Lynn Loo)

Agradecementos:

Arts Council England

The Great Britain Sasakawa Foundation

I first saw Mary Martin's drawings in a gallery in London. One that especially struck me was *Drawings for Expanding Permutation*, 1969, pen on paper. Imagining how she drew them, the patterns, lines, white and black are like light and shadow, I wondered how to interpret them onto film. Her son Paul Martin knew of my interest and kindly gave me a catalogue that contained the drawing which I used as inspiration to create this work.

I found Washi masking tape in a shop that came with various shapes and lines.

Cutting these tapes into different lengths, adhered onto both sides of a strip of clear film at different intervals, creates visual rhythms. The tape is also adhered at intervals to the soundtrack edge of the film.

After a few hundred feet of sticking washi tape onto clear film, I made copies on a homemade contact printer and self processed the film. Three copies were made and used in the final work.

Washi MM uses three projectors, and making use

of the innate difference of speed in each projector, the films do not sync, giving an additional element of rhythm to the work. (Lynn Loo)

Thanks to:

Arts Council England

The Great Britain Sasakawa Foundation

ASA NO HA

Lynn Loo | 2024 | O Reino Unido, O Xapón | 2 mm x 16 mm, un proxector DV | 1 min

En Kanuma, un artesán introduciúme no *kumiko*, unha arte tradicional xaponesa consistente en ensamblar anacos ultrafinos de madeira sen usar puntas, para formar padróns xeométricos que levan a empregarse centos de anos; o *asa no ha* (folla de cáñamo) é un dos máis recoñecibles. Segundo Toyoda-san, o esencial do *kumiko* é o uso de triángulos equiláteros, pois ten que ter exactamente 60 graos en todos os lados ou non vai saír ben. Ao pensar en producir unha obra filmica baseada nisto, lembreime de 10 *Drawings*, de Steve Farrer, na que se dispúñan tiras de película en branco nunha cuadrícula; decidín tomar prestada esta idea de debuxar sobre película en branco e rascar sobre cinta negra *Asa no Ha*, con imaxe e son en mente. Trátase dunha obra en curso de realización. (Lynn Loo)

Agradecementos:

The Great Britain Sasakawa Foundation

In Kanuma, I was introduced to Kumiko by a craftsman. Kumiko is a Japanese traditional craft of assembling ultra-thin fine wood pieces without nails, forming geometric patterns that have been used for hundreds of years. Asa no Ha (Hemp leaf) is one of the most recognisable patterns. Listening to Toyoda-san, the basics of Kumiko is the use of equilateral triangles. It has to be precisely 60 degrees on all sides or it will not work. Thinking about producing a film work from this, I remembered Steve Farrer's 10 Drawings, which laid out strips of clear film into a grid. I decided to borrow this idea to draw on clear film and scratch on black film Asa no Ha, with in mind image and sound. This is a work-in-progress. (Lynn Loo)

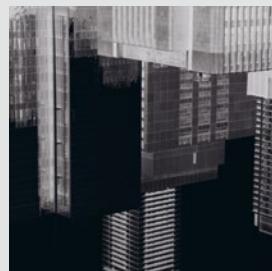
Thanks to:

The Great Britain Sasakawa Foundation

BAICC
AGNÈS HAYDEN
 LATITUDE MESH

PATIO DA FUNDACIÓN LUIS SEOANE

XOVES 6 DE XUÑO | 23 H | THURSDAY JUNE 6 | 11 PM



Latitude Mesh, de Agnès Hayden, foi o proxecto elixido na pasada convocatoria de BAICC, Residencia artística internacional de creación cinematográfica 2023-24, promovida polo (S8) xunto a AC/E e o LIFT.

Latitude Mesh by Agnès Hayden was the project chosen in the last invitation from BAICC, the 2023–24 International Artistic Residency for Cinematographic Creation promoted by (S8) together with AC/E and LIFT.

LATITUDE MESH

Agnès Hayden | 2024 | España, Canadá | 16 mm
 | 18 min

Latitude Mesh é unha película que pon en diálogo distintas emulsións fotosensibles: Kodak Tri-X, película de alto contraste Kodak 3378 e unha emulsión propia, creada artesanalmente. Esta última é o elemento principal da obra, a investigación das súas características e posibilidades. A película artéllase arredor de tres conceptos: o descenso na latitude fotográfica, desde a emulsión máis sensible ata a menos sensible á luz; o descenso na latitude xeográfica de Toronto, filmando de norte a sur segundo a emulsión; e un descenso físico da cámara, desde imaxes contrapicadas enfocadas nas alturas, pasando pola cidade e a terra, para finalizar no lago Ontario. O movemento, a sensibilidade fotoquímica e a xeografía entrelázanse ao longo da metraxe, acompañados por unha paisaxe sonora autoproducida. A imaxe e a música dexeneran gradualmente ata alcanzar ritmos violentos de haluros de prata desordenados e sons distorcidos. (Agnès Hayden)

Latitude Mesh is a film that puts different photo-sensitive emulsions into dialogue: Kodak Tri-X, a Kodak 3378 high contrast film and Hayden's own emulsion , created artisanally. The latter provides the main thrust of the work: the research into the work's characteristics and possibilities. The film is structured using three concepts: the descent in photographic latitude from the most light-sensitive emulsion to the least; the descent in Toronto's geographical latitude, filming from north to south according to the emulsion; and a physical descent by the camera, from low-angle images focusing on the heights, passing through the city and the land, then ending at Lake Ontario. Movement, photochemical sensitivity and geography are all intertwined throughout the footage, accompanied by a self-produced soundscape . The images and music gradually degenerate into violent rhythms of disordered silver halides and distorted sounds. (Agnès Hayden)

eSe8_LAB

NICOLE REMY

CON CERTA LUZ

PATIO DA FUNDACIÓN LUIS SEOANE

XOVES 6 DE XUÑO | 23 H | THURSDAY JUNE 6 | 11 PM

Converter a man nunha cámara de cine, con motor e obturador. Durante a miña estadía en Nanolab puiden profundar na creación de cámaras *pinhole* en carretes de Super 8 xunto a Dianna Barrie e Richard Tuohy. Filmei varios percorridos desde a miña cabana cara ao bosque que me rodeaba e rexistrei o son que me acompañaba cunha gravadora de caseite. Ambos os aparellos teñen unha mecánica circular, o que deu como resultado a experiencia cíclica e constante de captar a imaxe e o son a través do propio corpo.

Nicole Remy

A artista peruana asentada en Madrid Nicole Remy foi beneficiaria dunha bolsa eSe8_Lab, grazas á cal viaxou ao Lanolab, en Daylesford (Victoria [Australia]), para completar o seu traballo con cámaras de Super 8 estenopeicas, que hoxe presenta en formato *performance*.

A CERTAIN LIGHT

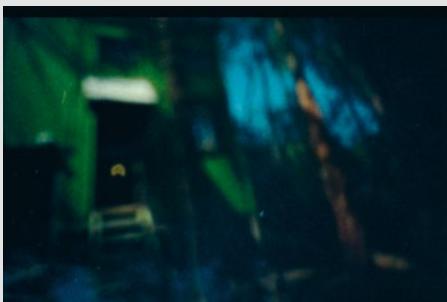
Turning one's hand into a movie camera, motor and shutter. During my stay at Nanolab, I was able to delve deeper into the creation of pinhole cameras in Super 8 cartridges alongside Dianna Barrie and Richard Tuohy. I filmed several routes from my cabin into the forest around me, and recorded the accompanying sound with a cassette recorder. Both devices have circular mechanics, which resulted in a cyclical, continual experience of capturing image and sound through one's own body.

Nicole Remy

The Madrid-based Peruvian artist Nicole Remy benefited from one of the eSe8_Lab scholarships, thanks to which she travelled to the Nanolab in Daylesford, Victoria (Australia) to complete her work with Super 8 pinhole cameras, which she is presenting today in the form of a performance.

A CERTAIN LIGHT

Nicole Remy | 2024 | Australia, España | *Performance en Super 8 e 16 mm | 22 min*



SINAIS

PATIO DA FUNDACIÓN LUIS SEOANE

XOVES 6 DE XUÑO | 23 H | THURSDAY JUNE 6 | 11 PM

O apartado dedicado ás formas do cinema expandido e á *film performance* de Sinais pasa, nesta edición, ás noites do patio da Fundación Luis Seoane. Presentamos a proposta do colectivo saruxceci, composto por Saru Miras e Ceci Romero, ao longo dunha *performance* conxunta, unha película de Romero e outro traballo performativo de Miras, que os artistas definen como «tres exercicios sobre a imposibilidade». Poñendo o foco especialmente nos procesos artísticos que se entrelazan coa vida cotiá e o espazo compartido, o seu traballo materialízase entre as accións performativas, o cinema fotograma a fotograma e as posibilidades conceptuais da filmación e proxección en formatos analóxicos.

SINAIS

The section dedicated to the forms of expanded cinema and the Sinais film performance is moving out this year to the nights in the courtyard of the Luis Seoane Foundation. We are presenting the proposal from the Saruxeci collective composed of Saru Miras and Ceci Romero via a joint performance by them as well as a film by Romero and another performance work by Miras, all of which the artists define as “three exercises on impossibility.” With a special focus on artistic processes intertwined with everyday life and shared space, their work materialises among performativity action, frame-by-frame cinema and the conceptual possibilities of filming and projection in analogue formats.

LO QUE NO SE VE

Saru Miras e Ceci Romero | 2023 | España |
16 mm | 5 min



SIN TI TULO

Ceci Romero | 2023 | España | Super 8 | 3 min



EL MOVIMIENTO QUE DESPLAZA LAS LÍNEAS

Saru Miras | 2023 | España | Super 8 | 4 min



X



A RODA DA FORTUNA

eSe8_LAB

INPUT

ESPAZO DE TITORIZACIÓN
PERSONALIZADO DE PROXECTOS
CINEMATOGRÁFICOS
EN DESENVOLVEMENTO
126

PARAÍSO

ENCONTRO DE ESTUDANTES
DE BELAS ARTES
134

**OBRADIRO DE EXPLORACIÓN
DA ANIMACIÓN DIRECTA**

147

BAICC

RESIDENCIA ARTÍSTICA
INTERNACIONAL DE CREACIÓN
CINEMATOGRÁFICA
148

BOLSAS eSe8_LAB

148

OBSERVATORIO

SEMINARIO **FILM UNDONE**
150

DIDÁCTICA

MORGAN FISHER MASTER CLASS

FILMS AS RESPONSES
159

**OBRADIRO XPRESA
CON FRANCI DURÁN**

160

**XORNADAS DE CINEMA PARA
CENTROS PÚBLICOS DE ENSINO**

162

EN LIÑA

ULTREIA ET SUSEIA

164

CAMERA OBSCURA

AMY HALPERN

166

INPUT

ESPAZO DE TITORIZACIÓN PERSONALIZADO DE PROXECTOS CINEMATOGRÁFICOS EN DESENVOLVEMENTO

INPUT é un espazo de titorización e asesoría de proxectos cinematográficos en desenvolvemento que xorde en 2017 da colaboración entre a Fundación Luis Seoane e o (S8) Mostra Internacional de Cinema Periférico, mediante o que un grupo de cineastas e artistas teñan acceso a profesionais de prestixio internacional do ámbito do cinema e da arte, cos cales poden discutir os seus proxectos, desde o estado de escritura e desenvolvemento ata o de distribución. Trátase de titorías individuais e personalizadas, onde cada unha das persoas seleccionadas comparte os seus procesos creativos, que son analizados polo/a mentor/a para buscar novas vias ou impulsar as xa existentes.

INPUT é unha das principais liñas de traballo de eSe8_LAB, que organiza e promove actividades profesionais que inciden na modernización do sector e repercuten, así, na promoción da nosa cultura, no ámbito estatal e no internacional. O obxectivo destas xornadas é fomentar a profesionalización dos novos creadores e potenciar, ao mesmo tempo, a formación, a vertebración e a creación de redes dentro do sector cultural no noso país.

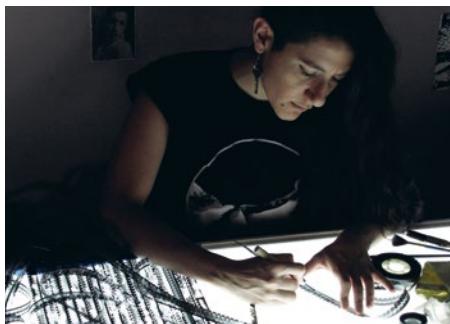
INPUT

PERSONALISED TUTORING SPACE FOR FILM PROJECTS IN DEVELOPMENT

INPUT is a tutoring and consultancy space for film projects in development which was launched in 2017 as the result of collaboration between the Luis Seoane Foundation and the (S8) International Peripheral Film Festival (*Mostra Internacional de Cinema Periférico*). Through it, every year a group of filmmakers gain access to internationally renowned professionals in the sphere of cinema and art with whom they can discuss their projects, ranging from the writing and development stage up to distribution. These are individual, personalised tutorials, where each of the tutees selected can share their creative processes that are then analysed by the mentor to find new ways or foster existing ones.

INPUT is one of the main lines of work carried out by eSe8_LAB, which organises and fosters professional activities that involve modernisation in the sector, with an impact on the promotion of Spanish culture nationwide and internationally. The aim of these sessions is to foster professionalisation among new creators, boosting their training, lending them structure and networking within the cultural sector in Spain.

TITORES / TUTORS



Annalisa D. Quagliata

Annalisa D. Quagliata Blanco cursou estudos no Massachusetts College of Art and Design, onde realizou unha dupla especialidade en Cinematografía e Vídeo, e Estudio para Medios Interrelacionados. A súa obra exhibiuuse internacionalmente. Annalisa forma parte do LEC (Laboratorio Experimental del Cine) e está á fronte do espazo de exhibición La Cueva, na Cidade de México. O seu proxecto *imago* recibiu unha bolsa da Princess Grace Foundation-USA. Foi bolseira do Programa Jóvenes Creadores e do Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales do FONCA.

Annalisa D. Quagliata Blanco graduated from the Massachusetts College of Art and Design, where she completed a dual major in Film/Video and Studio for Interrelated Media. Her work has been exhibited internationally, and she is on the team at the LEC (Experimental Cinema Laboratory) and in charge of the La Cueva exhibition venue in Mexico City. Her "imago" project was awarded a grant from the Princess Grace Foundation, USA, and she has also been awarded a scholarship for the Young Creators Programme and the Programme for the Promotion of Cultural Projects and Co-investments run by FONCA (Mexican National Endowment for Culture and Arts).



Franci Durán

Francisca Durán é unha artista chilenocanadense que traballa con medios experimentais na creación de películas, instalacións de vídeo e obras en medios mixtos bidimensionais que xiran arredor da historia, a memoria e a violencia. Durán exhibiu o seu traballo en festivais de cine e outros espazos do ámbito internacional, como o Festival Internacional de Cinema de Edimburgo, o de Rotterdam, Hot Docs, Arkipel, os Anthology Film Archives, Los Angeles Film Forum, VideoPool e Centre[3]. Ten un mestrado en Belas Artes pola York University, así como un grao en Artes pola Queen's University, e segue asistindo a actividades de desenvolvemento profesional impartidas en centros dirixidos por artistas e a través de mentorías artísticas. A súa práctica recibiu apoio en forma de bolsas de investigación, viaxe e producción concedidas por diversos concellos artísticos canadenses.

Francisca Duran is a Chilean-Canadian experimental media artist who creates films, video installations and 2D mixed-media works about history, memory and violence. Duran has exhibited internationally at film festivals and venues including Edinburgh International Film Festival, International Film Festival at Rotterdam, Hot-Docs, Arkipel, Anthology Film Archives, Los Angeles Film Forum, VideoPool and Centre[3]. Duran holds an M.F.A. from York University and a B.A.H. from Queen's University and continues to receive professional development from artist-run centres and through artist mentorships. Her practice has been supported by research, travel, and production grants from Canadian arts councils.



María Ruido

María Ruido é artista visual, realizadora, investigadora e docente. É profesora no Departamento de Imaxe da Universitat de Barcelona. Desde 1998 vén desenvolvemento proxectos interdisciplinares sobre a construcción social do corpo e a identidade, os imaxinarios do traballo no capitalismo posfordista, e a construcción da memoria e as súas relacións coas formas imaxinativas da historia; máis recentemente, traballa arredor das novas formas dos imaxinarios decoloniais e as súas posibilidades emancipatorias. Entre as súas producións destacan os ensaios documentais *La memoria interior* (2002), *Ficciones anfibias* (2005), *Plan Rosebud* (2008), *ElectroClass* (2011), *Le rêve est fini* (2014), *Mater Amatísima* (2017), *Estado de malestar* (2019) ou a conferencia-performance *Las reglas del juego* (2022). Participou en moitos proxectos expositivos estatais e internacionais, así como en festivais de cinema e vídeo.

María Ruido is a visual artist, filmmaker, researcher and teacher. She is a lecturer in the Department of Image at the University of Barcelona. Since 1998 she has been carrying out interdisciplinary projects on the social construction of the human body and identity, the imaginaries of work in post-Ford capitalism, and on the construction of memory and its relationships with the narrative forms of history. More recently she has worked on the new forms of de-colonial imaginaries and their emancipatory possibilities. Her productions include noteworthy documentary essays such as *La memoria interior* (*Inner memory*, 2002), *Ficciones anfibias* (*Amphibious fictions*, 2005), *Plan Rosebud* (2008), *ElectroClass* (2011), *Le rêve est fini* (*The dream is over*, 2014), *Mater Amatísima* (2017), *Estado de malestar* (*Unwellfare state*, 2019) and the performance-talk *Las reglas del juego* (*The rules of the game*, 2022). She has taken part in many national and international exhibition projects, as well as in film and video festivals.



Oana Gheră

A romanesa Oana Gheră é comisaria cinematográfica e conta cunha traxectoria académica en estudos filmicos e escrita de guións. É a directora artística do Festival Internacional de Cinema Experimental de Bucarest (BIEFF) desde 2020; más recentemente, entrou a formar parte dos comités de preselección de Go Short (Nimega) e Vienna Shorts e participou no comisariado do catálogo comercial de 2024 do SFC | Rendez-vous Industry, no contexto do Festival de Cinema de Cannes. En 2023 foi nomeada coordinadora da industria do European Short Pitch. Anteriormente foi coprogramadora do Festival Internacional de Cinema NexT (2016-2019). En 2020 e 2022 foi membro das comisións de estudio de guións do Centro Nacional Romanés do Cinema (CNC) e foi integrante do xurado de numerosos festivais cinematográficos.

Oana Gheră is a Romanian film curator with an academic background in film studies and script-writing. She has been the Artistic Director of the Bucharest International Experimental Film Festival (BIEFF) since 2020 and more recently she joined the pre-selection committeees of Go Short (Nijmegen) and Vienna Shorts, as well helping curate the 2024 market catalogue for SFC | Rendez-vous Industry for the Cannes Film Festival. In 2023, she was appointed as the Industry Coordinator of the European Short Pitch. Previously, she was a co-programmer for the NexT International Film Festival (2016 - 2019). She has been part of script reviewing commissions for the Romanian National Film Center (CNC) in 2020 and 2022 and participated in numerous juries for film festivals.

PROXECTOS SELECCIONADOS / SELECTED PROJECTS



EN UN MEANDRO

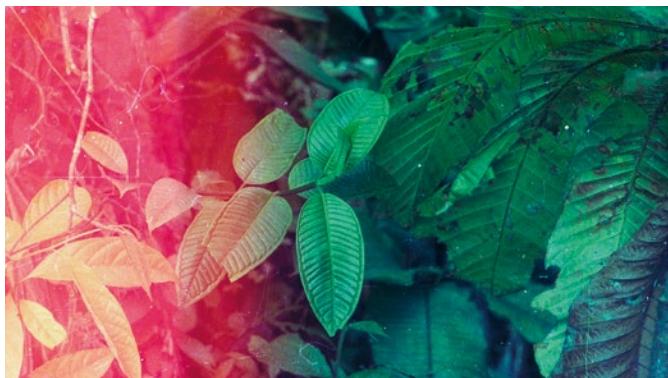
Raffaella Rosset

En un meandro é un proxecto que busca conxurar a colisión dos ríos Tietê e Pinheiros e os ferrocarrís na cidade de São Paulo (O Brasil) a través dunha película sonora monocanle, unha instalación multicanle e un zootropo. O proxecto parte da toma de conciencia de como ambos os ríos sufren unha violación na que as súas beiras se atopan colapsadas de formigón, os seus meandros rectificados e as comunidades veciñais expulsadas pola especulación inmobiliaria. Filmando os ríos desde os trens da cidade, engádese unha capa relativa ás protestas contra a privatización da compañía pública de ferrocarril.

En un meandro (In a meander) is a project that seeks to conjure up the meeting of the Tietê and Pinheiros rivers and the railway lines in the city of São Paulo, Brazil, via a single-sound-channel film, a multichannel installation and a zoetrope. The project is based on the awareness of how the two rivers are violated by having their banks collapsed with concrete, their meanders straightened out, and their neighborhood communities expelled by property speculation. Filming the rivers from the city's trains adds another layer related to the protests against the privatisation of the public railway company.

Raffaella Rosset (São Paulo) é licenciada en cinema pola Fundação Armando Alvares Penteado (Brasil) e estivo na residencia artística Vórtice (INVE Plataforma [Chile]). Actualmente cursa o mestrado LAV en Madrid. A súa práctica está motivada polo desexo de experimentar cos límites dos medios fotográficos e o seu potencial. Obtivo o premio do público no festival Bogotá Experimental por *Filme de Quarto* (2021) e o seu traballo viuse no Beijing IFF, a Cinemateca do MAM (Brasil), a Cineteca Matadero (Madrid) e o Palácio das Artes de Belo Horizonte (Brasil), entre outros. O seu traballo fotográfico estivo en exposicións colectivas na Tate Modern (Inglaterra) e no Museu de Arte Brasileira (MAB [O Brasil]), e en publicacións impresas como *Putrefações* (Selo Turvo [Brasil], 2023).

Raffaella Rosset (São Paulo) has a degree in cinema from the Armando Álvares Penteado Foundation (Brazil), and was in the Vórtice artistic residency (INVE Plataforma, Chile). She is currently studying the LAV master's degree in Madrid. Her work is driven by the desire to experiment with the limits of photographic media and its potential. She won the audience award at the Bogotá Experimental festival for *Filme de Quarto* (2021), and her work has been seen at the Beijing IFF, Cinemateca do MAM (Brazil), Cineteca Matadero (Madrid), Palácio das Artes de Belo Horizonte (Brazil) and more. Her photographic work has also been seen in group exhibitions at the Tate Modern (UK) and the Museu de Arte Brasileira - MAB (Brazil), and in printed publications such as *Putrefações* (Selo Turvo, Brazil, 2023).



PAKORÉ WERÀ

Manuel Mateo

Pakoré Werà é un proxecto realizado xunto á comunidade indíxena Emberá do 21 (Chocó) a partir dunha colección de material de arquivo audiovisual. O proxecto pregunta pola vida da natureza que rexistran as fotos e pola memoria da comunidade que retratan, cunha perspectiva que, partindo do achegamento botánico e etnográfico do material de arquivo, deriva nunha forma cinematográfica que acode á mitoloxía para sentir a vida orgánica que se tece entre o reino vexetal e o humano.

Pakoré Wera is a project that was carried out jointly with the Embera indigenous community of 21 (Chocó) based on a collection of audio-visual archive material. The project reflects on the life of nature captured in the photos, and the community's memories that they portray. Its perspective is based on the botanical and ethnographic side of the archive material, resulting in a cinematographic form that turns to mythology to feel the organic life woven between the plant and human realms.

Manuel Mateo, antropólogo e cineasta colombiano, graduouse na EICTV de San Antonio de los Baños e actualmente estuda na Elías Querejeta Zine Eskola. A súa película *Ánima* percorreu festivais internacionais e recibiu o premio á mellor curtametraxe latinoamericana no Festival Mar del Plata e ao mellor documental nacional en Bogoshorts, entre outros premios e recoñecementos.

Manuel Mateo, a Colombian anthropologist and filmmaker, graduated from the EICTV of San Antonio de los Baños and is currently studying at the Elias Querejeta Zine Eskola. His movie *Ánima* has toured international festivals and won the best Latin American short film at the Mar del Plata Festival, the best national documentary at Bogoshorts, and other awards and acknowledgements.



URGENCIA DE MEDIODÍA

Daniela Delgado Viteri

Urgencia de mediodía é unha curtametraxe en desenvolvemento que documenta as sombras dun grupo de persoas que as reclaman e as exhiben polo centro de Portoviejo (Ecuador), un lugar onde o sol pega en 90 graos.

Urgencia de mediodía (Midday emergency) is a short film in development that documents the shadows of a group of people who claim them and display them in the centre of Portoviejo, Ecuador, a place where the sun strikes at 90 degrees.

Daniela Delgado Viteri naceu en Portoviejo (Ecuador). Despois de rematar os seus estudos de cinema, traballou no ámbito da repartición de comida, tarefa que combinou coa realización de varias curtametraxes autoproducidas que mesturan elementos de documental e ficción, como *Culebra Jr.* (2013, 16 mm), *Espectáculos variados para eventos varios* (2016, 16 mm), *Shortcuts* (2019, MiniDV) e *Todxs queremos un lugar al que llamar nuestro* (2022, 16 mm), entre outros. Os seus traballos foron mostrados en festivais como o IFFR, o CPH:DOX, o IDFA, o True/False FF, o Valdivia IFF, Mar del Plata e Courtisane, por mencionar algúns. Estudou un mestrado en Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains (Francia) e outro no Comisiariado de Cinema da Elías Querejeta Zine Eskola (Donostia). O seu libro *Olmedo y Quito*, un ensaio de ficción arredor dos lumes e as fotografías de Walter Zambrano, publicouse en abril de 2024 na editorial Fulgencio Pimentel.

Daniela Delgado Viteri was born in Portoviejo, Ecuador. After finishing her studies in film, she worked in food delivery—a job she combined with making several self-produced short films that mix elements of documentary and fiction, such as *Culebra Jr.* (*Snake Jr.* 2013, 16 mm), *Espectáculos variados para eventos varios* (*Varied shows for varied events*, 2016, 16 mm), *Shortcuts* (2019, minidv), *Todxs queremos un lugar al que llamar nuestro* (*We all want a place to call our own*, 2022, 16 mm), and more. Her works have been shown at festivals such as IFFR, CPH-DOX, IDFA, True False FF, Valdivia IFF, Mar del Plata, Courtisane, and more. She studied a master's degree at Le Fresnoy, Studio des Arts Contemporains (France), and another at the Film Curating Dept. of the Elías Querejeta Zine Eskola (San Sebastián). Her book *Olmedo y Quito*, a fictional essay about the neighbourhood fires and photographs by Walter Zambrano, was published in April 2024 by the Fulgencio Pimentel publishing house.



NOMBRAR NUESTRA CASA

Bárbara Guerrero González

Nombrar nuestra casa é unha (re)construcción documental que se adentra na procura dun relato familiar desde o cal cuestionar a concepción e construcción dunha casa, dun arquivo, da memoria e dunha película. O proxecto parte dun rexistro municipal que choca cun pasado familiar apenas documentado e acalado pola historia institucional, que recolle a existencia das chozas céntricas que moitas familias autoconstruían en Chiclana de la Frontera con follas de palma, espadanas, paus e pedra nos anos 60.

Nombrar nuestra casa (Naming our house) is a documentary (re-)construction that delves into the search for a family's story through which to question the conception and construction of a house, an archive, memory and a film. The project is based on a municipal registry that comes up against a family's past that has been barely recorded, silenced by institutional history. This includes the existence of centrally located huts that many families built themselves in Chiclana de la Frontera with palm leaves, cattails, sticks and stones in the 60s.

Bárbara Guerrero González (Chiclana de la Frontera [Cádiz], 1997) estudiou Comunicación Audiovisual na Universidad de Sevilla. Formou parte da creación do colectivo autoxestionado de cinema feminista sevillano Hyksos, onde realiza tarefas de programación e producción. Traballou en diversos festivais de cinema e cursou o Mestrado de Cinematografía da Universidad de Córdoba, a raíz do cal iniciou unha investigación sobre as directoras pioneiras do cinema andaluz que hoxe continúa de maneira independente en colaboración coa Filmoteca de Andalucía e sobre a que publicou tres *fanzines* autoeditados. Actualmente realiza o curso de experto pola UNED en Xestión do Patrimonio Cultural.

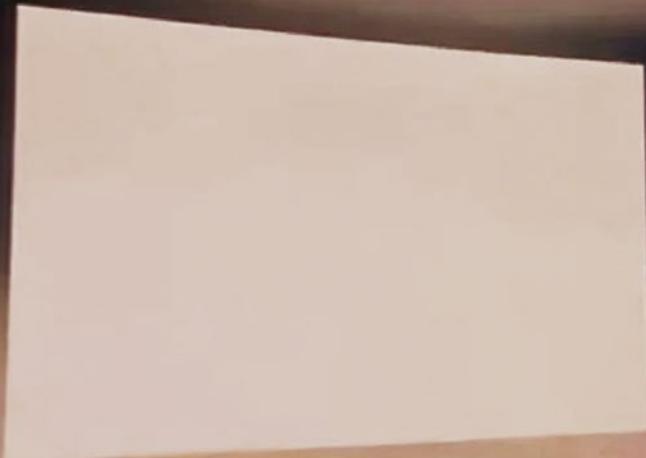
Barbara Guerrero Gonzalez (Chiclana de la Frontera, Cádiz, 1997) studied Audiovisual Communication at the University of Seville. She was involved in creating the self-managed Sevillian feminist film collective Hyksos, where she works on programming and production. She has worked in various film festivals, and completed the Master's in Cinematography at the University of Córdoba. As a result of the latter, she began research on the pioneering directors of Andalusian cinema, which she continues today independently in collaboration with the Filmoteca de Andalucía (Andalusian Film Archive), and which she has self-published three fanzines about. She is currently taking the UNED expert course in Cultural Heritage Management.

BAICC

2024/25

RESIDENCIA ARTÍSTICA INTERNACIONAL
DE CREACIÓN CINEMATOGRÁFICA

8^a EDICIÓN
CONVOCATORIA ABIERTA



CALL FOR ENTRIES
DEADLINE 14 DE JULIO

(S8)^{XV}
MOSTRA
DE CINEMA
PERIFÉRICO

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

LIAISON OF
INDEPENDENT FILMMAKERS
OF TORONTO

PARAÍSO

ENCONTRO DE ESTUDANTES DE BELAS ARTES

A sección Paraíso congrega un grupo de estudiantes de Belas Artes atraídos polas potencialidades creativas da imaxe en movemento, queacheigan as súas primeiras e suxestivas descubertas. O encontro xorde como un estímulo e unha maneira de tender pontes, e desenvolverase en dúassesiós nas que os estudiantes da Facultad de Bellas Artes de Salamanca e da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, da Universidade de Vigo, amosarán as súas películas, para xerar debate arredor delas. Ademais, este ano tamén se lles abrirán as portas á experimentación co cinema analóxico, artesanal e ecolóxico a través dun obradoiro impartido por Franci Durán, Phil Hoffman e Robin Riad.

The “Paradise” section brings together Fine Arts students attracted by the creative potential of the moving image, contributing their first suggestive discoveries. The gathering came about as a stimulus and a way to build bridges, and will take place this year in two sessions in which students from the Faculty of Fine Arts of Salamanca and the Faculty of Fine Arts of Pontevedra from the University of Vigo will be showing their films and fostering debate about them. Furthermore, this year the doors will also be opened to experimentation with analogue, artisanal and ecological cinema thanks to a workshop given by Franci Durán, Phil Hoffman and Robin Riad.

PARADISE

The “Paradise” section brings together Fine Arts students attracted by the creative potential of the moving image, contributing their first suggestive discoveries. The gathering came about as a stimulus and a way to build bridges, and will take place this year in two sessions in which students from the Faculty of Fine Arts of Salamanca and the Faculty of Fine Arts of Pontevedra from the University of Vigo will be showing their films and fostering debate about them. Furthermore, this year the doors will also be opened to experimentation with analogue, artisanal and ecological cinema thanks to a workshop given by Franci Durán, Phil Hoffman and Robin Riad.



Bandhangal. Mayoor Baiju, 2024

CURIOSIDADE, GUSTO, PRACER, EMPATÍA

Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Universidade de Vigo

Un ano máis, a sección Paraíso inclúe unha selección de películas persoais realizadas por alumnado da Facultade de BB. AA. da Universidade de Vigo e novamente comprobamos o contundente destes primeiros achegamentos ao audiovisual. Son obras que posúen indubidable sensibilidade estética, nadas dun impulso de xuventude mais puídas con agarismo; por iso son capaces de nos provocar curiosidade, gusto, pracer, empatía. Esa facultade que ten o cinema para atravesar os nosos sentidos e provocar emocións, sentimentos, é aproveitada pola naturalidade que teñen estes artistas para traballar coa súa historia persoal. A experiencia vital ao alcance da súa man, ou da cámara, pode incorporarse á súa obra.

Existe nestas películas iniciáticas unha liberdade creadora envexable. O cinema é só unha das varias formas artísticas nas que estes creadores e creadoras se expresan, de xeito que integran a imaxe en movemento no seu quefacer artístico entre a pintura, a escultura, o debuxo, a fotografía, a instalación, a *performance*.

Os temas que tratan nesta ocasión van desde o fogar e a familia ata os amigos, a soidade ou o amor; nada novo se non fose porque cada historia é particular e cada xeración escribe a súa. Estas sete obras nacen como exercicios da aula de Audiovisuais, materia de terceiro do grao de Belas Artes, e iso permitiume, como profesora, titorizar o seu proceso de creación e coñecer de preto cada artista. Dalgún xeito, o acompañamento non é só técnico, senón tamén humano, espiritual.

Hector Pousa fálanos da súa xeografía afectiva, na ría de Aldán, esa paisaxe interior que é o seu mesmo lar, a natureza sublime que ten ao seu alcance e mellor coñece. Ese imaxinario persoal contrapono a aque'loutro «que nos dan a ver» os medios, externo e global, que incide no desastre e a destrución, o *Prestige* ou as guerras. Dúas paisaxes opostas; dous tipos de imaxes, as propias e as alleas, nunha película evocadora que titula *Hogar y raciocinio*.

Mayoor Baiju comparte en *Bandhangal (Vínculos)* unha historia de amor dolorosa que viviu á súa chegada a Galicia desde A India, a súa terra natal, experiencia que o marcou de maneira tallante. Ante os conflictos e o inesperado da vida, as ensinanzas do Bhagavad Gita veñen socorrello e recórdanlle que a calma e o sosego son as calidades que posibilitan conectarse con ese manancial de fortaleza interior que lle permite ao ser humano, tras o caos e a desesperanza, volver amar.

Eva Lareo regálanos fragmentos dunha viaxe a Lisboa cos seus amigos, artistas con parecidas inquietudanzas e o mesmo desexo futuro de vivir da arte. *Boa Viajem* recórdanos que esas primeiras viaxes fraternalas nas que unha soña, baila, ri e descobre que os colegas son a súa verdadeira familia. Unha peza documental dinámica onde as escenas se suceden coa fluidez dun *coming-of-age travelogue*, divertido, enerxético, que chama á autodescuberta.

Álvaro Trigo elixe en *Exilio* a animación, o debuxo fotograma a fotograma, para nos falar tamén dunha viaxe de transformación, mais, a diferenza da obra anterior, é unha viaxe solitaria, onde o silencio e o baleiro guían o protagonista entre a neve. Todo en apenas unhas poucas liñas, escasos trazos, vento e o eco dos pasos dun personaxe que camiña de noite por unha paisaxe invernal. Esa redución da composición á mínima expresión visual e sonora é unha elección consciente e ao tempo unha postura ante o feito artístico.

Golondrinas é unha videocarta de agradecemento a unha nai. Nos seus brazos **Fabiola Quintela** aprendeu a contemplar a beleza das andoriñas cada primavera a través da xanela da súa casa. Contra o posible esquecemento da memoria, a autora realiza unha emotiva película de arquivo doméstico que lle permite poetizar os recordos da súa infancia, lembrar a súa familia e inmortalizar aquela memoria que non quere que o tempo leve. A nostalxia é o sentimento que fai que siga a existir e a renovarse eternamente o cinema doméstico.

Outro exemplo de película autobiográfica de arquivo persoal é *O niño da laverca*, de **María Martelo**, que utiliza como columna vertebral da his-

toria unha gravación dunha cea familiar, un plano fixo nunha mesa de Nadal chea de comensais, e converte esa escena típica en algo formalmente interesante e orixinal. Personaxes que hoxe xa non están, como un avó que lle chamaba «laverca» porque a súa neta era ese paxariño falador atento que pasaba o día a cantar. E o niño representa o fogar, hoxe desmembrado, ao que esa nena xa non pode volver.

Fulgor é a película que pecha este programa, que nace tamén desde esa nostalxia de estar a estudar fóra da casa e botar en falta a vila e a familia. **Paula Pumares** mergúllanos nunha marea de recordos abstractos, imaxes que xogan coa luz, texturas da natureza, sons do campo, amálgama de memorias entrelazadas, persoas, lugares, momentos que son significativos e que ela artella nunha sinfonía sinestésica.

Sen dúbida, cada ano comprobamos o enxeño, a tenrura e o amor que o alumnado é capaz de proxectar facendo un cinema pequeno, artesanal, intuitivo, experimental.

Xisela Franco

CURIOSITY, ENJOYMENT, PLEASURE, EMPATHY

Faculty of Fine Arts of Pontevedra. University of Vigo

Once again, this year the Paradise section includes a selection of personal films made by students from the Fine Arts Faculty of the University of Vigo, and once again we shall see the strength of these early forays into audiovisuals. They are artworks with undoubted aesthetic sensitivity, born out of young impulses but polished with care. That is why they are capable of instilling in us such curiosity, enjoyment, pleasure and empathy. Cinema's ability to pierce our senses and arouse emotions and feelings is used by these artists' naturalness in working with their personal history. The life's experience within their reach—or their cameras' reach—can be introduced into their work.

There is an enviable creative freedom felt in these films of initiation. Cinema is just one of several artistic forms in which these creators express themselves, such that they include the moving image in their artistic work among painting, sculpture, drawing, photography, installations and performance.

The topics dealt with on this occasion range from the home, family, friends, loneliness, love...nothing new if not for the fact that each and every story is an individual one, and each generation writes its own. These seven works began as Audiovisual class exercises, a third-year subject in the Fine Arts degree, which has allowed me as a teacher to tutor their creation process and get to know each artist up close. In some way, that support is not only technical but also human, spiritual.

Hector Pouso tells us about his emotional geography in the Ría de Aldán coastal inlet; the interior landscape that is his very home, the sub-

lime nature within his reach and which he knows best. He contrasts this personal mental imagery with the other one “that they give us to see” in the media, external and global, that deals with disaster and destruction, the *Prestige* or wars. Two opposing landscapes, two types of images—one’s own and those of others—in an evocative film titled *Hogar y racioncinio* (*Home and reasoning*).

Mayoor Baiju shares a painful love story in *Bandhangal* (*Links*) that he experienced upon his arrival in Galicia from India, his homeland; an experience that marked him severely. Faced with conflicts and the unexpected in life, the teachings of the *Bhagavad Gita* come to his aid and remind him that calm and serenity are the qualities that make it possible to connect with that wellspring of inner strength that enables human beings to love again after chaos and hopelessness.

Eva Lareo gives us fragments of a trip to Lisbon with her friends, who are artists with similar concerns and the same desire for the future to make a living from art. *Boa Viajem* reminds us of those first fraternal trips where one dreams, dances, laughs and discovers that one’s pals are our true family. It is a dynamic documentary work where the scenes follow one another with the fluidity of a coming-of-age travelogue: fun and energetic, calling for self-discovery.

Álvaro Trigo has chosen animation in *Exile*, drawing it frame by frame, to also tell us about a journey of transformation, but unlike the previous work this is a solitary journey, where silence and emptiness guide the protagonist through the snow. All in scarcely a few lines, a few strokes; wind and the echo of the character’s footsteps walking at night through a winter landscape. This reduction of the composition to the minimum visual and sound expression is a conscious choice while at the same time a stance regarding the artistic fact.

Golondrinas (*Swallows*) is a video letter of thanks to a mother. In her arms, **Fabiola Quintela** learned to contemplate the beauty of swallows every spring through the window of her house. Against the possibility of forgetting the memory, the creator has made an emotional film using domestic archives that enables her to turn the memories of her childhood into poetry and remember her family, immortalising the memory that she does not want time to take away. Nostalgia is the feeling that makes home movies continue to exist and be created anew eternally.

Another example of an archival autobiographical film is *O Niño da Laverca* (*The Lark’s Nest*) by **María Martelo**, which uses a recording of a family dinner as its central theme: a fixed shot of a Christmas table surrounded by diners, turning that typical scene into something formally interesting and original. Characters that are no longer here today, like a grandfather who called her “laverca” (lark) because his granddaughter was that attentive little talkative bird who spent all day singing. And the nest is represented by the home, today dismembered, to which that girl can no longer return.

Fulgor (*Glare*) is the film that closes this programme, which was also



Boa viajem. Eva Lareo, 2024

born out of that nostalgia of studying away from home and missing one's town and family. **Paula Pumares** plunges us into a wave of abstract memories, images that play with light, textures of nature, sounds of the countryside, an amalgam of intertwined memories, people, places and moments that are significant and which she manages to articulate in a synaesthetic symphony.

Without a doubt, every year we see the ingenuity, tenderness and love that students are capable of projecting by making small, artisanal, intuitive, experimental films.

Xisela Franco

PRIMEIRAS ANDANZAS: VOAR POLO MUNDO, DO ROSA AO NEGRO

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Salamanca

O programa de pezas realizadas por estudiantes de Audiovisuais do Grao en Belas Artes e do Mestrado en Producción e Prácticas Artísticas da Universidad de Salamanca que forman parte da sección Paraíso propón, este ano, viaxes fascinantes polo mundo a través da ampla potencialidade do traballo coa imaxe en movemento.

O proxecto máis ambicioso a este respecto, pese á contundente sinxeliceza da proposta, é *El vídeo más grande del mundo*, de Miguel Blázquez Martín, que, concibido mediante unha dinámica colaborativa, convida a un paseo por culturas diversas a partir de vistas conseguidas grazas á conectividade da tecnoloxía actual. No entanto, os lugares e obxectos do cotián tamén resultan ser reveladores: a peza *yo, el hada rosa*, de Cristina Hispán Fuentes, converte o ordinario nun «lugar de marabilla» onde

atopar conexións, en ocasións traspasadas por unha chispa de humor, co mundo da infancia. Unha diferente vontade de transformar a realidade ten *Viaje por el subconsciente*, de Diana Amalia Escobar Fajardo, que invita a establecer unha suxestiva relación sensorial alterada con aquilo que nos rodea.

O mundo serve tamén para impoñer unha distancia, tanto temporal como espacial, necesaria para diferenciarse e ata disentir dese lugar (familiar) que se habitaba ata había pouco. Así ocorre en *Mamá no puede decirme negro*, de Martín Morales, que propón un interesante e desenvolto achegamento, a partir de fotografías caseiras, á problemática consideración, dentro da identidade peruana, dunha negritude non aceptada. Pola súa banda, *Volar del nido para no ser desplumada*, de Sara Fénix, desde un ton máis íntimo, parte dunha evocadora imaxe recorrente (na que habitan os paxaros) para situar a infancia, de maneira cálida e delicada, nun tempo pretérito que, porén, se resiste a desaparecer.

Todas elas son aventuras que invitan a gozar desa calidade da imaxe en movemento de propoñer miradas sobre o mundo de formas tan diversas como fascinantes.

Laura Gómez Vaquero
Investigadora e programadora de cinema.
Docente na Facultad de Bellas Artes (USAL)

FIRST STEPS: FLYING AROUND THE WORLD, FROM PINK TO BLACK

Faculty of Fine Arts. University of Salamanca

The programme of works made by audiovisual students from the Degree in Fine Arts and the Master's in Production and Artistic Practices at the University of Salamanca for the Paradise section are this year putting forward fascinating trips around the world via the broad potential of working with the moving image.

The most ambitious project in this regard, despite the overwhelming simplicity of the proposal, is *The biggest video in the world* by Miguel Blázquez Martín. Conceived based on collaborative dynamics, it proposes a tour of diverse cultures based on views achieved thanks to the connectivity of today's technology. However, everyday places and objects can also be revealing: the work *I, the pink fairy* by Cristina Hispán Fuentes transforms the ordinary into a "place of wonder" where one can find connections, sometimes lit up by a spark of humour, with the world of childhood. A different desire to transform reality is shown by *Journey through the subconscious* by Diana Amalia Escobar Fajardo, which invites us to establish a suggestive altered sensory relationship with our surroundings.



Volar del nido para no ser desplumada. Sara Fénix, 2024

The world also imposes a distance, both temporally and spatially, which is necessary to differentiate and even dissent from that (family) place one lived in until recently. This occurs in *Mum can't call me black* by Martín Morales, which puts forward an interesting and lively approach based on home photographs to the problematic consideration within Peruvian identity of an unaccepted blackness. For its part, *Flying from the nest so as not to be plucked* by Sara Fénix, using a more intimate tone, is based on an evocative recurring image (in which birds live) to place childhood warmly and delicately in a bygone time that nevertheless refuses to disappear.

All of them are adventures that invite one to enjoy the ability of the moving image to propose views of the world in ways as diverse as they are fascinating.

Laura Gómez Vaquero
Film researcher and programmer.
Lecturer at the Faculty of Fine Arts (USAL)

PROGRAMA UNIVERSIDADE DE VIGO

FILMOTECA DE GALICIA | VENRES 7 DE XUÑO | FRIDAY JUNE 7 | 11 AM



HOGAR Y RACIOCINIO

HOGAR Y RACIOCINIO

Hector Pousa | 2024 | España | HD | 5 min

Hogar y raciocinio expón unha dualidade entre a paisaxe próxima, o fogar, fronte ao escenario alleo, distante, remoto. É así como a natureza actúa como concepto de identidade, onde non só exerce como medio de representación propio, senón que desempeña tamén unha función de espello dun determinado contexto social e cultural. Unha reflexión non só do medio natural próximo, senón tamén daqueles escenarios non tan achegados a nós, onde non existe un coñecemento íntegro da verdadeira realidade. (Hector Pousa)

Hogar y Raciocinio describes a duality between the nearby landscape, home, as opposed to a foreign, distant, remote scenery. This is how nature acts as a concept of identity, where it not only works as a means for its own representation, but also plays the part of a mirror to a certain social and cultural context. It is a reflection not only of the nearby natural environment, but also of those scenarios not so close to us, where there is no complete knowledge of true reality. (Hector Pousa)

BANDHANGAL

Mayoor Baiju | 2024 | España | HD | 5 min

Malia os esforzos que fixen por coidala e arranxar as cousas, a tormenta tornouse implacable, desapiadada, e desencadeou unha dolorosa metamorfose interna. O relato debuxa a miña perspectiva dunha relación que finaliza cando a miña compañeira, tras meses en crise, se achega aos límites da doença mental para os traspasar e finalmente ingresar nun centro de psiquiatría. (Mayoor Baiju)

Despite the effort I made to take care of her and fix things, the storm became implacable, merciless, triggering a painful internal metamorphosis. The story describes my perspective of a relationship that ends when my partner, after months of crisis, borders on mental illness, finally crossing over to it and being admitted into a psychiatric centre. (Mayoor Baiju)

BOA VIAJEM

Eva Lareo | 2024 | España | HD | 7 min

Marcho de viaxe cos meus amigos a Lisboa, levo unha Handycam e empezo a gravar todas as brincadeiras e experiencias que nos ocorren alí, desde visitar museos ata saír de festa. Recollo estes momentos de burbulla e gozo cos meus amigos e convídovos, espectadores *voyeurs*, a que vos sintades a gusto e vos divirtades connosco. Así que gozade do traxecto e... *Boa Viagem!* (Eva Lareo)

I'm going on a trip with my friends to Lisbon. I take a Handycam with me and start recording all the pranks and experiences that happen to us there, from visiting museums to partying. I gather up these bubble moments and enjoy them with my friends, and I invite you, the voyeuristic viewers, to feel at ease and have fun with us. So enjoy the journey and... *Boa Viagem!* (Eva Lareo)



BOA VIAJEM

PROGRAMA
**EXILIO****EXILIO**

Álvaro Trigo | 2024 | España | HD | 4 min

Na aldea, os farois acéndense coa caída do sol e iluminan o chan empedrado, os cans sen dono agóchanse para pasar a noite, o fume e as cinzas das chemineas esparéxense polo ceo e o frío reclúa a xente nos seus fogares. Lonxe, no páramo, o son da xistra entrelázase co dos pasos na neve dun intruso. (Álvaro Trigo)

In the village, the streetlights switch on at sunset and light up the cobblestone ground; the stray dogs hide away for the night; the smoke and ashes from the chimneys spread across the sky; and the cold shuts people away in their homes. Far away, in the wasteland, the sound of the blizzard mingles with that of an intruder's footsteps in the snow. (Álvaro Trigo)

GOLONDRINAS

Fabiola Quintela | 2024 | España | HD | 5 min

Gusto de pensar que o papel do artista é eludir o esquecemento. Así, este ensaio autobiográfico nace como un intento de abrazar o pasado que recoñeo en constante diálogo co noso presente. A poesía do cotián, da infancia e das relacións interpersoais florece no medio dun imaxinario ligado ás vivencias que marcaron a miña nenez. Buscando, entre fotogramas, abrir unha fiestra pola que observar e sentir todo aquilo que querearía facer eterno: o amor dunha nai, o fluír do paso do tempo ou o voo das andorriñas cando chega a primavera. (Fabiola Quintela)

I like to think that the artist's role is to avoid oblivion. Hence, this autobiographical essay was created as an attempt to embrace the past that I recognise in constant dialogue with our present. The poetry of the day-to-day, of childhood, and of interpersonal relationships, flourishes in the midst of mental images linked to the experiences that marked my childhood. Searching between frames to open up a window through which to observe and feel everything that I would like to make eternal: the love of a mother, the flow of passing time, or the flight of swallows when spring arrives. (Fabiola Quintela)

**GOLONDRINAS**

PROGRAMA**O NIÑO DA LAVERCA**

María Martelo | 2024 | España | HD | 6 min

Todos temos o noso niño, que constrúen con amor aqueles que nos axudan a crecer. Os niños, como as persoas, non son eternos e unha tormenta pode alterar ou destruír o que dabamos por sentado. Atopei a gravación familiar dunha cea de fin de ano, cando o fogar áinda estaba cheo. É unha fiesta cara ao pasado, anaquiños de vida únicos que o paso do tempo nos arrebata silandemente e que nunca van voltar. Nesta peza falo dun fogar en proceso de cambio; do esteo despois da tormenta; dun niño, o meu, en reconstrucción. (María Martelo)

We all have our nest, which is built with love by those who help us grow. Nests, like people, are not eternal and a storm can alter or destroy what we took for granted. I came across a family recording of a New Year's Eve dinner, when the home was still full. It is a window on the past, unrepeable little moments of life that the passing of time snatches from us and that will never return. In this work I speak of a home in the process of change, of the calm after a storm, of a nest, mine, in reconstruction. (María Martelo)

*O NIÑO DA LAVERCA**EXILIO***FULGOR**

Paula Pumares Silvosa | 2024 | España | HD | 3 min

Un autorretrato no que percorro as miñas memoriás. A familia, lugares e recordos que se funden uns con outros coma se de ondas do mar se tratase, mesturado cunha atmosfera envolvente de cores e texturas da natureza da vila na cal medrei, formando unha paisaxe mental chea de nostalgia. (Paula Pumares Silvosa)

A self-portrait in which I travel through my memories. Family, places and memories that merge with each other like waves in the sea, mixed with an enveloping atmosphere of colours and textures of the nature of the town where I grew up, forming a mental landscape full of nostalgia. (Paula Pumares Silvosa)

PROGRAMA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FILMOTECA DE GALICIA | VENRES 7 DE XUÑO | 11 H | FRIDAY JUNE 7 | 11 AM



EL VÍDEO MÁS GRANDE DEL MUNDO

EL VÍDEO MÁS GRANDE DEL MUNDO

Miguel Blázquez Martín | 2024 | España | HD | 9 min

Aurora Carlota, Alanne, Juan David, Uriel y Stephen son amigos, coñecidos ou amigos de coñecidos meus. Todos eles participarán desde os seus respectivos países nun vídeo que demostra que non están tan lonxe como parece. (Miguel Blázquez Martín)

Aurora Carlota, Alanne, Juan David, Uriel and Stephen are friends, acquaintances, or friends of acquaintances of mine. All of them will take part from their countries in a video that shows that they are not as far away as it seems. (Miguel Blázquez Martín)

VOLAR DEL NIDO PARA NO SER DESPLUMADA

Sara Fénix | 2024 | España | HD | 10 min

Como mirando a través dunha xanela, perdémonos entre lembranzas da infancia, prestando especial atención á evolución das relacións afectivas entre unha filla e a súa nai dun xeito intimista e cheo de metáforas. (Sara Fénix)

Synopsis: As if looking through a window, we lose ourselves among childhood memories, paying special attention to the evolution of the emotional relationships between a daughter and her mother in an intimate way full of metaphors. (Sara Fénix)

YO, EL HADA ROSA

Cristina Hispán Fuentes | 2024 | España | HD | 11 min

Con esta peza audiovisual conto desde un prisma persoal todo aquilo que me rodea, as cousas nas que me fixo, os meus gustos, as miñas afecções, os meus traumas, os meus medos e a xente que me acompaña e que me acompaña ao longo da miña vida. É un autorretrato documental: o que sae son eu mesma, moitas das miñas facetas, mais sobre todo amoso as cousas pequeniñas, falo desde o cotián. A peza trata todos estes temas desde o humor e o infantil. É unha home-naxe a todo o que me construíu como persoa: a tradición, as miñas raíces andaluzas, as películas de Barbie, a relixión ou «o cuqui». É un adeus, unha despedida, unha aperta, unha bágoa, son as miñas pupilas. (Cristina Hispán Fuentes)

With this audiovisual work I describe everything surrounding me from a personal perspective: the things I focus on, my tastes, my hobbies, my traumas, my fears and the people who support me and who have supported me throughout my life. It is a documentary self-portrait; what comes out of it is myself, many of my facets, but above all I show the little things; I talk about the day-to-day. This work deals with all those matters through humour and childishness. It is a tribute to everything that has constructed me as a person: tradition, my Andalusian roots, the Barbie films, religion and "cute things". It is a goodbye, a farewell, an embrace, a tear; it is my pupils. (Cristina Hispán Fuentes)



YO, EL HADA ROSA

PROGRAMA**VIAJE POR EL SUBCONSCIENTE**

Diana Amalia Escobar Fajardo | 2024 |

España | HD | 8 min

Viaje por el subconsciente leva o espectador a unha viaxe ao abstracto a través dunha serie de luces e formas que se van distorcendo e desenfocando, sensacións parecidas ás que algunas persoas viñen día a día xusto antes de durmir, o que se coñece como hipnagogia. Esta peza racha coas formas narrativas convencionais, levando a audiencia a unha viaxe polo inconsciente e un mundo onírico.

Viaje por el subconsciente (*Journey through the subconscious*) takes the viewer on a journey to abstraction through a series of lights and shapes that become distorted and out of focus; sensations similar to those that some people experience every day just before going to sleep, known as hypnagogia. This film breaks with conventional narrative forms, taking the audience on a journey through the unconscious and a dream world.

MAMÁ NO PUEDE DECIRME NEGRO

Martín Morales | 2024 | España | HD | 6 min

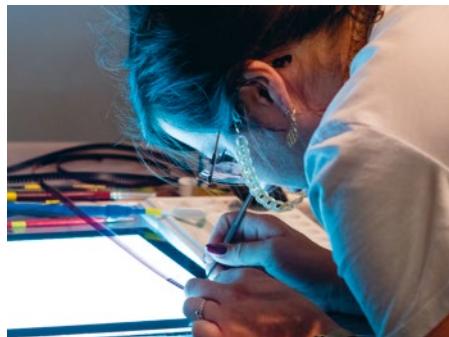
Mamá non pode dicirmo «negro», non porque o teña prohibido, senón porque non o dá aceptado. Normalizamos tanto o xeito de nos referirmos ás persoas que esquecemos e ignoramos a maneira en que isto afecta á construción do individuo. (Martín Morales)

Mum can't call me "black"; not because she is forbidden to do so, but because she can't accept it. We normalise the way we refer to people so much that we forget and ignore the way it affects the construction of an individual. (Martín Morales)

**MAMÁ NO PUEDE DECIRME NEGRO**

ENCONTRO DE ESTUDANTES DE BELAS ARTES **OBRADOIRO DE EXPLORACIÓN DA ANIMACIÓN DIRECTA**

AN ENCOUNTER BETWEEN
FINE ARTS STUDENTS
**DIRECT ANIMATION
EXPLORATORY WORKSHOP**



Acompáñanos nunha exploración práctica das técnicas de animación sen cámara, como a raspadura, a pintura, a colaxe, o debuxo e o fitogramma sobre película de 16 mm. Presentaremos as técnicas e despois crearemos unha obra colaborativa e dinámica de imaxes en movemento que se exhibirá nunha das proxeccións vespertinas! Nós facilitamos todo o material; só lles pedimos aos participantes que traian follas, flores, talos ou herbas acabados de coller. Para tomar parte neste obradoiro, non é necesaria experiencia previa: só ter interese no traballo creativo.

**Obradoiro con Franci Durán, Phil Hoffman,
Rhayne Vermette e Robin Riad**

Este obradoiro formará parte do encontro de estudiantes de Belas Artes que terá lugar dentro da nosa sección Paraíso.

Join us for a hands-on exploration of cameraless animation techniques such as scratching, painting, collaging and drawing and phytogramming on 16mm film. We will introduce the techniques and then create a collaborative vibrant moving-image work that will be shown at one of the evening screenings!

We will provide all materials. We ask that participants please bring recently picked leaves, flowers, stems, or grasses. No previous experience is necessary to participate in this workshop, just an interest in working creatively.

**A workshop with Franci Durán, Phil Hoffman,
Rhayne Vermette and Robin Riad**

This workshop will be part of the encounter between Fine Arts students that will take place within our Paraíso section.



BAICC

RESIDENCIA ARTÍSTICA INTERNACIONAL DE CREACIÓN CINEMATOGRÁFICA

BOLSAS **eSe8_LAB**



En 2017 puxéronse en marcha, impulsadas polo (S8) Mostra Internacional de Cinema Periférico da Coruña, as primeiras Residencias Artísticas Internacionais de Creación Cinematográfica (BAICC), un proceso de selección para participar nunha residencia de producción dunha peza audiovisual rodada en formato analóxico (35 mm, 16 mm, 8 mm ou Super 8) en Toronto (Canadá). Un proxecto moi desexado polo (S8) que se viu materializado grazas ao apoio de Acción Cultural Española (AC/E) e o Liaison of Independent Filmmakers of Toronto (LIFT) e co que se reafirmou, así, a forte apostía da Mostra pola produción e a creación artística en espazos alternativos. Os resultados da residencia estréanse no (S8), o que lle dá a oportunidade á súa autora/or de presentar a súa obra ante o público internacional da Mostra e interactuar con el.

Nesta edición do (S8) terá lugar a estrea da peza *Latitude Mesh*, de Agnès Hayden, beneficiaria das residencias BAICC na pasada convocatoria de 2023.

Xorden como apoio á realización de proxectos filmicos na modalidade de premio económico, para facilitarles aos nosos creadores a produción e internacionalización dos seus proxectos nunha institución de prestixio internacional e o intercambio con outros autores no contexto da Unión Europea.

As Bolsas eSe8_LAB están financiadas pola Unión Europea (NextGenerationEU) como parte do Plan de recuperación, transformación e resiliencia do Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, grazas ás axudas a laboratorios e incubadoras de creación e desenvolvemento de proxectos audiovisuais.

Para fortalecer a actividade formativa, o impulso á produción e o desenvolvemento do talento emerxente, o (S8), a través de eSe8_LAB, puxo en marcha en 2022 estas bolsas artísticas internacionais. Con tal intención, naceu unha primeira colaboración co Baltic Analog Lab (BAL), un colectivo de artistas e *filmlab* con sede en Riga (Letonia). En 2023 o (S8) outorgou cinco premios ao desenvolvemento e un premio á creación. Nicole Remy, beneficiaria do premio á creación eSe8_LAB 2023, viaxou a Australia grazas á colaboración establecida co espazo NanoLab, de Melbourne, dirixido por Richard Tuohy e Dianna Barrie. Remy presentará na nosa edición de 2024 *Con cierta luz*, o traballo que desenvolveu durante a súa estadía en NanoLab.

BAICC

INTERNATIONAL RESIDENCY
FOR FILMMAKING

The first International Artistic Residencies for Filmmaking – BAICC were launched in 2017, promoted by the (S8) International Peripheral Film Festival or *Mostra* of A Coruña. This involves a selection process in order to take part in a residency to produce an audiovisual work to be shot in analogue format (35 mm, 16 mm, 8 mm or Super 8) in Toronto, Canada. It is a project that was highly sought after by (S8) and which materialized thanks to the support from Acción Cultural Española (AC/E) and the Liaison of Independent Filmmakers of Toronto (LIFT), reaffirming the festival's strong commitment to artistic production and creation in alternative spaces. The products of the residency are premiered in (S8), giving the creators the opportunity to present their work to the festival's international audience and interact with them.

This year's (S8) will be premiering the work by Agnès Hayden, *Latitude Mesh*, which benefited from the BAICC residences in the last selection in 2023.

eSe8_LAB

SCHOLARSHIPS



The scholarships came about so as to back the creation of film projects in the form of economic awards, thus helping our creators to produce and internationalize their projects in an institution of international prestige, and for an exchange with other creators within the European Union.

The eSe8_LAB scholarships are funded by European Union – NextGenerationEU as part of the Institute of Cinematography and Audiovisual Arts' Plan for Recovery, Transformation and Resilience, thanks to the aid for Laboratories and Incubators for the Creation and Development of Audiovisual Projects.

In order to bolster education, foster production and develop emerging talent, (S8) launched these international artistic scholarships in 2022 through eSe8_LAB. With this intention, the first collaboration came about with the BALTIC ANALOG LAB (BAL) of RIGA, an artists' collective and filmlab based in Riga, Latvia. In 2023, the (S8) awarded five awards for development and one for creation. Nicole Remy, winner of the eSe8_LAB 2023 creation award, travelled to Australia thanks to the collaboration set up with the NanoLab space in Melbourne, headed by Richard Tuohy and Dianna Barrie. In our 2024 edition, Remy will be presenting *A certain light*, the work she created during her stay in NanoLab.

SEMINARIO

FILM UNDONE

ELEMENTS OF A LATENT CINEMA

SEMINAR

FILM UNDONE

ELEMENTS OF A LATENT CINEMA



Film Undone. Elements of a Latent Cinema (Película sen facer. Elementos dun cinema latente), seminario concibido e comisariado por Philip Widmann, serve de punto de encontro para artistas, cineastas, comisarios, investigadores e arquivistas que poderán presentar e comentar elementos dun cinema latente: proxectos filmicos que se deixaron inconclusos; películas que quedaron sen verse; ideas para películas que se levaron a cabo en medios non filmicos. As súas heteroxéneas materialidades e precarios rastros alteran as nocións de que sexa aquilo do que se compón o cinema: os seus materiais, institucións e profesións; as súas funcións sociopolíticas, historias e futuros. Mediante presentacións públicas en diversos formatos, tórnase accesible a natureza procesual e de final aberto destas prácticas, ao tempo que se fan efectivas as súas potencialidades.

A maioría dos participantes da edición inicial de *Film Undone*, que tivo lugar en Berlín do 20 ao 23 de xullo de 2023, elaboraron achegas para un libro publicado por Archive Books que vai presentarse na edición da Coruña do seminario.

Film Undone. Elements of a Latent Cinema, a seminar conceived and curated by Philip Widmann, gathers artists, filmmakers, curators, researchers, and archivists to present and discuss elements of a latent cinema: Film projects left unfinished. Films that remained unseen. Film ideas realized in non-filmic media. Their heterogeneous materialities and precarious traces upset notions of what cinema consists of – its materials, institutions, and professions, its socio-political functions, histories, and futures. Public presentations in various formats make the processual, open-ended nature of these practices accessible and revamp their potentialities. Most of those involved in the initial edition of Film Undone, which took place in Berlin from 20–23 July 2023, have prepared contributions for a book published by Archive Books that will be presented at the Coruña edition of the seminar.

PROGRAMA

DOMUS | SÁBADO 1 DE XUÑO | DE 10 H A 14 H

10.00 h

Introdución e presentación do libro
cos colaboradores e Philip Widmann

10.30 h

Novas desaparicións:
White Dust from Mongolia
de Theresa Hak Kyung Cha
por Katie Kirkland (Nova York)

En 1980, Theresa Hak Kyung Cha desprazouse a Seúl para empezar a traballar na súa primeira longametraxe, *White Dust from Mongolia*. A película céntrase nunha muller amnésica cuxo nome ignoramos e no seu proceso de «lembra as imaxes latentes» que perdeu do pasado; no entanto, a producción viuse interrompida polo malestar político que se desencadeou en Corea do Sur e, despois, pola violenta violación e asasinato de Cha en 1982. A presentación de Katie Kirkland volve a *White Dust...* para desenterrar as vidas das que ainda goza no presente; nela haberá unha proxección dos fragmentos inacabados do filme e unha selección de proxectos recentes da artista Na Mira nos que reimaxina a película. «Novas desaparicións», que activa os elementos teatrais do cinema e a fabulación poética do arquivo, encarna as tecnoloxías da memoria de Cha.

Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982) foi unha artista coreanoestadounidense radicalmente multidisciplinar cuxo traballo abrangueu a *performance*, a escultura, a escrita experimental e os libros de artista, a arte postal, o cinema, o vídeo e as instalacións audiovisuais. A súa obra explora os enredos da linguaxe, a memoria, o desexo e a identidade no período que segue a unha ruptura histórica.



Katie Kirkland é doutoranda en estudos cinematográficos e literatura comparada en Yale, onde investiga a representación e o documental experimental. Escribiu sobre as películas de Theresa Hak Kyung Cha para a revista cinematográfica feminista *Another Gaze*.

12.30 h**Entre as cicatrices e a resistencia:
unha fabulación arredor das
películas sen facer de Ruiz Vergara**
por Concha Barquero
e Alejandro Alvarado (Málaga)

A censura do documental *Rocío* marcou o inicio dunha carreira frustrada e o cineasta Fernando Ruiz Vergara non volveu dirixir películas. Inmediatamente despois de ter lugar a Transición, *Rocío* foi confiscada e sometida a censura xudicial por expoñer un dos autores de crimes fascistas durante a Guerra Civil, e ata a actualidade pesa sobre ela unha prohibición que impide proxectala en España na súa integridade. Ruiz Vergara finou no ano 2011 e deixou numerosos guións e esbozos para películas que non foi capaz de levar a cabo, películas que existiron na imaxinación e no desejo e que falan de forzas creativas e disidencia. Recuperar os filmes inacabados do director andaluz é un proxecto de investigación, reinterpretación artística e afecto.

Os cineastas e investigadores Concha Barquero e Alejandro Alvarado convidan o público a coñecer as diferentes versións de *Rocío*, subliñando o resultado do choque entre a censura e a persistente resistencia do seu autor, con obxecto de explorar a filmografía inconclusa deste realizador. Mediante testemuños e restos de varia índole (filmacións e documentos, mais tamén lagoas), poderemos fabular arredor da potencialidade das películas que non chegou a facer. Co primeiro filme de Vergara, *Otelo a presidente*, pretendíase divulgar o proxecto político do famoso líder da Revolución dos Caraveis, Otelo Saraiva de Carvalho, que quería instituír unha democracia participativa en Portugal. Ambos os proxectos marrados, o político e o cinematográfico, nos devolven a unha Europa meridional entregada a un modelo extractivo que se basea no turismo como medio de vida.



Concha Barquero e Alejandro Alvarado son realizadores, profesores e investigadores da Universidad de Málaga. Desde hai dez anos, dedícanse a levar a cabo estudos académicos e cinematográficos sobre a obra do cineasta andaluz Fernando Ruiz Vergara, investigación que se plasmou no libro *La poscensura en el cine documental de la transición española* (2016) e a súa curtametraxe *Descartes* (2021). Acaban de concluir a longametraxe *Caja de resistencia*, que versa sobre os proxectos inconclusos do realizador.

FILMOTECA DE GALICIA | SÁBADO 1 DE XUÑO | 17.30 H



Rocío

28-F ANDALUCÍA

Nonio Parejo | 1981 | España | HD | 15 min

Curtametraxe documental que trata da celebración do Referendo sobre o Estatuto de Autonomía, ao que o pobo andaluz concorreu o 28 de febreiro de 1980.

ROCÍO

Fernando Ruiz Vergara | 1980 | España | HD | 80 min

O ensaio fílmico *Rocío*, de Fernando Ruiz Vergara, que xira arredor da maior peregrinación católica da Península Ibérica, é tamén unha pormenorizada deconstrucción dos mitos nacionais (e nacionalistas) tras a morte de Franco. Trátase, as mesmo, da primeira película que foi censurada en España unha vez que se produciu a Transición, por expoñer o autor dun críme fascista perpetrado durante a Guerra Civil, e segue sen estar permitido proxeclar a versión íntegra. No seminario, Concha Barquero e Alejandro Alvarado van presentar unha reconstrución da versión non sometida a censura.

DOMUS | DOMINGO 2 DE XUÑO | DE 11 H A 14.30 H**11.00 h****Para un ensaio ficticio:
o arquivo do ausente**

por Léa Morin

O 25 de setembro de 1967, o mozo cineasta marroquí Karim Idriss escribiulle unha carta ao reitor da Escola de Cinema de Łódź (Polonia), cunha solicitude de admisión na que expoñía a súa traxectoria e a súa activa participación na loita por un cinema marroquí. Uns anos máis tarde, remitiulle á revista marroquí de cultura *Souffles* unha misiva na que falaba do seu documental (despois prohibido) *Les enfants du Haouz* (1970), filme que xiraba arredor da marxinación dos adolescentes en Marrocos. Malia levarse a cabo intensas investigacións, esta película segue sen poder ser localizada, e o mesmo pode dicirse da última que Idriss fixo en Polonia: *Et l'exil de tous les jours*.

Baseándose nestas dúas cartas, así como nos filmes perdidos, documentos, fotografías e paxes e fragmentos de película, Léa Morin traza, nunha charla-performance, os desexos e soños prohibidos deste realizador marroquí que estudiou en Polonia a primeiros dos 70. Que pode reconstruirse a partir destes restos materiais? Como se pode abordar a escrita dunha historia do cinema, aínda que estea atravesada por un conxunto de erosións, omisións, eliminacións e desaparicións? Como poden incluírse a incerteza, a proba e o erro? Como preservar películas que non existen? Podemos tomar prestadas as metodoloxías da restauración cinematográfica para conservar o rastro do ausente? Que lugar podemos concederlle á ficción neste traballo de recomposición político-estética? Resúltanos posible restaurar e reactivar o desexo polo cinema e os soños de revolución que transmiten cineastas novos como Idriss con miras a propor a invención doutros espazos para o noso futuro?

Karim Idriss (1936-2009) enfrentouse a impedimentos e prohibicións que truncaron a súa idea dun cinema marroquí, e gran parte da súa obra filmica inicial considérase perdida. Exiliado en

Francia tras estudar cinematografía en Polonia e pasar por Alxeria e Italia, realizou reportaxes para a televisión sobre temas relacionados coa inmigración, así como o documental *Sketch for a Family Portrait* (1979). Os plans que tiña de facer unha longametraxe en Marrocos non chegaron a termo.



Léa Morin é comisaria independente e investigadora activa en varios colectivos, que comprenden os Archives Bouanani (Rabat); Talitha, asociación dedicada a volver poñer en circulación arquivos de películas e audio de carácter alternativo e experimental (Rennes); o proxecto editorial Intilak e o departamento de investigación da Elías Querejeta Zine Eskola (San Sebastián).

12.00 h

The Newborns, de Kianoush Ayari
presentado por Tara Najd Ahmad

O documental de Kianoush Ayari *The Newborns* é un filme que versa sobre as multitudes das rúas de Teherán, inmediatamente despois da revolución de 1979 e antes da instauración da República Islámica. A cinta, que ofrece unha imaxe pouco frecuente da liberdade utópica que se vivía nas rúas, é un documento das diversas faccións e grupos que participaron na revolución e que tomaron esas rúas para compartir as súas ideas e ilusións. O plan era que o filme contase coa voz en off dun narrador, mais, como o promotor que tiña inicialmente na televisión iraniana non deu a súa aprobación ás filmacións, a película quedou inconclusa e as gravacións foron confiscadas. Anos despois, unha persoa amiga de Ayari atopou por casualidade unha copia en VHS nun mercado de Teherán e, ao cabo, esta pasouse a formato dixital e subíuse á Internet.

Kianoush Ayari é un cineasta e guionista iraniano. Foi un dos primeiros membros da escena do cinema experimental innovador do seu país, coñecida como Cinema Libre de Irán (*Sinema-ye Azad-e Iran*), e, ao longo da súa traxectoria cinematográfica, dirixiu numerosos filmes premiados; o seu *Abadani-Ha*, de 1994, recibiu o Leopardo de Prata no Festival Internacional de Cine de Locarno.



Tara Najd Ahmadi é unha especialista e cineasta de non-ficción nada en Teherán. O corpo da súa obra céntrase na creación dun panorama das historias marxinadas e nunca contadas que poden deducirse das historias orais extraoficiais. Os seus escritos apareceron en diversas revistas, como *Frontiers*, e fixérонse proxeccións monográficas do seu traballo en distintos espazos do ámbito internacional, entre os que se contan os Anthology Film Archives.



The Newborns

13.00 h

Panel**Os espectadores, adiados**

con Alejandro Alvarado, Concha Barquero, Katie Kirkland, Léa Morin, Tomás Rautenstrauch (Filmoteca Narcisa Hirsch) e Jaime Pena (Filmoteca de Galicia)

«Os espectadores, adiados» é a expresión coa que describiu Tara Najd Ahmadi a experiencia de ver *The Newborns*, de Kianoush Ayari, décadas despois de que non chegase a rematarse: a súa continua transparencia interpela o público e a súa imaxinación dun xeito distinto de como o faría un filme concluído que puidese representarse no seu contexto histórico. Retomando esta noción, os participantes de *Film Undone* e outros convidados abordarán o cambio de papeis que se produce ao tratar co material primario de proxectos cinematográficos que quedaron sen fazer ou sen acabar, no canto de coa película como produto secundario. Os cabos soltos que vencellan estes materiais constitúen unha invitación para que os artistas e investigadores, mais tamén os espectadores, se convertan en cocreadores temporais da obra inacabada. Non obstante, facermos efectiva a súa potencialidade entre todos no presente, agregando achegas nas lagoas do que vemos e oímos, comporta unha responsabilidade conxunta engadida para coa suposta intención do creador ou creadores orixinais e o contexto no que a súa obra quedou ou segue inconclusa.

PROGRAM**DOMUS****SATURDAY JUNE 1 | 10 AM TO 2 PM****10 am**

Introduction and book presentation
with contributors and Philip Widmann

10.30 am**Redisappearances:**

**Theresa Hak Kyung Cha's
*White Dust from Mongolia***
by Katie Kirkland (New York)

In 1980, Theresa Hak Kyung Cha traveled to Seoul to begin work on her first feature length film *White Dust From Mongolia*. The film focuses on an unnamed female amnesiac and her process of “remember[ing] the latent images” she has lost to the past, but its production was interrupted, first by political unrest in South Korea, and then by Cha’s violent rape and murder in 1982. Katie Kirkland’s presentation returns to *White Dust* to excavate its afterlives in the present. The presentation will include a screening of the unfinished rushes of *White Dust From Mongolia*, and selections of recent projects by artist Na Mira, re-imagining the film. Activating the theatrical elements of the cinema and the poetic fabulation of the archive, *Redisappearances* embodies Cha’s technologies of memory. Theresa Hak Kyung Cha (1951–1982) was a radically multidisciplinary Korean American artist who worked across performance, sculpture, experimental writing and artist’s books, mail art, film, video and audiovisual installations. Her work explores the entanglements of language, memory, desire, and identity in the aftermath of historical rupture.

Katie Kirkland is a PhD candidate in film studies and comparative literature at Yale, where she researches reenactment and experimental documentary. She has written on Theresa Hak Kyung Cha’s films for the feminist film journal *Another Gaze*.

12.30 am

Between the Scars and the Resistance: Fabulating About Ruiz Vergara's Unmade Films
by Concha Barquero & Alejandro Alvarado (Málaga)

The censorship of the documentary *Rocío* was the beginning of a thwarted career. The Andalusian filmmaker Fernando Ruiz Vergara never directed a film again. *Rocío* had been seized and judicially censored immediately after Spain's transition to democracy for exposing one of the perpetrators of fascist crimes in the Civil War. The film has been banned from being shown in its entirety in Spain until today. Ruiz Vergara died in 2011, leaving behind numerous scripts and sketches for films that he was never able to carry out. Those films existed in the imagination and in desire, they speak of creative forces and dissidence. Recovering the Andalusian director's unfinished films is a project of research, artistic reinterpretation and affection.

Filmmakers and researchers Concha Barquero and Alejandro Alvarado invite the audience to learn about the different versions of *Rocío*, emphasizing the results of the clash between censorship and the persistent resistance of its author, in order to explore the filmmaker's unfinished filmography. Various evidence and traces (footage, documents, but also blanks) will allow us to fabulate about the potentiality of his unmade films. Vergara's first film *Otelo a presidente* intended to disseminate the political project of the famous leader of the Carnation Revolution, Otelo Saraiva de Carvalho, who had wanted to establish a participatory democracy in Portugal. Both failed projects, the political and the cinematographic, bring us back to a Southern Europe devoted to an extractive economic model based on tourism as a livelihood.

Concha Barquero and Alejandro Alvarado are filmmakers, lecturers and researchers at the University of Málaga. For the last ten years they have been carrying out academic and cinematographic research on the work of the Andalusian filmmaker Fernando Ruiz Vergara. This research resulted in the book *La poscensura en el cine documental de la transición española* (2016) and their short film *Descartes* (2021). They have just finished the feature film *Caja de resistencia* about the filmmaker's unfinished projects.

FILMOTECA DE GALICIA

SATURDAY JUNE 1 | 5.30 PM

28-F ANDALUCÍA

Nonio Parejo | 1981 | Spain | HD | 15 min

Documentary short film about the celebration of the Autonomy Referendum, voted by the Andalusian people on February 28, 1980.

ROCÍO

Fernando Ruiz Vergara | 1980 | Spain | HD | 80 min

Fernando Ruiz Vergara's film essay *Rocío* about the largest Catholic pilgrimage on the Iberian Peninsula is also a thorough deconstruction of national(istic) myths after Franco's death. It is also the first film to be censored after Spain's transition to democracy because it exposes the perpetrator of a fascist crime during the Civil War. The uncut version is still not allowed to be shown. Concha Barquero and Alejandro Alvarado will present a reconstruction of the uncensored version at the seminar.

DOMUS

SUNDAY JUNE 2 | 11 AM TO 2.30 PM

11 am

**For a Fictional Essay:
Archiving the Absent**

by Léa Morin

On 25th September 1967, the young Moroccan filmmaker Karim Idriss wrote a letter to the rector of the Łódź Film School in Poland. In this application for admission, he set out his career and his active participation in the struggle for a Moroccan cinema. A few years later, he wrote a letter to the Moroccan Journal of Culture Souffles about his documentary (which was later banned) *Les enfants du Haouz* (1970), a film about marginalized adolescents in Morocco. Despite extensive research, this film has remained untraceable, the same is true for the last film Idriss had made in Poland: *Et l'exil de tous les jours*.

Based on these two letters, as well as the missing films, documents, photographs, film excerpts and rushes, Léa Morin follows in a lecture performance the desires and prevented dreams of the Moroccan filmmaker who studied in Poland in the early 1970s. What can be reconstructed from these material traces? How

to go about writing a history of cinema, even though it is crossed by a series of erosions, omissions, erasures, and disappearances? How can uncertainty, trial and error be included? How to preserve films that do not exist? Can we borrow the methodologies of cinematographic restoration to preserve the traces of the absent? What place can we give to fiction in this work of political and aesthetic recomposition? Can we restore and reactivate the desire for cinema and the dreams of revolution carried by young filmmakers like Idriss to propose the invention of new spaces for our futures?

Karim Idriss (1936–2009) faced impediments and bans which prevented his idea of a Moroccan cinema. Much of his early film work is considered lost. Exiled in France after his film studies in Poland and stations in Algeria and Italy, Idriss made television reportages on issues of immigration and the documentary *Sketch For a Family Portrait* (1979). Plans for making a feature film in Morocco were never realized.

Léa Morin is an independent curator and researcher active in several collectives, including the Bouanani Archives (Rabat), Talitha, an association engaged in the recirculation of alternative and experimental film and sound archives (Rennes), the editorial project Intilak, and as a member of the research department of Elías Querejeta Zine Eskola (San Sebastián).

12 am

The Newborns by Kianoush Ayari introduced by Tara Najd Ahmad

Kianoush Ayari's documentary *The Newborns* is a film about the crowds on the streets of Tehran, immediately after the 1979 revolution and before the establishment of the Islamic Republic. Depicting a rare image of the utopian freedom on the streets, *The Newborns* documents various factions and groups that were involved in the revolution and took over the streets to share their thoughts and hopes. The film was supposed to have a narrator's voice over, but since the footage was not approved by the film's initial sponsor in Iran's national television, it remained unfinished, and the footage was confiscated. Years later, a friend of Ayari's accidentally found a VHS copy of the film at a flea market in Tehran. Ultimately, they digitized the film and made it available on the internet.

Kianoush Ayari is an Iranian filmmaker and screen writer. He was an early member of the Iranian innovative experimental film scene known as Free Cinema of Iran (*sinamaye azad e Iran*). Throughout his cinematic work, Ayari directed numerous award-winning films. His 1994 film *Abadani-Ha* received the Silver Leopard at the Locarno International Film Festival.

Tara Najd Ahmadi is a non-fiction filmmaker and scholar born in Tehran. Her body of work focuses on creating a panorama of untold, marginalized stories that can be gleaned from unofficial oral histories. Her writing has appeared in various journals including the *Frontiers Journal*. Solo screenings of her work have taken place at various venues internationally, including the Anthology Film Archives.

1 pm

Panel Spectatorship, Postponed with Alejandro Alvarado, Concha Barquero, Katie Kirkland, Léa Morin, Tomás Rautenstrauch (Filmoteca Narcisa Hirsch), Jaime Pena (Filmoteca de Galicia)

“Spectatorship, postponed” is how Tara Najd Ahmadi has described the experience of watching *The Newborns* by Kianoush Ayari decades after it has not been completed: Its sustained openness addresses audiences and their imaginations differently than a complete film that could have been historicized. Picking up from this notion, contributors to Film Undone and other invited guests discuss the shift in roles when dealing with the primary materials of unmade and unfinished film projects rather than film as a secondary product. The loose threads connecting these materials invite artists, researchers, but also spectators to become temporary co-creators of the unfinished work. Actualizing its potentiality together in the present, however, interjecting into the gaps of what we hear and see, comes with an additional shared responsibility towards the assumed intent of the original maker(s) and the contexts in which their work has become or remained undone.

MORGAN FISHER MASTER CLASS

FILMS AS RESPONSES

FILMOTECA DE GALICIA
SÁBADO 8 DE XUÑO | 11.00 H

A práctica artística de Morgan Fisher diversificouse desde finais dos anos 60 polo cinema, a videoinstalación e a pintura. No relativo ao cinema, as súas películas examinan conceptualmente os procesos de producción cinematográfica. Nesta clase maxistral, Fisher abordará o proceso que está detrás da creación da súa última película, *Another Movie* (2018), un filme pensado como unha sorte de resposta á película canónica do cinema experimental *A Movie* (1958), de Bruce Conner. A cinta de Fisher retorna a música da de Conner, Piñeiros de Roma, de Respighi. *Another Movie* xoga coa colisión entre as ideas de Respighi sobre a súa propia composición, que Fisher nos amosa, e coa memoria das e dos espectadores familiarizados coa obra de Conner. Unha especie de experimento a través do cal Fisher abordará os seus intereses e liñas de traballo dos últimos anos.

MORGAN FISHER MASTER CLASS

FILMS AS RESPONSES



FILMOTECA DE GALICIA
SATURDAY JUNE 8 | 11.00 AM

Morgan Fisher's artistic work has diversified since the late 1960s through film, video installations and painting. As for cinema, his films conceptually examine the production processes in filmmaking. In this master class, Fisher will be looking at the process behind the creation of his latest film, *Another Movie* (2018), a film intended as a kind of response to the canonical film for experimental cinema, *A Movie* (1958) by Bruce Conner. Fisher's film again takes up Conner's music, Respighi's Pines of Rome. Indeed, *Another Movie* plays with the clash between Respighi's ideas about his own composition, which Fisher shows us, and with the memory of audiences familiar with Conner's work. It is a kind of experiment through which Fisher will be looking into his interests and lines of work in recent years.

XPRESA

XPRESA

O (S8) concibe o cinema como ferramenta de autoconecemento e exploración dos sentidos e as emocións. Ese é o espírito que inspira Xpresa, programa didáctico cuxo obxectivo é impulsar a inclusión social.

Unha das accións incluídas neste programa é o obradoiro que todos os anos ofrecemos para persoas de capacidades diversas ou en risco de exclusión social, impartido por cineastas de recoñecida traxectoria. Rachando os moldes á hora de espertar o entusiasmo polo cinema, Xpresa non se conforma con divulgar modelos de creación tradicionais, senón que apostá por lles brindar ás persoas que participan un mecanismo a través do cal poden experimentar e expresar o seu propio universo mediante a creación libre e estimulante de pezas cinematográficas persoais, feitas coa intuición previa ao aprendido. En edicións anteriores acollémos obradoiros de cineastas como Pablo Mazzolo, Jeannette Muñoz, Andrés Duque, Ainhoa Rodríguez e Tânia Dinis. Xpresa contou nos últimos anos coa colaboración de asociacións locais, como é o caso, nesta edición, da Asociación Galega de Asperger (ASPERGA) e a Fundación Adultos Discapacitados da Coruña (ADCOR). Este ano incorpórase, ademais, el Centro de Menores San Xosé de Calasanz.

At (S8) we conceive of cinema as a tool for self-knowledge and exploration of the senses and emotions. That is the spirit that inspires Xpresa, an educational programme that aims to foster social inclusion.

One of the activities within this programme is the workshop that we provide every year for people with diverse abilities or at risk of social exclusion, given by filmmakers with a recognised track record. Breaking the mould when it comes to sparking enthusiasm for cinema, Xpresa is not content with simply disseminating traditional models of creativity, but is committed to providing the participants with a mechanism through which they can experience and express their own universe through the free, stimulating creation of personal film pieces, made with intuition prior to what is learned. In previous years, we have hosted workshops by filmmakers like Pablo Mazzolo, Jeannette Muñoz, Andrés Duque, Ainhoa Rodríguez and Tânia Dinis.

Xpresa has been able to count on collaboration from local associations in recent years, as is also the case this year with the Galician Asperger's Association, ASPERGA, and the Disabled Adults Foundation of A Coruña, ADCOR. This year, the San Xosé de Calasanz Juvenile Centre is also joining in.



OBRADOIRO XPRESA CON FRANCI DURÁN

Neste obradoiro de dúas xornadas, Franci Durán compartirá coas e cos participantes unha técnica que usa habitualmente nas súas películas: o fitograma. Nela, as plantas son tanto o tema das imaxes como o medio para as crear, nun modo de traballar que segue un enfoque ecolóxico. A técnica consiste en colocar materiais vexetais (polas, flores, herbas, follas etc.) sobre unha tira de película en 16 mm en branco e negro, que logo se expón directamente ao sol. Posteriormente, a película procésase cun revelador orgánico que se elabora coas mesmas plantas recollidas, auga, bicarbonato de sodio e vitamina C. Despois de revelar a película e de que seque, organizarase unha proxección das pezas de animación resultantes, evento no que os e as participantes se converterán en protagonistas.

Franci Durán é unha artista e cineasta chilenocanadense que crea películas, videoinstalacións e traballos multimedia arredor da historia e a memoria. O traballo de Durán percorreu numerosos festivais e institucións internacionais, como o Festival de Rotterdam, Hot Docs, Arkipel, o Images Festival, o Ann Arbor Film Festival e o festival dos Ánxeles.

XPRESA WORKSHOP WITH FRANCI DURÁN

In this two-day workshop, Franci Durán will be sharing with the participants a technique she regularly uses in her films: the phytogram. With this, plants are both the subject of the images and the means to create them, in a way of working that uses an ecological approach. The technique consists of placing plant materials (branches, flowers, herbs, leaves, etc.) onto a strip of 16 mm black and white film, which is then exposed directly to the sun. Afterwards, the film is processed with an organic developer made from the same plants gathered, water, bicarbonate of soda and vitamin C. After the film has been developed and dried, a screening will be arranged for the resulting works of animation in an event where the participants become the protagonists.

Franci Durán is a Chilean-Canadian artist and filmmaker who creates films, video installations and multimedia works involving history and memory. Durán's work has toured numerous international festivals and institutions such as the Rotterdam Festival, HotDocs, Arkipel, Images Festival, the Ann Arbor Film Festival and the Los Angeles festival.



DIDÁCTICA

XORNADAS DE CINEMA PARA CENTROS PÚBLICOS DE ENSINO

Durante os últimos anos, o (S8) inclúe na súa programación previa aos días da Mostra unhas xornadas de cinema para centros públicos de ensino co obxectivo de ampliar o radio de acción do festival e, así, afianzar o seu compromiso coa formación e creación de novos públicos.

Os meses de maio e xuño de 2024, o museo Domus-Casa do Home da Coruña acolleu varios programas especiais para centros públicos de diferentes cidades de Galicia. Un ciclo de proxeccións para nenas e nenos de entre 8 e 16 anos composto por catro sesións en versión orixinal, con películas cuxa temática se move entre o social e o coidado do medio natural, e no que se mostran tamén obras de narrativa experimental. A través destas películas, algunas delas contadas desde a perspectiva dos propios nenos e nenas protagonistas, bríndaselles a ocasión aos novos espectadores de se debruzaren á realidade dos seus pares doutros países e contextos e de coñeceren outras linguaxes do cinema. Nestas sesións ten un lugar especial o cinema feito en Galicia, con películas como *A vella morta*, de Juan Galiñanes; *Nistra Batuko*, de Adrián Canoura; *Exposed*, de Nela Fraga; *Unidade veciñal*, de Tono Mejuto, e *La mar salada*, de Elena Duque. As xornadas contaron este ano coa participación dos seguintes centros: IES A Sardiñeira, IES Ramón Menéndez Pidal, IES Ramón Otero Pedrayo, CEIP Raquel Camacho, CEIP Alborada (Elviña) e CEIP Concepción Arenal.

DIDÁCTICA

CINEMA DAYS FOR STATE SCHOOLS

In recent years, on the days running up to the festival, (S8) has included cinema days in its programme for publicly-run schools with the aim of expanding the festival's scope while strengthening its commitment to training and creation amongst new audiences.

In May and June 2022, the Domus-Casa del Hombre museum in A Coruña hosted several special programmes for state schools in different cities in Galicia. There was a series of screenings for children aged 8 to 16 made up of four sessions in the original version, with films whose themes ranged from social issues to caring for the environment, while also showing works with experimental narrative. Through these films, some of them told from the perspective of the very same children appearing in them, young viewers are given the opportunity to see the reality of their peers in other countries and contexts, and to learn about other languages of cinema. Cinema made in Galicia has a special place in these sessions, with films such as *A vella morta* by Juan Galiñanes, *Nistra Batuko* by Adrián Canoura, *Exposed* by Nela Fraga, *Unidade Veciñal* (*Neighborhood Unit*) by Tono Mejuto, and *A mar salada* (*The salty sea*) by Elena Duque.

This year, the following schools have taken part in the cinema days: IES A Sardiñeira, IES Ramón Menéndez Pidal, IES Ramón Otero Pedrayo, CEIP Raquel Camacho, CEIP Alborada (Elviña) and CEIP Concepción Arenal.

EN LIÑA

ULTREIA ET SUSEIA

Desde o comezo da súa andaina en 2010, unha das patas más importantes da programación do (S8) foi o cinema feito desde a periferia, fóra dos circuitos comerciais. Ese era un momento no que empezaba a despuntar unha xeración de creadores que agora son referentes internacionais, aos que lles brindamos no seu momento unha plataforma de difusión coa que chegaren a programadores, críticos e cineastas de todas as partes do mundo. É o caso dun áinda case descoñecido Oliver Laxe, que abriu esa edición de 2010 coas súas curtametraxes.

Ese apoio segue a ser un compromiso en firme, acollendo o cinema dessa xeración xa consolidada e tamén concedendo espazo ás voces do futuro. Esta andaina deu de si esta sección en liña que hoxe presentamos baixo o nome de Ultreia et Suseia. Co mesmo espírito co que se saudaba o peregrino animándoo a seguir a avanzar no seu camiño coa expresión «Ultreial!» («Adiante!» ou «Máis alá!»), ao que o peregrino respondía: «Et suseial!» («E máis arriba!»), desde o (S8) queremos seguir axudando as creadoras e creadores do país na súa senda. A nosa Ultreia et Suseia consiste nunha colección de programas monográficos dalgunhas das voces máis destacadas do cinema galego hoxe en día.

Esta colección de pílulas documentais en forma de entrevistas favorece o impulso do noso cinema máis recente, a través da plataforma dixital do Xacobeo 21. Artistas como Helena Girón e Samuel Delgado (2021), Carla Andrade (2019), Berio Molina e Alexandre Cancelo (2019), Tono Mejuto (2018), Xisela Franco (2017), Diana Toucedo (2017) e Xiana do Teixeiro (2016), aos que este ano engadimos a María Ruido (2018), falan nestas pezas da súa obra e dos seus procesos de traballo nunha serie de entrevistas exclusivas realizadas polo (S8), ilustradas con fragmentos das súas películas. Todos os monográficos, ademais, están subtitulados en inglés para facilitar a súa difusión internacional.

ONLINE

ULTREIA ET SUSEIA

Since it began its journey in 2010, one of the most significant areas of the (S8) programme has been films made on the periphery, outside the mainstream commercial circuits. That was a time when a generation of creators were beginning to emerge who are now international exemplaries. At the time, we provided them with a platform for dissemination with which to reach programmers, reviewers and filmmakers all over the world. This is the case of the as-yet still almost unknown Oliver Laxe, who opened that (S8) in 2010 with his short films.

That support continues to be a firm commitment, embracing the cinema of that generation that has now become established, while also providing a space for the voices of the future. The experience has given rise to this online section that we are presenting today under the name of "Ultreia et Suseia". In the same spirit with which pilgrims were greeted, encouraging them to continue on their way with the word "Ultreial!" ("Forward!" or "Further!"), to which the pilgrims replied "Et Suseial!" ("And higher!"), at (S8) we wish to continue helping the creators from this country on their path. Our "Ultreia et Suseia" consists of a collection of monographic programmes with some of the most outstanding voices in Galician cinema today.

This collection of documentary bites in the form of interviews helps foster our most recent cinema through the Xacobeo 21 digital platform. Artists like Helena Girón and Samuel Delgado (2021); Carla Andrade (2019), Berio Molina and Alexandre Cancelo (2019); Tono Mejuto (2018); Xisela Franco (2017); Diana Toucedo (2017) and Xiana do Teixeiro (2016), to whom this year we add up María Ruido (2018), all talk about these pieces of their work and their process to create them in a series of exclusive interviews held by (S8), illustrated with fragments from their films. All of the monographs are also subtitled in English to help their international reach.





Foto: María Meseguer

EN LIÑA CAMERA OBSCURA **AMY HALPERN**

Camera Obscura é un programa *online* que naceu en 2020 como resposta á situación mundial e cuxo formato emulaba o do célebre *Screening Room* conducido por Robert Gardner, quen desde a televisión pública estadounidense convocou as figuras máis brillantes do cinema experimental para falaren da súa obra e mostraren pezas seleccionadas. Recuperamos *Camera Obscura* co afán de homenaxear unha cineasta que deixou unha pegada indeleble na historia do festival e na nosa vida: Amy Halpern, tristemente finada en agosto de 2022. O seu cinema, de indubidábel sensibilidade, sutileza e intelixencia, condúcenos por misteriosos territorios onde conflúen o simbolismo, a sinestesia, o sensorial e particulares postas en escena nas que converxen o poético e o político. Halpern, que participou desde Os Ánxoles en *Camera Obscura* ese 2020, visitounos en 2022 traéndonos dúas catárticas sesións e unha *master class*. Nesta ocasión recuperamos a entrevista que lle fixeremos na Coruña, arredor da súa obra mestra *Falling Lessons*, así como materiais das presentacións e coloquios e da súa *master class* sobre o uso do son no seu cinema. Ademais, entrevistamos o seu compañeiro e colaborador, o cineasta David Lebrun, incansable valedor do seu legado, e a Mark Toscano, encargado da preservación da obra de Halpern. O programa incluirá, como colofón, unha das súas películas. Unha homenaxe a unha cineasta ainda non o suficientemente reivindicada, un deses casos nos que a calidade artística se funde coa calidade humana, en sintonía co espírito que quere defender o festival.

ONLINE CAMERA OBSCURA **AMY HALPERN**

Camera Obscura is an online programme that was launched in 2020 as a response to the global situation. Its format emulated that of the famous *Screening Room* led by Robert Gardner, who through American public television summoned the brightest personalities in experimental cinema to talk about their work and show selected pieces. We are recovering *Camera Obscura* with the intention of honouring a filmmaker who has left an indelible mark on the history of the festival and on our lives: Amy Halpern, who sadly passed away in August 2022. Her cinema, with its undeniable sensitivity, subtlety and intelligence, leads us through mysterious terrains merging symbolism, synesthesia, sensory nature and particular *mises-en-scène* where the poetic and the political come together. Halpern, who participated from Los Angeles in *Camera Obscura* that same 2020, visited us in 2022 to bring us two cathartic sessions and a master class. Now we are recovering the interview we held with her in A Coruña about her masterpiece *Falling Lessons*, as well as material from the presentations and talks in her master class on the use of sound in her cinema. Furthermore, we interviewed her partner and collaborator, the filmmaker David Lebrun, a tireless champion of her legacy, and Mark Toscano, in charge of preserving Halpern's work. As the climax, the programme will include one of her films. This is a tribute to a filmmaker who has not yet been sufficiently acknowledged; one of those cases in which artistic quality merges with human quality, in tune with the spirit that the festival intends to uphold.



MOSTRA DE CINEMA PERIFÉRICO

31/5 - 9/6 2024 | A CORUÑA SPAIN | www.s8cinema.com

Entrada libre a todas as sedes ata completar o aforo.

Non será posible acceder ás salas unha vez empezada a proxección.

Free entry to all venues until full capacity.

It will not be possible to enter the venues after the screening has started.

MARTES 4 DE XUÑO

17.30 h
Narcisa Hirsch
Programa 3
Filmoteca de Galicia

20.00 h
Annalisa D. Quagliata
Filmoteca de Galicia

MÉRCORES 5 DE XUÑO

17.00 h
Rhayne Vermette
Programa 1
Sala (S8) PALEXCO

19.30 h
Narcisa Hirsch
Programa 4
Filmoteca de Galicia

XOVES 6 DE XUÑO

11.00 h
Margaret Honda
Domus

17.00 h
Sinais
Programa 1
Sala (S8) PALEXCO

19.30 h
Morgan Fisher
Programa 1
Filmoteca de Galicia

23.00 h
Desbordamientos:
Agnès Hayden
Nicole Remy
Sinais
Patio Fundación Luis Seoane

VENRES 31 DE MAIO	SÁBADO 1 DE XUÑO	DOMINGO 2 DE XUÑO
18.00 h Narcisa Hirsch. Programa 1 Filmoteca de Galicia	10.00-14.00 h Seminario Film Undone Domus	11.00-14.30 h Seminario Film Undone Domus
20.30 h Kenneth Anger Filmoteca de Galicia	17.30 h Proxección Film Undone Filmoteca de Galicia	19.30 h Narcisa Hirsch. Programa 2 Filmoteca de Galicia
VENRES 7 DE XUÑO	SÁBADO 8 DE XUÑO	DOMINGO 9 DE XUÑO
11.00 h Paraíso Filmoteca de Galicia	11.00 h Master Class Morgan Fisher Filmoteca de Galicia	11.00-15.00 h Obradoiro de exploración da animación directa Sala (S8) PALEXCO
13.00 h Sinais Programa 2 Sala (S8) PALEXCO	13.00 h Sinais Latinoamérica Sala (S8) PALEXCO	
17.00 h Gaëlle Rouard Sala (S8) PALEXCO	17.00 h Feito á man na Film Farm Sala (S8) PALEXCO	17.30 h the8fest presenta... Sala (S8) PALEXCO
19.30 h Morgan Fisher Programa 2 Filmoteca de Galicia	19.30 h Rhayne Vermette Programa 2 Filmoteca de Galicia	19.30 h Franci Durán Sala (S8) PALEXCO
23.00 h Desbordamientos: Lynn Loo Patio Fundación Luis Seoane	23.00 h Desbordamientos: Gaëlle Rouard Patio Fundación Luis Seoane	

A Sala (S8) PALEXCO

Sala Municipal de Exposiciones
PALEXCO. Concello da Coruña
Peirao de Trasatlánticos, s/n
T. 981 184 200
www.coruna.es

B Filmoteca de Galicia

Rúa Durán Loriga 10
T. 881 881 260
www.cgai.xunta.gal

C Fundación Luis Seoane

San Francisco 27
T. 981 216 015
www.fundacionluisseoane.org

D Domus

Ángel Rebollo 91
T. 981 189 840
www.coruna.gal/mc2

C Fundación Luis Seoane

Xardín de
San Carlos

Paseo marítimo



Praza de
Azcárraga

Dársena

Praza de
María Pita

Praza de
Campo
da Leña

Mercado de
San Agustín

Rúa Zalaeta

Rúa Ángel Rebollo
Rúa Matadero

D
Domus

PORTO DA CORUÑA

A
**Sala (S8)
PALEXCO**

Avda. da Marina
Ría Real

Cantón Grande
Cantón Pequeno

B
**Filmoteca
de Galicia**

Rúa Durán Loriga
Rúa Juana de Vega

Rúa San Andrés
Avda. Pedro Barrié de la Maza

PRAIA DO ORZÁN

Praza de
Pontevedra

PRAIA DE RIAZOR

Rúa Rubine

Rúa Riazor

Rúa Orzán

Avda. Pedro Barrié de la Maza

Rúa San Andrés

Avda. da Marina

Ría Real

Cantón Grande

Cantón Pequeno

Rúa Durán Loriga

Rúa Juana de Vega

Rúa Rubine

Rúa Riazor

AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Agnès Hayden, Alejandro Alvarado, Alfonso Álvarez (Poni),
Álvaro Feldman, Annalisa D. Quagliata, Berio Molina, Byron Davis,
Carmen Suárez, Cecilia Barrionuevo, Chris Kennedy, Concha Barquero,
David Pereira, Dianna Barrie, Federico Windhausen, Franci Durán,
Francisco Algarín Navarro, Jaime Pena, Jon Shibata,
José María Rodríguez Armada, Laura Gómez Vaquero, Leoncito,
Lucía Ciruelas, Lucía Rolle, Lucía Salas, Manolo González,
Margaret Honda, Miguel Cali, Morgan Fisher, Naomi Uman,
Pablo Marín, Pablo Useros, Richard Tuohy, Robin Riad,
Stefan Ramstedt, Suso Novás, Tara Najd Ahmadi,
Tomás Rautenstrauch, Xisela Franco, Xoel Nine Losada

Un agradecemento especial a María Meseguer
por ser os ollos e a memoria do (S8) durante tantos anos
Special thanks to María Meseguer
for being the eyes and memory of (S8) for so many years

INSTITUCIÓN / INSTITUTIONS

BAMPFA, Escola de Imaxe e Son de A Coruña, Filmoteca de Andalucía,
Filmoteca de Galicia, Fundación Luis Seoane, LEC, LIFT (Liaison of
Independent Filmmakers of Toronto), Museos Científicos Coruñeses,
Sala Municipal de Exposiciones PALEXCO, Universidad de Salamanca,
Universidade de Vigo

EMPRESAS E ASOCIACIÓN / COMPANIES & ASSOCIATIONS

Agencia de Vixaxes A Confianza, CREA (Directores e Realizadores
Asociados de Galicia), Pantalla (Federación de Coordinadoras
de Festivales de Cine), Proxecta (Coordinadora Galega de Festivais
de Cinema), LAV, Lumière

Edición dedicada á memoria de Narcisa Hirsch

This year's (S8) is dedicated to the memory of Narcisa Hirsch



Media partners







Ilustraciones Tarot (S8) 2024
Illustrations (S8) Tarot 2024

@pega_estudio

MOstra de CInema Periférico

[s8]^{XV}

A CORUÑA

SPAIN 2024

www.s8cinema.com