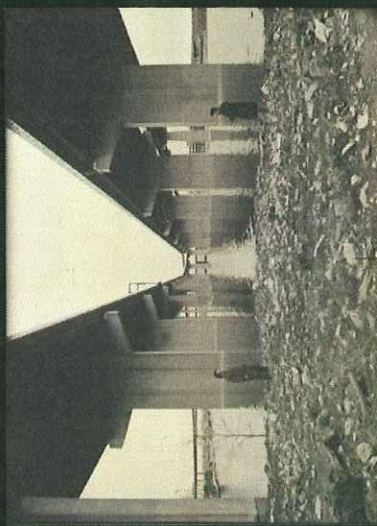


Diumenge 13 de maig, 18.00 h

# Xcèntric

## TALKING TO STRANGERS: AMB LA PRESENCIA DE ROB TREGENZA



Talking to Strangers, Rob Tregenza

L'últim pla del capítol 2A d'*Histoire(s) du Cinéma de Godard*, titulat «Seul le cinéma», pertany a una seqüència de *Talking to Strangers*, de Rob Tregenza. És l'homenatge de Godard a una pel·lícula i un cineasta en el qual ha dipositat les seves esperances sobre el present del cinema. La primera pel·lícula de Tregenza —que després treballaria com a director de fotografia de *Les harmonies Werckmeister*, de Bela Tarr— conté nou plans seqüència que segueixen les diferents trobades que viu un jove escriptor a la recerca d'inspiració mentre recorre la ciutat de Baltimore. En la segona part de la sessió es projectarà un documental sobre la filmació dels llargs i virtuosos plans seqüència que Tregenza va decidir rodar en una única presa.

### 1ª Part

*Talking to Strangers*, Rob Tregenza, 1988, 90', 35mm

### 2ª Part

*Tregenza and Company, The Making off Talking to Strangers*, Rob Tregenza, 2007, 50'

### Talking to Strangers (el real com a nuvi de la ficció)

Si *Cahiers* encara existís, així és com parlaria, i jo també, del primer film de Rob Tregenza, compost, com tothom sap, per nou plans seqüència. Quatre d'aquests plans són remarcables i per moments estupefaents, és a dir, suauent i intensament tintats d'allò meravellós: *The streets*, *The bank*, *The priest* i *The water taxi*.

Un d'aquests plans —*The photographer*— és força interessant. Els altres, menys. «Bé, aleshores —exclama el gentil lector—, per què aquests més i aquests menys?». Perquè en això es troba l'aspecte apassionant d'aquest bell film aconseguit a mitges: recorda, lector, com vam lloar al seu temps el film de Becker sobre Modigliani precisament a causa del seu fracàs.

Perquè aquí el real avança de la mà de la ficció. El gran Lévi-Strauss diria: «Les estructures elementals de parentiu entre la ficció i el real». I jo afegiria que la ficció, aquesta porca, desestabilitza el real des del moment en què la vol posseir, ja que no és un matrimoni heterosexual entre els dos. El real i la ficció són home i dona al mateix temps, i cadascun vol en l'altre allò que és ell o ella, i no pas ser allò que no són pas, ella o ell. Aquest film no podia ser fet sinó a Amèrica, que —com sabem des de Giraudoux— no veu un enemic sinó en el que se li assembla: en els defectes.

És una gran tradició de l'Amèrica solitària la d'estar enamorada del real, de Thoreau a *Hombres de Aran* i *Faces*. Rob Tregenza pertany a aquesta tradició, la de parlar i entendre el nostre real quotidià. No es

tracta només d'estimar la vida, no de la càmera cànvida, sinó d'una càmera pensada. El tercer pla —*The bank*— és a propòsit d'aquesta qüestió un model absolut que totes les anomenades escoles de cinema haurien de projectar als seus estudiants perquè hi veiessin com l'horror de la ficció inventada és rescatada per un real ofert. La càmera torna a mesura que avança allò que pren. Les dues mans de Tregenza —com les del samarità— prenent i oferint en una mena d'operació de rescat de l'altiva ficció per la humil pobresa de la mirada i l'escolta: Oh, la meva Jane Campion, per què has deixat fer-te caure el piano a sobre? I que l'últim pla —*The art*— estigui totalment mancat —encara més que els precedents, *The bus* i *The woman*—, ja que la ficció s'ha divorciat del real i ja no n'és digna, com quan l'amor ens abandona, fart de les nostres exigències —res de veritablement sorprenent, l'art havia aparegut ja en tota la seva esplendor a les seqüències 1, 3, 5, 6— al carrer, amb els diners, a l'església, sobre l'aigua, i ja no cal fer visible, ni, sobretot, no cal fer la puta jugant a la corda sentimental com un... o un... Preguntem, si no, a l'únic cineasta cec —Norman McLaren—, que va rodar *Blinkity Blank*, i com tots els bells films, serà el més bell dels films.

Jean-Luc Godard, *Godard per Godard*, vol. II, *Cahiers du Cinéma*, París, 1998, pàg. 355-356.

1. N. d. T. L'any 1996, el Festival de Montreal va demanar a Jean-Luc Godard que escollís una pel·lícula per presentar a la secció «Talking with Pictures». Godard va escollir *Talking to Strangers*, de Tregenza, i *Blinkity Blank*, de McLaren. Arran d'aquesta elecció, Godard va escriure un text sobre la pel·lícula de Tregenza. És la darrera crítica sobre una pel·lícula que ha publicat. Un any més tard, Godard va produir el tercer llargmetratge de Tregenza, *Inside/Out*.

PROPERA SESSIÓ: 20\_05\_07 a les 18:00h.

CANVI DE PROGRAMA: VARIACIONS DEL REAL: WILLIAM KLEIN - CONTACTS - MOHAMED ALI THE GREATEST

Per a més informació: [www.cccb.org/centric](http://www.cccb.org/centric)



**Talking to strangers**, per Jonathan Rosenbaum  
El nou llarg independent fet a Baltimore de Rob Tregenza, rodat en format panoràmic 35 mm i so Dolby, consisteix en només nou plans, cadascun d'una presa de deu minuts. Cada pla està protagonitzat pel mateix personatge (Ken Gruz), un jove la identitat del qual sembla desplaçar-se una mica d'una seqüència a la següent: al primer i a l'últim pla està sol, i a les set seqüències intermèdies —l'ordre de les quals es va determinar a l'atzar— es troba amb un o més estrangers. El suspens existencial subjacent en aquesta remarcable obra oberta ve donat per diversos factors que operen al mateix temps.

Les seqüències van des d'allò dramàtic (una terrissaire que ha dormit amb l'heroi la nit anterior prova la seva ira en admetre que acostumava a fer de stripper i, possiblement, prostituta) i la plena acció (una banda nihilista i punk ocupa un autobús) a allò enigmàtic (l'heroi intenta participar en una conversa amb els passatgers acompanyats d'una barca-taxi) i minimalista (l'heroi camina per diferents blocs de la ciutat i gairebé s'embarca en tres busos). Cada seqüència només es rodava una vegada, amb la qual cosa la possibilitat d'accident i errors planava en tot moment, com en una improvisació de jazz. Els virtuosos moviments de càmera i el so estèreo condueixen a un plantejament gradual i imprevisible de l'espai físic; la varietat de maneres d'actuar crea una sensació de perpètua incertesa sobre els registres de la realitat subjacents a cada seqüència. El contingut filosòfic d'algunes escenes —per exemple, a la cuina i al confessionari— afegeix qüestions addicionals. Alternadament còmic, inquietant, desafiant, i exigent, és un joc impulsor d'alt nivell per a espectadors aventurers, una primera pel·lícula veritablement remarcable.

**Godard com a càmera**, per Rob Tregenza

En el cinema, em sento millor amb la càmera mòbil. [...] Vaig arribar a la càmera mòbil a causa del meu

gust per les preses llargues i pels moviments de l'aparell. Vaig descobrir aquesta via singular com a operador de càmera i crític.

Bazin, Renoir, Eisenstein, Antonioni i Godard van ser els meus primers guies. Els plans seqüència d'*À bout de souffle*, *Masculin féminin* i més tard de *Week-End* eren diferents. Estaven empragats i definits contractualment amb sistemes gràfics i sistemes de muntatge que els altres practicants de les preses llargues consideraven diametralment oposats a una estètica central i inamovible. També estaven rodats, en la seva major part, en decorats reals, fet que els feia encara més difícils d'il·luminar i de realitzar. També això em va intrigar. Per a alguns, Godard era sense dubte un heretge, però ja havia entès el pla seqüència i el recurs als moviments de càmera llargs i complexos molt millor que els puristes. El vàrem estudiar i aprendre en les nostres cinemateques universitàries.

[...] Malgrat això, les temptatives de controlar la composició de la imatge són l'expressió de la voluntat de Godard de treballar alhora a la càmera i el muntatge. Com més apareixen els elements manifestos de treball de concepció amb força a Godard, en la seva obra tardana, menys importància té el «realisme» en la mobilitat de la càmera. Com prova la seva reacció al meu primer llargmetratge.

Talking to Strangers, aprecia menys la mobilitat de la càmera en si mateixa que allò que la mobilitat ens pot dir d'únic sobre el món i nosaltres mateixos.

Segons el meu parer, el muntatge, tal com l'han definit alguns russos i després Godard, té a veure menys amb la durada real d'un pla que amb la naturalesa de la transició en si mateixa, les atraccions o els conflictes entre les imatges, i més tard entre aquestes i el so. [...] Per als russos, com per a Godard, la manca de pel·lícula de 35 mm al principi va esdevenir un factor estilístic en la pràctica del muntatge, tant com la potència limitada dels motors de les seves càmeres pels exteriors i la capacitat reduïda per emmagatzemar pel·lícula. Aquestes restriccions no s'apliquen als projectors. La càmera per

als exteriors es va readaptar al projector. L'allargament de la durada del pla va esdevenir llavors possible i el mateix va passar amb el so a partir del 1927.

Tots els meus films són pobres exemples d'aquest tipus de muntatge. Si els russos haguessin disposat de rotillos de 300 metres de pel·lícula en 35 i de motors de tracció sincrònics per a les càmeres d'exteriors als inicis dels anys vint, els haurien utilitzat de la mateixa manera que Godard als anys seixanta o que nosaltres als anys vuitanta? Eisenstein aporta un principi de resposta a la qüestió en les seves darreres conferències, així com en els decorats concebuts en el seu apartament-santuari a Moscou. Pudovkin, amb una càmera diferent, hauria pogut redefinir les seves nocions de tècnica cinematogràfica lligant-les al seu coneixement més precís de la interpretació de l'actor cinematogràfic.

Tot i això, mantinc que la càmera mòbil a 360° és l'horitzó-límit de totes les imatges directes en moviment o de les estratègies posteriors de segmentació, horitzó en el qual acaben per abismar-se. Com més el «text» i l'esdeveniment-film segueixin aquesta dansa, més bells seran i més preciosos. [...] Per cinema no entenc els films de Horrywood. El cinema (segons el meu parer) és una branca de la filosofia que fa possible el funcionament de l'ètica i de l'estètica com a art al si de l'esdeveniment-film en el temps.

Rob Tregenza, «Godard comme caméra», a: Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard documents*, Centre Pompidou, París, 2006, pàg. 379-385.

**Consulta gratuïtament més de 300 títols de cinema experimental i documental a l'ARXIU XCÈNTRIC del CCCB: Godard, Val del Omar, Akerman, Brakhage, Mekas, Fischinger, Kossakowsky, Debord, Sokurov i Matuschka entre d'altres.**