



NOVA YORK EXPERIMENTAL I: DOCUMENTAL NEW YORK

La ciutat de Nova York ha representat al llarg del segle XX la gran metròpoli que il·lustrava el cànon espacial resultant de la fe de l'home en la tecnologia. Les seves vibracions eren obra de conflictes, ambicions i mescles no igualades al món, però dibuixen un model cap el que aparentment tots ens abocàvem. El cinema va veure en aquesta ciutat una metàfora de la nostra lluita per la supervivència: un diorama viu en el que el més terrible mai asfixiava els somnis quotidians. Nova York va imposar, a la ficció i al documental, una mirada dura i naturalista que contrastava amb els gestos codificats de Hollywood.

1a Part

Coney Island at Night, Thomas Alva Edison, 1905, 2'
Un dels primers panorames que el pioner Edison va dedicar a la ciutat de Nova York.

Manhatta, Paul Strand i Charles Sheeler, 1921, 4'
(...) "A finals de 1919 o principis de 1920, Strand i Sheeler van unir les seves forces per realitzar el film *Manhatta*. Ni a la biografia de Rourke ni a l'autobiografia no publicada de Sheeler hi trobem cap indici de la gènesi d'aquest projecte; no obstant Strand, uns anys després, va recordar el següent: "Sheeler havia adquirit una bonica càmera cinematogràfica Debrrie, i va proposar que ens uníssim per crear una mena de film experimental sobre Nova York."

(...) Strand va visitar Sheeler i va mostrar una gran admiració pel "preciós instrument." La seva conclusió fou: "No en recordo cap detall, però en va sorgir la idea de fer un breu film sobre Nova York. No puc recordar qui va desenvolupar aquesta idea, si va ser ell o vam ser tots dos".

(...) Després de fer *Manhatta*, sembla ser que Sheeler va interrompre la seva activitat en aquest mitjà i va ser Strand qui va prosseguir una destacada carrera cinematogràfica. Per la seva banda, Strand va aportar a la relació el seu talent compositiu poc sentimental i lliure i la seva considerable experiència en la realització de fotografies de Nova York. Tot i que Sheeler havia fet les seves pròpies fotografies de Nova York al 1917, Strand tenia molta més experiència en aquest camp. I tal com va assenyalar Strand, fent referència a aquest període: "Crec que tots dos érem bons en aquest camí de l'organització abstracte de la realitat".

(...) Strand va recordar: "*Manhatta* es basava en una experimentació molt estreta i fluïda entre nosaltres, un film molt subtil, 6 minuts amb els títols de Walt Whitman, que es va convertir en un clàssic d'avantguarda, tot i el fet que només es projectava una setmana". En un comunicat de premsa que va preparar pel film, Strand va manifestar la intenció de l'artista "d'enregistrar directament les formes vives... a través de la selecció més rígida possible, volums, línies i masses fins a les condicions més intenses d'expressió". "La seva anterior col·laboració va tenir com a resultat un film mut de sis minuts i mig, en gran part compost d'una seqüència cadenciosa d'estructures". Duran molt de temps, els historiadors del cinema l'han considerat un destacat film nord-americà d'avantguarda, tot i que fins fa poc no se n'ha realitzat un estudi seriós".

(...) Sheeler i Strand van treballar en el film durant la primavera i l'estiu de 1920. Hi ha una sèrie d'imatges que representen el transatlàntic de la Cunard, Aquitània, i remolcadors, probablement rodades o bé el 24 de juliol de 1920, quan el vaixell va arribar de Liverpool modificat per funcionar amb combustible líquid, o bé cap al 21 d'agost quan va tornar a arribar. El film es va acabar cap a la tardor i el 27 d'octubre Stieglitz va escriure que s'havia

fet una projecció privada per Walter Arensberg i de Zayas a Califòrnia. Curiosament, Stieglitz molt endinsat en el projecte, sembla com si es pensés que era obra només de Sheeler, ja que el 10 d'agost va escriure a Strand des del llac George formulant la següent qüestió: "Em preguntava si en saps alguna cosa d'en Sheeler. Segueix treballant en el seu film abstracte i pintant?". Al mes d'agost, Strand se'n va anar unes quantes setmanes a Nova Escòcia amb el seu amic, el crític Herbert Seligmann, probablement per deixar el film una mica de banda. El 24 d'agost, Stieglitz va tornar a escriure a Strand des del llac George per donar-li la benvinguda a casa i preguntar-li: "Suposo que has vist en Sheeler, em pregunto com està, com va el film". En aquest període Sheeler i Strand tornaven a treballar, rodant una seqüència als exteriors de Morgan & Company des de les escales de l'edifici de la subdelegació d'hisenda nord-americana; aquesta seqüència està relacionada amb la fotografia d'Strand de Wall Street de 1916".

Evidentment, els dos cineastes tenien dificultats en aconseguir que la seva obra es projectés en un cinema, ja que van trigar gairebé un any en aconseguir un contracte; la seva primera projecció pública va tenir lloc el 24 de juliol de 1921 al Teatre Rialto de Broadway i es va incloure al programa amb el nom d'"escènica". El seu títol es va inscriure com *New York the Magnificent* i es va combinar amb subtítols extrets de "Crossing Brooklyn Ferry" (1856) i "Mannahatta" (1860) de Whitman. Van sortir sis articles a diferents diaris, molt favorables, tot i que eren breus.

Pel què fa al títol hi ha hagut força incertesa. Strand preferia anomenar el film simplement "l'escènica" i al seu informe de premsa el va descriure com "una escena de Nova York sota el títol *New York the Magnificent*". Sheeler simplement va identificar el seu conjunt de fotogrames com un "film de Nova York". La crítica més important va ser la de Robert Allerton Parker, que no va citar el títol però va descriure amb molt d'entusiasme com la "ciutat orgullosa i apassionada" de Whitman no es revelava com un argument, sinó "de la manera més eloqüent possible" pel què fa a la línia, massa, volum i moviment. Dos anys després de la primera projecció, quan el film va arribar a París amb l'ajuda de Marcel Duchamp (i probablement de Zayas), es va tornar a posar un nou títol *La Fumée de New York* per a la seva projecció al Théâtre Michel, dins un festival dadà.

(...) Aquest film destaca pel seu coherent muntatge d'impulsos de contrast. Conté passatges molt abstractes -sobretot en el rígid tractament geomètric de l'arquitectura dels sostres- mentre que altres són pur pictorialisme, amb escenes del port envaït per la boira que recorden l'obra de Whistler. També en destaquen les seves perspectives planes, l'enquadrament innovador d'angles oblics i les riques composicions obtingudes a partir de la posició d'una càmera a vista d'ocell. El film no té argument i s'encoraja l'espectador a llegir la seva progressió com si fos una seqüència rítmica d'imatges urbanes, que contrasten amb freqüents plànols del cel, de fum i d'aigua.

In The Street, James Agee, Helen Lewitt i Janice Loeb, 1952, 15'

Les fotogràfes Levitt i Loeb, i l'escriptor Agee, que ja havien treballat junts a *The Quiet One* (1949), copsen en aquest film un veïnat urbà en el "Spanish Harlem" de Manhattan. Utilitzant sovint una càmera oculta, presenten escenes íntimes de la vida al carrer, especialment dels nens, que són el tema del film. Barallant-se, jugant, disfressant-se per Halloween, els nens són presentats d'una manera viva i natural. "In The Street i *The Quiet One* poden ser considerats capdavanters dels films independents de pressupost reduït i, també, com el principi d'un nou estil. (...) Ambdós tenen una espontaneïtat d'acció i de càmera completament diferents dels documents precedents".

Jonas Mekas a *Film Culture*

N.Y., N.Y., Francis Thompson, 1957, 15'

Probablement la simfonia de la ciutat de Nova York més vista a la postguerra va ser *N.Y., N.Y.* (1957) de Francis Thompson (*N.Y., N.Y.* també es va projectar al Cinema 16, el 21 de gener de 1958, dins els premis anuals de films creatius, Creative Film Awards, de la societat cinematogràfica). A *N.Y., N.Y.*, Thompson ignora totalment els individus novaïorquesos, per centrar el seu interès visual en una exploració enginyosa i divertida de les lents i les superfícies reflectants, algunes de les quals probablement estiguin en deute amb la primera part de *Weegee's New York* de Weegee. Partint d'evocacions a la matinada d'edificis i ponts, revela, tal i com indica el subtítol del film, "A Day in New York" (amb "New York" es refereix a Manhattan), ja que comença amb un despertador que desvetlla un inquilí de la ciutat descomposant-lo en una imatge cubista evocadora de l'obra de Juan Gris. El film es mou cronològicament del matí al vespre, creant aquest joc d'èmfasi típic de les simfonies d'una ciutat -el despertar i anar amunt i avall, l'atrafegat matí, el dinar i un moment de pausa tot seguit, l'atrafegada tarda, la tornada a casa des de la feina i la vida nocturna- utilitzant una gran varietat de tècniques visuals sovint enginyoses i acompanyades de la competent partitura de Gene Farrell, un pastitx de músiques que, com la banda sonora de *Weegee's New York*, suggereix d'una manera molt efectiva els diferents caràcters de la ciutat. Algunes vegades, els efectes visuals de Thompson són prou bonics; d'altres (com quan utilitza una superfície molt reflectant per inclinar la imageria cap a formes surrealistes que recorden les imatges dels miralls de les atraccions) són graciosos i divertides.

No obstant, tot i la diversió que representa mirar-lo, *N.Y., N.Y.* està tan allunyat de les vides particulars com *Berlin, die Symphonie eines Grosstad* de Ruttman. En efecte, Thompson utilitza diferents lents que fragmenten l'acció enregistrada en un espai gràfic que alhora s'assembla a un rusc. Bàsicament, a *N.Y., N.Y.*, Thompson, més que intentar analitzar o criticar la ciutat moderna, intenta expressar la seva excitació personal de viure a Nova York i de ser un cineasta independent. Fins i tot la paraula "doom" ("sort"), vista en un titular entre les composicions cubistes de Thompson, apareix més aviat amb un to humorístic que no pas com un avís. El fet que *N.Y., N.Y.* segueixi sent, probablement, la simfonia urbana més estesa i accessible és un tribut a l'èxit de Thompson, perquè aporta el sentit memorable d'una emoció que molts de nosaltres hem sentit durant els nostres primers viatges a Nova York. Thompson expressa el sentit de la ciutat

com un ambient sublim i romàntic, ple de color, d'energia optimista i bellesa arquitectònica.

N.Y., N.Y. sembla estar influït pel sentiment de la importància de Nova York cada vegada més gran en la història de l'art: el film te moltes al·lusions aparents a artistes nord-americans, com Charles Sheeler i Lionel Feininger, que han solemnitat la ciutat moderna nord-americana. Especialment el plaer obvi de Thompson en els efectes, que és capaç de produir amb tècniques molt més obertament "experimentals" que les del cinema comercial de l'època, i la seva confiança implícita en l'habilitat de l'audiència per gaudir d'aquestes tècniques, no només reflecteixen el seu propi divertiment en ser part d'una escena artística emocionant, sinó que també recorden l'emoció dels nostres pares al portar-nos a Nova York per ensenyar-nos alguna cosa que estava molt més enllà de l'ambient normal de la nostra infantesa. La ciutat de Nova York de *N.Y., N.Y.* representa la infantesa visual de l'espectador. També pot ser que la ciutat necessiti ser analitzada pel seu paper sociopolític a la societat moderna, però des del punt de vista de Thompson, també haurem d'admetre -i gaudir del fet que tot i les seves limitacions i extravagàncies, Nova York també és, per molts de nosaltres, un lloc meravellós per visitar i per viure-hi.

Scott MacDonald
a *The Garden in the Machine*

Broadway By Light, William Klein, 1958, 14'

Broadway By Light (1958) és una mostra de talent. S'ha escrit: "Els americans han inventat el jazz per consolar-se de la mort. L'star per consolar-se de la dona. Per consolar-se de la nit, han inventat Broadway". Un film fet de signes, al gust dels estructuralistes. Klein filma, en la nit de New York, els rètols lluminosos de Times Square, emblema de la societat de l'abundància, els reclams intermitents de Coca-Cola, els rètols dels cinemes amb els noms dels actors a punt de ser penjats, en una mena d'scrabble dadà. *Broadway by Light* està ben ancorada en la pintura d'Hard Edge que Klein féu a començaments dels anys cinquanta i s'avança al que més endavant realitzaran Warhol i Lichtenstein. Les lletres fosques gegants sobre el blanc enlluernador dels cinemes novaïorquesos, esdevindran la "marca Klein": el seu grafisme, els seus crèdits, el seu sistema de majúscules com les "pàgines títols" d'aquest llibre, provenen d'allà. El Klein cineasta naixeria al damunt del frontó d'un dels cinemes que freqüentava al carrer 42 quan tenia 12 anys. El genèric de *Broadway by Light* no ha de portar a equivocs. És una fal·làcia. En veritat, després del refús dels editors de New York de publicar el llibre de fotos, Klein troba a Chris Marker a Seuil on dirigeix la col·lecció "Petite planète", el qual li presentarà Resnais. Però és el productor Anatole Dauman, qui, tenint la obligació de posar al genèric el nom de tècnics registrats al Centre National de la Cinématographie -per què el film obtingui l'etiqueta i la prima a la qualitat-, afegeix els noms de Marker i Resnais. El film no aconsegueix ni l'etiqueta ni la prima, però Klein obté el permís de treball i el carnet de realitzador.

El film va ser estrenat a França, com primera part de la sessió de *Shadows* de John Cassavetes, acompanyat d'una partitura musical de Maurice Le Roux. Orson Welles digué del film que admira: "És el primer film on el color és necessari".

Claire Clouzot a
William Klein Films

2a Part

Mutiny, Abigail Child, 1982, 10'

L'obra d'Abigail Child investiga la construcció cultural pop de la identitat de gènere, la sexualitat i el voyeurisme, alhora que fa servir bandes sonores compostades per música gravada, sorolls suggestius i diàlegs. L'obra de Child *ISTHISWHATYOUWEREBORNFOR?* (És per això que vas néixer?) -de la que forma part aquest film- conté part dels seus millors treballs, perquè utilitza seqüències d'apropiació i d'arxiu, editades magistralment amb humor i talent. Mitjançant collages ràpids de fragments d'imatges de films industrials, estranys i antics i noticiaris, Child reconstrueix narratives experimentals alhora que crida l'atenció sobre mecanismes convencionals com vestuari, imatges, posats i gestos utilitzats per construir la continuïtat narrativa i l'emoció.

Mutiny utilitza una panòpia de gestos expressius i moviments repetitius. Les seves principals imatges se centren en les dones, a casa, al carrer, a la feina, a l'escola, parlant, cantant, saltant trampolins, tocant el violí. La sintaxi del film reflecteix tant les possibilitats com les limitacions de la paraula, mentre flirteja "políticament, física i realista" amb el llenguatge d'oposició.

Little Flags, Jem Cohen, 2000, 7'

Filmat als carrers de l'estimada Manhattan durant una desfilada patriòtica. A tothom li agrada una desfilada, excepte a la mort.

Lost Book Found, Jem Cohen, 1996, 37'

Lost Book Found, el resultat de més de 5 anys de filmar amb Super 8 i 16 mm pels carrers de Nova York, barreja intents de documentació i de narració en una meditació complexa sobre la vida de la ciutat. La peça gira entorn a un bloc de notes misteriosos ple de llistats obsessius de llocs, objectes i incidents. Aquests llistats serveixen com a clau d'una ciutat amagada. És una ciutat de geografies sense importància i artefactes dividits -les relíquies del capitalisme de baix nivell i les runes d'innombrables narratives oblidades. El projecte prové del primer treball del cineasta a Nova York -treballant de venedor amb un carretó de mà a Canal Street-. Com de costum, Cohen va rodar a una infinitat de llocs utilitzant un equipament modest i normalment sense personal. Influenciat per l'obra de Walter Benjamin, Cohen va crear "un arxiu de fotogrames indirectes i sons, després ho va disposar per explorar el límit," entre gèneres. Durant el procés, Cohen va dir: "vaig trobar connexions entre el carrer i el venedor, la 'droperia' de Benjamin i el meu propi treball d'observador i recol·lector de l'efímera vida de carrer".

La seva bellesa és quasi bé inefable. És el tipus d'experiència visual que transforma tot allò que veu l'observador moltes hores després... Allò que fa realment és captar el subconscient de la pròpia ciutat, l'estat de somni de tot el passat existent en un desordre simultani.

Luc Sante a *Low Life and Evidence*

* Nota: Les còpies de les dues obres de Jem Cohen sumistrades per la distribuïdora tenen una qualitat inferior a la desitjada.