

Xcèntric

diumenge 15 de febrer 18.00 h

RESCRITS

Elegies de la imatge: Gianikian/Ricci - Delpout



És mitjançant les pròpies imatges que es pot elaborar una veritable crítica del cinema. Els assaigs de Gianikian/Ricci i Delpout investiguen els arxius cinematogràfics, però la seva arqueologia no és historicista, sinó poètica: cinsellen les matèries del cinema fent emergir la bellesa i el pensament que oculten. El desvetllament de l'esplendor natural del món i de la memòria –la ideologia feixista- a “la càmera analítica” de Gianikian/Ricci, i les líriques contemplacions de Delpout ens descobreixen que en cada imatge en coexisteixen moltes d’altres.

.....1a Part:.....

Catalogo 9,5 – Karagöez

1979/1981, 16mm, col, mut, 56'
Karagöez – Teatre d'ombres
Després de la invenció de la Pathé Baby el 1922, molts films van ser passats al format 9,5mm per a una utilització “domèstica”. És sobre aquells materials retrobats que es construeix aquest “teatre d'ombres”.

Lo specchio di Diana

1996, vídeo, color, 31'
Mitjançant la recuperació de materials cinematogràfics dispersos, el film documenta el procés d'assecament del llac de Nemi, iniciat per ordre de Mussolini el 1926 amb la fi de recuperar dos vaixells de l'època de Calígula. Els treballs, que van destruir el llac –espai sagrat i “mirall de Diana” segons la mitologia- no van acabar fins el 1940, amb la inauguració d'un museu destinat a celebrar l'origen imperial del feixisme.

Excrets de la filmografia inclosa a *Cinema anni vita* :
Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, a cura de
Paolo Mereghetti i Enrico Nosei.

“La nostra càmera analítica”, per Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi

Arxius

Viatgem catalogant, cataloguem viatjant a través el cinema que ens disposem a re-filmar.
Els materials d'origen han estat recuperats d'arxius documentals entre els quals hi ha la col·lecció privada de Luca Comerio (1876-1940), pioner del cinema de documentació.

La construcció d'una “càmera analítica” ens permet acostar-nos, descendir en profunditat en el fotograma; intervenir sobre la velocitat de les imatges, sobre el detall, sobre el color; fixar i reproduir en formes no habituals el material d'arxiu. Gràcies a ella realitzem les nostres “posades en catàleg”, arxivem, entre la massa d'imatges trobades que tenim, aquelles que ens provoquen fortes tensions. Utilització de l'antic per a quelcom nou, per a fer emergir dels noticiaris sentits amagats, per capgirar els sentits primers. Memòries de fi de mil·lenni sobre els comportaments, les ideologies. [...]

Catalogo 9,5 – KARAGÖEZ (1979-1981)

Catalogació [“mise en catalogue”] de gestos, de raccords de mirada, de la microfisionomia de l'actor, d'objectes, de fons darrera els cossos. Sobre l'ús del cos femení –l'aïllament dels rostres, dels ulls, dels llavis, dels moviments- en el cinema mut. D'allò que emergeix a la superfície i al món submarí. Catàleg dels detalls

amagats per la velocitat de projecció de la pel·lícula. D'encadenaments i de puntuacions en general. Superació de les antigues classificacions de la història del cinema: “drames, comèdies, còmic, religions i bíblic; didàctics de tota mena, caça i esport, esdeveniments, agricultura i indústria”.

Confrontacions directes entre dos tipus de materials filmics de guerra, enemics entre ells. Primera Guerra mundial, una ciutat és conquerida primer per un exèrcit, uns dies més tard, per un altre. Els elements són el camp després de la batalla, els morts, la sepultura, els sense-sepultura, les armes robades a l'enemic, la ciutat destruïda, els refugiats i els fugitius. Al seu torn, les càmeres “enemigues” enregistren les seves victòries. Els presoners són exhibits com a botí de guerra. Joia mal dissimulada per a la fi, gràcies a ells, de la guerra.

Els vaixells imperials de Nemi. La Llegenda de la Branca daurada (treball en curs)

Dos vaixells de Calígula jauen al fons del llac de Nemi. Per recuperar-los, el llac és assecat. 1926-1940: arc temporal del film-diari de l'esforç industrial que, a través de l'arqueologia, documenta la recerca de la “romanitat”, de les arrels del feixisme, dels seus orígens imperials. Mussolini és l'inspirador i l'artesà de l'empresa. Milers de soldats en uniforme de la Primera Guerra mundial i d'obriers travessen el bosc, porten tubs, motors, bombes. Naveguen sobre raïcs i sobre llargues barques. Un escafandrista tenyit de blau explora els vaixells. 20 d'octubre de 1927: Mussolini inaugura baixant una palanca l'assecament del llac. Va vestit de ciutat, un *borsalino* al cap, botes negres. El 1926 ha estat el seu “any napoleònic”, el de l'entrada a cavall a Tripoli amb un *fes* i la ploma de l'ocell del paradís. Evolucions de la imatge pública del Primer ministre. 28 de març de 1928: apareix el primer vaixell. A l'estiu ha emergit ja completament, després d'haver baixat 20 metres el nivell del llac. Fa 64 metres de llarg i 20 d'ample. La càmera enregistra el catàleg de tresors que encara conté: el primer és un cap de lloba en bronze. Durant els anys següents, el segon vaixell, de la mateixa talla que el primer, emergeix a la superfície. Un mag amb un pèndul busca en va un tercer vaixell de Calígula. Mussolini arriba sovint al lloc de forma imprevista. Com a do, rep dels pagesos grapats de raïm daurat que fan pensar a l'antiga llegenda del llac de Nemi. El mite de Diana.

LA LLEGENDA. LA BRANCA DAURADA

William Turner viatja a Itàlia el 1819. Al llac de Nemi pinta *La branca daurada*, el mite de Diana. James G. Frazer al seu llibre *La Branca Daurada* descriu el mite i la llegenda. A les seves *Observacions a la Branca Daurada de Frazer*, Ludwig Wittgenstein escriu: “Quan Frazer, al principi, ens explica la història del rei del



Per a més informació: www.cccb.org/xcentric

PROPERA SESSIÓ: 19_02_04

INDEPENDENTS ENTRE GRATACELS: Amos Poe

bosc de Nemi, ho fa amb un to que indica que hi succeeix alguna cosa estranya i terrible.”

El llac de Nemi era el mirall de Diana. El seu bosc tenia un guardià, el rei del bosc. Era al mateix temps sacerdot i assassí. Un esclau fugitiu podia arrancar una petita branca d'or a l'arbre sagrat i matar el rei. Tots els reis sacerdots van morir de forma violenta. A l'època romana Calígula va renovar el mite de Diana: va fer matar l'últim sacerdot. Sobre el llac construeix dos grans vaixells, que són potser temples flotants. Després de la seva mort violenta l'any 41 d.C, els vaixells s'enfonsen misteriosament arran d'una tempesta.

Mussolini, el 21 d'abril de 1940, torna a Nemi en uniforme negre i boina amb àguila imperial. Inaugura el museu on han estat instal·lats els dos vaixells de Calígula. És una marxa militar. Mussolini està acompanyat per l'alta jerarquia i oficials de la milícia. De la multitud li arriben els dons rituals. En un intertítol: “Monument a l'habilitat dels romans en la construcció de vaixells de guerra amb els quals Roma es llançà a la conquesta de l'imperi i mantingué durant segles el seu domini universal”. El material informa sobre la idea metafísica del somni de conquesta de l'imperi, de la seva transposició pràctica en “empresa africana”.

Epíleg: el 1944 els museus i els vaixells són destruïts per un incendi provocat per soldats alemanys en fuga.

“Notre caméra analytique”, *Trafic* n° 13, hivern 1995

“L'arrière-monde”, per Raymond Bellour.

[...] Arribarà de ben segur el dia que, davant la necessitat de reprendre la història del cinema en una aventura més àmplia que ella mateixa, intentarem comprendre-la fent inventari de les modalitats amb les que, sense treva però de manera creixent des de fa quaranta anys, s'ha intentat contrariar el seu moviment, fer com si l'aturéssim, i sobretot s'han intentat crear així altres velocitats que aquella de la norma preestablerta segons el vertader/fals natural del seu avanç analògic (o fundat sobre l'analogia del moviment). Aquest dia, el treball d'exploradors que des de fa vint anys porten a terme Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi esdevindrà una data senyalada d'una història de la qual cal trencar els marcs, ja que la força que el situa al marge de les categories de la ficció o del documental no satisfà tampoc les del cinema d'avantguarda o experimental. Tot comença amb la passió pel catàleg. Recollir, classificar, ordenar, desviar la mirada i els usos del cos mitjançant una successió de gestos propers a l'art conceptual però que manifesten ja una qualitat de presència. [...] L'esperit de les primeres pel·lícules d'aquesta època de “films perfumats” queda perfectament definit en unes línies que descriuen el *Catalogo comparativo* (8mm, colors, mut, 10', 1975): “Com comparar materials que són durs i tous, buits i plens, acolorits i sense color, curts i llargs, alts i baixos, superficials i profunds, verticals i horitzontals, plans i inclinats, immensos i minúsculs, perfumats i no perfumats.” Però tot recomença des del moment en què el cinema deixa

de ser l'instrument d'entrada i visibilitat de diversos catàlegs per esdevenir catàleg ell mateix a partir d'arxius múltiples (*found footage* en tots els gèneres) que seran objecte d'una classificació apassionada i d'una recreació material, obrint la via d'un món de darrera [arrière-monde] dels mons que aquests arxius abasten. És aquí on intervé el gest decisiu, el de l'anàlisi del fotograma. Al llarg dels anys centenars de milers de fotogrames seran tractats d'aquesta manera (347.000 per *Dal polo all'equatore*, la seva pel·lícula més llarga, 96', 1986, la seva obra mestra). Tractats vol dir: trobats, cercats (en el curs dels atzars i les obsessions), observats, detallats (a mà, amb la lupa), ordenats, descrits, classificats, seleccionats; després, filmats amb l'ajuda d'una “càmera analítica” concebuda per intervenir en el cos del fotograma (per reanimar-lo multiplicant-lo i metamorfosant-lo); vol dir, finalment, plans muntats per sèries significatives d'amplada més o menys gran. D'aquesta manera Yervant Gianikian encercla i acota el fotograma, instància material i idealitat: “un suport generalitzat per a la nomenclatura i/o la catalogació, on les imatges són allargades, estirades, transferides, fora del seu context, on són unides per contacte, contigüitat, aproximació, juxtaposició, adherència, conjunció, prolongament, tensió, extensió, fractura lineal i longitudinal. Retenint, retardant la lectura del fotograma, text melangiós, la càmera ofereix el coneixement”.

“L'arrière-monde”, Raymond Bellour, *inémathèque* n° 8, 1995

.....2a Part:.....

Lyrish Nitraat

Lyrish Nitraat és una compilació de fragments de films datats entre els anys 1905 i 1915. Les imatges cinematogràfiques es mostren amb els seus veritables colors tal i com eren exhibides als primers anys del cinema mut. I, com si es projectessin a mà, la velocitat de les imatges ha estat subtilment manipulada d'acord amb l'estat d'ànim de les imatges. Per descomptat, tots aquests films eren originalment muts. La major part de les músiques de la banda sonora de *Lyrish Nitraat* procedeixen de vells enregistraments.

Lyrish Nitraat prova d'evocar la història del cinema, però una història emocional del cinema més que didàctica. L'espectador podria quedar meravellat per aquestes imatges que usualment s'associen al *slapstick* i el *honky-tonk*. En aquesta compilació veiem el melodrama, el romàntic, el lirisme, que pertanyen també a aquest període. Hi ha dues línies temàtiques: una emfatitza la obsessió amb la mirada, la passió i la mort; l'altre accentua la transitorietat del propi material.

Lyrish Nitraat no és només nostàlgica, ja que procura oferir una invitació per tal de mirar i usar de nou aquest vell material cinematogràfic. La descomposició química del nitrat pot haver deixat traces evidents, però la demostració per part dels cineastes del seu domini en l'enquadrament, la posada en escena, el color i la il·luminació, l'actuació i la gesticulació, encara és una font de plaer.

Tots els fragments cinematogràfics de *Lyrish Nitraat* procedeixen de la col·lecció de distribució de Jean Desmet [1875-1956], un dels primers distribuïdors de films a Holanda. La col·lecció abasta films de diversos països europeus i també dels Estats Units, i conté tant documentals com pel·lícules de ficció. Després de la mort de Desmet, la col·lecció va ser llegada al Dutch Filmmuseum und Archives, on es preserven actualment les pel·lícules amb els seus colors originals.

Nota de producció.

Declaracions de Peter Delpout

A *Lyrish Nitraat* es veuen les brillants tècniques dels operadors de càmera, que, als anys seixanta, esdevindrien novament modernes. Aquells operadors controlaven tots els detalls de l'estil cinematogràfic i sabien exactament com explicar una història i on es podien col·locar les figures dins de l'enquadrament. Per aquest motiu, tenien un gran olfacte per les formes cromàtiques i els contrastos. Tots eren bastant sofisticats. És fascinant observar, d'altre banda, la fervorosa creença que els cineastes tenien en el seu equip i en les possibilitats d'aquest. Filmaven sense cohibir-se, sense limitacions. Tenien una facultat que la majoria de cineastes moderns han perdut.

[...] Quan contemplava el material, la meua gran sorpresa va ser descobrir que totes les llaunes contenien còpies en color de les pel·lícules. Jo havia estimat que el percentatge de pel·lícules en color estava en torn del 80 o 85 %. En aquells temps es feien servir –o almenys és el que sabem- tres tipus de processos: les pel·lícules acolorides, les monocromàtiques, i les virades. Feien un ús apassionat d'aquestes tècniques. D'altre banda, eren molt freqüents els experiments amb les formes cromàtiques, que es realitzaven de manera poc sistemàtica. L'aspecte rellevant per ells era la força persuasiva i la potència visual de les imatges. Em va semblar, per tant, que era molt interessant fer una pel·lícula amb aquests materials. Per a mi, era molt més estimulant que no pas rodar un documental qualsevol. Vull dir que aquests films són, per si mateixos, obres fabuloses. Aleshores, per quina raó hauria de viatjar pel món o escoltar les opinions d'en tal i en tal altre?

[...] La meua intenció no va ser mai la d'esdevenir autèntic, sinó expressar un autèntic estat d'ànim. Aquesta és la fricció amb la qual he treballat i que bé podria provocar una discussió amb els historiadors de cinema. Suposo que ells diran: “has portat aquest material cap a una mutilació desfiguradora”. Jo penso, en canvi, que el meu film està molt a prop dels veritables estats d'ànim d'aquells films. [...]

El primer punt de partida era mostrar el material amb la seva velocitat original –entre catorze i vint imatges per segon-. D'aquesta forma podrien ressaltar-se els propòsits i els estats d'ànim de les imatges. He descobert que la major part dels films de la col·lecció Desmet pertanyien més a la tradició del melodrama que no pas a la del vodevil. [...]

Declaracions de Peter Delpout recollides a: René Kastelein, *Lampier de Cinéma*, Amsterdam, n°2, 1991.