

Diumenge 16 d'abril, 18:00 h

Xcèntric

VARIACIONS DEL REAL

HENRI CARTIER-BRESSON / BRASSAÏ



Cartier-Bresson i Brassai comparteixen una època que es descobria —i componia— a través de la memòria fotogràfica. Per a ells, el pas al cinema va ser una necessitat històrica (Cartier-Bresson) o una exploració (Brassai). Són dos acostaments diferents al cinema, que mostrem en contrapunt i a tall de diàleg «entre imatges»: Cartier-Bresson va apropar-se a la vessant documental, tant col·lectiva (l'alliberament dels deportats de la Segona Guerra Mundial a *Le retour*) com personal (els dos films que va rodar com a quaderns de viatge, en color i sense comentaris, als Estats Units); Brassai, en el seu únic film, va optar per l'experiment formal, per un treball lúdic i maliciós rodat al zoo de Vincennes.

Le Retour. Henri Cartier-Bresson, 1944-1945, 32', 35mm
Impressions of California. Henri Cartier-Bresson, 1969-1970, 23', video

Southern Exposures. Henri Cartier-Bresson, 1969-1970, 22', video

Tant qu'il y aura des bêtes. Brassai, 1956, 21', video

Henri Cartier-Bresson, cineasta, per Serge Toubiana

El 1945, Cartier-Bresson va prosseguir la seva carrera com a cineasta amb la realització d'una pel·lícula sobre l'alliberament dels presoners de guerra a Alemanya i el seu lent i difícil retrobament amb la llibertat i la vida: *Le Retour*. Aquest tema l'afectava més de prop, ja que ell mateix havia estat presoner de guerra (matrícula KG 845) durant més de dos anys en un *stalag*, abans d'aconseguir fugir, després de dos intents frustrats. La pel·lícula va ser produïda per Norma Ratner i els Serveis d'Informació nord-americans, amb col·laboració amb l'exèrcit nord-americà i antics presoners francesos. Amb l'ajuda d'operadors de càmera de l'exèrcit americà, Cartier-Bresson es va encarregar de la presa de vistes, ajudat pel capità Krismky i el lloctinent Richard Banks. Els plans del final de la pel·lícula, rodats a París, a l'estació d'Orsay, van ser realitzats per l'operador de càmera Claude Renoir, nebot del cineasta. Els comentaris van ser escrits per Claude Roy, la música va ser composta per Robert Lannaoy i dirigida per Roger Désormières, *Le Retour* va ser, sense dubte, la pel·lícula en què més es va implicar Cartier-Bresson, i la seva experiència com a presoner de guerra es va posar de manifest en cada pla, en cada escena del film. La situació dels presoners es descriu amb gran precisió. [...] A diferència de *L'Espagne vivra*, els comentaris no confereixen el seu significat a les imatges, ja que són aquestes, fortes, intenses, de vegades insuportables, les que ens commouen: homes cadavèrics, morts vivents, rostres devastats, cossos esquelètics, mirades intenses implorant vida, com si aquells homes ja no tinguessin la força i la valentia de tornar a aprendre a viure. Molts no tenen encara força per caminar i menys per pujar als camions militars americans. La pel·lícula mostra aquesta desesperació, aquesta misèria física i moral. I després ve el lent i difícil reaprenentatge de la vida. Hi ha escenes molt potents [...] En un interrogatori de dones, una d'elles, totalment vestida de negra, reconeix a qui la va denunciar a la Gestapo i, sense poder contenir-se, la colpeja en plena cara. Cartier-Bresson va fer també una fotografia d'aquesta escena, gairabé a la mateixa distància que el pla rodat, i amb el mateix enquadrament. La força d'aquesta fotografia —que es va fer cèlebre dins de l'obra de Cartier-Bresson— i d'aquest pla es deuen, en gran part, al caràcter imprevist de l'escena, que es presenta com un *accident d'allò real*. Cinema directe, imatges preses en directe, com un *uppercut* o una instantània. El treball del fotògraf i el del cineasta s'uneixen, es fonen en una mateixa i única mirada.

Le Retour evoca els llargs mesos durant els quals milions

d'homes procedents de tota Europa van caminar i es van creuar per les carreteres d'Alemanya, travessant rius per intentar arribar a la seva terra natal. Aquest gegantí èxode destorbava l'avançament de les tropes aliades. S'havia d'intentar posar ordre i organitzar aquella situació. Així van néixer els Centres provisionals de reclassificació i repatriació. Els presoners escollien els seus delegats per nacionalitats, s'utilitzaven intèrprets, i es va crear una organització social. A poc a poc, els empleats de ferrocarrils van posar a punt els trens perquè tornessin a funcionar. Eren, com deia la veu en off, "*els trens de l'alegria*". El retorn es va organitzar utilitzant tots els mitjans disponibles. Entre el 10 d'abril i el 20 de maig de 1945, els nord-americans van crear un gegantí pont aeri. Però encara havien de seguir esperant, abans de volar, per primer cop, i tornar a casa. Magnífiques vistes aèries de París, primer de Notre-Dame i després de la torre Eiffel. Les escenes a l'estació d'Orsay són commovedores: era el moment del retrobament, tots buscaven i esperaven trobar els seus éssers estimats, amb mirades de temor i esperança a la vegada. Llàgrimes, abraçades, de nou l'alegria i una promesa: això mai tornarà a passar!

El 1969, Henri Cartier-Bresson va realitzar dos documentals per encàrrec de la cadena de televisió nordamericana CBS News: *Impressions of California* i *Southern Exposures*. Aquestes pel·lícules, sense veu en off ni comentaris, es van rodar en color amb so directe. [...] *Impressions of California* i *Southern Exposures* eren quaderns de viatge, assaigs purament visuals centrats en el muntatge i la força intrínseca de les escenes o els moments filmats. Cartier-Bresson va donar prioritat als nombrosos primers plans de les cares, no va dubtar en apropar-se als cossos, en fregar-los; la seva càmera filmava el moviment, el cant, la dansa, la gesticulació, fins i tot els estats en trànsit. En aquestes pel·lícules en forma de mosaic intentaven captar els Estats Units de finals dels setanta, en plena guerra de Vietnam: imatges, per exemple, d'una enorme manifestació pacífica a *Impressions of California*. Era també l'època de les intenses lluites de les minories negres per aconseguir els seus drets cívics: aquest era el sentit del discurs del pastor negre, a *Southern Exposures*, que recordava els assassinats de Martin Luther King i de Robert Kennedy. En aquells anys, Estats Units estava profundament dividit. Per un costat, el benestar i la prosperitat econòmica

SI VOLS REBRE INFORMACIÓ
D'XCÈNTRIC, OMPLE LA
BUTLLETA QUE TROBARÀS AL
MOSTRADOR DEL VESTÍBUL



(California) i, per l'altre, l'apartheid, la misèria i el racisme, amb l'obstinada negativa de concedir als negres els seus drets legítims (estats del Sur). La mirada de Cartier-Bresson era lliure, a vegades irònica, en la seva forma de mostrar el folklore nord-americà, amb els seus cors, els assaigs de les majorettes, les assemblees caritatives, els rites religiosos, el culte a l'esport, les sessions de psicoteràpia.

Al principi de *Southern Exposures*, el *blues* acompanya les imatges del Sur, de la zona de Marylands. Un breu travelling permet veure les vivendes miserables on sobreviuen les famílies negres; uns primers plans d'algunes cares basten per imprimir el to a aquesta pel·lícula, més poètica que documental. Allò que sorprèn és la rapidesa amb què Cartier-Bresson feia seu el paisatge i trobava en ell les seves senyes d'identitat. En alguns plans presos en directe, va descriure una realitat humana amb pinzellades successives i impressionistes, que es dirigeixen als punts de tensió o d'enfrontament. Aquestes dues pel·lícules nord-americanes no en tenen res de turístiques. Són les pel·lícules d'un viatger inspirat, desprovist de tot prejudici, que sap captar l'*instant autèntic* o decisiu, una realitat canviant i contrastada fins arribar al moment culminant en què tot vacil·la. Per exemple, en dos escenes impressionants que són purs moments de cinema. A *Impressions of California*, una estranya escena de psicoteràpia en la que es veu una parella barallant-se, observada com un psicòleg que exhorta amb les seves paraules. L'home i la dona roden pel terra i ambdós passen per moments en què no tenen el control físic de la situació. Al cap d'una estona, l'home, amb la cara envermellida, no pot més i es posa a plorar, la seva dona li agafa les mans i el consola parlant-lo amb tendresa. Un moment d'histèria per deixar sortir l'agressivitat i poder tornar a trobar els gestos d'amor. El mateix succeeix en una escena de *Southern Exposures*, en la que unes dones estan a punt de caure en trànsit, conduïdes per un predicador obès que les manté sota la seva influència. Rituals místics que fan que les persones estiguin fora de si. Cartier-Bresson filma aquests moments intensos, evitant qualsevol tipus de voyeurisme. Capta la realitat desapareixent darrera de la càmera, construint cada escena en un moviment *in crescendo*. No preté jutjar sinó *mostrar*. No existeix una millor definició d'allò que és el cinema.

De qui s'agit-il?. Henri Cartier-Bresson, Gallimard / Bibliothèque nationale de France, Paris, 2003.

Sobre Cartier-Bresson i *Southern Exposures*

Cartier-Bresson mai veu *Southern Exposures* sense emocionar-se. Aquest món sí que li arriba a l'ànima. És el món del racisme i la segregació vist a Fayette, Mississipi, no tant reflexat en les paraules i els discursos com en el rostre de la gent, en les seves mans, els seus ulls, el seu desempament. No per ser un documentalista deixa Cartier-Bresson d'observar el món com un fotògraf.

En l'esperit i en la lletra. No és ell qui s'ocupa dels enquadraments, sinó el seu operador, Jean Boffety, qui filma sota la seva direcció. No obstant, aquests documentals americans no són successions o superposicions de fotos. Acabat el rodatge, els productors creuen que n'hi hauria prou amb aïllar els fotogrames de la pel·lícula i treure còpies fotogràfiques per obtenir obres inèdites de Cartier-Bresson. Només ho han d'intentar per descobrir com són d'ingenus: les imatges no es sostenen.

Pierre Assouline, *Cartier-Bresson. El ojo del siglo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.

Cartier-Bresson: la fotografia i el cinema

¿Quines li semblen que són les diferències estètiques entre prendre fotografies i fer cinema?

El 1935, quan estava als Estats Units, vaig aprendre de Paul Strand els rudiments i la tècnica de la filmació. Aquell any no vaig fer fotografies. Li dec molt també a Jean Renoir, per al qual vaig treballar com a segon ajudant de direcció. El que més m'agradava era treballar sobre el diàleg i mai vaig tenir relació amb el treball de càmera o amb la il·luminació. Però vaig pensar que no tenia talent pel cinema de ficció. He fet quatre films documentals. En la meua opinió, no existeix relació entre la fotografia fixa i la imatge cinematogràfica. En el cinema, la fotografia és volàtil, com una paraula en un discurs. En la fotografia, s'apropa més al monotip, a la litografia, al dibuix.

Cartier-Bresson, *Aperture History of Photography Series*, Aperture Inc., Nova York / Robert Delpire, Paris, 1976.

Entrevista a Brassai

Vostè i Cartier-Bresson són denominats sovint els avançats de la fotografia documental. ¿Què opina d'aquesta descripció?
Jo no em consideraria un "fotoperiodista" o un "fotoreporter", perquè mai vaig fer fotografies d'interès immediat per un diari. Habitualment, en el reportatge, les fotografies es presenten en sèrie, amb una llegenda o un text que les acompanya. Sense aquesta explicació sovint no es sostenen per elles mateixes. No obstant, jo sempre he mantingut la perfecció formal: l'estructura o composició d'una fotografia és tan important com el seu tema. Això no és una exigència estètica, com podria suposar-se, sinó una exigència pràctica. Només les imatges poderosament concebudes –aerodinàmiques– tenen la capacitat de penetrar en la memòria, de quedar-s'hi; en una paraula, d'esdevenir inoblidables. És l'únic criteri possible per una fotografia. Però això no significa per mi que la fotografia sigui l'art per l'art. Si miro les fotografies del meu passat, haig d'admetre que sempre he estat fent periodisme, però periodisme *en profunditat*, sobre la ciutat i les èpoques en què he viscut. En la preguerra, París tenia més personalitat que la ciutat d'avui; l'efecte de l'anomenat progrés ha estat treure el caràcter específic de la gent, els carrers i els *quartiers*, i situar-ho tot a un mateix nivell. El meu *Paris secret des années 30* s'ha descrit, especialment als Estats Units, com una vasta recerca social en el baix món de París. En aquella època, ningú havia pensat en

fotografiar els netejadors de les clavegueres, els homosexuals, els antres d'opis, els *bals musettes*, els prostíbuls i els altres punts sòrdids amb la seva fauna. No són els sociòlegs els que aporten una visió d'això, sinó els fotògrafs de la nostra classe, que són observadors en el centre mateix de la seva època. Sempre he sentit profundament que aquesta era la veritable vocació d'un fotògraf. Les meves futures publicacions hauran de verificar, crec, que la meua recerca no es limitava al París dels baixos fons o al París nocturn, sinó que incloïen també molts altres aspectes de la ciutat i altres classes socials. *¿Com va evolucionar la seva actitud davant el cinema?*
El propòsit del cinema és expressar el moviment. Vaig fer un film, *Tant qu'il y aura des bêtes*, perquè volia clarificar les meves idees sobre el tema. Era un curtmetratge de 23 minuts, basat només en el moviment, sense que es digués una paraula. Va guanyar un premi al festival de Cannes, el 1956, on es va exhibir com a representació francesa oficial. És l'únic film que he fet. Arrel d'aquest èxit, vaig tenir moltes ofertes de productores per tal que fes altres films com aquest. De la mateixa manera que, després de *Paris de nuit*, vaig rebre moltes ofertes per fer un *London by Night* o un *New York by Night*. Però la idea d'explotar un èxit és una cosa que sempre m'ha ofès. Sens dubte, és el secret per fer diners, i molts artistes –fins i tot alguns molt importants– segueixen treballant en una mateixa línia al llarg de la seva vida.

Paul Hill / Thomas Cooper. *Diálogo con la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

Amb la participació de la Fondation Henri Cartier-Bresson, la Maison Européenne de la Photographie, DAP del Ministeri de Cultura Francès i la Cinémathèque Française. Agraïm la seva amable col·laboració a la Sra. Martine Franck Cartier-Bresson, Bertrand Priour, Gaëlle Vidalie y Agnès de Gouvion Saint Cyr.

