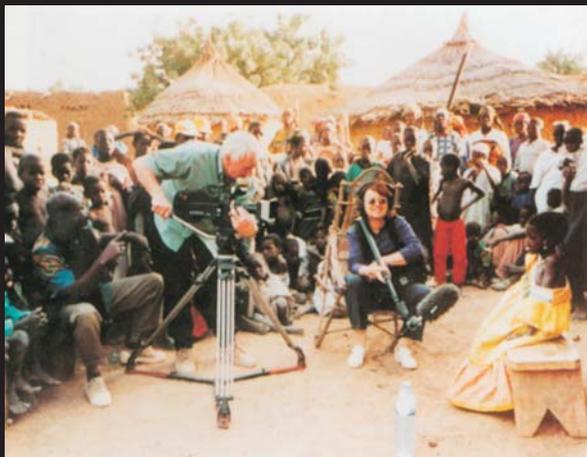


Xcèntric

diumenge 18 de gener 18.00 h

Variacions del real

JOHAN VAN DER KEUKEN



The Long Holiday

Joahn Van der Keuken, 2000, 145', 35 mm

En el seu últim llargmetratge, Johan van der Keuken fa servir el monòleg interior per compassar el curs, marcat per la malaltia, dels seus darrers viatges per Àsia, Àfrica, Amèrica i Europa. És un film confessional, d'extraordinària franquesa i vitalitat, que aglutina les troballes de la llarga experiència del cineasta: la subtil unió de l'autoretrat i l'objectivització, i el rigor formal amb que organitza un mosaic d'imatges en què la intel·ligència i la passió troben un rar equilibri en la fusió entre vida i obra.

Inestabilitat/Còlera.

D'on sorgeix la necessitat de la inestabilitat? Es troba en tots els teus films.

És que l'adjectiu "documental" és insuficient. El "documental" evoluciona sempre dins d'aquesta inestabilitat. És un conjunt de coses que actuen les unes sobre les altres, no tan sols entre allò observat i l'observador. Els elements externs es barregen sempre amb els interns. Tot actua sobre tot. Busquem constantment els punts on, per un instant, s'ha tingut l'experiència de la realitat. I finalment tenim la sensació de què tots els moments viscuts es troben allà, en la pel·lícula. Això produeix una mena de realitat instantània. Es tracta, doncs, de descobrir els punts de recolzament dins d'aquest moviment constant. És un moment d'estabilitat, però cal conquerir-lo, perquè l'estabilitat no és quelcom adquirit. Tot això es complica encara més pel fet que sempre volem dir alguna cosa: que el nens neixen, moren, han de menjar, sofreixen inútilment, desitgen la llibertat o tenen la necessitat d'amor i de plaer. Totes aquestes coses impedeixen que restem en allò abstracte. Cada vegada procurem captar tot aquest conjunt de coses. Fins i tot quan la meua presència és menys evident que en la segona escena de *Face Value*, on mostro el meu rostre (encara que desenfocat la major part del temps) estic sempre present a través de la meua presència física al darrere de la càmera. Un s'hi troba tan present físicament, però també psicològicament i rítmica, que potser pot dir menys coses. És una qüestió de confiança en allò que un fa.

Potser la necessitat d'inestabilitat és una forma d'anar més lluny. Com en la música improvisada. La inestabilitat també és una forma de moviment.

També és una forma de ràbia. No ens podem acontentar amb què una cosa sigui tal i com és. Llavors destruïm aquest moment d'estabilitat per barrejar-ho tot i fer sortir una altra cosa. Al meu parer, és així permanentment. Al documental també hi ha allò contrari: el respecte, la consideració per la gent que es filma. Sens dubte, en el treball documental juga un paper el fet que les persones filmades prossegueixen amb la seva vida més enllà del film. La seva lluita per sobreviure es juga fora de la pel·lícula. Però nosaltres els cineastes ens relacionem amb ells a partir dels elements de lluita que es troben a l'interior d'una forma dramàtica. Hem de ser sempre conscients que, en aquest terreny, el camp cobert pel document és limitat. A vegades he arribat a equivocar-me en això i les conseqüències han estat greus per la gent.

A la recerca de la polifonia. Muntatge de repeses, muntatge combinatori.

Molt freqüentment ni al cinema ni a la televisió hi ha un treball sobre les imatges. La major part del temps aquestes qüestions no es plantegen, però sempre apareix el debat essencial entre aquells que, com jo, volen lliurar-se si més no de la narració (doncs és impossible perquè sempre n'hi ha) almenys de la narració única, intentant trobar la polifonia; i aquells que mantenen la narració unívoca com a resposta a una necessitat de tots nosaltres, l'única solució per endinsar-se en la pell dels personatges. Mai m'he imaginat fent films amb un relat únic, ja que sempre m'ha semblat bastant improductiu. Tracto d'inventar les relacions entre diversos relats i obrir l'espai per una mirada més lliure que no es troba en l'ordre de la narració. Els darrers anys m'importa la relació completament inestable que hi ha d'haver entre el món visible i les imatges, és a dir, mostrar una mirada gens acadèmica. Crec que el cinema és el millor situat per exercir aquesta mirada alliberada, doncs és l'instrument del temps, fabrica el temps. El quadre ja ve donat per la recerca; el film és l'itinerari en si mateix. Però alhora crec que els pintors, els músics i els poetes tenen més llibertat per avançar-se en aquest itinerari, potser perquè se'ls molesta menys al llarg de la ruta.

La improvisació.

Sóc un cineasta que improvisa. La improvisació també existeix pel que fa a les imatges. Per a mi, *improvisar* i *no improvisar* és una oposició més important que, per exemple, *documental* i *ficció*. Al meu parer aquesta segona classe d'oposició no funciona. Però *improvisar* és una categoria real.

Tot és forma.

És difícil entendre que en un film pugui haver alguna cosa que no sigui forma, que pugui viure sense relacionar-se amb els altres elements del film. Només tenim allò que es troba sobre la pantalla. Però al darrere del film, aquesta forma viu com un ésser humà, com una persona que potser recerca una forma. Aquesta ambigüitat m'agrada. Per aquesta raó dic a *Herman Slobbe, L'Enfant aveugle 2*: "En un film tot és forma. Herman és una forma". I també dic: "Ara anem a rodar un film a Espanya. Deixem estar el Herman." És un problema lligat a un tipus de treball cinematogràfic: el fet de deixar a la gent constantment. Aquesta és la gran diferència amb el cinema de ficció, potser l'única diferència de principi: no hi ha l'actor que desa la seva màscara quan torna a casa seva.



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

PROPERA SESSIÓ: 22_01_04

MONOGRÀFICS: L'humor anarquista

Moral.

En certs debats sobre cinema documental escoltem com s'expressa una moral rigorosa que no trobo gens interessant: "S'ha intervingut o no sobre la realitat?" Les qüestions morals són més amples. Tenen una relació amb la totalitat de la composició. Vaig anar a una escola de cinema a l'Anglaterra. S'estava totalment impregnat d'aquesta actitud moral que pretén que només es pot rodar allò real. D'aquí surt el "cinéma-vérité", del qual es desprèn que no hi ha muntatge, que es roda sense aturar-se, que no es pren posició, que no s'intervé sobre el temps. I si un no intervé esdevé moralment correcte. En aquest cas, no vull ser moral. Prefereixo intervenir, perquè ho trobo més moral, fins i tot malgrat els errors que es fan i les petites porcades. Però aquestes han de ser visibles. El que trobo immoral és fer-les i no mostrar-les. Per què un documentalista ha de ser tan moral mentre que un realitzador de ficcions pot assassinar i violar en els seus films? Nosaltres, en canvi, hem de ser sempre morals. Ho trobo terrible.

El no-saber

D'allò que ens recordem sovint és de les imatges filmades o fotografiades. La imatge gairebé ens roba la memòria, ja que la substitueix. El treball de la memòria resulta més dolorós quan es prova de retrobar les sensacions que hi ha al darrera d'aquestes imatges. Hi ha coses del passat que ens són revelades i alhora amagades. I finalment, tan sols el fet de parlar pot desvetllar-nos això, en la seva confrontació amb els murs, les voreres, les finestres, els arbres. Per a mi, en el cinema la importància del no-saber és enorme. Per això sóc anti-etnològic, si l'etnologia defuig el no-saber. La pesta del cinema documental és voler explicar el món sense aquest gran forat del dubte, del no-saber.

Vèncer la pròpia por

Crec que cada dia, abans que res, cal procurar vèncer la por al desconegut per percebre que en el desconegut hi ha molt de conegut. Potser és tan simple com això. El cinema que faig no és "cinema directe", però gairebé sempre és el fruit d'una col·laboració. A *L'home sense qualitats*, Musil diu que els homes estan motivats per un desig molt intens de trobar-se, de tocar-se, i al mateix temps per l'horror absolut de retrobar a l'altre. Penso que això és fonamental i ens col·loca més enllà del racisme.

La distància des de la qual filmar

El fonament bàsic d'una posada en escena d'allò real és com traspasar els deu metres que em separen de l'altre, com arribar a estar en el mateix espai. Quan estic en un carrer i quelcom passa a l'altra vorera, no puc començar a filmar, perquè llavors actuo com un observador exterior a la gent ho percep. Cal travessar el carrer, col·locar-se en

la mateixa vorera i insinuar-se poc a poc. Si estic a la distància des de la qual la gent em pot colpejar, llavors estem en una posició de poder equivalent. Si estic distant, puc captar la imatge i salvar-me.

El patinatge i la càmera

Per a mi, la càmera té tres aspectes: el d'instrument musical, on toca el seu paper, o improvisa o intervé directament; el segon és la boxa, amb la força de colpejament de la càmera; i, el tercer, la carícia, ja que els petits moviments que freguen la pell dels éssers i de les coses m'interessen molt. He notat que els darrers anys he après moltes coses sobre la càmera. Abans feia molts desenquadraments que no em duien a un nou pla sinó a una variació del mateix pla. Llavors em deia: sempre hi haurà un fora de camp, alguna cosa per explorar al costat del enquadrament. Per tant, l'enquadrament sempre és quelcom aproximatiu. Avui dia tinc el sentiment que ja no sóc jo qui dirigeix l'enquadrament, sinó que simplement haig de seguir la càmera. Ella vola i jo vaig al seu darrera. Formo part del poble dels grans patinadors. Quan era petit teníem patins de fusta que ens lligàvem amb solidesa mitjançant cordes a les sabates. Però, al nord, els grans patinadors es lligaven les cordes en els patins de fusta molt poc cenyides. Quan vaig aprendre a patinar bé, vaig notar que els patins havien de ser gairebé flotants sota els peus. Hi ha tal equilibri que no cal lligar-los gaire. Amb la càmera em succeeix el mateix. Els últims anys he percebut que podia deixar-la planar. També m'he anat relaxant en la seva posada a punt: la deixo un moment desenfocada i llavors l'agafo dolçament. És com si fos menys pesada. Potser és d'aquest batec del que parlava, que deixa al ritme de les coses venir a la càmera.

Declaracions recollides a: Johan van der Keuken, *Aventures d'un regard. Films,, Photos, Textes. Cahiers du Cinéma*, 1998.

Sobre The Long Holiday / Vacances prolongées

Obertura, tancament. Diàstole, sistole. Inspiració, expiració. Tot és a la pulsio, al batec. I el tempo esdevé ritme: l'aire de la terra o dels pulmons esdevé música. Només cal tenir una orel·la atenta per captar totes les melodies: els cants africans, el blues de Billie Holiday, les converses en una habitació, el soroll d'un cotxe fet per la veu, el cant dels ocells, els silencis. Escrivint això no ens oblidem pas de la imatge, la substància de la qual no és gaire diferent, doncs la recerca del cineasta és tant d'oxigen com d'imatges: "si no puc crear imatges estic mort". (...) No hi ha cap dubte que aquest cinema es confon amb l'existència. És la forma radical de retrobar la seva energia.

Vacances prolongées és tanmateix, en alguna part, un *llibre de començaments*, un retorn a les fonts on no es tracta tan sols de trobar l'alè vital, "el núvol dels orígens, sense color ni forma", l'aurora, sinó també la part de la infància. (...) Així, la infància de l'art cinematogràfic quan, a la fi del viatge, Van der Keuken mostra un dinar de família, davant d'un arbre sobre el qual bufa el vent. No hi ha aquí la reminiscència dels primers films de Lumière, quan els espectadors es meravellaven del moviment de les fulles a la pantalla?

Després, un dia de gener de 2001, les vacances s'acaben, la mort s'abat. I ens diem que, sí, sobre aquestes *Vacances prolongées* bufava un aire que estem ben lluny d'oblidar... Yannick Lemarié, *Vacances prolongées. L'inspiration*. Positif, març 2001.

Quan la seva dona, Nosh, li diu assenyadament: "*Anem-nos-en a fer bells viatges*", és una instigació que com un somni precursor permet al cineasta posar en escena els seus mitjans de transport i filmar-ho tot sense preàmbuls, la repetició de cada nova partida que exorcitza cada retorn al seu país. Sense posar-se físicament en escena, Keuken activa una altra mena de recerca del moviment, comparable a la d'un anticòs, tal i com si la malaltia fos un vertigen que es calma fent-se càrrec i aniquilant-la tot competint amb altres formes d'ascens i de flux. Les muntanyes i els rius són les dues destinacions que predominen al film, a les quals es pot confrontar el seu vertigen. (...) Des d'aquestes temptatives i temptacions de desplaçament, *Vacances prolongées* imprimeix la relació quotidiana amb un monòleg interior del cineasta en veu en *off*, que es construeix al curs del viatge. La imatge i el so no són contradictoris sinó oposats de manera dialèctica, mitjançant un humor íntim. Les destinacions són llunyanes i duen a Nosh i a Johan a fixar un punt central, un nus de recurs, un cor batent, a cada país d'Àsia, Àfrica i Amèrica. Els seus viatges els menen tanmateix a la profunditat de la civilització, del paisatge, del moviment i de la màgia pròpia de cada país (...) L'accés al moviment i a la repetició és immediat, la bretxa és profunda tal i com l'alegria apareix en la superfície del menor rostre. El cineasta troba així una evidència de la filmació que fa de cada pla un regal. (...)

Vacances prolongées construeix un curiós relat, una recerca emocionant i inigualable d'imatges i de sons que no són contraccamps sinó més aviat contrapunts, petits moviments que revelen un conjunt: el món i el cinema confosos.

Marie-Anne Guerin, *Tropiques du cancer*, Cahiers du Cinéma, novembre 2000.