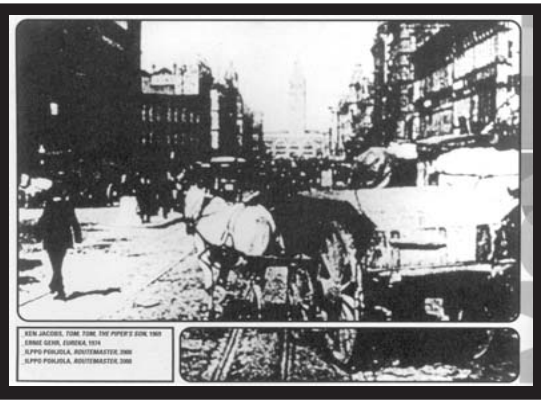
XCèNTRIC
IMATGES CONTRA DIRECCIÓ
1 JUNY 2003
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

PROPERA SESSIÓ: 05/06/2003
bandA sonorA
Casta Diva, Eric de Kuyper

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


Eureka

TOM, TOM THE PIPER'S SON

Amb el seu desig d'enfrontar-se al mitjà fent tabula rasa, l'experimental s'ha submergit en aquella època en què no s'havia consumat una institucionalització del Mode de Representació Fílmica, i el cinematògraf encara no apareixia com un camp acotat per les convencions. L'emblema d'aquest retorn als orígens, que trobarà la seva major concreció en l'era de l'estructural, és *Tom, Tom the Piper's Son* (1905), deconstrucció, a través d'una sèrie de variacions, d'un curt de la Biograph, original de Billy Bitzer, en què Jacobs mostra, a més, una acurada atenció pels matisos físics dels processos materials. Gehr, a Eureka, situa en un primer pla el seu interès habitual per l'estudi de la temporalitat cinemàtica, si bé no perd de vista la bella representació documental original (1903), una panoràmica de la coneguda Market Street de San Francisco similar a les que començarien a proliferar un any més tard als «Hale's Tours».

PRIMITIVISME I AVANTGUARDA. UN ENFOCAMENT DIALÈCTIC

(...) Fins a quin punt P. Adams Sitney reconeix Lumière com a remot «precursor» de l'anomenat cinema estructural —de Warhol fins a Gehr—; fins a quin punt reconeix, en realitat, una major filiació entre el propi Mode Primitiu i la que encara és l'actitud dominant en l'àmbit del cinema d'avantguarda? Van ser les successives reduccions dels principals trets del Mode Primitiu —l'autarquia i la qualitat «acèntrica» de la seva imatge, l'exterioritat del subjecte expectatorial i la no-clausura de la mercaderia fílmica— les que van fer possible, segons el meu punt de vista, la constitució d'un Mode Institucional fonamentat en l'extensibilitat indefinida de l'espai/temps diegètic, l'organització centrada de la imatge —i, amb la incorporació del so—, la identificació de la càmera i la presència de la persona fílmica, i la clausura del film com un producte de consum que pot ser rebutjat.

No és difícil demostrar, a la llum d'aquests models que s'exclouen mútuament, que molts dels gestos del cinema modernista actual —i em refereixo als gestos, no necessàriament a l'obra— han apuntat com a objectiu la inversió dels canvis que van tenir lloc després de 1905.

La càmera de Warhol —que a *Chelsea Girls* roman, com és habitual en ell, mirant l'espai, incapaç de moure's o sense ganes de fer-ho, quan un personatge surt del camp, es veu embolicat en una baralla a les escales i, finalment, torna després d'una llarga absència— actua, al cap i a la fi, com la càmera de Méliès que Sadoul compara amb l'ull d'«aquell senyor de les butaques a qui no li havia passat pel cap ni tan sols una vegada veure més de prop el somriure de la protagonista o seguir-la fins al menjador quan ella abandonava la sala d'estar».

Quan Barry Gerson afirma sobre els seus films: «una part de la imatge no és més important que l'altra —les formes operen juntes—; el que succeeix és que el cantó esquerre de la pantalla existeix a causa del que passa a la dreta, a dalt, al centre, etc.», com podríem no pensar en la primitiva imatge «acèntrica» i en la lectura topològica que aquesta requeria?

[...] Els films que hem esmentat aquí són exemples límit. Però els seus trets privatius principals serveixen per definir un espai, significatiu als EUA i a Europa al llarg dels darrers quinze o vint anys, en què s'han mogut gran part de les realitzacions del cinema modernista. No obstant això, després d'assenyalar aquesta clara afinitat amb el Mode Primitiu, em pregunto: què he dit sobre aquests films? ¿No he dit simplement el que no són… i he descobert que el que no són no ho era tampoc el cinema primitiu… i per una bona raó? ¿No he construït una tautologia que no diu res sobre, per exemple, l'elaborat i exhaustiu treball d'examen dels límits de la diègesi que podem trobar en l'obra de Michael Snow? ¿O sobre les implicacions, ideològicament contradictòries, de la interpretació dels actors a Warhol? ¿O sobre el significatiu paper que ha representat la nova cultura de la droga en l'aparició d'un públic per a aquest cinema, si no en les mateixos films?

Però potser la paraula tautologia sigui massa severa. Potser simplement he definit en els termes més generals possibles (o diré pertinents), el marc conceptual que l'avantguarda recent ha dibuixat per a si mateixa, un marc que sembla poder-se definir, sense sorprendre, en termes d'«interacció» entre els Modes Primitiu i Institucional. Però les limitacions d'aquest «descobriment» s'han de percebre clarament per fer-se més útils per a teòrics i cineastes. Personalment, només conec tres films modernistes que, reconeixent aquesta afinitat, s'hagin compromès d'una manera explícita amb el cinema primitiu. La primera seria *After Lumière* de Malcolm Le Grice […].

NOTA: La propera sessió, ***bandA sonorA***, amb la projecció de la pel·lícula Casta Diva d'Eric de Kuyper, començarà a les 20:30 h i no a les 18 h tal i com s'indica en el programa.

Ken Jacobs i Ernie Gehr s'han posat a treballar directament amb films primitius com a *objects trouvés* i es pot dir que han estimulat el sentit de reconeixement en qüestió. L'elecció que fa Jacobs de *Tom, Tom the Piper's Son*, un film de l'era primitiva madura (1905), té un interès considerable des d'un punt de vista heurístic. El respecte rigorós de la «regla» que tots els personatges han d'entrar i sortir d'un pla abans que aquest acabi, originalment símbol de la unió dels films de persecució amb l'autarquia del «quadre» de Lumière, era en aquesta època tardana ambivalent i, segons el meu parer, fronterer amb la paròdia. La inamovible frontalitat del film i els gags extremadament mecanitzats apareixen gairebé com una darrera moratòria mitjanament sofisticada de la «comèdia de nens» de l'Època Primitiva, abans que la Biograph comencés a fer un negoci important amb els films de Griffith. És, naturalment, amb el futur curs de la història del cinema amb què es troba directament compromès, a través dels procediments de refilmació, el treball de Ken Jacobs en aquest film. El seu primer pla del film, tan típicament primitiu que la seva substància narrativa és, a primera vista, del tot inintel·ligible per a l'ull modern, s'analitza d'una manera que evoca —tot i que només evoca—els procediments de muntatge lineal de la Institució, per tal que en una segona visió es faci més accessible. Em sembla que aquest és un meravellós exemple d'una combinació de treball i joc amb els materials d'un procés històric crucial.
En contrast amb la complexitat del film de Jacobs —que es dirigeix tant al paradigma sincrònic com al paradigma diacrònic de la producció cinematogràfica—, el film *Eureka* d'Ernie Gehr, més recent, amb la seva simplicitat, assenyala admirablement l'ambivalència, com també certs aspectes il·lusoris del paral·lelisme entre el que és primitiu i el que és modernista. Aquest film, la longitud original del qual Gehr va allargar laboriosament, de nou mitjançant un procés de refilmació, era, amb tota probabilitat, projectat en trens a imitació dels «Hale's Tours», que ja he descrit. Va ser filmat des de la part davantera d'un tramvia al llarg de Market Street a San Francisco, i mostra la llarga aproximació fins al Ferry Building. Com ja he indicat, la seva existència prové d'una necessitat que es va sentir a l'hora de crear les condicions per «penetrar» en la imatge cinematogràfica, deu anys abans que es pogués aconseguir a través del muntatge i les posicions de la càmera, també de la construcció de sales prou fosques i tranquil·les que creessin les condicions d'un viatge simbòlic més que no pas les d'un de simulat.
Gehr, en realitat, estava extraient el component visual principal —el film— d'un context que pot ser descrit com una forma de simbolisme sinestèsic —en algunes sessions es col·locaven ventiladors per produir aire, i fins i tot fum, en compartiments que imitaven el moviment i el balanceig d'un tren de veritat. En la seva apropiació, Gehr recupera imatges que, malgrat que segueixen el model Lumière, no tenien la mateixa consideració que aquestes, sinó que s'experimentaven com una part d'un ambient físic, i realment van procedir a canviar un procés històric restablint en aquestes imatges aquella qualitat estranya que Gorki havia sentit feia deu anys. En realitat, mentre veiem o intentem mirar aquest enquadrament «inintel·ligible», descentrat, ens sembla sentir la veu de Gorki afirmant: «Això no és la vida sinó la seva ombra, això no és moviment sinó el seu espectre sense so». I és evident que per a l'antiil·lusionisme modern aquesta afirmació no és un lament.

Noël Burch,
«Primitivismo y vanguardia. Un enfoque dialéctico»,
a *Itinerarios. La educación de un soñador de cine*,
pàgs. 184-187
Certamen Internacional de cine documental y cortometraje.
Bilbao, 1985

A causa de la traducció deficient i de la impossibilitat d'aconseguir una còpia del text original en anglès, que, en substància, continua el desenvolupament d'una conferència oferta per Burch el novembre de 1979 al Withney Museum de Nova York en el marc d'un col·loqui dedicat a les possibles relacions entre cinema primitiu i cinema d'avantguarda, hem optat per la correcció d'estil de l'edició espanyola.

1a Part

Tom, Tom the Piper's Son, Ken Jacobs,
1969, 115'

El film original de 1905, probablement rodat i dirigit per G. W. «Billy» Bitzer, va ser rescatat mitjançant una còpia sobre paper i arxivat per motius de *copyright* per la Llibreria del Congrés. És analitzat molt respectuosament, amb molt d'amor, per un nou film, gairebé com a efecte secundari, que aquest dóna a llum. «Fantasmes». Gravacions cinematogràfiques de les activitats animades de persones desaparegudes ja fa molt de temps. La preservació de la memòria acaba als límits del fotograma (una mà de 1905 que per casualitat va entrar dins de l'enquadrament… és preservada per un ruixat de partícules d'emulsió). Una cara passa per darrere d'una altra en la pantalla bidimensional. La posada en escena i el muntatge són pregriffithians. El film original està format per set quadres enormement intricats i el seu estil no és primitiu, ni poc cinemàtic, sinó la mostra més pura, més inspirada, d'una trajectòria de desenvolupament cinemàtic la importància del qual ha estat descoberta recentment. La meva càmera s'apropa només per assegurar-se millor de l'enorme riquesa, jugant amb el destí, aprofitant el caràcter de bucle de tot el film, recordant repetidament algunes conjuncions visuals complexes per assaborir minuciosament, buscant incongruències en la narració —una persona confosa presta atenció, de sobte, a la cara d'un actor—, complaent-se en l'estrany fenomen humà de la narració mateixa i tot això dins de la fantasia de llegir qualsevol passat. La barroeria visual del film: un somni dins d'un somni! I després desitjo ensenyar el present actual del film, només començar a suggerir-ne l'energia. Passa un tren d'imatges que s'assemblen i es diferencien per insinuar a la ment que els seus ulls estan veient com s'aixeca un braç, o com es tanca una porta; vull «treure a la superfície» aquesta col·lisió d'àrees de força bidimensionals de foscor i de llum, els límits dels quals pugnen per la identitat de la forma… per endinsar-me en la mateixa configuració amèbica de partícules, una configuració química diferent en cada fotograma, cada congelat, despertat a la vida per una repicadissa successiva de 16-24 i.p.s. a les nostres retines, les desbordants energies extretes (les partícules! les partícules!), col·laborant, d'aquesta manera, inconseqüentment i irònicament, per formar la sempre commovedora, en la mesura de sempre passada, il·lusió.

Ken Jacobs, notes sobre el film

2a Part

Eureka, Ernie Gehr,
1974, 38'

Vaig copiar cada fotograma entre sis i vuit vegades, la imatge sencera, i vaig augmentar el contrast i les fluctuacions de la llum. En certa mesura, el film original va patir, evidentment, una transformació, però tinc l'esperança que aquest simple procés amortit m'oferia l'espai suficient per fer accessible l'obra original, sense posar gaires obstacles. Això, per a mi, tenia molta importància, ja que sento una inclinació a percebre el que faig, en part, com el treball d'un arqueòleg que ressuscita un film antic, com també les ombres i les energies d'una altra era.

Ernie Gehr