

Dijous 23 de febrer, 20:30 h

# Xcèntric

Cinema Invisible

## BRUCE CONNER

### Programa 1



Dos programes dedicats a la imprescindible figura de Bruce Conner (1933), on podem visibilitzar cronològicament quasi tota la seva filmografia, exceptuant algunes pel·lícules com *Leader* (1964) i *Liberty Crown* (1967), que varen ser destruïdes. El programa ens ofereix la possibilitat de gaudir dos cops de l'excel·lent *Crossroads*, ja que tanca el primer programa i obre el segon, el mes de març. Amb *A Movie*, el seu primer film, Conner va marcar un abans i un després dins del cinema experimental, inaugurant una fructífera via per als films de muntatge o de collage, fets a partir de diferents materials preexistents.

No es projectarà *Permian Strata*, Bruce Conner, 1969, 4 min, 16 mm, B/N. Disculpeu les molèsties.

**A Movie**, Bruce Conner, 1958, 12 min, 16 mm, B/N, sonora. Sense diàlegs

«...un muntatge de materials trobats de realitat (noticiaris cinematogràfics) i ficció (pel·lícules antigues). Els clixés i els horrors conformen un collage trepidant en què la destrucció i el sexe se succeeixen en una sèrie d'imatges de persecució i caiguda, fins que finalment un bus desapareix per un forat al fons del mar: la sortida definitiva. El pròleg de tot plegat consisteix en una noia que es desvesteix lentament en una pel·lícula tèrbola. Quan s'acaba *A Movie*, la noia s'ha convertit retrospectivament en una Circe o una iniciadora.»

Brian O'Doherty, *The New York Times*

«Conner, mitjançant el sol ús d'imatges trobades, ha creat una de les pel·lícules més extraordinàries de la història. Al principi ens fa riure la juxtaposició de vaquers i indis, d'elefants i tancs, però ràpidament la metàfora de l'associació es torna seriosa, quan ens adonem que som testimonis de l'apocalipsi.»

Freude

**Cosmic Ray**, Bruce Conner, 1961, 4 min, 16 mm, B/N, sonora, VOSC  
Música: Ray Charles

«*Cosmic Ray* sembla un collage temerari de peces que es mouen a tota velocitat: tires còmiques, ballarines, llums enlluernadores. És la ballarina — a penes vestida, desvestint-se o nua— la que proporciona el *leitmotiv* a la pel·lícula. Apareix una vegada i una altra: encaixonada entre soldats, pistoles i, fins i tot, la mort en forma d'una calavera situada entre les seves cames. I si la declaració iguala el sexe i la destrucció, el cataclisme és brillant, com un petard que explota i posa fi al món amb un estrèpit còsmic. És clar que el títol també fa referència a Ray Charles: a la pel·lícula, Conner transcriu visualment l'art del músic com una realitat potent, dura i penetrant

per la seva capacitat de despertar instints animals força bàsics. Però, si aquest és el contingut del film —que gran part del nostre comportament és bestial, l'obra en conjunt és més una exploració que una acusació.»

Carl Belz, *Film Culture*

**Breakaway**, Bruce Conner, 1966, 5 min, 16 mm, B/N, sonora. VOSC  
Música: Ed Cobb  
Ballarina i veu: Toni Basil (Antonia Christina Basilotta)

«La càmera captura els moviments de la ballarina en taques lleugeres, expressives, gestuals. Intercalant-se rítmicament amb estrofes de fotogrames negres, giravolta en acceleracions estroboscòpiques plenes de gràcia. L'edició de Conner es manifesta en l'alternança dels angles de la figura de la ballarina des de diferents plans en una continuïtat cinestètica i fluïda.»

»Bàsicament un film de dos minuts i mig de durada, aquest "mòdul" d'imatge i so després s'inverteix. Tot torna "enrere" cap al principi "original". La banda sonora en què Basilotta canta la cançó del títol es posa a la inversa com un equivalent auditiu de l'abstracció visual de la fotografia. Sembla un exemple de les demostracions de la gravetat de les classes de física de l'institut, en què llançàvem una pilota cap amunt que, lleialment, tornava a recórrer la mateixa trajectòria cap a la Terra.»

Anthony Reveaux

Una pel·lícula de dansa vista dues vegades (una cap endavant, l'altra cap enrere) en cinc minuts. La pel·lícula es va filmar amb exposicions imatge per imatge, així com a 8, 16, 24 i 36 fotogrames per segon.

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



**Report**, Bruce Conner, 1963-67, 13 min, 16 mm, B/N, sonora, VOSC

«A la societat li va d'allò més bé la violència, la destrucció i la mort, encara que ho vulguem ocultar amb la netedat immaculada de les oficines, l'adoració a la ciència moderna o la creació de màrtirs instantanis. A la plaça de toros i al món de l'era nuclear, demanem a crits l'espectacle de la destrucció. La connexió fonamental de *Report* és que John Fitzgerald Kennedy, amb el seu gran vaixell *PT 109*, va formar part del joc de la destrucció com qualsevol altra persona. Perdre és una part important del joc.»

David Mosen, *Film Quarterly*

«Conner és el muntador avantguardista més genial. A *Report* ha utilitzat imatges de noticiaris i cintes de ràdio de l'assassinat del president Kennedy per crear una pel·lícula de tretze minuts que capta de manera insuportable però també estimulants la tràgica absurditat d'aquell dia.»

Jack Kroll, *Newsweek*

**The White Rose**, Bruce Conner, 1967, 7 min, 16 mm, B/N, sonora. Sense diàlegs

Jay De Feo va començar a pintar *The White Rose* el 1957. Al cap de vuit anys, quan el van traslladar, el quadre inacabat pesava més d'una tona.

«Les imatges seleccionades i l'ordre construït esdevenen un cerimònia mística formal. Veiem l'altar, la penitència, la creu, la investidura, el descens i, finalment, el dol. Sembla que els treballadors de l'empresa de mudances Bekins treguin forces de tocar-ne la superfície. El respecte que tenen pel quadre és com una adoració.» Camille Cook

«... un excel·lent "documental", breu i irònic, sobre com treuen un enorme quadre de l'estudi de l'artista i el fiquen dins un camió de Bekins combinant una freda eficàcia amb la solemnitat lúgubre d'un funeral d'Estat. El temps i el ritme són notables, i l'estil ingenu, "sense art", no pot sinó sorgir d'un coneixement profund de l'art.»

Tom Albright, *Rolling Stone*

**Marilyn Times Five**, Bruce Conner, 1968-73, 13 min 30 s, 16 mm, B/N, sonora. VOSC

«És un examen desprietat d'una dona jove suposadament Marilyn Monroe, en el marc d'una pel·lícula eròtica antiga. La reiteració de cinc cicles fa girar la matèria primera del seu cos pàl·lid com la lluna, i mentrestant a la banda sonora es repeteix cinc vegades la seva cançó... *I'm Through With Love*. L'últim pla posa fi a una recompensa final de quietud, quan veiem com ella es desploma a terra.» Anthony Reveaux

La imatge, o ànima, de Marilyn Monroe no era propietat de Norma Jean, tal com no ho era d'Airline Hunter. De vegades, les imatges tenen més poder que la persona que representen. Algunes cultures creuen que una imatge roba l'ànima o l'esperit de la persona representada. La fa minvar fins a la mort. MX5 no és una equació que hagi de completar la pel·lícula tota sola. És l'espectador qui ho ha de fer.

**Crossroads**, Bruce Conner, 1976, 36 min, 35 mm, B/N, sonora. Sense diàlegs  
Música original: Patrick Gleeson i Terry Riley

«Conner basa la seva pel·lícula en les imatges governamentals de les primeres proves nuclears sota l'aigua del 25 de juliol de 1946, a l'atol de Bikini del Pacífic. Gravada en diferents velocitats, des de la normal fins a la càmera súper lenta, veiem la mateixa explosió 27 vegades diferents: des de l'aire, des de càmeres a terra o en vaixells; plans distants i primers plans. El segment d'obertura emfatitza la magnificència impressionant de l'explosió: la capacitat destructora i, també, l'espectacularitat i la bellesa. Tanmateix, a mesura que es construeix la repetició, l'explosió va sortint gradualment del reialme dels fenòmens històrics i pren les dimensions d'una força universal, còsmica. I a la segona part del film aquesta força es converteix en una mena d'harmonia còsmica, part de l'anar i venir líricament indiferent de la vida, que veiem en una elegíaca i llarga panoràmica de l'oceà.» Thomas Albright, *San Francisco Chronicle*

**BRUCE CONNER: UNA ESTÈTICA DE LA DIVERSIÓ**

Bruce Conner va treballar en diferents mitjans abans de prioritzar durant uns anys el cinema. Malgrat tot, el cinema va eclipsar l'artista, i més en concret l'*assemblagista*, el *collagista*, el pintor i el fotògraf. Sigui quin sigui el mitjà utilitzat, Bruce Conner combina objectes heterogenis, sovint residus, deixalles. Són els objectes trobats per excel·lència, però sobretot objectes perduts per al consum: les restes. Clixés de la cultura popular, aquests objectes o imatges funcionen com a signes que l'artista distribuirà o muntarà amb *assemblages* particulars que estimularan un o més qüestionaments en relació amb la societat.

El treball cinematogràfic de Bruce Conner es caracteritza pel fet que utilitza esquinçalls, fragments de pel·lícules i noticiaris per construir els seus collages. El seu cinema es caracteritza per l'ús d'un tipus determinat d'imatges. Si bé per al so recorre a compositors contemporanis, com Terry Riley, o cantants, com Ray Charles i els Beatles, les seqüències que utilitza són totes en blanc i negre, i provenen de pel·lícules dels anys quaranta i cinquanta, llevat del cas de **Report** (1963-1967), les imatges de la qual són dels anys cinquanta i seixanta, de l'època de la presidència de Kennedy.

La seva obra s'aparta del cinema experimental clàssic perquè fa servir imatges que no ha filmat ell — excepte en el cas de tres o quatre curtsmetratges en què retrata una persona, com a **Vivian** (1964) i **Breakaway** (1966), una situació (la mudança d'un quadre pictòric) a **The White Rose** (1967), o un recorregut a **Looking for the Mushrooms** (1961-1967)—, però també perquè a les seves pel·lícules produeix quasi una narració per mitjà de la manipulació dels efectes que habitualment s'utilitzen als films narratius; ho fa, per exemple, donant forma a un film mitjançant un personatge que sembla el portador, el catalitzador de les representacions o els somnis que veurem. El sistema que fa servir — recuperació de pel·lícules parcialment o totalment i el muntatge a partir de diferents seqüències— afavoreix una mirada crítica, irònica, però també nostàlgica. La nostàlgia sorgeix encara amb més

facilitat quan el film està tintat en sèpia, com és el cas de **Take the 5:10 to Dreamland** (1976) i **False Triste** (1977). Bruce Conner juga amb les estructures narratives que manipula sense fer ús de la paraula.

Ja a **A Movie** (1958) trobem una sèrie d'elements que es repetiran a les pel·lícules següents: ús de noticiaris, distribució temàtica de les seqüències extretes, joc d'oposicions i conflagració de les seqüències agafades segons ritmes diversos; ús de la repetició, ús dels caps de cinta acadèmics —**Ten Second Film** (1965) és l'arquetip del gènere: proposa deu cues d'operador, una darrera l'altra— i de tot el que té a veure en general amb la projecció per als operadors, però no pas per al públic; interrupció del torrent d'imatges mitjançant cua negra o blanca; ús del *flicker* com a **Report**; ús de sons o música preexistents, tret de **Crossroads** (1976) i **Take the 5:10 to Dreamland**, que utilitzen composicions originals.

Les oposicions i la provocació en els encadenaments o les imatges són els elements que enllacen els primers films de Bruce Conner amb les seves escultures. **A Movie**, **Cosmic Ray** (1960-1962) i **Marilyn Times Five** (1968-1973) recorren, en part o totalment, a imatges amb connotacions sexuals, igual que alguns *assemblages*: **Black Dahlia** (1960), on trobem claus enfonsats a la carn d'una dona. En aquesta obra es perfila una trobada certa entre erotisme i mort, així com la fascinació que exerceix la destrucció i les seves representacions. D'aquesta manera, a **A Movie** proposa tota una antologia de catàstrofes, morts, conflictes i explosions atòmiques a la nostra mirada, atònita davant d'aquesta acumulació.

L'explosió de la bomba atòmica serà el tema d'una pel·lícula: **Crossroads**, encreuament particular entre la fascinació i l'horror d'una explosió atòmica a l'atol de Bikini que es veu des de diferents angles i a velocitats variables, i que ens fa qüestionar la fascinació i repulsió de l'enregistrament. Una fascinació que és reforçada per la música de Terry Riley en la mesura que es passa del so falsament realista de Patrick Gleeson a una melodia meditativa: un estirament repetitiu que ens obliga a contemplar les repeticions (sens fi) d'una mateixa explosió. Ens

convertim en les víctimes d'un encanteri que no podem reivindicar com a tal: es passa del realisme de l'explosió a la seva abstracció causada per l'estirament de la velocitat de gravació, que modifica totalment la nostra manera de percebre un fenomen, una realitat.

A més a més, des de **Report**, la repetició interminable en diferit d'un esdeveniment arxireiterat confirma el desplaçament que hi ha entre el fet i la seva gravació o, més exactament, la seva restitució mitjançant enregistrament interposat. **Report** en anglès significa detonació, però també és un reportatge. Tota la pel·lícula se serveix d'aquest espai entre els dos significats, en la distància que separa la reconstrucció de l'esdeveniment amb veu en off —una detonació que implica, explica la mort de Kennedy— i la seva cobertura mitjançant imatge interposada. La detonació és reconstituïda per a l'ull amb l'anella de l'arma, portada en braços als passadissos, davant de les càmeres. El tret no es mostra mai en pantalla, perquè no va ser filmat: només es veu el pas de la parella presidencial abans de l'assassinat. El xoc del tret es troba a la pantalla amb l'ús del *flicker*, que no para de recordar mitjançant la descripció de la veu en off el moment fatal: la matança, l'eco de la qual es fa sentir en les seves vibrants repeticions. El cap de cinta acadèmic desfila de manera interminable com si volgués representar un compte enrere que recomença una vegada i una altra. El sorgiment i la reconstrucció d'una via s'enllacen, a la segona part de la pel·lícula, amb el treball clàssic de Bruce Conner; l'*assemblage*, de vegades irreverent, de seqüències de noticiaris que mostren Kennedy en diferents ocasions de la seva vida pública amb fragments publicitaris. L'únic que fa aquesta trobada és il·lustrar la mediatització de la nostra cultura i la juxtaposició d'elements dispersos que ens donen forma.

A banda d'aquests films crítics, hi ha un altre tipus de pel·lícula que, tot i que utilitza les mateixes tècniques de muntatge, fa aparèixer altres significats mirant d'una altra manera el món dels anys quaranta i cinquanta, de manera més nostàlgica. **Take the 5:10 to Dreamland** és el contrapunt exacte de **Crossroads**, realitzat el mateix any: sembla que ens ofereixi una altra visió del món, un món innocent, un món en evolució en què sembla que les aigües

encara no han estat remogudes. Però totes les imatges d'aquesta pel·lícula contenen els inicis d'un altre món, més obscur, preparat per aparèixer a la mínima ocasió: un treball de foses i ritmes més lents que permeten que altres significats s'hi introdueixin i fan que s'encobreixi la dolça harmonia. Aquesta pel·lícula, tal com **False Triste**, fa un cop d'ull a un passat que encara no ha rebut l'efecte de l'acumulació d'imatges de mort i catàstrofes, època en què el mite americà encara s'estava construint i, per tant, encara no es posava en dubte. Encara no hi havia l'ombra d'un pensament per poder qüestionar la dolça organització dels estats i els éssers, malgrat els possibles estralls que farà l'adolescència.

En efecte, a **False Triste** i **Take the 5:10 to Dreamland** encara som a la infància feliç. L'altre vessant d'aquesta Amèrica que no és tan innocent, fins i tot en els jocs infantils, serà àmpliament explicitada a **Mongoloid** (1978) i **America Is Waiting** (1981) en les quals la música (de Devo a la primera; de David Byrne i Brian Eno a la segona) actua com un element determinant en la distribució de les seqüències. Ja no hi ha innocència perquè ha arribat el temps de l'ambigüïtat. És impossible atribuir un sentit únic a les imatges, els éssers, la societat. Aquesta època s'acaba com si no hagués existit mai. És la producció d'aquesta ambigüïtat i, per tant, la possibilitat d'una multiplicitat de lectures i interpretacions el que fa que les pel·lícules de Bruce Conner siguin de tanta actualitat. En efecte, ja no hi ha una veritat, una estètica, una ideologia, sinó una multiplicitat de veritats. És el reciclatge i el recurs a representacions (usades) com a mitjà de qüestionament i de diversió.

*L'amateur*, núm. 5, gener-febrer de 1993

Extret del llibre: **Yann Beauvais**, *Poussière d'image*, Paris Expérimental, París, 1998, p. 94-96.