

Dijous 2 de març, 20:30 h

Xcèntric

Cinema Invisible

BRUCE CONNER

Programa 2



Luke

Segona sessió centrada en la figura de Conner, que es reprèn amb la projecció de *Crossroads* i que avança cronològicament, passant per *Mongoloid* amb música de Devo i *America Is Waiting* amb la cançó homònima de David Byrne i Brian Eno, fins a la seva darrera obra, *Luke*. Aquesta última va ser realitzada a partir de material filmat per ell mateix l'any 1967 mentre feia una visita a Dennis Hopper i a Paul Newman, entre d'altres, al rodatge de *Cool Hand Luke*. Aquest material en 8 mm i silent, Conner el recupera avui i el mostra en suport digital a tres fotogrames per segon, creant un dels documents filmics més elegíacs d'aquell temps. Presenta música composta per a l'ocasió de Patrick Gleeson, col·laborador habitual de Conner al llarg de la seva filmografia.

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 elegiaca i llarga panoràmica de l'oceà.»

Thomas Albright, *San Francisco Chronicle*

Take the 5:10 to Dreamland, Bruce Conner, 1977, 5 min 30 s, 16 mm, sèpia, sonora. Sense diàlegs.
Música original: Patrick Gleeson.

«Conté molt poques imatges però Bruce Conner en fa un collage extàtic que funciona de manera miraculosa. El film no té cap tema, almenys cap que sigui immediatament visible. Es tan sols una sèrie d'imatges: un canal, una carretera, una misteriosa forma blanca que s'allunya, una noia amb una pilota davant d'un mirall, un esquitx d'aigua en càmera lenta, alguns núvols. El film està tintat en sèpia.

»L'estat que produeix un film com *5:10 to Dreamland* és molt semblant a la sensació que provoca un poema. Les imatges, les relacions misterioses entre elles, el ritme i les connexions deixen la seva empremta en l'inconscient. La pel·lícula acaba de la mateixa manera que ho fa un poema, gairebé com un buf, com el no-res. I un és allà assegut, en silenci, assimilant-ho tot, i després s'aixeca i sap que era molt i molt bo.» - Jonas Mekas, *The Soho Weekly News*

Mongoloid, Bruce Conner, 1978, 3min 30 s, 16 mm, B/N, sonora. VOSC.
Música: DEVO.

Un film documental que explora la manera com un jove supera una discapacitat mental i es converteix en un membre útil de la societat. Unes tècniques de muntatge de gran perspiciàcia revelen els somnis, els ideals i els problemes als quals s'enfronta un ampli segment de la població masculina dels Estats Units. Educatiu. Música de fons composta i interpretada per Devo.

Mongoloid he was a mongoloid, happier than you and me. Mongoloid he was a mongoloid, and it determined what he could see.

Mongoloid he was a mongoloid, one chromosome too many. And he wore a hat, and he had a job And he brought home the bacon so that no one knew
©1977 DEVO

(«Era un mongòlic, més feliç que tu i que jo.

Era un mongòlic, i això determinava el que podia veure. Era un mongòlic, un cromosoma de més.

I duia un barret, i tenia una feina.

I mantenia la família perquè ningú no ho sapigués.»)

Valse Triste, Bruce Conner, 1979, 5 min, 16 mm, B/N, sonora. Sense diàlegs.

«*Valse Triste* és un film autobiogràfic que reflecteix de manera sincera i amb molta gràcia la infància de Conner a Kansas. Aquí, el període de la dècada de 1940 del material filmic coincideix amb les experiències del director.

»Una filera de cotxes foscos i molts circulen per una carretera inundada; un home i un nen cremen fulles cerimoniosament; un executiu assegut a la taula del seu despatx es gira per mirar la fotografia d'una locomotora a la paret que hi ha darrere seu; un pla mitjà d'un maquinista a la cabina de la seva locomotora; un fragment de roca es desprèn de la paret d'una cantera i se submergeix dins l'aigua ...»

Anthony Reveaux

Recreació nostàlgica de la terra de somni que és Kansas el 1947. Música dels programes de ràdio «I Love a Mystery» (Jack, Doc i Reggie s'enfronten a les enigmàtiques fileres de trens, bens, cotxes negres, dones que fan exercici a l'aire lliure, l'àvia d'una granja...). Mentrestant, el nen de tretze anys s'enfronta a la realitat. Sibelius envoleix a Finlàndia i es converteix en un monument nacional.

America Is Waiting, Bruce Conner, 1982, 3 min 30 s, 16 mm, B/N, sonora. VOSC.
Música: David Byrne i Brian Eno.

«La lletra d'*America Is Waiting* ("No es pot culpar la gent: culpeu el govern! Que et quedi clar d'una vegada! D'una vegada! D'una vegada! Amèrica espera algun tipus de missatge, sigui quin sigui") va ser el punt de partida de Conner per fer una peça molt estructurada i variada que examina les idees de lleialtat, poder, patriotisme i paranoia.

»Com la majoria de pel·lícules de Bruce Conner, com més vegades es veuen, més profundes son les capes d'estructures successives. *America Is Waiting* ofereix sobretot connexions visuals entrelaçades, un contingut emblemàtic i una ambigüitat ressonant de la condició humana dins dels constructes amb què ens confonem.» -

Anthony Reveaux, monografia sobre Bruce Conner publicada per Film in the Cities

Television Assassination, Bruce Conner, 1963-1995, 14 min, 16 mm, B/N, sonora.

Gravada d'un televisor el 1963-1964 per Bruce Conner. Música de Patrick Gleeson: «1995», «Lee Harvey Oswald», «View from Window, Texas School Book Depository», «Eternal Flame, Arlington National Cemetery», «President Kennedy», «Funeral Flowers at Dealey Plaza, Dallas», «Kennedy Inaugural Parade», «PT 109 Official Warren Commission Report»,

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

«Texas School Book Depository», «Kennedy Motorcade», «Mail Order Bolt Action Rifle», «Oswald in Custody», «Jack Ruby Shoots Oswald», «TV Roll Bars», «Multiple Exposures», «Lincoln Memorial», «Chalk Board Diagrams», «White House», «Military Guard at Kennedy Grave», «Baked Turkey Commercial for Thanksgiving Day Dinner», «Oswald», etc. «Una pel·lícula extraordinària. La música de Patrick Gleeson és tan summament eficaç com les seves peces per a films anteriors de Bruce Conner i transforma l'experiència de mirar aquestes imatges familiars, encara que també sorprenents. L'humor que alleuja la tristesa genuïna de les imatges rep suaus empentes acústiques ací i allà.»

Bruce Jenkins, director de Film/Vídeo, Walker Art Center

Looking for Mushrooms (Long Version), Bruce Conner, 1996, 14 min 30 s, 16 mm, color, sonora.

Música: Terry Riley, «Poppy Nogood and the Phantom Band», 1968 - BMA – Publicada per Ancient Word Music.

Es tracta de les mateixes seqüències que es van muntar en la versió curta anterior de *Looking for Mushrooms*, estrenada el 1968 amb banda sonora dels Beatles. Aquesta versió s'allarga amb cinc fotogrames per cada fotograma original, però manté el mateix muntatge, encara que amb una nova banda sonora de Terry Riley. No s'hi ha afegit res, no hi manca res, sempre el mateix, fins a l'infinit... Premis: Millor Pel·lícula Experimental, Ann Arbor Film Festival, 1997

Luke, Bruce Conner, 1967-2004, 22 min, vídeo (conversió de 8 mm a DVD), color, sonora. Sense diàlegs. Música original: Patrick Gleeson.

El 1967 Bruce Conner va visitar Dennis Hopper i Paul Newman, entre d'altres, al plató de *Cool Hand Luke* i va filmar una pel·lícula sobre la producció gairebé inèdita en 8mm i silent. Quasi quaranta anys després, ha recuperat aquest material i el presenta a tres fotogrames per segon, tot creant un document gairebé elegíac d'aquell temps. Patrick Gleeson, col·laborador de Conner en diversos films anteriors, ha compost una banda sonora original per a aquest nou treball.

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 esquincalls, 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 **Valse 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 repètiràn a les pel·lícules següents: ús de noticiaris, distribució temàtica de les seqüències extrems, 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 darrere 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 esculptures. **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 arxiverat confirma el desplaçament que hi ha entre el fet i la seva gravació o, més exactament,

la seva restitució mitjançant enregistrament interpostat. **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 reconstitució 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 reconstitució 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 disperss 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 **Valse 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 **Valse 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 explicada 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'ambigüitat. 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 ambigüitat 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.