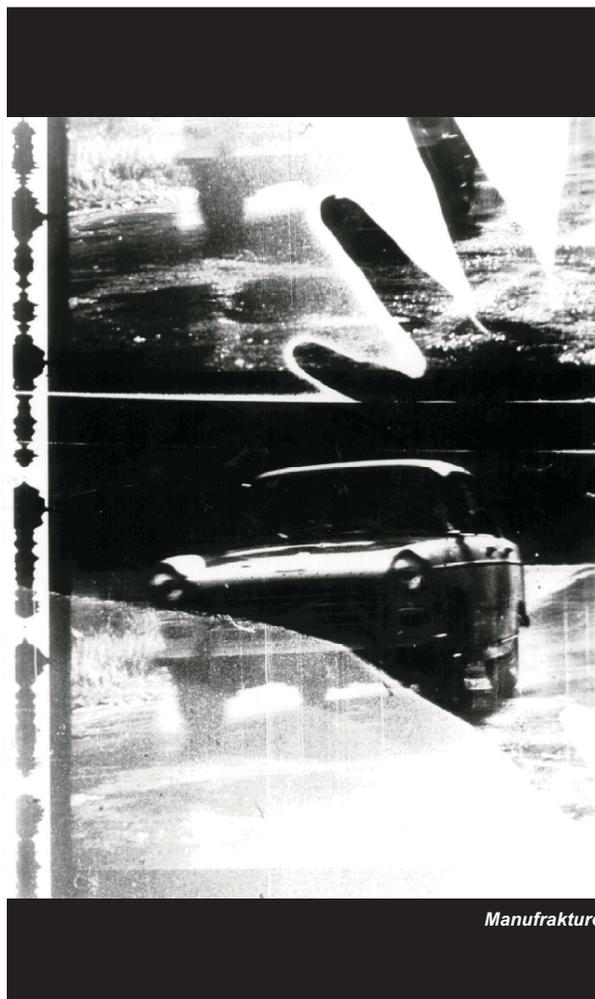




PETER TSCHERKASSKY

Partint del llegat de la segona generació d'experimentalistes austríacs (Kubelka, Kren, accionistes vienesos...), Peter Tscherkassky ha construït una obra variada, punt de trobada dels seus profunds interessos teòrics i d'una alta càrrega energètica, que transmet una brillantor que l'ha situat a l'avantguarda de la cinematografia continental. De la recuperació de l'estructural, al film conceptual, de l'aplicació de la teoria psicoanalítica, a la reflexió sobre la física de la percepció, la subjectivitat i la memòria, del film familiar, al *found footage*; de les imatges figuratives a les abstractes; del 8 i el 16 mm, als 35 mm, l'Scope i el Dolby dels formats industrials..., l'austríac ha anat superant diferents etapes, explorant a cada pas nous i també abandonats territoris dins de la seva investigació de les possibilitats i dels límits del medi filmic, realitzant sempre obres d'una enorme riquesa visual i conceptual. En la seva confrontació amb els codis representacionals narratius, en la seva insistència, davant l'actual predomini dels formats digitals, en la materialitat del vell suport filmic, sembla tractar de trobar un espai específic per un cinema d'avantguarda que veu amenaçada la seva supervivència.



Manufakture

1a Part

Aderlass, Sangria, 1981, 11'

Aderlass és un intent juvenil d'assimilar l'herència dels accionistes vienesos mitjançant l'ús d'una càmera d'8. Davant de la càmera es desenvolupa una *performance* d'Armin Schmickl Sebastiano.

Peter Tscherkassky

Erotique, 1982, 1' 40''

Es pot establir una trajectòria en l'obra de Tscherkassky que gira al voltant del joc de la representació filmica, amb els diferents graus d'identificació –només la que cal i prou-. Només veure el desig. Un exemple d'aquesta línia és *Erotique*. Al film observem un remolí de pel·lícules amb fragments d'un rostre femení, llavis vermells, ulls en moviments cíclics. Per norma general, es fa difícil de dir quina part del cos observem cada moment (tot i que es pot veure/pensar/imaginar òrgans i actes sexuals). La mirada es fa obsessiva en les parts dels objectes, no pas en la seva integritat, té tota la massa corporal com a camp, la representació del qual ha estat sempre un dels problemes propis del cinema.

Michael Psalm

Liebesfilm, Película romàntica, 1982 7' 59''.

Liebesfilm és un atac irònic a un dels clixés d'Hollywood més persistents –el petó filmic-. El film ens mostra una presa curta de dues boques que s'acosten 522 vegades. Però el petó no arriba a produir-se mai, únicament s'incrementa de forma progressiva la velocitat del moviment. L'excessiva repetició del tema destrueix la "claror diàfana" (Barthes) que trobem present al mite del "petó filmic".

Gabrielle Jutz

Urlaubsfilm, 1983, 9' 15''

Urlaubsfilm juga amb la proximitat, la distància i els moviments successius de l'objecte que mostra. Una dona fa volts per un prat, d'una manera narcisista, errant. Una vegada i una altra podem veure els seus pits a través de la seva camisa mig oberta. La càmera la filma amb un teleobjectiu potent. Aquest idil·li queda destruït de forma radical amb la mirada directa i sobtada de la dona cap a la càmera. Tall immediat (el *voyeur* ha estat descobert) i tota la seqüència d'esdeveniments torna a començar des del principi, encara que cada cop es *refilma* l'última versió de film que hem observat, perquè finalment només quedi un film del tot abstracte, una pel·lícula que fa pampallugues. La visió eròtica es converteix progressivament en memòria.

Michael Psalm

Motion Picture (La sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon), 1984, 3' 23''

Col·loquem a sobre d'una superfície al laboratori 50 cues de film sense exposar sobre les quals es va projectar un fotograma del film dels germans Lumière. La combinació de les seccions revelades individualment dóna forma al nou film, que llegeix la imatge original com la pàgina d'una partitura musical: les cues de dalt a baix i seqüencialment d'esquerra a dreta.

Peter Tscherkassky

Manufaktura, Manufactura, 1985, 2' 54''

Una xarxa embolicada bastida amb partícules diminutes de desenvolupaments extrets de *found footage* i compilats de diferent manera: els elements de la gramàtica de l'espai narratiu –d'esquerra a dreta, endarrera, endavant- alliberats de tota càrrega semàntica. Allò que resta és un eixam d'esquerdissos autosuficients, vectors fugaços amb diverses direccions perdudes solcades per les emprems del procés manual de producció.

Peter Tscherkassky

kelimba, 1986, 10' 56''

La principal característica distintiva de l'obra de Peter Tscherkassky és l'alternança entre mons amb imatges identificables i abstractes, entre reflexió teòrica i sensualitat luxuriosa. Això és especialment cert quan ell mateix s'involucra amb l'espai filmic. A *kelimba* insereix en moviment uns objectes plàstics l'un darrere l'altre en un espai filmic ben planer, alhora els processos de moviment s'han compost artificialment ja que estan sotmesos a un ritme repetitiu i, en conseqüència, es transformen en dansa.

Gabrielle Juez

2a Part

Shot-Countershot, 1987, 22''

A les "grans sintagmàtiques del film" Christian Metz ofereix una interpretació del llarg metratge com alguna cosa susceptible d'ésser reduïda a segments autònoms, que es poden dividir en plans i sintagmes autònoms, mentre que en el cas d'aquests últims es pot diferenciar entre sintagmes acronològics (seqüència de muntatge paral·lel) i sintagmes cronològics. Dins d'aquests existeix una nova distinció entre sintagmes descriptius i narratius, mentre que els sintagmes narratius es divideixen en sintagmes alternats i sintagmes narratius lineals (els sintagmes narratius lineals es divideixen d'aquesta manera en escena i seqüència). La tècnica del pla-contraplà és un sintagma lineal narratiu típic.

Peter Tscherkassky

tabula rasa, 1987-89, 17' 02''

La teoria del film desenvolupada recentment (basada en la teoria psicoanalítica de Jacques Lacan) considera la pantalla com un mirall, en el qual l'espectador té la impressió de crear el propi film a través d'una identificació amb el seu propi (*voyeurisme* innat) acte de mirar. En realitat existeixen determinades condicions que possibiliten aquesta manera de mirar el film. *tabula rasa* explica aquestes "precondicions", oscil·lant d'allò figuratiu a allò abstracte, que fins i tot una molèstia visual no permet que s'entengui, com de la seva pròpia creació com a espectador. Com a objecte de la mirada Tscherkassky es val del més corrent: el cos femení. Aquest cos, el que es mou d'ací d'allà, d'endarrere endavant entre desvetllament i amagament. Darrera la facultat de la realitat imaginària del film clàssic es pot descobrir el discurs simbòlic de l'altre (l'autor/cineasta), en el qual es posa de manifest el poder del film com a realitat imaginada.

Peter Tscherkassky

Parallel Space: Inter-View, 1992, 18'

El film el vaig produir emprant una càmera fotogràfica. Les fotografies realitzades amb una càmera de 35 mm es corresponen exactament amb la mida de dos fotogrames. Si el negatiu d'una fotografia es projecta de costat podem observar dues imatges filmiques: primer es projecta la meitat superior de l'original fotogràfic i posteriorment la inferior. La seva unitat espacial i temporal es desintegra en fragments que posteriorment comencen a correspondre's entre si mateixos.

Havia treballat a *Parallel Space: Inter-View* des de l'any 1988. En un principi tenia un concepte estricte, formal. L'espai renaixentista que emmarquen les òptiques del film de la càmera fotogràfica. El nostre ull, davant del qual

s'aïllen i es dominen les vistes del film, la formulació d'un tema, el tema d'allò modern, traçant el seu lloc, i la subversió d'aquesta constel·lació deixant-se entreveure lleugerament el hardware i el software. Si prenc una fotografia espacial amb una perspectiva central exacta, en la qual el punt de fuga es troba en el centre, aquesta es trenca quan és projectada. Les línies espacials s'enfonsen cap el marge inferior del fotograma, per aparèixer posteriorment, reesquinçades, en la part superior del següent. Òpticament s'assembla a una doble exposició parpellejant. La unitat temporal i espacial prèvia es trenca en fragments que posteriorment comencen a correspondre's entre si mateixos. Llavors corre de nou i recupera la seva pròpia entitat. Aviat aquestes construccions espacials varen deixar de ser-me suficients. Vaig començar a interpretar ambdues meitats espacials atenent al seu contingut, és a dir, a portar la separació de l'espectador de la realitat circumdant a l'interior d'una sèrie d'oposicions binàries: oient-parlant, visionari-espectador, privat-públic, home-dona, nen-adult, sensualitat/emoció-raó, sexualitat-tabú, actiu-passiu, etc... Per aconseguir-ho vaig usar el marc de la psicoanàlisi, per comparar-lo amb el del cinema. En tots dos casos és el narrador el que fa no saber o veure a les seves audiències. Els cineastes, igualment que l'analista, produeixen un flux d'imatges molt íntim que són rebudes amb una acollida molt concentrada i cauen entre l'anonimat de l'audiència

Peter Tscherkassky

Happy-End, 1996, 10' 56''

El film està compost per *found-footage*: el seu autor ha retraballat una sèrie de pel·lícules familiars (*home movies*) dels anys 60 i 70. Els fragments seleccionats a partir d'un bon número d'hores de cel·luloide mostren la vida privada de Rudolf i Elfriede; els veiem disfrutar de la festa, d'una manera exuberant, beure alcohol i menjar pastissos.

¿Qui va escrutat aquesta parella abans que la mirada de Tscherkassky (i, posteriorment, la nostra) s'hagi acabat situant sobre el seu bon humor? Qui es trobava al darrera de la càmera? Pel que fa a mi, aquesta teoria que sosté que serien ells mateixos els agutors (a l'espera de la seva pròpia mirada d'espectadors: "mira que bé que ha quedat!") no té una base sòlida. No estem davant d'una càmera oculta, ja que Rudolf i Elfriede no paren de mirar cap a la càmera, mentre aguanten un got a la mà, rient i gesticulant. Es podria tractar del seu fill, mai recollit per les imatges, però la presència del qual anuncien d'una manera simbòlica un canell i miralls. Em sembla recordar que la història d'amor entre Rudolf i Elfriede va començar l'estiu de 1952. (...) El seu fill va néixer el 1958. Poc després entrava a casa la primera càmera. A principis dels 70, el noi va començar a filmar tots els grans moments anuals.

Vint anys després, aquell noi, que en aquests anys s'havia convertit en un adult, torna a veure aquests fragments de films trobats. Mirant-los no sent gens incòmode. Comprèn que els films de família d'aquest període el conduïren al cinema d'avantguarda: l'ús de la tècnica fotograma a fotograma i de nombrosos tècnics, flaishos i efectes de vàlvules han dinamitat alhora la il·lusió cinematogràfica i la seva funció: la conservació de la vida privada, de la vida que passa –*Paradise Not Yet Lost*-. Rebuscant encara més entre aquells arxius familiars, extreu unes velles imatges filmades amb una càmera portàtil, que deuen datar d'abans de la seva època. Amb elles extén un vel sobre les seves pròpies imatges i inscriu la història de Rudolf i Elfriede en sentit invers, tornant a un món anterior al llenguatge, un món de secrets. Alliberat del llast de la teoria cinematogràfica i familiar, -acquire d'haute lutte-, el remolí d'imatges i sensacions es converteix en un «Érequiem eterno» i homenatge a la seva mare, que gira sobre el seu eix cada vegada més lentament i riu una vella cantant de jazz. D'aquesta manera actua contra el dolor lligat a la consciència de què no aconseguia expressar aquesta proximitat del temps de Rudolf i Elfriede. Quin final feliç més trist!

A. Horwath

Get Ready, 1991, 1'

A partir de *found-footage*, extret de llargmetratges, Tscherkassky ens condueix d'una idíl·lica seqüència vora del mar a un cotxe llançat a tota velocitat en la nit. El canvi radical d'objectes, cossos i sentits il·lustra la força del cinema.

Catàleg Viennale 1999

L'Arrivée, 1998, 2'

(Sobre la "Trilogia Cinemascope")

Al principi, abans de realitzar la trilogia, existia una voluntat de treballar en Cinemascope. Considero que el cinema d'avantguarda manté una relació molt estreta amb les belles arts en general, possiblement més que la del cinema clàssic; evidentment, aquesta avantguarda forma part del cinema, tal vegada sigui fins i tot quasi el seu centre, el cor, però també està molt vinculada a las belles arts –de fet, és una d'elles-. La majoria de films d'avantguarda cinematogràfica han estat concebuts dins del marc del rectangle clàssic d'1 x 1,33. Pensem en un pintor, o la pintura en general, que tots es veiessin limitats a l'ús d'un determinat format de llenç –no seria possible -; de manera que al principi senzillament només existia el desig de treballar amb un format diferent. Llavors em va venir la idea d'entrellaçar el material filmic amb la pròpia història del film. Sabia que faria servir com elements visuals la pista sonora òptica i les perforacions. Però si desitges projectar un film de manera que aparegui en pantalla el cel·luloide en tota la seva integritat, amb la pista de so i

les perforacions, necessites l'amplada d'enquadrament del Cinemascope, un format d'1 x 2,35. Vaig provar diferents tècniques en el laboratori, per exemple, impressionar simultàniament un negatiu i un positiu, o deixar espai al cel·luloide... Encara no se m'havia ocorregut reutilitzar el llapis làser com a font lluminosa. Senzillament disposava de molt material de diferents procedències, entre els quals s'hi trobava un tràiler de Mayerling, de Terence Young, amb Catherine Deneuve i Omar Sharif. Vaig fer moltes proves diferents amb aquesta pel·lícula, en la que s'hi podia veure un tren creuar d'esquerra a dreta la pantalla. Un dia que aguantava el cel·luloide a la mà em vaig adonar de cop i volta que si el girava era igual que el tren dels Lumière que s'acostava de prop per la dreta. Així que em vaig decidir a realitzar *L'Arrivée* incloent-hi algunes de les proves precedents, però partint d'una estructura pròpia. Em sembla que *L'Arrivée* fa girar la mirada als primers passos del cinema, de la mateixa manera que *Dream Work*, amb els seus préstecs de Man Ray i la seva al·lusió a Dziga Vertov –les mans que tallen un fragment de pel·lícula- fa referència als començaments del cinema d'avantguarda. *Outer Space*, episodi central de la trilogia devia ser una celebració de les possibilitats filmiques del mateix material.

Entrevista a Tscherkassky

Un altre dels elements està relacionat amb l'evolució tecnològica del cinema. En uns anys haurà desaparegut. Potser d'aquí a 10, o 20 anys, però no hi ha dubte que, almenys en la seva forma tradicional, desapareixerà. El que intento fer, en general, amb la meua feina, és exposar les possibilitats artístiques de la "cinematografia fílmica clàssica", fonamentalment diferents de les del film digital. Es tracta de destacar el que es pot fer en cinema, però sense recórrer a l'ordinador. El cinemascope es va inventar en un moment, a finals dels anys 50, en els que el cinema es va haver d'enfrontar per primera vegada a la imatge electrònica. Era el resultat d'una reacció de la indústria cinematogràfica contra la televisió.

Entrevista Tscherkassky brdf. Net

L'Arrivée és el segon homenatge de Tscherkassky als germans Lumière. En un primer moment podem contemplar l'arribada del propi film, que mostra l'arribada d'un tren a una estació. Però el tren col·lisiona amb un segon tren provocant un violent terrabastall que ens condueix a una inesperada tercera arribada, l'arribada d'una dona molt bella –el final feliç -.

En només dos minuts el film ens ofereix un breu però exacte mostrari de les realitzacions de la cinematografia (després de la seva arribada en el tren dels Lumière) dins de la seva permanent presència en el nostre entorn visual: violència, emocions. La versió d'Hollywood de la vida, tal i com apuntava una anònima mestressa de casa nordamericana citada por T.W. Adorno: "Ficar-se en problemes i malgrat tot sortir-se'n".

Peter Tscherkassky

Outer Space, 1999, 10', Cinemascope

P.T.: Si he de ser honest, en un primer moment jo no coneixia el film. En aquells temps Martín Arnold feia de professor als Estats Units i sempre insistia en remetre'm les còpies que jo triés i que estiguessin disponibles. Però sabia el que volia fer –provocar interferències del material amb l'acció representada- i coneixia una mica el guió de *The Entity*, si bé no l'havia vist; en un catàleg la descriuen com un film en el qual una dona era empaitada per un fantasma invisible. La còpia tenia un preu equivalent a uns 50 dòlars, així que vaig comprar-la sense vacil·lar: "Si sortia bé, millor; si no, ja buscaria un altre film". Vaig tenir sort; vaig veure el film, i de seguida estava segur d'haver trobat alguna cosa de bo. Durant el treball de realització, vaig ser conscient de què no podria fer servir moltes d'aquelles meravelloses imatges en el film. Me'n vaig adonar que dins d'aquestes seqüències rebutjades s'amagava un segon film. De manera que ja fent *Outer Space*, vaig començar a separar el material pel meu film següent: *Dream Work*. Es va veure així que el meu treball estava molt més lligat a *The Entity* del que estava previst en un primer moment...

- Vost va declarar que havia volgut alliberar el personatge femení....

P.T.: ... de l'alienació del cinema comercial d'Hollywood. És una ocurrència.

- També afirma, a la mateixa entrevista, que l'hi agrada "atacar" l'espectador mes que al personatge.
PT: És veritat. Per mi tenia molta importància que a un determinat moment, ella comencés a contraatacar i a destruir la imatge coherent. La dona trenca el mirall, després sembla atacar a la mateixa càmera; en aquest mateix instant la imatge comença a descomposar-se, a les vores de l'enquadrament; si poden recordar, veiem passar els quatre costats de l'enquadrament a través de les quatre perforacions... És el seu acte d'autoalliberament, diguem-ne: ella s'allibera de la gàbia de l'enquadrament, de la imatge. I al final mira al públic... El film de terror és un gènere molt voyeuristic –ens asseguem en una sala per mirar com persegueixen uns personatges. Volia invertir això, atacar al voyeur amb un "flicker" agressiu.

- Però *Outer Space* és també violent amb el personatge?
P.T.: Si, però al final ella no tan sols està viva, s'afirma com la portadora de la mirada oferint el seu al públic, frontalment. El film l'agredeix, però ella es defensa i, al final, guanya.

És un film feminista?

P.T.: L'han qualificat de criptofeminista...

Entrevista a Peter Tscherkassky feta per
Cyril Béghin, Stéphane Delorme i Mathias Lavin
a Paris, novembre 2001,