

2012-2013

# XCÈNTRIC

El cinema del CCCB



Dijous 4 d'abril, 20 h

## Cosmic Ray Música, documental i avantguarda

**Jammin' the Blues** Gjon Mili, 1944, vídeo, 9 min \*

**Bridges-Go-Round** Shirley Clarke, 1959, 16 mm, 7 min

**Nico - I'm Not Sayin** Peter Whitehead, 1965, vídeo, 2 min

----- **(Short Line Long Line)** Thom Andersen i

Malcolm Brodwick, 1967, 16 mm, 12 min

**Coming Down** Pat O'Neill, 1968, 16 mm, 4 min

**Cosmic Ray** Bruce Conner, 1966, 16 mm, 4 min

**Jimi Hendrix Experience - Hey Joe** Peter Whitehead, 1967, vídeo, 3 min

**Eric Burdon and the Animals - When I Was Young** Peter Whitehead, vídeo, 4 min

**Invocation to My Demon Brother** Kenneth Anger, 1969, 16 mm, 11 min

**To Parsifal** Bruce Baillie, 1963, 16 mm, 16 min.

### Bridges-Go-Round

*Bridges Go-Round* estableix el fet que es poden fer pel·lícules de dansa sense utilitzar ballarins. Willard Van Dick em va proposar si volia participar en alguns dels petits films en loop que estava produint per al pavelló dels Estats Units a la Fira Mundial de Brussel·les de 1958 (...). Ens van dir que l'únic tema que no podíem fer era el jazz. Així que ho vaig fer tot jazzy. El meu loop dels ponts de Nova York va ser rebutjat pel Departament d'Estat. Volien diferents ponts al llarg del país, i no només els de Manhattan. Així que em van tornar el metratge. El meu principi bàsic per fer *Bridges Go-Round* van ser les sensacions que tens quan vas en tren i van passant els fanals.

#### Per què vas decidir posar dues músiques?

Els meus amics Louis i Begui Barron feien música electrònica. Van fer la banda sonora del film de ciència-ficció *Forbidden Planet* (1956). Jo solia anar al seu estudi a escoltar el que estaven fent. Estimava el so de la música electrònica. Van acordar deixar-me un fragment perquè pogués projectar *Bridges* a l'Experimental Film Festival de Brussel·les de 1958. Però Louis i Beu van creure que la MGM reconeixeria els tres minuts de música electrònica, i em van dir que necessitava una altra música si volia estrenar la pel·lícula. Li vaig demanar a Teo Macero que escrivís la peça. El seu treball va consistir a prendre una nota i interpretar-la. Totes aquestes veus són un sol so filtrat electrònicament i barrejat amb jazz. Durant un temps, la pel·lícula es va projectar amb la música de jazz. Però, finalment, deu anys després, Louis i Beu em van dir que podia projectar la meua pel·lícula amb la seva música, i vaig dir que el MOMA potser voldria projectar les dues versions juntes. Van dir que sí. És una bella manera de veure la pel·lícula perquè pots veure com el so canvia el contingut.

S. Clarke, entrevistada per L. Rabinovitz, *Afterimage*, 1983.

### Peter Whitehead. L'exigència de la felicitat

De l'abstracció plàstica al reportatge documental, de la investigació física a la política pamfletària, de l'assaig autobiogràfic a la demostració dels poders del muntatge, del treball gràfic i de textures a la reivindicació militant: l'obra de Whitehead aconsegueix una síntesi excepcional, oberta a totes les dimensions del cinema d'avantguarda, tendint a una explosió perceptiva i una fusió eufòrica amb el fenomen. «La joia davant la vida ve donada pel fet de trobar algú o veure alguna cosa que és tan REAL per nosaltres que ens oblidem de nosaltres mateixos, de la nostra solitud, per un segon, un minut, potser anys. Escapem a aquesta absurditat creient deliberadament i conscientment en aquests moments de comunió amb el món de fora de nosaltres». Una recerca com a aquesta no exclou el seu contrapunt melancòlic; i entenem, en descobrir aquesta obra magnífica, per què Whitehead va inspirar el personatge interpretat per David Hemmings a *Blow-up* (1966) d'Antonioni. El treball de Whitehead torna a nosaltres avui, distribuït pels germans Maysles, i esdevé instantàniament indispensable per al nostre paisatge mental. Per què? Perquè ha fixat àmpliament el vocabulari d'intercanvis entre la imatge i la música pop; d'una forma inventiva, radical i enèrgica ha donat lloc a moltes pàl·lides imitacions. Whitehead va filmar com ningú les primeres actuacions de Pink Floyd i The Rolling Stones; va fer clips per Nico, Jimi Hendrix, Eric Burdon and the New Animals, Jimmy James and The Vagabonds... A Whitehead, l'aliança entre cinema i música porta a una explosió dels sentits que constitueix la versió profana, col·lectiva i autènticament popular dels èxtasis rituals.

Nicole Brenez, *Rouge* núm. 10, 2006

\* cortesia de la col·lecció del departament de la Cinémathèque de la Danse/Cnd



## Cosmic Ray

El precursor de *Scorpio Rising*, d'Anger, va ser el segon film de Bruce Conner, *Cosmic Ray*. Conner hauria de ser acreditat com el primer cineasta a emprar irònicament una cançó com a unitat estructural d'un film collage. El títol és un joc de paraules referit tant a la Ray Charles, la cançó de la qual "Tell me what I say" és la banda de so del film, com a les partícules atòmiques de l'espai exterior. Conner entremescla material que, principalment, consisteix en la dansa irreverent d'una dona nua, fotografiada per ell mateix, amb estoc de vells films de guerra, anuncis, un western, un cartoon de Mickey Mouse, ridiculitzant la guerra com una sublimació sexual [...]. Conner emfatitza la dinàmica integració dels materials visuals mitjançant un muntatge ideològic. El mètode d'aquesta integració és la imposició d'un pols rítmic en totes les preses del film, incloent títols finals, flaixos, frases com "Head" o "Start", etc.

P. Adams Sitney, *Visionary Film*, 2002.

Conner deia que *Cosmic Ray* tractava de la censura. Però aquesta és solament una de les coses sobre les quals tracta. "Per parlar de la censura —deia— has de mostrar una mica del que és censurat. Veig la censura com la mort contra la vida. Les formes que s'utilitzen per matar a la gent són també les de la censura. L'organització que crea la guerra i l'exèrcit s'oposa al sexe, a la procreació... L'exèrcit no solament reconduïx la creativitat dels homes cap a la mort separant-los de la societat de les dones, sinó que també mata el fruit de l'úter. Això té a veure amb les imatges del film, la informació que se suposa no has de veure [...]". L'explotació sexual és el que Conner concentra i transforma a *Cosmic Ray* [...]. Els artistes han trobat molt difícil observar el sexe i fer una pintura que fos una mica més que no pas pornografia o una exageració d'una altra manera, reflectint una inhibició d'un tipus o un altre. Els films sexuals de Conner es troben entre les poques obres d'art que aconsegueixen realment una relació proporcionada entre el sexe i els altres temes tractats.

Stan Brakhage, *Film at Wit's End*, 1989

## Invocation of my demon brother

Quan vaig anar a Londres, li vaig mostrar els onze minuts d'*Invocation* a Mick Jagger, que voluntàriament va fer una improvisació en el seu sintetitzador Moog per a la banda de so, que és rítmica però alhora molt disjuntiva i dissonant, que era el que desitjava (...). Vaig muntar unes imatges d'uns soldats saltant d'un helicòpter, que eren d'un noticiari de Vietnam, entre el muntatge rescatat i la meva interpretació del ritual de Crowley. Sempre he considerat *Invocation* la meva pel·lícula de guerra.

Kenneth Anger

*Invocation* està complexament embolicat en màgia, mites i rituals el significat exacte dels quals no puc endevinar. Però sense conèixer el seu significat, puc sentir les tremendes energies d'aquest film, energies alliberades per les imatges,

pels moviments, pels símbols, per les situacions. Sé que alguns dels meus lectors voldrien saber què classe de significats i símbols estan tancats en aquest film. Però jo tinc aquesta innata falta d'interès en els significats literals, històrics i simbòlics de les imatges (...). Quan veig un film de Kenneth Anger —i considero Anger com un dels quatre o cinc artistes més importants treballant actualment—, quan veig un film d'Anger, de Brakhage o de Markopoulos, el "de què es tracta" que m'arriba de les seves obres està en la seva forma, moviment, color, matèria, cadència, i el que produeix en mi, com passa a través meu, com m'afecta, quina part de mi, i res d'això és descriptible, explicable, no es pot designar. Per a mi, si un film funciona solament dins de nivells literals, o de nivells de significat (d'idea), i no funciona en cap dels altres que acabo d'esmentar, llavors el film no m'interessa, el film no serveix per res. El que no vol dir que condemni els significats o les idees. Només vull dir que, més enllà de que aquestes pel·lícules són riques en idees de significat i en símbols de significat —que jo no puc captar—, també són riques en significats estètics, que és el que veritablement importa en l'art. De manera que és així: una nova pel·lícula de Kenneth Anger, *Invocation of My Demon Brother*, pel·lícula que mai perdrà la seva qualitat no importa quantes vegades la vegi, i que serà sempre una font de misteriosa energia, com ho són les grans obres d'art; Kenneth Anger, el veritable (i aventurer) explorador del cosmos.

Jonas Mekas, *Diario de Cine*, 1975

## To Parsifal

Recordo el procés exacte de *To Parsifal*. Potser va ser la primera pel·lícula en la qual vaig sentir que estava començant a controlar el cinema. Hi ha algunes ximpleries, sobretot alguns plans entre els arbres, que em segueixen molestant, però en la seva major part em sembla un tribut bastant interessant a Wagner, al mite del Sant Grial i a l'heroi parsifalià. Sortia a pescar en vaixell, i pensava en una nova pel·lícula que estava recreant en la meva ment i que floria com un tribut a la bellesa de la primavera que estava arribant, i vaig escoltar aquesta música en el vaixell, i tenia la meva càmera. Un vell amic, Willard Morrison de l'Audio Film Center, a Sant Francisco, em va donar els primers rotllos de la nova pel·lícula en color, l'única que he tingut, set rotllos de la vella Ektachrome. ASA 15 o 16. Era com or líquid en la meva càmera. Com bales de plata. Tenia un parell de rotllos d'aquests, i vaig escoltar la música venint com d'una espècie de veu des del masteler mentre estàvem navegant per l'Oceà Pacífic, i el Golden Gate estava molt baix pel recorregut que estava seguint el vaixell i podies veure realment el mar, i solament vaig filmar les coses tal com estaven allà. Llavors vaig pensar: «Bé, què és aquesta música: va d'aquí fins a aquí», i era Parsifal, de Richard Wagner. No sabia res sobre ell o la seva música en aquella època, encara que m'era familiar per la llegenda del Grial.

S. MacDonald, *A Critical Cinema 2*, 1992. Traducció: F. Algarín