

2012-2013

# XCÈNTRIC

El cinema del CCCB



Diumenge 10 de març, 18:30 h

## Films molotov

El cinema polític, entre els seixanta i els setanta, no es conformava amb la protesta passiva, sinó que formava part d'accions radicals i fins i tot de moviments terroristes. Quan estudiava cinema a Berlín, Holger Meins va realitzar un curt sobre com fer un còctel molotov; el film ja no existeix, però denota el sentit d'*action filming* que va adquirir el cinema d'aquella època en les seves formes revolucionàries. Abans de formar part de la Fracció de l'Exèrcit Roig (RAF), Meins va realitzar pel·lícules com ara *Oskar Langenfeld. 12 Mal*, un retrat auster d'un home en la pobresa, i va fer la fotografia del film de Farocki *Die Worte des Vorsitzenden*, realitzat en plenes protestes estudiantils amb la idea de mostrar que les paraules poden ser armes. Mentrestant, als Estats Units es feien altres *action filming*, com els vibrants *newsreel* dels Black Panthers. *Underground* és un reflex d'aquella època: un documental sobre The Weathermen, un grup d'estudiants de l'esquerra radical que van arribar a posar bombes en bancs, refineries i oficines de policia, i fins i tot al Capitoli. Quan estaven buscats per l'FBI, Emile de Antonio, Wexler i Lampson van trobar alguns dels membres del grup i els van entrevistar en la clandestinitat. El FBI va requisar el material per obtenir informació, però els cineastes van aconseguir recuperar-lo en un procés judicial.

***Oskar Langenfeld. 12 Mal*** Holger Meins, 1968, 16mm, 12 min  
***Die Worte des Vorsitzenden*** Harun Farocki, 1967, 16mm, 2 min  
***Off the Pig*** Black Panthers, Newsreel, 1967, 16mm, 14 min  
***Underground*** Emile de Antonio, Haskell Wexler y Mary Lampson, 1976, 16mm, 88 min

La càmera és una arma? Quin seria el seu abast? Alguns cineastes que tenien vint anys en la dècada de 1940 abandonen el fusell per la càmera: René Vautier, Chris Marker, Edouard de Laurot, insuflen els ideals de la Resistència al camp de les imatges. Inversament, alguns cineastes que tenien vint anys als 70 abandonen el terreny de les imatges per passar a la lluita armada, tal com Holger Meins unint-se a la Fracció de l'Exèrcit Vermell (RAF)[...]. Els seus trajectes respectius plantegen el problema, tan crucial com delicat, de l'eficàcia i el límit de les imatges, reivindicant les idees

formulades per Schiller: "Consagrar-se a la més perfecta de totes les obres d'art, a l'edificació d'una veritable llibertat política".

Nicole Brenez, "Cinemas d'avant-garde", *Cahiers du Cinéma*, 2006

## Jugar-se la vida. Imatges de Holger Meins

En una ocasió, vaig poder observar Holger Meins en la seva taula d'edició, la qual dominava com un instrument musical, mentre treballava en la seva pel·lícula *Oskar Langenfeld*. Que això ocorregués a les quatre del matí, revela l'estat d'emergència en què havíem decidit viure.

En aquesta pel·lícula Holger Meins no busca de cap manera justificar-se. Si bé la idea dels dotze capítols i els tancaments apodíctics provenen de *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard, no hi ha res en aquesta pel·lícula que imiti un estil aliè. El film parla d'un ancià incapaç de trobar les paraules correctes per expressar les seves vicissituds i conscient d'això; no obstant això, fa un nou (i tímid) intent d'aprendre, que només empitjora les coses. Hi ha alguna cosa en la seva mirada i en la seva postura que reivindica el ser un intèrpret de la pròpia existència [...]. Aquest petit film fet a partir d'un parell de dies de rodatge i d'alguns rotllos de pel·lícula en blanc i negre, va demostrar que Holger Meins sabia com tractar un personatge. Va ser molt més tard quan vaig comprendre que el treball de Holger Meins en la taula d'edició consistia a examinar les coses a fi de poder formar el seu propi judici. Era capaç de retratar al muntatge part de la relació que establia amb el seu material.

M'imagino Holger Meins a la RAF com una figura secundària en una pel·lícula de gàngsters: el tipus que parla poc, però realitza tasques tècniques i minucioses; preparar, per exemple, l'acte per a la fugida o volar una caixa forta. Aquests treballadors gangsterils sovint recorren al delicte per pal·liar la tragèdia d'un amor no correspost o d'un fracàs professional, com el cas dels boxadors i els corredors de cotxes. Tampoc vaig parlar mai sobre l'amor amb Holger Meins. Potser va experimentar un profund amor pel cinema i va ser defraudat? O, en tot cas, si ell no va poder afrontar les demandes d'un

amor d'aquesta índole, com podria fer-ho jo? Aquestes són les fantasies d'algú que es va sentir abandonat. Però el que hauria d'haver entès —i s'ha d'entendre— era que Holger Meins volia dissoldre tots els lligams: en una paraula, volia jugar-se la vida.

Harun Farocki, "Crítica de la mirada", *Bafici*, 2003

## Oskar Langenfeld. 12 Mal

La pel·lícula bosqueja un retrat en dotze moments, dotze escenes numerades, d'un pobre, *Oskar Langenfeld*, de qui porta el nom la pel·lícula. La pel·lícula mostra la solitud del seu protagonista, però aquest s'ajunta amb amics, viu en una llar d'acollida, pren el te amb una dona... Holger Meins proposa un tractament invers als efectes esperats: a contrari del miserabilisme, descriu els efectes de màxima socialització en el marc d'una desocialització total. Al llarg de la pel·lícula, el sofriment és reprimit per cadascun dels gestos, que mostren allò contrari a una cerca de manteniment, però s'imposa en el rostre devastat i esgotat d'un home gran.

No es pot deixar d'inscriure aquesta pel·lícula de fi d'estudis en el recorregut global de Holger Meins. Malgrat l'èxit exemplar de la pel·lícula, l'autor no va poder atènyer-se al llarg camí del treball amb les representacions, i va escollir la via curta de la lluita armada. Holger Meins, en passar a la RAF —la Rote Armee Fraktion va ser una de les organitzacions revolucionàries d'esquerra radical més actives de la República Federal d'Alemanya en la postguerra—, passa a l'acció i demostra que el cinema, ja sigui per via de la crítica social o de la crítica de la representació, no pot satisfer la necessitat de revolució. Convé rellegir el respecte i la crítica presents a *Oskar* a la llum de la radicalitat que va del passatge a l'acte i, recíprocament, rellegir la violència de la lluita armada a la llum de la intel·ligència i la sensibilitat que regnen a *Oskar*.

Nicole Brenez, *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde* (Séguier, 2007)

## Die Worte des Vorsitzenden

Quan vaig mostrar aquesta pel·lícula al públic a la fi dels 60, va ser molt elogiada. Crec que la gent va entendre que l'obvietat era una forma d'ironia. Aquesta capacitat es va perdre anys després. Crec que avui ha tornat.

Harun Farocki

Volem fer films que desconcertin, que sacsegin les suposicions de la gent, que amenacin, que no es venguin fàcilment, que amb una mica de sort (un ideal impossible) explotin com a granades a la cara de la gent, o obrin les ments com un bon obrellaunes.

Robert Kramer, *Film Quarterly*, 1968

## The Weather Underground

*Emile de Antonio*: El FBI va gastar més temps, diners i energia a buscar als membres de la Weather Underground que en qualsevol altra cosa. El que molestava al FBI és que la majoria dels integrants de Weather Underground eren nord-americans de classe alta. No eren negres, no eren hispans, no eren la classe de gent sobre la qual pots disparar i ningú pregunta. El FBI va passar cinc anys en aquesta recerca. [Un ex agent del FBI] em va dir que a Los Angeles tenien a deu persones treballant a temps complet en la Weather Underground, i també em va dir que, encara que no sabia amb certesa el nombre exacte, havia d'haver-hi 250-300 persones al llarg del país treballant al mateix temps en el cas. I mai van trobar a cap d'ells.

Llavors, de sobte, un director de cinema de mitjana edat amb un equip de cinema underground aconsegueix filmar a aquesta gent. Això demostra la bogeria del FBI. Vam ser citats. Però al final vam ser els únics en la història del cinema que van guanyar, i vam ser afortunats. Si ho haguéssim fet avui, estaríem a la presó. Però vam tenir sort en comptar amb grans advocats i un tipus anomenat Leví, que era Procurador General dels Estats Units [...]. Vam canviar el dret administratiu, no intrínsecament. Es va dir que la gent de cinema té els mateix drets que la premsa a no ser obligada a divulgar informació sobre el treball que està fent. Però va ser una nota administrativa, no judicial [...]. Però la veritable raó per la qual vam guanyar és l'única raó per la qual la gent guanya alguna cosa a Amèrica: la publicitat. Vaig escriure un comunicat dient: "Tenim el dret de fer qualsevol pel·lícula que vulguem, a causa de la Primera Esmena de la Constitució dels Estats Units", i en aquest moment la gent va sortir del no-res per recolzar-nos, gent com Shirley MacLaine i el seu germà Warren Beatty, Martin Sheen i Jon Voight i el president del gremi de Directors, que era l'editor de *Ciudadà Kane*, Robert Wise. Moltes dones i homes famosos d'Hollywood van venir i em van recolzar quan vaig fer aquesta declaració, i el FBI i l'Oficina del Procurador d'Estats Units a Califòrnia va retirar l'ordre de compareixença. I així vam guanyar. Vam canviar la llei en aquest curt període de temps. Crec que si hagués de fer aquesta pel·lícula avui estaria a la presó cinc anys, perquè mai hagués cooperat amb el FBI. Tot i que vam tenir a un delator entre nosaltres. Així va ser com el FBI va saber que havíem fet la pel·lícula.

Bruce Jackson, "Conversations with Emile de Antonio", *Senses of Cinema*, 2004

**Propera sessió:** Dimarts 12, 19:30 h

**Sessió especial. MAPA**, amb la presència del director