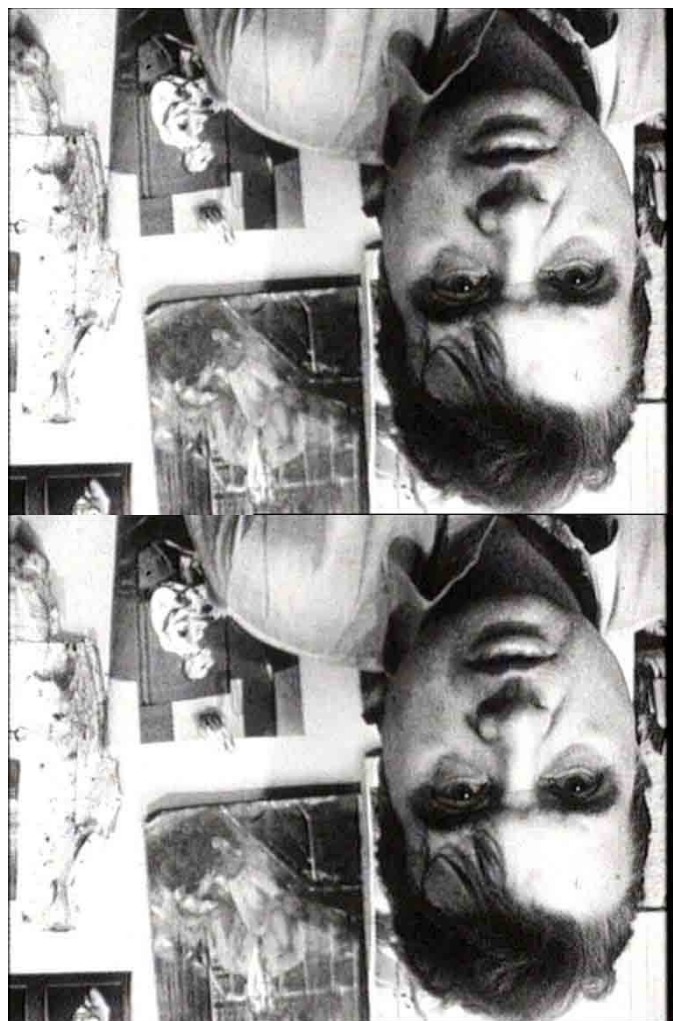
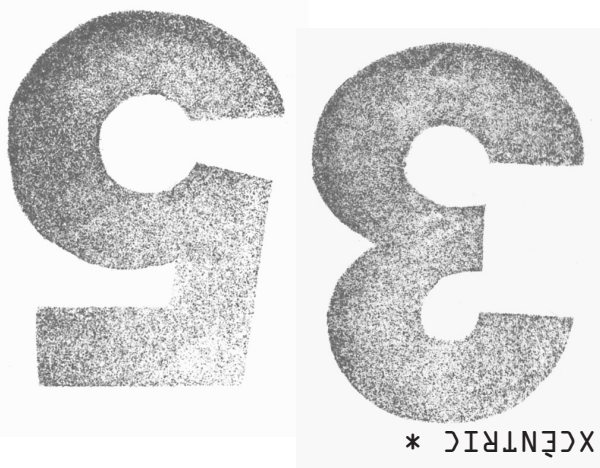


# De la pintura: el taller de l'artista

EL CINEMA PENSA L'ART



## De la pintura: el taller de l'artista

El cinema és una forma privilegiada per descobrir i preservar la memòria dels gestos del pintor. A la primera part assistim a la creació al taller, al treball de l'artista, a la seva relació (física i material) amb l'obra. Són mans, mirades i traços de grans pintors: Matisse, Miró, Pollock, Bacon i Tàpies. Arribats a l'abstracció, al centre del programa, un cineasta, Stan Brakhage, pinta sobre la pel·lícula. I a la segona part, són artistes-cineastes els que, per encàrrec dels nous mecenes (la televisió i el MoMA), tracen una reflexió sobre l'art: assajos sobre què és l'art i què pot ser.

### 1a part

- Henri Matisse**, François Campaux. França, 1946, fragments, 10 min, vídeo  
**Miró 73. Toiles Brûlées**, Francesc Català-Roca. Espanya, 1973, 10 min, vídeo  
**Jackson Pollock**, Hans Namuth, Paul Falkenberg. Estats Units, 1951, 10 min, 16 mm  
**Francis Bacon, peintre anglais**, Pierre Koralnik. Suïssa, 1971, 26 min, vídeo  
**Antoni Tàpies**, Andrés Hispano. Espanya, 1997, 3 min, vídeo  
**Hand-painted films**, Stan Brakhage. Estats Units, 1986-1994, 13 min, 16 mm  
**Night Music**, 1986, 30 s  
**Three Homerics** (For Barbara Feldman), 1993, 4 min 30 s  
**Stellar**, 1993, 2 s  
**Naughts**, 1994, 4 min 30 s

### 2a part

- Met Dieric Bouts**, André Delvaux. Bèlgica, 1975, 30 min, vídeo  
**The Old Place**, Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville. França-Estats Units, 1998, 48 min, vídeo

### Francis Bacon, de Pierre Koralnik

M'agradaria situar aquest film sobre Francis Bacon en la perspectiva o proximitat del cinema de John Cassavetes, i especialment de *Shadows*, que és un film sobre la música; en efecte, l'arítmia, la velocitat, l'ús dels primers plans, el to molt lliure del film, l'inscriuen en aquesta filiació del cinema lliure. Es tracta d'una entrevista

filmada al taller del pintor, amb la càmera a l'espatlla: la càmera gira al voltant de l'artista, capta i roba d'una manera incompleta fragments d'instants de paraula. Al llarg dels vint minuts que dura aquesta «porció d'art», la progressió s'efectua pel sentit i no per la cronologia: el documental refusa aquí tota perspectiva didàctica o demostrativa. Un principi de vaivé entre la biografia, l'autobiografia i l'obra organitza l'intercanvi de declaracions, sense que cap d'aquests elements tingui preferència sobre els altres. Una mena de llarg *travelling* construeix l'espai, fent alternar retrats fotogràfics, retrats cinematogràfics i reproduccions de quadres. Un intercanvi constant s'estableix entre les imatges i els diàlegs. Un vaivé permanent s'instaura entre el pintor i el seu interlocutor: el pintor esdevé un personatge que no deixa de franquejar la frontera entre allò real i la ficció de l'art. En la seva anàlisi sobre «Les potències d'allò fals», Deleuze, a *L'imatge-temps*, comenta que aquest fenomen del passatge és característic del treball de Cassavetes: «És el que deia Cassavetes després de *Faces*: allò que forma part del film és interessar-se més per la gent que pels films, pels problemes humans més que no pas pels problemes de posada en escena, perquè la gent no passi al costat de la càmera sense que la càmera no hagi passat al costat de la gent». L'escriptura fluïda acompanya l'augment de l'embriaguesa que omple els protagonistes del film: l'alcohol i les cigarretes són també els seus temes secundaris. Recordem que aquest era l'encant dels films de Cassavetes: aquest treball molt controlat de la improvisació, en el sentit jazzístic del terme, que consisteix a treballar de cara a l'espectacle —aquí Bacon es lliura a una performance de molt alta volada— i improvisar, és a dir, unir-se als altres en el moment breu del concert.

Pascale Cassagnau (1998). «L'art regardé et le documentaire d'auteur». A: *Le film sur l'art et ses frontières*. Université de Provence.

### Entrevista a Stan Brakhage

Veu el seu treball dins d'una tradició específica de les pel·lícules pintades a mà?  
Sempre m'he sentit en la tradició de les pel·lícules pintades a mà de Méliès, que són un fenomen extraordinari, i he sentit un parentiu amb cineastes com Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Oscar Fischinger i Len Lye, que fins i tot rascaven la pel·lícula amb els dits. Una de les meves inspiracions principals ha estat Marie Menken, i penso sovint en Harry Smith quan treballa. Molts d'ells no pintaven la pel·lícula, però el seu treball té una qualitat tàctil, de mans posades al damunt, que admiro.

Cap a on van els nous treballs amb films pintats?

Allò que és nou és que no tinc cap altra referència que el que m'està mostrant la mateixa pel·lícula. Sempre que el film reflecteix alguna cosa que es pot anomenar, limita el que es pot fer. Si puc fer pel·lícules que es refereixen a coses que no es poden viure completament, llavors sento que estic donant una possibilitat de ser en el sentit més ple, i això em fa sentir molt bé. Ara només vull jugar realment al voltant de la pintura en la pel·lícula i espero fer d'això una forma de creació tan oberta que qualsevol cosa que sigui profunda dins meu, per davant de tots els prejudicis i fins i tot dels aprenentatges, es pugui descobrir dels meus braços a les puntes dels meus dits, i amb l'ajuda d'aquestes taques canti una cançó com els ocells en un dia qualsevol.

### Met Dieric Bouts, d'André Delvaux

[...] Met Dieric Bouts alterna les regles del documental artístic. Delvaux respon a l'encàrrec institucional de la televisió flamenca de realitzar un documental sobre Dieric Bouts amb una obra que planteja una altra qüestió: què és un encàrrec institucional adreçat a un artista? Muntant d'una manera paral·lela L'últim sopar, encarregat a Bouts per la confraria del Sant Sagrament, i l'encàrrec fet per la televisió flamenca, Delvaux mostra que l'artista, esmunyint-se dins les regles artístiques i ideològiques del seu temps, inventa, paral·lelament, noves formes d'expressió que li són pròpies. Així, ell es posa en escena filmant una reconstrucció del quadre de Bouts. Aquesta posada en escena complicada té el valor d'un model: tota la realitat representada es planteja d'acord amb un punt de vista, en el sentit tècnic i no subjectiu del terme, ja que qualsevol punt de vista implica una sèrie de constriccions tècniques i ideològiques alhora. Però l'espai de llibertat de l'artista rau en l'elecció de les traves i l'alteració dels codis esperats. La posada en escena, real o transposada, del director en el seu film és una altra constant de l'obra de Delvaux, i nosaltres proposem que s'hi llegeixi tant una desmitificació de la il·lusió de realitat que provoca el film com una paràbola sobre el caràcter construït i, per tant, aleatori, de qualsevol espectacle.

Laure Borgomano, *Hommage à André Delvaux*, Communauté Française de Belgique Wallonie-Bruxelles.

A mesura que aquestes dues veus puguen i baixen les seves muntanyes del segle xx i les seves arts, hi ha un rebuig generalitzat de la cultura i l'art contemporani. La ruptura moderna de la convenció només porta a la comercialització de l'art, en què la imatge queda reduïda als seus discursos contextuais. Però la fe en l'art que ha persistit des del gratificant descobriment del cinema segueix allà. Significativament, és Miéville qui fa l'afirmació final: «No obstant això, sento que hi ha alguna cosa que resisteix, alguna cosa original; que l'origen serà sempre allà, i que resisteix».

Miéville relata aleshores la història de Borges sobre l'A Bao A Qu, presa de les notes de Burton a les Mils i una nits. L'A Bao A Qu viu al peu de la Torre de la Victòria, des d'on es pot contemplar el paisatge més meravellós del món. Quan s'acosta un pelegrí, l'A Bao A Qu torna a la vida i l'acompanya en el seu ascens de les escales al mateix temps que comença a brillar amb una llum interior. La llum només assoleix la plenitud si el pelegrí arriba a l'últim graó. Quan el pelegrí baixa, l'A Bao A Qu cau al peu de les escales, on resta inert a l'espera del següent pelegrí. Amb èmfasi insòlit Godard afegeix unes paraules finals: «Si pensem que està bé acabar el film amb aquest text, és que n'és la il·lustració».

Colin McCabe (2005). *Godard*. Barcelona: Seix Barral, pàg. 343-344.

### Conversa entre Jean-Luc Godard i Youssef Ishaghpour

Youssef Ishaghpour: També es tracta de la fi del segle i de l'art a *The Old Place*, que ha realitzat per al Museu d'Art Modern de la ciutat de Nova York. Però aquest film és exterior a les *Histoire(s)*, gràcies a la vigilància d'Anne-Marie Miéville, encara que a vegades utilitza el mateix material. *Histoire(s) du cinéma* és una mena de tancament sobre un cinema que era una de les principals potències del segle xx, i que també creava formes. Veient les *Histoire(s)* es té la impressió que aquest cinema o aquesta funció del cinema ha acabat. En canvi, i sens dubte a causa de la seva col·laboració amb Anne-Marie Miéville, *The Old Place* és una mena d'obertura sobre allò que encara és possible. Al final, sempre, la imatge de Charlot i de Paulette Godard caminant pels dos costats del que podria ser una línia fronterera. Però és una projecció, no ja al passat, a la recerca d'un territori i una pàtria que ja no existeix, sinó vers el futur i les estrelles.

### The Old Place, d'Anne-Marie Miéville i Jean-Luc Godard

A l'inici de *The Old Place* —el títol que Miéville i Godard van donar a l'encàrrec que els va fer el MoMA—, en un dels seus habituals moments d'introspecció, Godard va afegir al contracte de la pel·lícula: «Els productors examinaran tot objecte o tema, ordinari o extraordinari, en qualsevol domini, a fi de revelar, tant a l'atzar com amb la cura més exquisida, qualsevol tret que pugui restar d'allò que anomenem art. Això té per objecte determinar si l'art és una llegenda o una realitat». Potser és necessari dir que la clàusula exacta és una invenció, però, com passa sovint amb Godard, la invenció revela la veritat. L'interès de Mary Lea Bandy i el meu en encarregar el film de Miéville i Godard havia sorgit de definir el nostre paper en la transformació de les nostres institucions [el MoMA i l'Institut Britànic de Cinematografia, respectivament]. L'època de Langlois quedava enrere. Si el vídeo havia permès a Godard veure cinema novament, també havia posat fi a les filmoteques. [...]

Per orientar-nos en aquesta nova situació, per què no preguntar a Godard, la figura més gran de l'última generació del cinema? [...]

M'és difícil atribuir-me gaire objectivitat crítica, però considero *The Old Place* el més fi dels assaigs de Miéville/Godard. A mesura que les seves veus, ara tan familiars amb el pas del temps, responen successivament a través de les imatges, mentre la banda sonora puja i baixa, la pregunta més senzilla que es planteja és: què és l'art al segle xx? [...]

Com les *Histoire(s) du cinéma*, el to no és tràgic, sinó elegiac. Però aquestes elegies, aquestes celebracions dels morts, no miren enrere, sinó endavant.

Aquest camí cap endavant està fet, per sobre de tot, de noves formes de juxtaposició, del desenvolupament de les possibilitats del muntatge, que és la pedra angular de la fe de Godard en el cinema. Utilitzant les paraules de Pierre Reverdy, que Godard ha citat una vegada i una altra en les dues últimes dècades: «La imatge és pura creació de la ment; no pot haver nascut d'una comparació, sinó que prové d'acostar dues realitats distants... Una imatge no és poderosa perquè sigui brutal i fantàstica, sinó perquè l'associació d'idees és distant i vertadera».

Jean-Luc Godard: Absolutament, és justament així. És una mica el nostre sentiment, si no, ens suïcidem. No hi ha motiu. Pensar, crear, és un acte de resistència, és el que deia Deleuze a la seva manera. Era per fer entendre en el sentit d'enteniment,<sup>1</sup> perquè se sent [entend] i s'entén [entend]. I nosaltres tornàvem a començar dient: la meua fe és així. Però, per a mi, *Histoire(s) du cinéma* era històrica, no era desesperada. Mostra coses que són desesperants. Ens podríem desesperar per moltes coses, però l'existència no ens pot fer desesperar. Es pot dir, en general, que una certa idea del cinema, que no era la de Lumière, però que potser era la de Feuillade i que va continuar amb Delluc i Vigo, i de la qual no em sento lluny, aquesta idea del cinema ha passat, com també ha passat l'escola de Fontainebleau, com la pintura italiana, com, de cop, Braudel ho explica bé, Venècia va passar a Gènova i després a Londres i després a Nova York. Podem dir que ara un cert cinema ha acabat. Com deia Hegel, una època ha finalitzat. Després, és diferent. Ens sentim tristos perquè la infància s'ha perdut. Però també és normal. Ara hi ha un nou cinema, i un art diferent, del qual es farà la història d'aquí cinquanta o cent anys. Ara hi ha un nou capítol de la humanitat, i potser canviarà fins i tot la idea d'Història.

1 Joc de paraules amb entenement (enteniment) i entendre, que en francès vol dir al mateix temps sentir (percebre amb l'oïda) i entendre, comprendre, interpretar (N. dels T.).

Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef (2000). *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, pàg. 86-88.

Programadors: Núria Aidelman i Gonzalo de Lucas



Met Dieric Bouts, André Delvaux