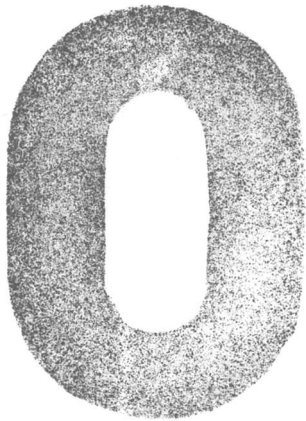


Pop Films

DESCRITS



Pop Films

Entre el retrat que Warhol –amb la càmera mòbil- fa de la Velvet i Nico, al llarg d'un concert a New York que interromp la policia, i el vibrant film de Whitehead sobre Pink Floyd i el seu primer concert a Londres, veiem com als anys 60 els cineastes i els músics van treballar en comú en la recerca de noves formes que van transformar la societat i les seves arts: “La gent sempre m’ha dit que soc un mirall i, si un mirall es contempla en un altre mirall, què es pot veure?” (Warhol).

The Velvet Underground and Nico, Andy Warhol, 1966, 70', 16mm
Pink Floyd London, Peter Whitehead, 1967, 30' vídeo

Apunts després de reveure les pel·lícules de Warhol, per Jonas Mekas

El que resulta sorprenent al visionar de nou les pel·lícules de Warhol, tot el conjunt de la seva obra cinematogràfica, és la quantitat, la immensa galeria de gent, de somnis, rostres i temperaments diferents que poblen les seves pel·lícules. Andy Warhol és el Victor Hugo del cinema. O tal vegada el Dostoievski, encara que amb un toc més negre. I de nou es repeteix aquesta preocupació - tal vegada hauria de dir obsessió - per la realitat fenomènica, per la realitat concreta que l'envolta, mentre intenta apoderar-se d'ella i enregistrar-la una vegada i una altra, i sempre se li escapa. És com si a mesura que més es furga en els aspectes humans, major fos el gir cap als materials: tots els aspectes es fan més profunds entre si. La realitat sembla estar contínuament movent-se sota els seus peus, així que adopta una altra conducta, enfocant-la des d'un altre angle,

Pink Floyd London, Peter Whitehead



una vegada i una altra, amb una insistència i una obsessió tan incansables que s'apropen a la grandesa i a la bogeria. Sí, només en una fàbrica, només podria fer-se en una fàbrica, no amb l'esforç humà. No, el rostre en pantalla durant el temps que calgui no ho revela tot: ni tampoc les interminables converses ho revelen ni ho enregistren tot, no revelen totalment l'existència. Així que fa zooms cap a endavant i cap a enrere, i gira la càmera salvatgement en el Dom, i en l'estudi, intentant captar AIXO a través del propi mitjà, els materials i les possibilitats del seu mitjà, indirectament, furtivament, des dels costats -col·locant paranys cecs per a captar la veritat, la realitat, l'existència-, i tampoc així no ho aconsegueix. De manera que es va a les dues pantalles, a les tres pantalles, a les superposicions i les llums estroboscòpiques, a la música -o simplement deixa la càmera sola, potser ella ho assoleixi quan no la vegi ningú, contemplant ALLO en solitari, com la mirada d'un nounat- potser AIXO estigui allí, però no sabem com podem veure'l de nou, sí, com veure'l, o com mirar el món com si mai no l'haguéssim vist. Per aquest motiu col·loca la càmera en aquell indret, i la càmera observa la vida: la mira fixament, com un nadó. I aquesta mirada nua és difícil de suportar, de manera que es pren consciència d'ella, i un comença a mostrar-se al nen, ensenyant-li el que mai els ensenyaria ni als seus amics més propers, determinades emocions secretes, determinats moviments de l'ànima, secrets, subtils, fràgils i curiosos.

“Experimentar les coses i els objectes com coses i objectes és el resultat de mantenir determinades actituds, i mantenir-les i aplicar-les requereix un esforç constant.” (Sinclair).

L'altre dia estava fullejant alguns textos d'anglès antic. Després vaig treure La Chanson de Roland i Vogelwied. Ah, la bellesa del francès antic, del vell alemany i de l'anglès antic! Per què serà que els idiomes semblen cobrar major duresa amb el pas del temps? Semblen perdre aquestes asprors, aquesta qualitat terrosa. O seran només una il·lusió, tots aquests espais misteriosos, aquests llocs, aquesta qualitat terrosa. Vaig pensar, en qualsevol cas, que el llenguatge de les pel·lícules de Warhol [...] té aquestes asprors, aquestes zones enigmàtiques en les quals la imaginació pot vagar lliurement, on podem erigir les nostres pròpies textures i estructures de rerefons -aquests buits i espais misteriosos, aquests sorolls confusos que poden ser interpretats de dos, tres, quatre, deu maneres distintes-, aquest s'asprors, aquesta falta de refinament que en determinat moment es carrega de significats personals. Com la música de La Monte Young, en la qual, mentre l'escoltem, podem projectar un

Peter Whitehead. L'exigència de la joia.

“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.

«... l'alegria/la joia a 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 fora de nosaltres.» (1)

Una recerca com a aquesta no exclou el seu contrapunt melancòlic; i entenem, al descobrir aquesta obra magnífica, per què Whitehead va inspirar el personatge interpretat per David Hemmings a Blow-up (1966) d'Antonioni. Peter Whitehead, o la creació d'un “completament cinema”.

El treball de Whitehead torna a nosaltres avui, distribuït pels germans Maysles, i esdevé instantàniament indispensable pel 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... La manera en què fa filmar el concert de Led Zeppelin al Royal Albert Hall de Londres al 1970, disposant només de dues càmeres de 16mm i de la seva intuïció creativa, no només ens ofereix l'obra mestra dels films de concerts sinó també una admirable lliçó de cinema, muntatge, empatia.

Per 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. London '66 - Pink Floyd, trenta minuts de pur geni rítmic -digne de l'Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable realitzat el mateix any per Ronald Nameth- ofereix un preciós document, capturat en un estudi, la

munt de les nostres pròpies melodies. Aquesta ve a ser la diferència més notable entre el llenguatge del nou cinema (underground) i el llenguatge filmic del cinema antic. L'única cosa que passa és que, normalment, antic es refereix als orígens, a les fonts: en canvi, en cinema fins a ara antic significava tot allò que s'havia tornat tan refinat, que havia arribat a tal grau de funcionalitat, especialització i efectivitat que havia perdut tot el misteri i tots els seus orígens. L'únic paral·lelisme entre l'anglès antic i una noció similar en el camp del cinema seria parlar de Lumière. I aquí va acudir el primer cinema de Andy Warhol: al cinema dels Lumière. Warhol ho va fer molt instintivament, però amb aquest acte va rehabilitar el significat d'allò antic en el cinema, fent-lo retrocedir fins als seus veritables orígens. Al mateix temps es va convertir en el primer creador cinematogràfic modern que va regressar als orígens per tal de reajustar el seu art, per a reenforçar el mitjà.

Jonas Mekas, Notes after resseing the movies of Andy Warhol, BFI, Londres, 1989.



The Velvet Underground and Nico

versió llarga de Interstellar Overdrive (el seu únic enregistrament conegut), i el situa en muntatge paral·lel amb el happening 14 Hour Technicolour Dream, en el qual podem albirar els primers camins creuats de Yoko Ono i John Lennon. Aquesta estructura en muntatge paral·lel va ser probablement la font d'inspiració de Godard per One + One (1968). Whitehead havia transcrit i traduït quatre pel·lícules de Godard (À bout de souffle [1960], Le Petit soldat [1960], Alphaville [1965], Pierrot le fou [1965]), creant de fet una editorial ad hoc: “Immediate Publishing Company”, que més tard esdevindria “Lorrimer Publishing”, de la mateixa manera que Fassbinder creant hipotèticament una editorial per publicar els guions de Jean-Marie Straub i Danièle Huillet. Whitehead també va produir una de les revistes de cinema més radicals del seu temps, Afterimage, editada per Simon Field i Peter Sainsbury, que va publicar la primera versió anglesa de “Hacia el tercer cine” de Fernando Solanas i Octavio Getino, així com entrevistes amb Philippe Garrel, Andy Warhol, el grup Newsreel... Godard va contribuir a Afterimage amb un text crucial: “What is to be Done”, el 1970.

(1) Peter Whitehead, I Destroy Therefore I Am (1967),

http://www.thestickingplace.com/film/whitehead_destroy.html

Nicole Brenez, Rouge, número 10, 2006.

Programadors: Núria Aidelman i Gonzalo de Lucas



The Velvet Underground and Nico