



El pensament de Kubelka va exercir una influència sense precedents sobre el cinema dels anys 60 y 70 als Estats Units i a Europa. Com a pioner que és, quan realitza *Adebar*, *Schwechater* i *Arnulf Rainer*, va una dècada més avançat. Aquests tres films, que als anys 50, a Europa no es varen entendre, marcaran de forma molt intensa a la jove generació de cineastes americans que el crític P. Adams Sitney agruparà el 1969 sota el nom de "cinema estructural". La seva influència repercutirà uns anys més tard, a finals dels 70, en un grup de cineastes francesos qualificats a vegades de "postestructurals". Kubelka ha construït una obra ineludible per a la història del cinema i la seva teoria del cinema com a forma d'art és indissociable de les seves altres activitats culinàries o musicals; fins i tot és el punt central al voltant del qual irradien aquestes activitats. Kubelka continua essent avui en dia igual a si mateix, subversiu i crític davant de tot allò que li sembla superficial i no *necessari*, sigui la música de Mozart, la "nouvelle cuisine" o la "nouvelle vague". Aquest observador incansable de la vida en totes les seves formes (humanes, animals o vegetals), aquest orador màgic, no pas exempt d'ironia, difon avui el seu pensament i el plaer de sentir intensament a través de concerts, conferències o projeccions de films. Una filosofia concreta de la vida sustentada en el nostre bé més preuat: el reconeixement dels nostres sentits i la llibertat dels nostres actes.

Christian Lebrat, a *Peter Kubelka*, Lebrat (ed) et alii. Paris Experimental, 1990

## 1a Part

**Mosaik im Vertrauen**, 1954-1955, 16'

Els elements suspesos de *Mosaik im Vertrauen* són: 1) un documental sobre un accident històric a Le Mans amb moltes víctimes mortals; 2) un rodamon que ajuda a una noia a la seva bogaderia i que després passa tota la nit parlant amb treballadors en una cotxera; 3) una elegant model, Michaela i el seu xofer; 4) un jove tibet que està a la porta amb la noia acompanyada abans a la bogaderia; 5) imatges de ferrocarril. Aquesta llista no esgota els elements pictòrics del film.

El film trama aquestes escenes fragmentades mesclant prolepsis, flashbacks, elipsis i sinèdoques amb il·lusions d'interconnexions temporals i espaials.

P. Adams Sitney a *Visionary Film*

A *Mosaik Im Vertrauen* trobem, mesclades i quasi inseparables, les dues instàncies fonamentals (des del punt de vista de la construcció) de l'obra posterior de Kubelka, la mètrica i la composició. Tota la producció següent del cineasta vienès es divideix en aquests dos mètodes de construcció oposats entre ells. Aquests defineixen l'única línia de separació dins d'una producció profundament unitària, i es concilien únicament a *Pause!*

Stephano Massi, "Peter Kubelka, esculpteur du temps" a *Peter Kubelka* (ed. Christian Lebrat)

**Adebar**, 1956-1957, 1' 9" (1.664 fotogrames)

Vaig fer aquest film el 1957. Mai havia vist res així. Senzillament tenia el desig de crear alguna cosa que fos una harmonia rítmica pels ulls, extreure del món exterior, amorf i visual, una forma d'harmonia. Kubelka

La proesa de Kubelka consisteix en elevar el muntatge soviètic un esgraó més amunt. Si Eisenstein filmava escenes com a unitats de base i les muntava de manera que creessin sentit, Kubelka va anar fins a la imatge individual al considerar-la la base del setè art. La base de totes les seves obres és el fet que un film projectat està constituït per vint-i-quatre imatges per segon.

Fred Camper

Quan va realitzar un seminari sobre els seus films a la Universitat

de Nova York a la primavera de 1972, (Kubelka) va enumerar les següents lleis com principis d'ordenació d'aquest film: 1) cada pla medeix 13, 26, 52 fotogrames; 2) el primer i últim fotograma de cada pla es congela als 13, 26, 52 fotogrames; 3) s'efectua un canvi de positiu a negatiu a l'oposat de cada empalme; 4) el so és un loop de música pigmea, amb quatre fases que medeixen 26 fotogrames cadascuna; 5) quan s'esgota cada possible combinació de plans, el film finalitza.

Al film hi ha 64 canvis de pla. Si Kubelka proposa que cadascun dels tres elements d'un pla (congelat, acció, congelat) en positiu i negatiu pot combinar amb qualsevol altre possible element, hi hauria d'haver centenars de plans al film. De la mateixa manera que les composicions més denses de Webern, aquest film de Kubelka dona la impressió d'una gènesi estrictament racional, encara que els seus principis no es fan evidents al perceptor.

P. Adams Sitney a *Visionary Film*

**Schwechater**, 1957-1958, 1' (1.440 fotogrames)

Les lleis generatives de *Schwechater* són molt més complexes: 1) l'alternança entre la pantalla negra i les imatges segueix una pauta repetitiva d'un fotograma negre, un d'una imatge, dos negres, dues imatges, quatre negres, quatre imatges, vuit negres, vuit imatges, setze negres, setze imatges, i torna a començar amb un fotograma negre, etc. 2) El film conté 1440 fotogrames, l'equivalent exacte a un minut de projecció. 3) Existeixen dotze seccions en les que tant les imatges com la pel·lícula verge estan tintades de vermell durant noranta fotogrames continus. Aquestes seccions amb color es fan progressivament més freqüents a mesura que el film s'acosta a la seva conclusió. 4) Solament durant les seccions vermelles apareixen dos sons, un de baix, l'altre agut. 5) El film conté quatre imatges diferents: a) una dona asseguda en una taula que llença cervesa en un got que té al davant; b) el perfil d'una dona bevent; c) un grup de persones a un restaurant; d) cervesa escumejant a una copa de *champagne*. Cada vegada que una d'aquestes imatges, o un fragment d'elles, torna a aparèixer en pantalla, és en negatiu. 6) Els plans a) i b) segueixen una regla excepcionalment complexa: a) té 30 fotogrames de llargada, b) té noranta fotogrames. Aquestes imatges són considerades unitats numerades. Quan Kubelka vol utilitzar una part del pla (a), l'ha d'utilitzar en un número que correspongui al lloc que ocuparia al film si aquest fos un simple *loop*. Per exemple, pot utilitzar el fotograma de (a) com el trentè, seixentè, norantè fotograma d'aquest film. Pot utilitzar l'últim fotograma de (b) com el norantè, 180é, etc, fotograma. A més a més, pot utilitzar un fotograma d'aquests dos plans solament una vegada. El seu us en positiu o negatiu ve determinat per la imatge prèvia de la mateixa seqüència de plans.

En les seves conferències a la Universitat de Nova York, el cineasta no va indicar les regles d'inserció de fraccions de plans (c) o (d) o dels fotogrames de pel·lícula verge blanca al film. Tampoc va indicar la llei que determinava quants fotogrames de cada pla havia d'utilitzar en els espais disposats per la primera llei. Assumeixo que van ser decisions subjectives.

P. Adams Sitney a *Visionary Film*

**Arnulf Rainer**, 1958-1960, 6' 24" (9.216 fotogrames)

La composició d'*Arnulf Rainer* és tan complicada que cap de les seves operacions formals pot ser descoberta en una projecció normal. En canvi es pot percebre un intrincat esquema de grups de flashos sincrònics i d'explosions de so mesclats amb esquemes assincrònics que desenvolupen, recorden, o anticipen altres esquemes en cadascun dels dos nivells, so i imatge. De vegades el parpelleig dels fotogrames blancs i negres es fa en silenci, per ser seguit pel mateix ritme o similar a la banda sonora mentre que la pantalla es manté en blanc o en negre. En els altres el ritme del so pot preveure l'esquema visual que apareix en silenci amb un diferent, per tant un so no sincronitzat. Tot el film és entreteixit amb transferències de mesura del so a la imatge o viceversa, en frases que poden ser (d'acord amb les anotacions de Kubelka) de 288, 192, 144, 96, 72, 48, 36, 24, 18, 16, 12, 9, 8, 6, 4, o 2 fotogrames de durada. Hi ha 16 sèries de fases, cadascuna de 576 fotogrames de llargada (24 segons). A cadascuna de las 16 seccions excepte en una, els esquemes mètrics acceleren els canvis de la mateixa

manera que les frases van de les de més llargues a les més curtes en fases fixades... Aquesta estructura es percep d'una manera vaga com sèries d'acceleracions irregulars... L'única excepció a aquest esquema és la secció sisena, que és una pausa negra i silenciosa de 24 segons. En un principi sembla que el film ha finalitzat, però recomença amb més força. Kubelka demostra aquí que fins i tot després d'un intens aluvi de variacions infinitessimals visuals i auditives, una extensa sèrie d'"articulacions dèbils" comença immediatament a disoldre la intensificada percepció de las variacions de fotograma a fotograma. En la seva crítica a Eisenstein que pensava que la força del cinema resideix en la colisió entre plans, Kubelka argumenta que les colisions més fortes son entre fotogrames, que no hi ha colisió entre plans, sino entre el darrer fotograma d'un i el primer fotograma de l'altre.

P. Adams Sitney a *Visionary Film*

**Unsere Afrikareise**, 1961-1966, 12' 30"

Per a *Unsere Afrikareise* Kubelka va gravar al voltant de deu hores de so -converses, animals, sorolls, fragments musicals extrets de la ràdio-, tots separats i combinats, i varies hores d'imatges d'Àfrica. Al tornar a Viena va transcriure tots els sons fonèticament, servint-se de les tècniques d'anotació simfònica en els fragments amb varies tipologies de so. Després memoritzà en el seu quadern de transcripcions. A més a més va extreure tres fotogrames per cada pla tomat, els va enganxar en una tarja i va ordenar les tarjes en termes de ritme, color, subjecte i tema. Kubelka va denominar a la totalitat d'imatges i sons que va recollir, el seu "vocabulari"

Com un poeta podia fer us d'aquest vocabulari a l'acte creatiu del muntatge...

Hi ha moltes combinacions, les més comuns són: 1) elisió analògica, en la qual l'acció d'un pla sembla continuar de forma incongruent al següent, 2) antítesi emocional, 3) il·lustració visual d'una frase continua a la banda sonora, 4) il·lusions de causa i efecte, 5) destrucció de l'il·lusió (...)

P. Adams Sitney a *Visionary Film*

**Pause!**, 1975-1977, 12' 30"

*Pause!* és el resultat d'un encavalgament del cinema mètric i del cinema de composició. Com *Schwechater*, *Pause!* es basa en els encruaments de sèries de plans. Però la seva estructura no està basada en el càlcul de fotogrames: està feta de ritmes emotius... La matèria primera és una sèrie de performances que l'artista vienès Arnulf Rainer va realitzar per l'ocasió. Durant les trobades entre l'artista i el cineasta, es produeix una sèrie d'accions lliures, que busquen emetre senyals humanes d'intensitat. La transformació cinematogràfica que Kubelka fa de les accions és decisiva, si bé la substància final del film no té res a veure amb el subjecte de partida: *Pause!* no és la il·lustració d'una performance, encara menys una posada en escena interpretada per Rainer.

Al film veiem a Rainer executar davant la càmera diferents gestos lleugerament enigmàtics: mou les seves mans com una cortina davant del seu rostre, frega els llavis sobre un troç de cristall, manipula ràpida i violentament el seu rostre, xuca un fals dit de plàstic, picà de peus a terra, es colpeja el pit amb els dits.... Cadascuna d'aquestes accions es repeteix varies vegades amb diferents nivells de tensió. Kubelka articula *Pause!* a partir d'aquests diferents nivells de tensió emotiva dels plans. No són els gestos el que té importància sinó l'estat de tensió que expressen.

Stephano Massi, "Peter Kubelka, esculpteur du temps" a *Peter Kubelka* (ed. Christian Lebrat)

## 2a Part

La projecció es repeteix en aquesta 2ª part.

Nota: *Adebar* i *Swechater* es projectaran cada vegada dos cops.