



Centre de Cultura Contemporània
de Barcelona

1a Part

Disneyland, mon vieux pays natal, Arnaud des Pallières, 2000, 52', vídeo

Disneyland, mon vieux pays natal és un film d'Arnaud des Pallières, jove cineasta al qui també devem *Drancy Avenir* (1997), lírica i ombrívola reflexió sobre «la presència de l'ausència» a través del record del camp de concentració més proper a París. El cineasta explica el seu pas de Drancy a Disneyland d'aquesta manera: «tenia al pensament dues coincidències: mentre un és un camp de concentració l'altre és un camp d'entreteniment. Existeix una concurrència històrica real en el fet que Disney tingué la idea del parc temàtic quasi bé deu anys després del final de la guerra. Penso que ens podem permetre aquest tipus de reducció des del moment en què Georges Pérec es va servir, a "W ou le souvenir d'enfance", d'una ciutat olímpica, sustentada en l'esport i l'apologia del cos, per expressar en positiu, metafòricament, la negativitat dels camps».

El camí cap aquest film pensat i realitzat per a la televisió començà amb «el desig d'acometre un encàrrec. Després de realitzar el retrat de Gertrude Stein per a la sèrie Un siècle d'écrivains, i de reunir-me amb Serge Lalou de Films d'ici, vaig acceptar una proposta de fer un film per una sèrie sobre viatges de la cadena Arte. Sempre d'acord amb la idea de què les limitacions ens permeten una gran llibertat, que cal trobar en aquell espai que l'encomanador, amb el seu desig no confés de ser traïcionat per a millor, no ha previst restringir». La televisió ideal, en certa manera, «ens constreny alhora més i menys que el cinema, amb una sèrie de condicions molt estrictes que deixen un gran espai a la seducció de l'espectador. El film s'havia de dividir en petits capítols, ja que donat l'horari d'emissió de la sèrie -19:30h-, calia facilitar el seu seguiment per part d'aquells que s'asseguessin tard al davant de la televisió». Després d'acceptar aquest principi, des Pallières va passar una jornada, quadern de notes a mà, en les atraccions d'aquest "lloc-món" que és EuroDisney. Abans de començar a escriure el film, va arribar a un acord amb els responsables del parc: «No es tractava de filmar d'amagat. Els hi vaig preguntar senzillament: què em prohibeixen? Van confeccionar un llistat. Les seves pors giraven al voltant del què passava entre bastidors, ja que havien rebut crítiques sobre aquest tema. No era aquesta la meua intenció. Volia viure el somni tal com me'l proposava Disney, i mostrar exclusivament el que veuen els visitants. Durant el rodatge vaig estar acompanyat de dos responsables de comunicació. Havíem firmat un contracte i, com a conseqüència, vaig poder accedir a allò que desitjava». Disney esperava un cop publicitari sobre un públic inaccessible. Va veure les seves esperances frustrades. «Les restriccions se centraven en les imatges. Ni per un moment van pensar en

intervenir sobre el so, o sobre la relació entre imatge i so». Potser el film els va fer descobrir el que mou el cinema quan es troba lliure del pes del periodisme: el muntatge. *Disneyland, mon vieux pays natal* és una melodia sorprenent, un guirigall d'imatges saturades sobre les quals planeja el murmuri en off d'un narrador al·lucinat. El parc de la felicitat forçada es converteix en l'espai central d'una sèrie de relats i de consideracions traumatitzants: «Disneyland és el país de la icona, volia que tornés a ser el país de la ficció, aconseguir una espècie d'alliberament d'aquells presoners que Disney va fer en la gran tradició literària infantil de Grimm i de Perrault. La meua idea era reinjectar a aquests personatges allò que els havia estat privats: el malson, la mort, la malaltia, la tristesa. La verdadera vida per a la qual l'infant era preparat per aquesta literatura». Conseqüència lògica: «Tinc una idea de la infància política i històrica. Segons el meu parer, Disneyland és una de les grans utopies del segle XX. Havia de qüestionar-la». Ens pot sorprendre una altra de les seves conclusions: «Vaig descobrir una intimitat amb aquest lloc, que es tornava, a mesura que l'afrontava, el lloc complex i quasi únic de la infància».

No tot el món va quedar content amb el resultat. «Thierry Garrel, d'Arte, em va confessar que, encara que el film en tot el seu conjunt respectava el llibre d'estil de la sèrie, no quadrava amb la idea d'aquesta. Per aquest motiu serà emès a mitjanit. Ho considero un revés, ja que abans d'entrar en el museu volia passar pel sex-shop del prime-time... Els esforços per arribar a l'espectador m'havien fet dirigir-me, en realitat, a les famílies que veuen la televisió mentres sopen». Rodat l'any 2000, *Disneyland, mon vieux pays natal* ha esperat dos anys, durant els quals ha estat refusat per «la majoria dels festivals, amb la única excepció de Belfort». Les perspectives del film es van veure encara més reduïdes per la impossibilitat de la seva estrena en sales («només tenim els drets per a la seva emissió en televisió»). Una hipòtesi que explica l'aïllament del film és el caràcter «indeterminat de la relació entre ficció i documental». N'hi podem afegir una altra molt més conjuntural: que, en ple període antimundialització -això és, antiDisney-, des Pallières no hagi tractat aquest tema a la contra. «No és un film d'esquerres». No volia realitzar una crítica frontal de Disneyland. Vaig tractar d'establir el posicionament moral de no situar-me mai artísticament en el judici. Hi ha un text, que ha tingut una gran influència sobre mi, en el qual Gilles Deleuze estableix les diferències entre la ironia de Voltaire i l'humor de Beckett: mentres que el primer es burla del món mantenint-se sempre fora d'ell; el segon és el primer productor de la merda que posa en escena. Em sento més a prop de Beckett».

Des Pallières, una personalitat impressionant que s'involucra físicament en els seus projectes com pocs cineastes, al·ludeix a Debord, Oliveira i Syberberg. En afegir Duras a aquesta llista, se situa en l'apassionant i poc explorada filiació del cine de text i de la «separació de imatge i so». De veritat que això és massa



DISNEYLAND

El cineasta francès Arnaud des Pallières (1961) a qui el Jeu de Paume ha dedicat una retrospectiva aquest mes de febrer, efectua una "flânerie" digital al Disneyland parisenc, cor europeu de l'"entertainment USA", per extreure un discurs mutant i una melancònica posada en escena al regne de les ficcions de segona mà. La sessió es completa amb tres films que "samplegen" imatges de clàssics de Hollywood per confrontar els seus codis representatius. La virtuosa moviola d'Arnold dona forma a un treball de deconstrucció i d'anàlisi que descobreix a l'espectador aspectes de la representació que s'escapen habitualment. Tscherkassky, que com l'anterior pertany a la nutrida escena austríaca, fa palesa l'extraordinària força i riquesa visual del seu cinema en un gran film d'horror. Klahr presenta, per la seva part, una de les seves habituals animacions "camp", en aquest cas un homenatge a l'actriu dels anys 60 Mimsy Farmer.

per a seduir als encarregats de la seva difusió? Sembla ser que sí.

Olivier Joyard, "Disneyland recuperat per la ficció"
a *Cahiers du cinéma* núm. 565, febrer 2002

2a Part

Alone. Life Wastes Andy Hardy, Martin Arnold, 1998, 15'. Arnold ha construït en els seus films *Pièce touchée* (1989), *Passage à l'acte* (1993) i *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998), una màquina cinema –no pas només una copiadora òptica casolana o un sistema de reciclatge, sinó una mena de màquina mnemogràfica, un aparell que escriu i rescric memòria sobre el cel-luloide-. El cinema d'Arnold funciona per incorporació de forces exteriors, una font externa d'energia que exerceix una pressió sobre les imatges projectades. La màquina, al seu torn, exporta text, la qual cosa produeix una mena d'economia oberta... Tanmateix, el cinema d'Arnold no és una màquina assuaujadora. Les ruptures, curt circuits i talls que defineixen el seu cinema creen una màquina violentament neuròtica. (Els neuròtics, ens recorda Freud, desconfien molt de les seves memòries). La màquina d'Arnold s'encalla i es dispara des del moment en què s'engega. Això és degut, en part, al fet que el cinema d'Arnold només s'aguanta quan pateix una tensió constant entre els seus elements. Es tracta d'una màquina que fins i tot tematitza, de manera obsessiva i compulsiva, la reproducció de l'escena de la seva pròpia ruptura.

Akira M. Lippit

Alone. Life Wastes Andy Hardy, compon juntament amb *Pièce touchée* i *Passage à l'acte*, una mena de trilogia sobre la repetició compulsiva. En el seu treball de deconstrucció dels codis del film clàssic d'Hollywood, Martin Arnold aborda finalment la música de pel·lícula. El procediment es relaciona amb les seves dues obres precedents, per la seva utilització de breus escenes familiars anodines que tenen el seu origen a Hollywood, que es disseccionen, en primer lloc, fins arribar a la imatge aïllada. Després, la repetició i la producció d'un nou ritme per aquestes "cèl·lules simples" en una espècie de clonació, creen un doble monstruós del fragment original, que s'allarga, a vegades, durant diversos minuts. Els missatges de sexe i violència ocults a la versió original es manifesten llavors de forma notòria. *Alone. Life Wastes Andy Hardy* acaba creant, mitjançant l'encreament de tres inofensius films nord-americans d'adolescents, un drama edípic, en el qual l'amor maternal, entre d'altres, es transforma en lubricitat pura. Com que Arnold també se serveix, des de *Passage à l'acte*, de l'apropiació de la banda sonora, el seu film no recau en el silenci nostàlgic que caracteritza gairebé sempre l'obra dels realitzadors de found footage, ans al contrari, ens revela, el "silenci" inquietant i carregat de tensions reprimides del film sonor, i allà on la il·lusió d'una presència viva actua amb una intensitat més gran –quan canta Judy Garland- escoltem la màquina, és a dir, escoltem treballar a la mort.

Dirk Schaefer

Her Fragrant Emulsion, Lewis Klahr, 1987, 12'.

Obsessiu homenatge a l'actriu dels anys 60 Mimsy Farmer. El collage d'imatges del film actua com a metàfora de la sensualitat; s'allunya del sincronisme sonor amb la finalitat de marcar els cicles de distància i intimitat habituals en tota relació amorosa.

* Per obtenir més informació sobre Lewis Klahr i la seva obra, pots consultar els textos publicats en ocasió del monogràfic que li va dedicar E-xcèntric.

Outer Space, Peter Tscherkassky, 1999, 10'.

A mitja llum i amb una imatge fluctuant, una dona jove entra a una casa de l'extraradi durant la nit. En tancar-se la porta darrera seu, tant l'espai físic com la superfície de projecció comencen a esmicolar-se, es trenquen i s'ensorren. Els espais tanquen i envolten a aquest subjecte femení, que es multiplica i es dispersa per la pantalla, el film mateix grinyola i s'esquinça, mentre que les perforacions del cel.luloide i el so òptic envaeixen de forma violenta el món de la ficció. Qualsevol simulacrat de narrativa cinematogràfica és atropellat i violat, dispersat en una gran quantitat de runa, en un llenguatge cinematogràfic sense parió. És *Outer Space*, film de Peter Tscherkassky, l'obra més recent d'un cineasta situat al capdavant de la pràctica del film d'avantguarda. La seva pura materialitat filmica, en un temps amb molt d'enrenou sobre les noves formes tecnològiques, ens pot semblar un anacronisme. Tscherkassky, treballa el mitjà com ho ha fet durant les dues últimes dècades: continua emprant el cel.luloide com a material singular amb el qual investiga les teories de la subjectivitat, la memòria i la percepció, així com els límits estètics de la imatge cinematogràfica. El cineasta austríac esculpeix el temps i l'espai, ritmes i arítmia, per oferir-nos una impressió d'espai filmic i un llenguatge completament nous.

Es fa difícil comparar *Outer Space* amb qualsevol altre estil de film. És violentament brillant, qualitat que han tractat de fer-se seva alguns films-espectacle com *El club de la lucha* (1999) o *Seven* (1995), en la seva imitació d'estils experimentals sortits de la copiadora òptica. El film converteix, els seus deu minuts de durada, en una escamesa als sentits extraordinàriament intensa i implacable. Rodat en Cinemascope, 35 mm, és al mateix temps una producció cinematogràfica molt senzilla i exuberant. Els entusiastes de l'horror reconeixen en la dona del començament a l'actriu Barbara Hershey, al film de Sidney J. Furie *El ente* (1981). A la pel·lícula original Hershey interpretava a una dona posseïda per una violenta força espiritual. En el seu "retreballat" magistral i festiu del material original, Tscherkassky s'ha servit de les diferents seqüències en les quals es desplega la violenta possessió per reforçar la crisi que té lloc a la superfície de la imatge. La dona és empenyada de paret a paret, el seu rostre es disgrega per tota la pantalla, i es projecta en forma d'empremtes fantasmals o explota en diverses direccions. En un moment determinat, desapareix de la pantalla i deixa el passadís buit, tot seguit implosiona de sobte novament dins la imatge. Els seus crits són puntuats per les ratlles i el defectes del cel.luloide nafra, per les perforacions del cel.luloide que supura la pantalla, o pel gemec mecànic del so òptic, com si amb això es forçés completament tota narrativa de la pantalla. Quan la crisi arriba al seu punt àlgid, la dona trenca sobtadament un mirall i se'ns concedeix un repòs breu. Una calma curta. En aquest moment Tscherkassky explota lúdica la idea de "film com a mirall" articulada per Christian Metz, que al seu torn s'oposava a l'asseveració narrativa de Bazin

segons la qual el film és una finestra oberta al món. Atès que Tscherkassky fragmenta a Metz, que prèviament havia fragmentat a Bazin, sabem que busca alguna cosa més.

L'experiència immersiva del film està marcada per un col·lapse entre el món de la imatge, i les mecàniques de la filmació i de la projecció. És com si Tscherkassky suggerís que existeix una violència potencial reprimida per cada imatge filmica. Una explosió d'energia externa a la pantalla que pot fer miques l'aparença de la forma filmica. L'expressió d'aquest esmicolament és una profunda experiència sensual que implica i atrapa a l'espectador. L'estratificació constant de les imatges també crea un espai que permet a l'espectador d'inserir-s'hi, fet que s'impedia fins no fa gaire amb el pretext que el que s'ofereix a la pantalla és un món separat. Més aviat es tracta de quelcom immediat i intangible que pot ser destruït en l'acte de visualització i després recreat amb un ritme abstracte de so colpidor i fragments d'imatge. No és simplement un acte de subversió, sinó alguna cosa semblant a l'ètica relacionada amb el collage dels compositores d'avantguarda; un forma de fer servir els violents ritmes de dilació, ruptura, fragmentació, repetint i degradant la imatge i el so (...). Els films de Tscherkassky han estat sempre un punt de trobada d'unes convincentes preocupacions teòriques i d'una mena d'anàrquica energia "punk". Les seves primeres exploracions filmiques seguien la inspiració i l'herència de l'obra de Kurt Kren, Peter Kubelka i dels Accionistes Vienesos (...) Però va ser l'interès de Kren i Kubelka per la materialitat del film l'aspecte que seguiria conformant el seu propi treball. En obres com *Urlaubsfilm* (1983), *Freezeframe* (1983) –que ja ha estat exhibida per imatges contra direcció- i *Manufraktur* (1985), Tscherkassky s'interessa pels límits d'exposició del film a la degradació o dissolució a causa del "refilmat", a l'estratificació o superposició, i a la fragmentació visual. Però els ritmes de trencament del so i de la imatge són tan precisos que mai semblen aleatoris. Habitualment, com passa a *Outer Space*, Tscherkassky engega des de la calma –una pantalla en blanc i negre, o un fragment coherent de "found footage"-, tot portant el material, mitjançant processos de degradació i d'esmicolament, al caire de la destrucció absoluta, per tornar a l'espectador a un estat de calma després de bombardejar els seus sentits amb una nova consciència de les possibilitats del film. Aquestes obres són una resurrecció frustrada d'un material que havia estat al servei del llenguatge i de les convencions narratives. Roman Jakobson va escriure que "per mostrar un objecte, és necessari deformar la seva configuració habitual", i és aquesta precisament la preocupació de Tscherkassky.

Un altre element definitori és el seu ús del found footage, des de les obres dels germans Lumière a les pel·lícules familiars, els melodrames d'estudi o els films d'horror. La utilització com a font de films que ja existeixen està molt estesa entre els artistes la devoció al medi dels quals és tant una reacció contra el clima artístic predominant, com la continuació d'un segle d'experimentació cinematogràfica. El mateix Tscherkassky explica el revival del cinema de found footage com a "resposta... a un punt de vista tecnològic, a l'acaparadora presència de la imatgeria electrònica: un retorn conscient a l'especificitat artística de l'expressió històrica del mitjà".

Rhys Graham "Outer Space: The Manufactured Film of Peter Tscherkassky" a *Senses of Cinema*