

L'operació de remuntatge fa que no hi aparegui la figura de Linda sinó la de l'actriu el nom de la qual dona títol a la cinta: hi aflora sota els trets del personatge per tornar, serpentejant, perseguint les seves pròpies imatges.

A l'inici dels anys seixanta, Jonas Mekas saludava, amb l'aparició de Jack Smith i de Ken Jacobs (als quals associava Ron Rice i Taylor Mead), el naixement d'un «cinema baudelairià» —sens dubte per la manera com en les seves pel·lícules s'hi entremesclen avantguardisme i consciència del passat. Ken Jacobs, que va ser l'ajudant de Cornell durant un temps, explica de la manera següent el descobriment que va fer de *Rose Hobart* juntament amb Jack Smith al començament dels anys seixanta: «Vaig tornar a coincidir amb en Jack i li vaig dir: "Jack, has de veure aquesta pel·lícula." La vam visionar una vegada i una altra i tots dos estàvem estupefactes. En un primer moment, en Jack es va voler fer l'indiferent, com si jo estigués exagerant, però seguidament va deixar-se anar i va dir: "No, això veritablement està molt bé." La vam mirar de totes les maneres possibles: projectada al sostre, reflectida en miralls, passejant-la per tota l'estança, als racons, fent comentaris, sense fer comentaris, amb un filtre blau que en Cornell m'havia donat, sense el filtre, a l'inrevés. Era una irrupció d'energia i això reforçava la idea que jo tenia per realitzar aquella pel·lícula de merda [*Star Spangled to Death*] que, si la trossejava, encara tenia un ordre.»⁷ D'aquest descobriment simultani se n'havien de desprendre dues interpretacions del film concebut com una reapropiació de la història del cinema: d'una banda, la redistribució de les imatges (Ken Jacobs) i, de l'altra, la reencarnació del proffilmic més enllà de la compareixença fictícia (Jack Smith); lògica del marc contra lògica del cos, reutilització real (*in re*) contra reutilització ideal (*in se*), remuntatge contra rerodatge⁸.

El 1990, Ken Jacobs, un cineasta experimental novaiorquè, realitzava una pel·lícula composta de tres tràvelings manllevats a tres operadors dels inicis del cinema, Eugène Promio, Félix Mesguich i Francis Dubreuil, rodats a finals del segle XIX a París, Venècia i el Caire a partir d'un tren, d'una gòndola i d'una faluca.



Exploding plastic inevitable, Ronald Nameth

Després d'un senyal vermell situat exactament al mig de la bobina, es gira la imatge, el desplegament s'inverteix i la pel·lícula torna al començament. Al mateix moment, els espectadors que sostenen un filtre colorat davant de l'ull dret el traslladen a l'esquerra, un canvi de contrast que en teoria hauria de produir una sensació de relleu (efecte Pulfrich), relleu accentuat pel capgirament de la cinta i la pèrdua de referències espacials. La pel·lícula es titula *Opening the Nineteenth Century* (i no pas *...the Twentieth Century*): els tràvelings realitzats pels tres operadors, que obren simbòlicament la història del cinema en tres moviments lineals i en tres punts del planeta, Jacobs els reutilitza a l'inrevés, per reconduir cap al passat. La sensació de relleu experimentada per l'espectador fa que els paràmetres d'espai i temps s'inverteixin: el tràveling lateral esdevé una incursió en la profunditat de les imatges i el moviment dels mòbils en l'espai esdevé el de la remuntada del temps.

És a través de les pel·lícules de Ken Jacobs (*Blonde Cobra i Little Stabs at Happiness*, 1959-1963) que Jack Smith, en tant que actor, va entrar en la història del cinema abans de dirigir les seves pròpies pel·lícules amb les quals persegueix l'empresa, utilitzant l'expressió de P. Adams Sitney, no pas de «remuntar» els fantasmes de Hollywood com fa Ken Jacobs, sinó de tornar-los a posar en escena⁹. L'any 1962, sobre la teulada de l'Astor, un teatre del Lower East Side, Jack Smith rodava, amb la pel·lícula caducada, el seu únic film acabat, *Flaming Creatures*, ple d'al·lusions a Veronica Lake, a les pel·lícules de vampirs, a la paròdia primitiva, i sobretot ple de referències al cinema de Sternberg, proposant una reconstrucció de la festa espanyola de *The Devil Is a Woman*.

A propòsit de la seqüència espanyola del film del qual proposa una versió transvestida, Jack Smith escriu: «[Von Sternberg] va construir decorats espanyols hollywoodians ridículs i exagerats, del tot bojos, va crear una meravellosa atmosfera melodramàtica apegalosa i cursi en la qual Dietrich podia esplaïar-se amb una extravagància delirant. Capgira el melodrama i desplega una imaginació molt personal. No és Espanya, ni tan sols la seva inepta adaptació hollywoodiana, sinó més aviat capes i capes de desordre, de figurants encabits en vestits llogats, ombres i llums que mai no han existit en la naturalesa, ni tan sols en l'art fins a aquests extrems, vestits en els quals Dietrich té dificultats per aguantar-se dreta; en definitiva una perfecta Espanya artística.»¹⁰ El desordre dels decorats smithians, sobrecarregat de velles, de miralls i d'accessoris heteròclits, les mesclades de claroscurs i de llum zenital que infon dramatisme, el sentit teatral de les actituds i dels gestos, deriven de la manera com Sternberg, tal com escriu Carole Zucker, «disposava les línies i les formes a l'interior del quadre de tal manera que priva la figura humana de la seva individualitat i les formes orgàniques de la seva naturalitat.»¹¹

Més enllà de la seva textura visual, a *Flaming Creatures* Jack Smith hi revela la sexualitat andrògina latent de les pel·lícules de Sternberg fent de Mario Montez la interpretació transvestida de Marlène Dietrich no pas en el seu personatge, sinó en la seva identitat d'actriu. I és que el treball de «rerodatge» segons Jack Smith incorpora un ús formal del transvestit que, més enllà de la seva dimensió histriònica, es constitueix en fórmula analítica i crítica.

Repetició i reutilització són les dues modalitats extremes del remake: de la primera, *Flaming Creatures* n'és el model excessiu i desreglat; de la segona, el cinema de Ken Jacobs n'és l'arquetipus. Walter Benjamin avançava, a *Passages*, que el drapaire és un lumpen-proletari per una doble raó: perquè recull els draps vells i perquè es vesteix amb parracs fets dels draps que ha recollit primer.¹² Ken Jacobs i Jack Smith, com un *Janus Bifront*, representen les dues cares del drapaire benjaminià: enfront de Ken Jacobs, que apedaça els esquinçalls de la història del cinema, Jack Smith en reencanta els rebuigs, reinventant l'estètica hollywoodiana a partir de la seva decadència.

Philippe-Alain Michaud

1 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, ed. A. P. Mac Mahon, Princeton, 1956, I, p. 115.

2 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato della Pittura* [1584], citat a Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, VI, Pittura, Torí, Einaudi, 1978, p. 962-963. Per a una anàlisi de la figura serpentina en la teoria de l'art del Renaixement, David Summers, «Maniera and Movement: the figura serpentinata», *The Art Quarterly* XXXV, núm. 3, 1972, p. 269-301.

3 «La Loie Fuller, par instinct, avec l'exagération, les retraits de jupe ou d'aile, instituant un lieu.» Stéphane Mallarmé, «Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet» a «Crayonné au théâtre», Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1945, p. 309.

4 Joseph Cornell, *Journal*, c. 1956, citat per Jodi Hauptman, *Joseph Cornell stargazing in the cinema*, Yale University Press, New Haven i Londres, 1999, p. 83.

5 Les còpies de distribució ara són colorades.

6 *Forte Allegre i Belem Bayonne*, de Wester Amaral. Com va apuntar Annette Michelson, l'ús de la música subratlla paradoxalment el caràcter mut de les imatges muntades per Cornell. Annette Michelson, «Rose Hobart and Monsieur Phot: Early Films from Utopia Parkway», *Artforum* 10, juny 1973, p. 57.

7 Citat per P. Adams Sitney, *Visionary Film*, p. 388.

8 Salvatore Settis, «Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico.» *Memoria dell' antico nell'arte italiana, III. Dalla tradizione all'archeologia*, ed.; S. Settis, Torí, Einaudi, 1986, p. 373-486.

9 P. Adams Sitney, *Visionary Film: the American Avant-Garde 1943-1978*, Nova York, Oxford University Press, 1971, p. 353.

10 Notes per a «Belated appreciation of V. S.», Jack Smith, *Wait for me at the Bottom of the Pool*, op. cit., p. 169.

11 Carole Zucker, *The Idea of the Image: Josef von Sternberg's Dietrich Films*, Rutherford, Nova Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1988, p. 26-40.

12 Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XXe siècle*, París, Editions du Cerf, 1989, p. 364.

PROPERA SESSIÓ DE LA SÈRIE "CINEMA DE MUSEU": Col·lecció MACBA

Dijous 31 de gener, 20h

Pulling Mouth, Bruce Nauman, 1969, 11 min; *Marcel Broodthaers. Musée d'art du XVIIe siècle*, Jef Cornelis, 1969, 5 min; *Not I*, Samuel Beckett, 1972, 12 min; *John Baldessari Sings Lewitt*, John Baldessari, 1972, 13 min [projecció en vídeo].

Presentació a càrrec de Carles Guerra, conservador cap del MACBA i programador de la sessió.