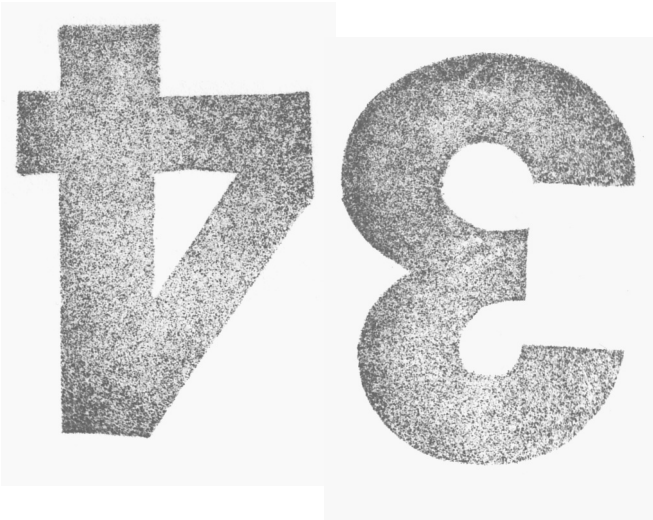
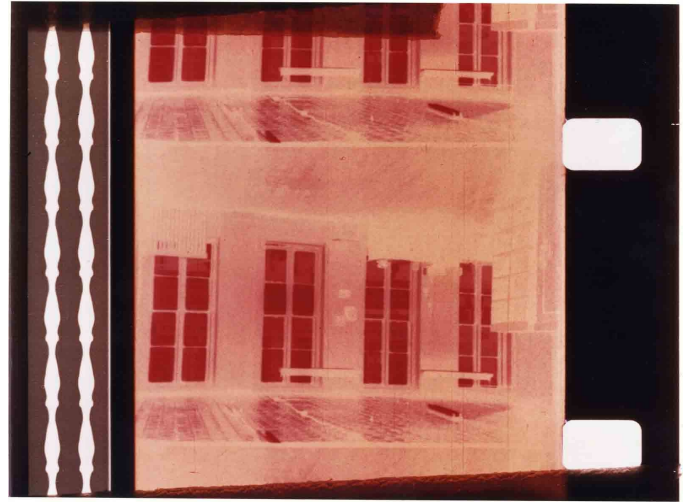
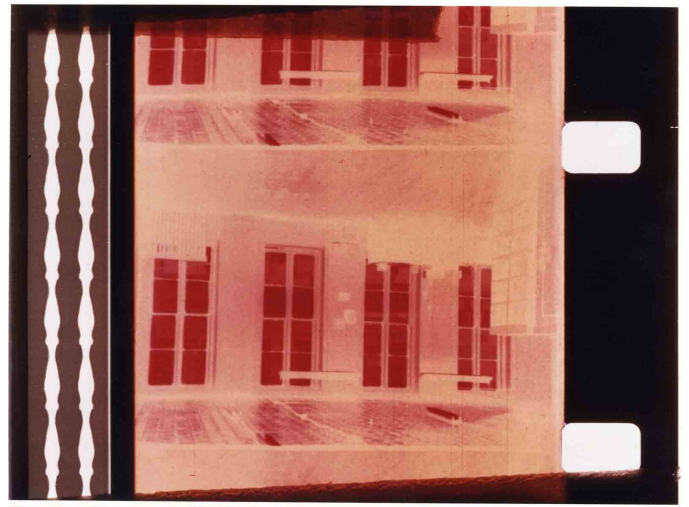


De la fotografia

EL CINEMA PENSA L'ART



* XCENTRIC *



De la fotografia

El cinema troba en la fotografia un espai de diàleg, estímul i assaig sobre les seves possibilitats. El cinema i la fotografia tracen una experiència comuna, la de l'artista i les imatges, però s'han de contemplar mútuament i al mateix temps com a processos diversos per reconèixer les seves potencialitats: la invenció del temps, el treball de la durada, la forma d'articular en imatges (i sons) el pensament.

Intermittences non regulées de Étienne-Jules Marey, Jean-Michel Bouhours, 1978, 14 min, 16 mm

Conversations in Vermont, Robert Frank, 1969, 26 min, vídeo

Six fois deux/Sur et sous la communication, Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, 1977, 46 min, vídeo

Wavelength, Michael Snow, 1966-67, 45 min, 16 mm

Intermittences non regulées de Etienne-Jules Marey, Jean-Michel Bouhours

La invenció del cinematògraf per Louis i Auguste Lumière el 1895 és la culminació —síntesi, estandardització i industrialització— de diverses recerques sobre la descomposició i la il·lusió del moviment a través d'una sèrie de preses fixes portades a terme durant els anys precedents per Emile Reynaud, Edward Muybridge, Thomas Edison, Thomas Eakins, Albert Londe i Étienne-Jules Marey. Aquests treballs, injustament considerats «predescobriments» del cinematògraf, són avui treballats per la generació de cineastes «postestructuralistes», per als qui la màgia del dispositiu passa per l'articulació de dues imatges

Declaracions de Jean-Michel Bouhours recollides al catàleg de Light Cone

Etienne-Jules Marey / Marcel Duchamp

[...] 1967. Marcel Duchamp parla amb un crític d'art i li explica la gènesi del seu «Nu baixant una escala», del 1912, que tan sonora influència va tenir sobre l'art del nostre segle.



Six fois deux/Sur et sous la communication, Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville

Pierre Cabanne: Al «Nu baixant una escala» no hi ha una influència del cinema?

Marcel Duchamp: Per descomptat. És aquella cosa de Marey...
PC: La cronofotografia.

MD: Sí, havia vist en una il·lustració d'un llibre de Marey com indicava la gent que feia esgrima, o els cavalls al galop, amb un sistema de línia de punts que delimitava els diferents moviments. És així com explicava la idea del paral·lelisme elemental. Com a fórmula sembla pretenciosa, però de fet és divertida. És el que m'ha donat la idea de l'execució d'«Un baixant una escala». Vaig fer servir una mica d'aquest procediment en l'esbós i sobretot en l'últim estat del quadre.

Diàleg recollit a Entretiens avec Marcel Duchamp de Pierre Cabanne i citat per Michel Frizot en el pròleg "Le temps constitué. Récit chronophotographique avec arrêts sur image" del Photo Poche dedicat a Etienne-Jules Marey

Fer pel·lícules, per Robert Frank

Fer pel·lícules:

Realitzant pel·lícules continuo observant al meu voltant, però ja no sóc l'observador solitari que es desvia just després del clic de l'obturador. Per contra, procuro capturar de nou allò que he vist, escoltat, sentit o allò que sé! No hi ha instant decisiu! Cal crear-lo. He de fer allò que calgui per veure'l aparèixer al meu visor. [...] Els films que he fet són els mapes del meu viatge per aquesta... vida. Es comença amb un «bloc d'esbossos-preses». No hi ha cap guió, tan sols intuïció. És difícil conjuntar aquests moments de banalitat repetida, aquesta documentació angòxia, aquella por a dir la veritat, i, malgrat això, sembla perdurar, d'alguna forma, la veritat angòxia. Voldria veure flamejar les ombres de la vida i de la mort a la pantalla. June, la meua dona, em pregunta: «Per què prens aquestes fotografies?» «Perquè visc».



Conversations in Vermont,
Robert Frank

de somnis, de fantasies o de projectes, sinó d'actes, de coses i fins i tot de persones. Una solitud múltiple, creadora. És des del fons d'aquesta solitud que Godard, ell sol, pot ser una força, però també que pot fer amb altres un treball d'equip. Pot tractar tothom d'igual a igual, als poders oficials o les organitzacions, de la mateixa manera que a una dona de la neteja, a un obrer, als bojos. Als programes de televisió, les preguntes que planteja Godard estan sempre al mateix nivell. Ens trastoquen, a nosaltres que escoltem, però no pas a aquell a qui li fa. Parla amb els delirants d'una forma que no és ni la d'un psiquiatra, ni la d'un altre boig ni d'algú que es fa el boig. Parla amb els obrers i no és ni un patró, ni un altre obrer, ni un intel·lectual, ni un director amb actors. Si no és res de tot això no és perquè abasti tots els tons, com fa algú hàbil, sinó perquè la seva solitud li dona una gran capacitat, un gran poblament. En certa manera, es tracta de ser sempre tartamut. No tartamut en la seva paraula, sinó en el llenguatge mateix.

Generalment, només en una altra llengua es pot ser estranger. Aquí, al contrari, es tracta de ser estranger en la pròpia llengua. Proust deia que els llibres bells estan escrits necessàriament en una mena de llengua estrangera. El mateix que passa amb els programes de Godard, que fins i tot ha perfeccionat el seu accent suís amb aquest fi. És aquest quequeig creador, aquesta solitud que fa de Godard una força.

De fet, vosaltres ho sabeu millor que jo, ell sempre ha estat sol. No ha existit mai l'èxit-Godard al cinema, com voldrien fer-nos creure els que diuen: «Ha canviat, a partir de tal moment, ja no funciona». Sovint són els mateixos que l'odiaven des del principi. Godard ha avançat i ha marcat tothom, però no per les vies de l'èxit, sinó per la seva línia pròpia, una línia de fuga activa, una línia sempre trencada, en zig-zag, soterrada. Pel cinema, s'havia més o menys aconseguit tancar-lo en la seva solitud. Se l'havia localitzat. I vet aquí que aprofita les vacances, una lleu crida a la creativitat, per ocupar la televisió sis vegades en dues emissions. És potser l'únic cas d'algú que no s'ha deixat enganyar per la televisió, amb la qual, generalment, es perd d'entrada. Se li hauria perdonat de fer el seu cinema, però no aquesta sèrie que canvia tantes coses a l'interior del que més afecta la televisió (interrogar la gent, fer-la parlar, mostrar imatges vingudes d'arreu, etc.). No és d'estranyar que molts grups i associacions s'hagin indignat: el comunicat de l'Associació de Periodistes, Reporters, Fotògrafs i Cineastes és exemplar. Com a mínim Godard ha revifat la ràbia. Però també ha mostrat que un altre «poblament» de la televisió és possible. [...]

Wavelength, per Michael Snow

Wavelength va ser rodada durant una setmana de desembre del 1966 i va ser precedida per un any de notes, reflexions i murmurs. Després de ser muntada, la primera còpia es va veure al maig del 1967. Volia fer una suma del meu sistema nerviós, dels meus dubtes religiosos i les meves idees estètiques. Jo estava pensant com planificar una obra sobre el temps en la qual s'evocaria l'equivalència de bellesa i tristesa, en un intent de fer una declaració definitiva del pur espai visual i temporal del cinema, equilibrant «il·lusió» i «realitat». L'espai surt de la càmera-ull (espectador-ull), està en l'aire, després està en la pantalla, després està dintre de la pantalla, de la ment.

La pel·lícula és un continu zoom que dura 45 minuts des del seu camp més ampli al més tancat. Es va rodar amb una càmera fixa des d'un extrem d'un apartament a 80 peus d'altura, registrant l'altre extrem, una fila de finestres i el carrer. Aquest dispositiu i l'acció que es desenvolupa són còsmicament equivalents. El recorregut visual de l'habitació (i el zoom) són interromputs per quatre esdeveniments humans, entre els quals la mort. El so en aquestes ocasions és un so sincronitzat, amb música i diàlegs que es desenvolupen simultàniament amb un so electrònic, una ona sinusoidal que oscil·la des de la freqüència més baixa (50 hertzs) a la més alta (12.000 hertzs) en 40 minuts. Es tracta d'un glissando absolut, mentre que el film és un crescendo, així com una dispersió total de l'espectre que intenta utilitzar els dons de l'anticipació i de la memòria que només el cinema i la música poden oferir.

Michael Snow, Note sur Wavelength pour le Festival du Film expérimental de Knokke-le-Zoute (1969), a: Michael Snow, Des écrits 1958-2001, École Nationale Supérieure des beaux-arts, Paris, 2002.

Tres qüestions sobre Six fois deux, per Gilles Deleuze

I) Els Cahiers du Cinéma li demanen una entrevista perquè vostè és «filòsof» i voldríem un text en aquest sentit, però sobretot perquè estima i admira el que Godard fa. Què en pensa de les seves emissions recents a la televisió?

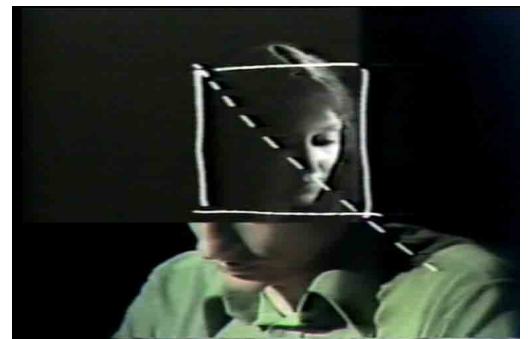
Com molta gent, em vaig emocionar... i és una emoció que dura. Puc dir com imagino Godard. És un home que treballa molt i està forçosament en una absoluta solitud. Però no és una solitud qualsevol, és una solitud extraordinàriament poblada. No poblada

IV) Però per què n'hi ha sempre «dos» a Godard? Cal que n'hi hagi dos perquè n'hi hagi tres... Però quin és el sentit d'aquest dos, d'aquest tres?

Esteu fingint: sou els primers a saber que no és així. Godard no és un dialèctic. El que importa en ell no és dos o tres, o no sé quants, és la i [et], la conjunció i. L'ús de la i és l'essencial a Godard. És important perquè tot el nostre pensament està més aviat modelat sobre el verb ser, és. La filosofia està plena de discussions sobre el judici d'atribució (el cel és blau) i el judici d'existència (Déu és), sobre les seves reduccions possibles o la seva irreductibilitat. Però sempre es tracta del verb ser. Fins i tot les conjuncions es mesuren segons el verb ser, com es pot veure clarament en el sil·logisme. Només els anglesos i els americans han alliberat les conjuncions, han reflexionat sobre les relacions. Només quan fem del judici de relació un tipus autònom ens podem adonar que s'escapa pertot arreu, que ho penetra i ho corromp tot: la i no és ja una conjunció o una relació particular, sinó que arrossega totes les relacions: hi ha tantes relacions com i, la i no només fa bascular totes les relacions, fa bascular el ser, el verb... La i, «i... i...», és exactament el quequeig creador, la utilització estrangera de la llengua, en oposició al seu ús conforme i dominant fonamentat sobre el verb ser.

Gilles Deleuze, "Trois questions sur Six fois deux", Cahiers du cinéma n° 271, novembre 1976

Programadors: Núria Aidelman i Gonzalo de Lucas



Six fois deux/Sur et sous la communication,
Jean-Luc Godard i Anne Marie Miéville