

XCENTRIC

14 d'abril
20.00h
Auditori CCCB

Música d'imatges noves

Durant els anys vint del segle passat, el cinema d'avantguarda buscava noves formes d'explicar històries en imatges i se centrava exclusivament en l'exploració del moviment i de la llum. Quan unim pel·lícules de les dues tendències les podem relacionar des d'una perspectiva formal, intentant evidenciar el procés d'abstracció que transcorre per les analogies entre l'art musical i cinematogràfic, organitzant el programa de manera cíclica, com en la fuga a la qual es refereix Émile Malespine a propòsit de *Jeux arborescents* i de la seva «música d'imatges noves». D'aquesta manera estarem atents tant a la dimensió abstracta que pot assumir el cinema narratiu com a la dimensió narrativa o al·legòrica que pot adoptar un joc de formes abstractes.

*Lumière et ombre**, Alfred Sandy, 1928, 4 min; *Balançoires**, Noël Renard, 1928, 30 min; *Essais cinématographiques**, A. Sandy, 1928, 2 min; *Fait-divers*, Claude Autant-Lara, 1923, 20 min; *Prétexte**, A. Sandy, 1928, 5 min; *Jeux d'ombres**, E. Malespine, 1928, 4 min; *Jeux arborescents**, Émile Malespine, 1928, 5 min. [Projecció en DCP. Còpies cortesia de la Cinemateca Francesa i CNC.]



***Aquestes pel·lícules han estat restaurades per La Cinémathèque française.**

Aquest programa recull pel·lícules de l'avantguarda francesa dels anys vint, realitzades per autors que no han passat a la posteritat com ho van fer Man Ray, Germaine Dulac o René Clair (o que ho van fer per motius ben aliens al cinema d'avantguarda, com va ser el cas de Claude Autant-Lara, sobretot conegut per la seva obra posterior i sonora, representativa, pel jove Truffaut, de tot allò que detestava del cinema francès acadèmic).¹ Malgrat la seva dimensió sobretot històrica, la sessió proposa indagar un tema transversal: d'una banda, la qüestió de la representació del so en el cinema mut, que es plasma tant en evocacions concretes, en imatges que pel seu mer contingut no poden sinó fer-nos pensar en un so com en l'inici de *Balançoires*, en què es representa l'atmosfera sorollosa i trepidant de les fires, o a través d'un muntatge de tipus musical com a *Jeux arborescents*, inspirat (per bé que inconscientment, com explica el autor) en la forma de la fuga. La qüestió de la música visual porta a una noció del cinema com a joc de formes desvinculat de la representació: el que s'ha conegut com a *música visual*, terme originalment aplicat per Roger Frye a la pintura de Kandinski, també és una de les formes del cinema abstracte.²

Un altre tema és el del transvasament entre l'abstracció i la narració: aquí es posa de manifest el que pot tenir de narratiu una sèrie d'imatges abstractes, i el que pot tenir d'abstracte un relat cinematogràfic, barrejant pel·lícules tant narratives com abstractes, o almenys desproveïdes d'una narració definida. Hi ha una certa abstracció en les pel·lícules de Claude Autant-Lara i de Noël Renard que no es deu solament a l'intent de narrar la història per mitjà de procediments sobretot visuals: en un nivell pròpiament narratiu, a *Faits-divers* s'exposa el relat com una cosa del tot indiferent; el títol ja situa els fets en l'esfera de la banalitat (es podria traduir per *Successos*) i en el caràcter genèric dels seus personatges anònims (Monsieur A, Monsieur B, Mme. A), protagonistes d'una història d'adulteri sense sorpresa que és com un marc neutre i un pretext per a l'experimentació visual. A *Balançoires*, l'abstracció també està vinculada a un cert estereotipatge, de manera menys deliberada potser, pel caràcter al·legòric de la intriga, que es presenta com una paràbola una mica ingènua sobre la vida, la mort i l'amor. D'altra banda, malgrat el seu caràcter abstracte, o arran d'aquest caràcter, es pot veure una forma d'al·legoria de l'aparell cinematogràfic en les

obres d'Alfred Sandy, on abunden les formes que remetent a la banda fílmica tant com a la pantalla. La narrativa també és subjacent en les obres d'Émile Malespine, particularment a *Jeux arborescents*, que es pot veure com una mena de pel·lícula familiar.

Jeux arborescents, fugue en mineur.

Adaptat de la Fuga en la menor de J.-S. Bach, i de la Sonata núm. 9 de Scarlatti.

Realitzat per Émile Malespine.

Muntatge d'Anna Malespine.

Presentat per Le Donjon: Section Film, el 16 de maig de 1931.

La crítica mai no ensenya a l'autor a compondre la seva obra, però de vegades li ensenya a explicar-la. Aquestes intencions ocultes que ens concedeixen són generalment una benedicció per als qui tenen ànsia d'erudició. A dir veritat, és el fet el que crea la intenció. Adverteixo per endavant, doncs, als qui pensarien que va ser la Fuga en la menor de J.-S. Bach la que va evocar les imatges de la pel·lícula, que això seria prestar-me una intenció gratuïta. J.-S. Bach no és en la pel·lícula sinó l'ocasió musical al servei d'una emoció visual.

No obstant això, per als qui busquin una explicació tant sí com no, la Fuga de Bach permetrà un consens.

De fet, només el joc dels arbres els esquelets dels quals riuen com si fossin cavallets a la part superior mentre caminem amb el cap dret va ser el punt de partida de la pel·lícula. Aquests dibuixos arborescents, mòbils, destacats sobre el cel, em perseguien desesperadament, de manera que errava pels carrers i els molls com un astrònom buscant la lluna.

Jocs arborescents: els motius s'evocuen i s'amplifiquen. Despertem desitjos per contrast. L'arbre adormit ens fa pensar en el despertar. El bosc d'hivern és la promesa d'una flor. Així es van barrejar formes expandides, entre les quals els esquelets arborescents. I només quan la pel·lícula va estar acabada em vaig adonar que es podia, com a molt, comparar amb una fuga. Aquesta composició musical em va semblar que explicava, d'una manera meravellosa, la forma imaginada visualment.

Com en la fuga, a *Jeux arborescents* el mateix motiu es repeteix amb una imitació obstinada. Les diferents parts semblen fugir i perseguir-se naturalment. Aquí, el tema principal, el subjecte, és el joc de les arborescències sobre el cel.

Portant l'analogia més enllà, podríem descobrir els divertiments o episodis, extrets del subjecte, o del contrasubjecte, servint de transició.

Un músic pedagog, si indaguéssim bé, podria detallar totes les parts. Hi ha fins i tot, com en la fuga d'escola, dues vegades el subjecte i dues vegades la resposta, alternativament en parts diferents.

Aquesta coincidència seria realment admirable si s'hagués dut a terme deliberadament. Però el que em sembla més admirable és que del muntatge n'hagi resultat una fuga sense saber-ho. Perquè si, instintivament, hagués sentit que la música de J.-S. Bach convenia a aquest joc visual, hauria estat incapaç de dissertar sobre els elements constitutius i orgànics de la fuga (terme tècnic).

Una fuga sense saber-ho: això demostra que la fuga és una forma natural de l'esperit capaç d'elevat escales ascendents i descendents tant amb l'ull com amb l'orella.

Però que m'expliquin els pròdigs explicadors per què, fent aquesta pel·lícula que sembla maridar imatge i música, se'm va imposar com una analogia evident entre el cinema i la poesia.

En el cinema, com en la poesia, les imatges s'evocuen les unes a les altres, tot just recolzades en les paraules; la música de la paraula es converteix en ritme de la imatge. Moltes vegades aquesta analogia em va semblar similitud.

Però aquí les imatges s'escriuen amb una ploma menys manejable i també més valuosa. És la cambra fosca. Una paraula ratllada és un metre de pel·lícula tallat. Música d'imatges noves nascuda per casualitat, si no és que imaginem que el cinema aporta a la poesia possibilitats insospitables.

Émile Malespine, *L'Effort*, 12 de maig de 1931.

¹ Vegeu l'article del 1954 publicat a *Cahiers du cinéma*, n. 31: «Une certaine tendance du cinéma français».

² William Moritz, per exemple, l'utilitza al seu llibre *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*, pàg. 7.

Propera projecció: ***Somewhere Between Here and Heaven. Bruce Baillie***

Dimarts 19 d'abril, 20.00h.

