

XCENTRIC

Diumenge
24 d'abril, 20h
Teatre CCCB

The Thoughts That Once We Had

De manera semblant a *Histoire(s) du cinéma* de Godard, *The Thoughts That Once We Had* recull múltiples fragments de pel·lícules del segle passat, no identificades però sovint reconeixibles, amb la peculiaritat que s'estructuren a través d'associacions, cites i conceptes extrets dels escrits cinematogràfics del filòsof Gilles Deleuze *La Imatge-Moviment* i *La Imatge-Temps*. Les seqüències apropiades no busquen explicar les idees de Deleuze, sinó donar-los cos sense obviar-ne l'ambigüitat i els matisos. La seva successió submergeix l'espectador (no necessàriament coneixedor de les teories deleuzianes) en una profunda experiència rítmica i meditativa.

The Thoughts That Once We Had, Thom Andersen, 2014, DCP, 108 min, VOSE.

Projecció en col·laboració amb el Festival Internacional de Cinema d'Autor de Barcelona.

DA FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINEMA D'AUTOR
DE BARCELONA
21 ABRIL - 1 MAIG | 2016

Mai ha fet el mateix dues vegades en les seves pel·lícules. *Red Hollywood* (1996) va en contra de l'ortodòxia autoral per destacar l'aportació del guionista. *Los Angeles Plays Itself* (2003) condueix l'atenció activa de l'espectador lluny del que el director li està demanant que miri. I amb *The Thoughts That Once We Had* (2015), sembla que finalment dirigeix la seva mirada a la posada en escena, que per fi té en compte el seu valor.

He estat impartint, de tant en tant, una classe durant diversos anys, una espècie de "Deleuze per a cineastes". Usant el text per ajudar a les persones a generar imatges, a generar juxtaposicions entre les imatges, o entre les imatges i els sons. Vaig gravar la classe en la primavera de 2014, amb la idea que la classe mateixa podia convertir-se en un llargmetratge. El que era una mica estúpid. Podria haver estat un curs on-line, però volia que fos una producció valuosa, una pel·lícula de cent hores, alguna cosa per l'estil. Però no tinc paciència per fer això, així que suposo que aquesta pel·lícula és una espècie d'alternativa a allò, una cosa una mica més simple. Això és el que va passar a partir de l'estiu passat. Hi havia també un impuls per recollir grans moments en la història del cinema, alguna cosa realment senzilla. Crec que el que ho va convertir va ser trobar el títol. O la idea de posar aquestes dues escenes que apareixen gairebé al final de la pel·lícula de gent que llegeix llibres. Se'm va ocórrer que hi havia alguna cosa de cinematogràfica en la lectura de llibres. Quan vaig tenir el final quasi resolt, és llavors que se'm va ocórrer que podria ser una pel·lícula real, en oposició a una...bagatel·la. Una cosa que podria divertir només als teus amics.

Hi ha una enorme quantitat d'exemples concrets de pel·lícules en el text de Deleuze. Fins a quin grau van guiar l'estructura del film?

Tenia la idea de començar amb imatges-afecció, tot i que en realitat va resultar ser una de les últimes parts que es va construir, a causa que va requerir recerca. No era només una qüestió d'escollir escenes de pel·lícules que havia vist en el passat i que m'encantaven o m'agradaven, si no tractar d'imaginar una història de la imatge-afecció, i també una història de la progressió del primer pla en Griffith. Quan Griffith va afirmar que ell havia inventat el primer pla, la qual cosa en realitat volia dir era el pla mitjà o el pla mitjà tancat, des d'aquí (assenyala l'estèrnum) fins a aquí (assenyala just per sobre de la part superior del cap). Això és el que en aquells dies s'entenia per primer plànol, en contraposició al que avui pensem que és un primer plànol. Els primers plans, en la seva obra, apareixen en realitat bastant tard. L'exemple, de la pel·lícula de Mary Pickford *Friends* (1912), ho vaig prendre de l'article de Paul Schrader en Film Comment, on ho proposava com el primer primer pla. És un pla mitjà, encara que és una imatge-afecció, ja que en aquest pla el fons s'esvaeix, apareix com una cosa separada. Això és quelcom que ocorre sovint en algunes de les pel·lícules posteriors de Griffith. Però crec que en l'obra de Griffith el primer pla no aconsegueix la seva plenitud fins a *Intolerance* (1916), de fet.

El primer pla de la pel·lícula és *The Musketeers of Pig Alley* (1912)...

Sí. Crec que, en termes del que podríem anomenar gramàtica del cinema, aquesta va ser la major innovació de Griffith, que tenia personatges...en comptes del punt de vista del prosceni de les primeres pel·lícules, quan els personatges entraven en l'enquadrament o sortien d'ell, com si vinguessin dels laterals del teatre. Sovint Griffith fa que els personatges entrin i surtin de la part davantera de l'enquadrament. Això és compondre en profunditat. Crec

que aquesta va ser la major innovació de les seves pel·lícules per la Biograph, la manera en què les persones entren i surten en l'enquadrament

Vostè ha dit que la seva intenció no era necessàriament il·lustrar les idees de Deleuze. Si no és per il·lustrar, Quina és la relació entre el text i la imatge?

Vaig prendre algunes de les seves idees, les que em resultaven interessants, i aquestes no eren necessàriament les seves grans idees. Hi ha una pàgina sobre Harry Langdon, Laurel i Hardy i els germans Marx. Gairebé una mica d'usar i llençar. Quan era un noi vaig veure aquesta pel·lícula de Harry Langdon en el Silent Movie Theatre de Los Angeles. Es diu *The Chaser* (1928), i és una de les pel·lícules que ell mateix va dirigir. És una pel·lícula generalment menyspreada. Quan la vaig veure em va agradar molt, tal vegada simplement per tenir l'oportunitat de veure-la. Així que anar molt a aquest cinema és part de la meua història personal com a espectador. L'interessant d'això és que els propietaris d'aquest cinema tenien la seva pròpia col·lecció de pel·lícules, per la qual cosa no només mostraven les pel·lícules mudes clàssiques que és possible que hagi vist aquí en el MoMA o a qualsevol altre cinema, si no aquestes pel·lícules poc conegudes, estranyes, com *The Chaser*. Gaudia el que em proposaven, em causava una gran impressió quan era jove. L'escena de Laurel i Hardy que vaig incloure la vaig descobrir fa poc a través d'un amic. Així que suposo que en aquest cas els passatges de Deleuze van ser una espècie de pretext per introduir aquestes escenes. Els germans Marx eren en realitat més difícils perquè no hi ha moltes escenes en les seves pel·lícules en les quals els tres estiguin junts tant de temps com ho estan a l'escena en particular que he usat. Així que va ser un bon descobriment.

També em va atreure la idea de la imatge equívoca, en la qual una petita diferència en la imatge condueix a dues situacions gairebé oposades. L'atractiu d'això per a mi és que va ser tan perfectament demostrat en l'escena de la coctelera *The Idle Class* (1921), de Chaplin. En aquest cas, no es tracta només d'alguna cosa que ocorre en les pel·lícules, també és alguna cosa que ocorre en la vida real. Això és del que tracta la pel·lícula d'Errol Morris *The Thin Blue Line* (1988), que també utilitzem, i és una bona pel·lícula perquè troba una forma cinematogràfica que s'ajusta al seu tema. També he estat fascinat sempre per Hank Ballard, qui va escriure "The Twist", per la qual cosa utilitzo material d'arxiu de *Twist* (1992), de Ron Mann.

Diu que no estava necessàriament atret per les grans idees de Deleuze, sinó pel material esbossat. Sembla que

el gest incipient li interessa més que el producte final, l'esbós més que l'obra mestra polida.

Sí. I, en quant a Deleuze, prefereixo el primer llibre, *La Imatge-Moviment*, al segon llibre, *La Imatge-Temps*. Trobo la idea de la imatge-temps poc convincent, i per res la manera més útil de considerar la ruptura entre el cinema modern i el cinema pre-modern. Hi ha idees més petites en el segon llibre que trobo bastant atractives. Per exemple, en *Los Angeles Plays Itself*, prenc prestada la seva idea del Neorealisme, o almenys una part d'ella. I crec que les pel·lícules de les quals parlo allí, les pel·lícules finals de la peça, són millors exemples del seu concepte del Neorealisme que les pel·lícules sobre les quals Deleuze escriu, per exemple *Roma, città aperta* (1945), o els primers clàssics del Neorealisme italià. La seva definició de Neorealisme no encaixa en realitat amb aquestes pel·lícules neorealistes, i la clàssica escena d'*Umberto D.* (1952) que proposa com a exemple següent Bazin, és en realitat una escena una mica excepcional, excepcional dins d'aquesta pel·lícula i dins de les primeres pel·lícules neorealistes en general. Suposo que el terme Neorealisme comença a cobrar sentit en ell amb *Alemanya, any zero* (1948) i *Stromboli* (1950).

Crec que utilitza l'expressió "obra mestra" dues vegades en Los Angeles Plays Itself, en referència a les pel·lícules *Gone in 60 seconds* (1974) i *L. A. Plays Itself* (1972), que no són, per així dir-ho, part del cànon comunament acceptat. Em sembla que una gran part del seu projecte consisteix a proposar un cànon alternatiu. Ha afegit a Spencer Williams a aquesta llista. Existeixen altres figures sobre les quals li agradaria centrar l'atenció?

Algunes persones m'acusen d'usar l'expressió "obra mestra" de forma una mica lliure. Estic segur que hi ha molts...M'agrada molt Oscar Micheaux, per descomptat. Tant de bo hagués estat a prop quan el MoMA va projectar el seu programa sobre els primers pel·lícules sonores japoneses. Sempre he estat molt interessat en [Heinosuke] Gosho i en [Hiroshi] Shimizu. Fa molt temps, a Los Angeles, quan era jove, sempre hi havia una retrospectiva sobre Ozu, suposo que abans que la majoria de la gent descobrís a Ozu. Vam poder veure un munt de pel·lícules japoneses que gent d'altres llocs no van poder veure, *Pale Flower* (1964) i coses per l'estil.

Interview: Thom Andersen, Nick Pinkerton, Film Comment,
Junio 2015

Propera projecció: ***Exquisitos, Recents i essencials***

***The Exquisite Corpus*, Peter Tscherkassky; *Brouillard Passage #15*, Alexandre Larose; *Sin Dios ni Santa María*, Samuel M. Delgado i Helena Girón; *The Occidental Hotel*, Lewis Klahr.**

Dijous 28 d'abril, Auditori CCCB, 20.00h.