



Left Handed Memories, 1989, Michele Fleming

25.01.18

Dijous 19:30 h

LA PANTALLA ESCRITA. LES PEL·LÍCULES DE MICHELE FLEMING

Tot i ser una de les professores més generoses i estimades per tota una generació de cineastes, des d'Apichatpong Weerasethakul fins a David Gatten, les pel·lícules de Shellie Fleming s'han mostrat ben poques vegades. Quan va morir al desembre de 2013, desenes d'estudiants de la School of the Art Institute de Chicago van escriure dedicatòries per mostrar la seva admiració envers ella i el seu treball, ja que Fleming va ser per a molts una guia en l'àmbit personal i també una influència artística.

En les seves pel·lícules, totes realitzades en 16mm, hi conflueixen diferents tècniques, com la inserció de fotografies i tires de cel·luloide o la combinació de capes superposades en color i blanc i negre, a més de diferents processos per obtenir els seus reenquadraments, que van portar a comparar Fleming amb Joseph Cornell i les seves caixes màgiques. Juntament amb aquestes tècniques pròpies del collage, la cineasta va recórrer a la repetició de certs motius visuals (entre els quals, l'emblemàtic cargol de mar) o a les al·lusions, d'acord amb la seva forma fragmentària de filmar els cossos (les mans i els gestos resulten especialment misteriosos en el seu imaginari). Igualment particular és el seu ús de les diferents veus en off —com la del seu pare a *Life/Expectancy*, on es barreja la vida solitària d'una dona amb els passatges d'un llibre de psicologia— o dels textos escrits amb què elabora desenes de formes de "posada en pàgina" a l'interior d'aquest altre marc que és la pantalla de cinema.

Michele Fleming:

Left Handed Memories, 1989, Estats Units, 15 min

Private Property (Public Domain), 1991, Estados Unidos, 12 min

Devotio Moderna, 1993, Estats Units, 10 min

Life/Expectancy, 1999, Estats Units, 30 min.

Duració total: 70min

Projecció en 16mm. VOSC.

Còpies cortesia de l'Academy Film Archive.

«Quan era petita, tenia una preciosa col·lecció de cargols de mar», escriu Michele Fleming a la pantalla al començament de *Private Property (Public Domain)*. Tothom sap que amb una alenada d'aire a les parets d'un cargol de mar n'hi ha prou per fer vibrar, capa rere capa, totes les molècules de l'interior. La conquilla vermella, esmaltada i brillant, dibuixa una espiral a la pantalla. Una mà l'acaricia, la gira cap a la càmera i l'acosta a l'objectiu. L'orifici fon la imatge a negre. Una veu ens diu: «Escolta». Habitualment, les perturbacions fluctuants de l'aire o de l'aigua ens recorden el so de les ones com trenquen. Però Fleming, aquí, no està activant un record, sinó una dissociació. L'aigua que escoltem i l'aigua que veiem no és la mateixa. Els murmuris que abans eren imperceptibles per a nosaltres (el relat íntim), perquè només podem accedir a un interval reduït de freqüències, han desencadenat ara una espiral de records.

«La vida només es pot entendre mirant cap enrere, però només es pot viure mirant cap endavant». Amb aquesta cita de Søren Kierkegaard comença *Left Handed Memories*, on una altra veu parla d'uns records que s'intercanvien com si fossin cromos de beisbol. La noia, que fa anys que cau per un forat, ha après a veure-hi en la foscor (no podem deixar de recordar la història del color insuportable de les tulipes de *Devotio Moderna*). A *Private Property*, una jove no vol que ningú llegeixi el seu diari, perquè té por de ser mal interpretada fins i tot per si mateixa. Una dona es veu incapaç d'escriure girs o desenvolupaments a *Life/Expectancy*: les seves històries acaben on comencen; està cansada que li repeteixin que els detalls són insignificants. En el cinema de Fleming l'experiència de l'escriptura passa sense dubte per la tristesa. D'una banda, els criticats microorganismes en què només es veu el pas del temps, sense conflictes ni drames, com en el time-lapse del jardí de *Life/Expectancy*; de l'altra, la ficció disfressada de fet, davant de la necessitat de dir que tot és «mentida», de no diferenciar entre veritat i il·lusió. Les veus fantasiegen també amb la victòria dels antics grecs, amb les moralitats sense històries, amb els contes sense principi-nus-desenllaç; o es lamenten davant l'èpica dels mites i les llegendes «com les pàgines d'un llibre», en blanc i negre, la proliferació de les històries en la religió o la filosofia —i fins i tot en la poesia, la pintura, la música o les matemàtiques—, o aquesta memòria perversa de les llàgrimes falses, la dels llibres escrits pels vencedors que repeteixen les mentides de la Història.

La veu, les veus: llengües desconegudes, mantres, emissores de ràdio, diàlegs remuntats de pel·lícules («alguns dels records més antics són records de cinema»), construccions que tornen d'una pel·lícula a una altra («el líquid que vaig tastar és càlid i salat com el mar»), veus que substitueixen possiblement la de la cineasta («quan algú et pregunta si el teu treball és autobiogràfic, contestes: no, no exactament, i somrius de manera enigmàtica», Diane Schoemperlen)... El cor de veus que ha orquestrat Fleming qüestiona el lèxic («catolicisme», «simulacre d'incendi», «atuell de foc», «pregunta», «font» o «llàgrima» són algunes de les paraules que apareixen en un diccionari) i anuncia o enuncia un conjunt de textos escrits, «citats o plagiat», com llegim al final de *Private Property* («quan va començar a fer classes, va suspendre gairebé a un quart de la classe per plagi. En sabia ben poc, ella, d'aquesta època que anomenem postmodernisme»; «no tenia vocabulari (...) s'amagava, citava els altres»).

En el cinema de Fleming, les paraules parlen en imatges («Carn en pedra [...] Pedra en llum. [...] Carn en llum» [*Devotio Moderna*]), les propulsen: a *Private Property*, per exemple, la paraula «viatge» ens portarà a les línies grogues d'una carretera i a diversos fotogrames-record (els flaixos d'uns arbres passant per la finestreta d'un cotxe). Altres vegades és la imatge la que es projecta en el text (com quan veiem el cargol de mar i després la paraula que el designa: un referent objectual). Els segments d'oració, que ocupen uns quants fotogrames, s'encadenen i s'esvaeixen amb la mateixa cadència amb què passàriem les pàgines d'un llibre delicat. A *Life/Expectancy*,

les entrades-cita —arquetip/experiència personal; humor negre/atració pel mal; persona/màscara, ombra/inconscient; animus/força de l'ànima— gairebé sempre es transcriuen i es llegeixen, però quan falta la paraula o la veu, busquem projectar un element en l'altre (que les paraules se superposin sobre una imatge o surin sobre el fons negre serà igualment determinant).

Però cada constel·lació de textos arrossega una constel·lació d'imatges: a *Private Property*, una dona que es banya, arbres, dunes, un rellotge de sorra que forma una muntanya d'imatges-temps; a *Left Handed Memories*, una dona ajaguda, una matèria-tela vermella superposada amb plec que recorden el crepitat del foc, semblen alterar el seu somni d'una capa a l'altra; a *Devotio Moderna* les superposicions, en les quals les imatges s'agredeixen o es complementen, com el vermell que lluita contra el blanc i negre. Les batalles de la memòria, que també deixen les seves marques materials (esgarrapades, rascades), s'encadenen a través del cinema a *Life/Expectancy*: la bombeta d'un projector, alguns brins de pols que voleien, una teranyina il·luminada, un gàngster reflectit en diversos miralls que, amb la pistola a la mà, apunta a una dona, el vidre trencat pel tret. En una altra escena del film, veiem una parella de ball i uns acòrbates al ritme d'un gramòfon, equiparat, com les vies d'un tren, amb el so del projector. Contemplats així, els estudis de Muybridge proclamen al ralenti com l'eina privilegiada per descobrir com es configura la representació de la memòria, la inquietud principal de Fleming. A *Left Handed Memories*, la cineasta entra i surt de pla reenquadrant amb un marc algunes pintures, focalitzant l'atenció en noves zones o solapant i muntant les obres (un crucificat al costat de les víctimes del *Guernica* o *El crit* de Munch). A *Life/Expectancy*, la imatge d'una dona i un nen amb els braços aixecats, com en una imatge de guerra, es converteix en foto de la imatge, sostinguda per una mà; i, d'aquí, en la foto de la mà que sosté la foto. A *Private Property*, es llança una antiga col·lecció de polaroids (àlbum informe, memòria amuntegada). Posteriorment, dins de cada marc de cada Polaroid, les imatges es comencen a moure (palmeres, cossos, rostres). En aquesta segona vida de les imatges, el cargol de mar apareix dins d'un altre marc, doblement impressionat, un objecte de fotografia-cinema, com un d'aquests 11/8/3 strips immòbils de la taula de llum de *Left Handed Memories*, aquell que s'acabarà movent i ocuparà tota la pantalla. Ha desaparegut l'enquadrament? No, encara hi és. La cosa i l'objecte. Enquadraments d'enquadraments, records de records.

En una altra taula de llum, els strips reflecteixen una mà a contrallum sobre la qual se superposa no tan sols una pantalla en la qual es projecta una cua de pel·lícula, sinó una segona mà en blanc i negre, que sembla posar-se sobre la primera o acariciar-la, retallada i aïllada d'un gran diccionari (la seva pell és la pell rugosa de la coberta). *Strip* + marc + superposició: el doble sentit de la paraula frame permet expandir la imatge-memòria. En un altre moment, una espelma balla sobre un grup de fotogrames suspesos, horitzontalment, en el negre. Una bola de foc —el final del fotograma— fa desaparèixer totes les imatges. Els fotogrames corren en totes les direccions, com si s'haguessin col·locat en un carril de llum entre els dos braços d'una rebobinadora (i l'*optical printer*). Segons el nombre de fotogrames mostrats, la relació espai-temps entre el primer i l'últim reactualitza la correspondència present-passat-futur. Tot fotograma és un record del següent i un avançament de l'anterior. Aquesta pantalla mostra tots els temps simultàniament.

Francisco Algarín Navarro

Propera projecció:

28.01.18

Diumenge 18:30h

“NIPPON”: FURUYASHIKI VILLAGE
VIDA I LLENGUATGE DE L'ARRÓS.