MAC BA Museu d'Art Contemporani de Barcelona

CINEMAVISIÓ

ALGUNES OBRES MESTRES DEL CINEMA EXPERIMENTAL, 1956-2000

Programa de cinema
Octubre-novembre, 2006

JUAN BUFILL

EL CINEMA DE LA VISIÓ

«L'essencial del cinema acostuma a aparèixer d'una manera incidental a les pel·lícules. Jo vaig voler fer pel·lícules en què l'essencial fos el tema central, concentrar tota l'atenció en una determinada tècnica específica del cinema (per exemple, el zoom a *Wavelength* o la panoràmica a *Back and Forth*) i combinar el que aporta l'experiència física d'aquesta tècnica amb algun tipus de contingut apropiat.»

Michael Snow

«És important obrir els ulls, obrir el nostre ésser a la nova visió. L'home ha tancat tantes portes a les seves visions, a la seva ànima, a ell mateix, a la seva ment, que realment s'ha quedat tancat a l'exterior.»

Jonas Mekas

«L'art reeixit canvia la nostra comprensió de les convencions alterant les nostres percepcions.»

Sol LeWitt

Hi ha una visió pròpiament cinematogràfica, específica i diferent de les visions pròpies d'altres mitjans anteriors, com la fotografia o la pintura?

La projecció de les 33 pel·lícules que formen el programa *Cinemavisió. Algunes obres mestres del cinema experimental, 1956-2000*, vol respondre positivament a aquesta qüestió i mostrar que sí que hi ha una visió específicament cinematogràfica de la realitat i que aquesta cinevisió és la que ofereixen les obres fonamentals d'un cert cinema abstracte -en un sentit ampli de la paraula- que s'ha anomenat *cinema experimental*. Aquestes obres permeten descobrir, experimentar i conèixer, per mitjà de l'experiència de la visió cinematogràfica, precisament allò que no podria ser descobert, experimentat i conegut per altres mitjans. En aquest sentit, la seva contemplació activa es converteix en una aventura de la percepció visual i audiovisual, ofereix una experiència (la paraula *experimental* deriva d'*experiència*) alliberadora i psicodèlica en el sentit original de l'expressió: obertura de la ment o de l'ànima.

Tot i que el cinema narratiu (derivat del teatre i de la novel·la del segle XIX) i secundàriament el documental sembla que s'han apropiat la paraula *cinema* sense més adjectius, la veritat és que el cinema no és essencialment narratiu, ni documental. Aquesta afirmació, per descomptat, no pretén treure importància a les obres mestres dels grans narradors cine-

matogràfics, com Yasujiro Ozu o Satyajit Ray, ni a les millors pel·lícules documentals.

Es podria pensar que la visió cinematogràfica hauria de ser com una visió fotogràfica transformada per la dimensió temporal afegida i pel moviment. Tanmateix, l'essència del cinema no és la imatge fotogràfica en moviment i en el temps. El cinema és, en essència, la projecció o presentació de llum (tant si aquesta té o no té forma, figura o imatge), o fins i tot d'una possibilitat de llum, en un lloc i en el temps (amb una durada), sempre que hi hagi la possibilitat del moviment. Aquesta possibilitat del canvi o moviment ha d'existir, però no és imprescindible que es compleixi. I la projecció lluminosa ha de tenir lloc, però aquest lloc pot ser que no sigui una pantalla, tal com passa en l'expanded cinema (en obres com l'escultural *Line Describing a Cone*, d'Anthony McCall, en què la tercera dimensió és aire i fum).

Werner Nekes va teoritzar en els anys setanta sobre l'essència del llenguatge cinematogràfic. Va afirmar que no és a les imatges, sinó en allò que s'esdevé entre les imatges i en allò que es produeix en la ment del seu receptor. I va determinar la unitat expressiva del cinema, que no és precisament el pla en el sentit tradicional: «El fotograma A s'uneix al fotograma B, formant el *kine*, la mínima unitat d'informació fílmica. Si algú es vol pronunciar sobre el *llenguatge* del cinema, haurà d'examinar el *kine*

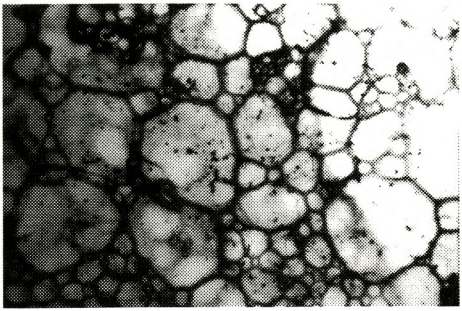
o grups de *kines*. [...] Dos fotogrames idèntics creen la il·lusió d'immobilitat, una petita diferència entre ells crea la il·lusió de moviment, i una diferència extrema entre tots dos, la il·lusió d'una fusió de formes.»

Així doncs, el cinema seria un mitjà especialment indicat per a les visions relatives. I un mitjà que assoleix la seva visió més profunda quan descobreix el caràcter il·lusori de la percepció. Aquí, en el que és aparentment formal, estructural i sensorial, rau una possible dimensió filosòfica. Però no tan sols és important el que és essencial, sinó el conjunt de totes les tècniques que poden donar lloc a una visió específicament cinematogràfica. I precisament l'exploració de totes les possibilitats específiques del *llenguatge* cinematogràfic, prescindint dels usos convencionals, és un aspecte fonamental (tot i que no pas únic: hi ha aspectes argumentals, metafòrics o paramusicals), en la creació del cinema experimental. D'aquesta exploració sorgeix un cinema abstracte que es distingeix del cinema narratiu o descriptiu, tant com l'art abstracte modern de Vassili Kandinsky, Hans Arp o Paul Klee es va poder distingir de les figuracions del segle XIX.

Aquest cinema es pot considerar abstracte no pas perquè a la pantalla apareguin formes abstractes, sinó per la seva abstracció estructural cinematogràfica, és a dir temporal: el temps és estructurat, ritmat segons durades, cadències i tons, segons variacions i tornades a partir de certs temes o imatges, com ho

és en la poesia o en la música, tot i que els elements expressius posats en el temps no són aquí (o no únicament) verbals i sonors. Alguns poden ser semblants als fotogràfics, o bé als pictòrics, i d'altres són exclusivament cinematogràfics.

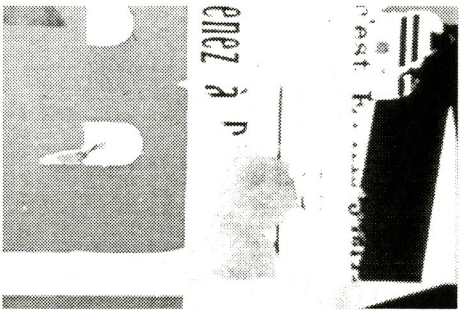
En el cinema no és imprescindible la filmació, com ha demostrat el cinema realitzat sense càmera; ni tampoc la imatge de tipus fotogràfic (amb la seva il·luminació, l'enquadrament, el punt de vista, la composició de masses...), que no és necessària en el cinema d'animació, fins i tot convencional. També en aquest sentit els creadors del cinema experimental han estat radicals en subratllar la materialitat de la pel·lícula: així, tenim el collage d'ales d'arnes i d'herbes fet directament sobre el cel·luloide per Stan Brakhage a *Mothlight*, una al·legoria sobre la llum i la mort que ens situa en el punt de vista d'un insecte. També van treballar directament sobre el cel·luloide el pioner Len Lye i el pintor basc José Antonio Sistiaga, autor de la pintura cinematogràfica més important i millor que s'ha fet, *...ere erera baleibu icik subua aruaren...* (1968-70), un esplèndid llargmetratge expressionista abstracte que supera Jackson Pollock i anticipa la pintura de Darío Urzay, en què la matèria és fluida, magmàtica, transformadora, creadora. O fins i tot el dibuix més primari: ja a punt de morir, Brakhage va fer la seva última minipel·lícula amb la seva saliva i les seves ungles, gratant el cel·luloide, dibuixant-hi els signes del seu adéu.



José Antonio Sistiaga - *...ere erera baleibu icik subua aruaren...*
1968 - 1970

Ja el 1956, abans que Nekes formulés la seva teoria del *kine*, Robert Breer va fer unes velocíssimes miniatures basades en el fotograma i no en el pla. El cinema d'animació havia treballat fotograma per fotograma, però només per imitar una acció en temps versemblant. A *Recreation*, Breer va fer servir imatges d'un sol fotograma (és a dir, amb una durada de 1/24 de segon cada una) creadores de discontinuïtat i d'un alegre desordre dins d'un flux antiverista, que no volia reproduir la realitat aparent, sinó recrear-la radicalment a través de noves percepcions. A *Free Radicals*, Len Lye va dibuixar directament sobre els fotogrames formes mòbils ja no figuratives, prenent la cinta com un flux. Marie Menken va compondre, per mitjà de plans curtíssims o d'un fotograma, els seus breus poemes cinematogràfics, profunds i lleugers, com ritmes o cançons de besllums. Va saber celebrar el millor de la

realitat, va fer poesia amb el cinema. I també Brakhage i Jonas Mekas. Naixia una nova espècie de poesia espaciotemporal basada en la consideració del fotograma o la successió de fotogrames i no sols en el tradicional pla cinematogràfic.



Robert Beer - *Recreation I*, 1956-1957

Més endavant, aquesta idea i aquesta pràctica es van radicalitzar cap al que anomenaré una *fotogramàtica* minimalista: va arribar a l'extrem Tony Conrad a *The Flicker*, una pel·lícula formada únicament per fotogrames blancs i fotogrames negres, dues classes d'*imatges buides* estructurades de manera que en projectar-se són pura vibració de llum i ombra, música visual parpellejant, estroboscòpica, al·lucinant en les seves variacions de ritmes i freqüències, com la posterior *Straight and Narrow*, pel·lícula en blanc i negre, vertical i horitzontal. Són obres en

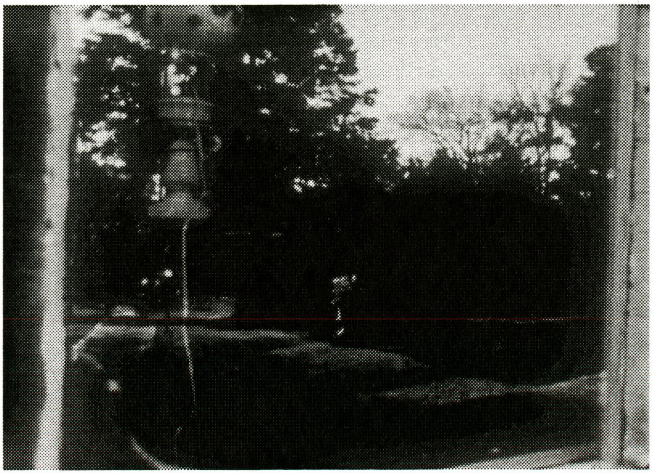
què s'arriben a veure colors que objectivament no existeixen, o sols en la ruptura de la llum. No sé si haurien entusiasmat o espantat Kasimir Malèvitx i Piet Mondrian.

A *N:O:T:H:I:N:G*, Paul Sharits desenvolupa una estructura de vibracions cromàtiques de caràcter místic, una extàtica música de llum-color d'una intensitat poètica estranya, no inferior a la que aconsegueixen Mark Rothko o Silvia Hornig en pintura o James Turrell en les seves posteriors instal·lacions de llum. *Serene Velocity*, d'Ernie Gehr, també és una pel·lícula minimalista, fotogramàtica i estructural.

Va assumir aquesta consciència fotogramàtica l'alemany Werner Nekes. A *Diwan* i en altres pel·lícules, a través de parpelleigs fotogramàtics i de superposicions, Nekes reintrodueix continguts o suggeriments postminimalistes, d'abast fins i tot metafísic: figures que apareixen i desapareixen, com espectres o besllums, presències esborradisses en fuga temporal i en fusió amb l'espai i els indrets.

La presentació del temps, la durada o la successió de durades, la composició o l'estructura temporal són fonamentals en el cinema, i en aquest cinema. La forma cinematogràfica es presenta com a formació en flux temporal, forma en (possible) transformació. El moviment és una possibilitat que gairebé

sempre es compleix. La tensió entre quietud i moviment és fonamental en l'obra de Barry Gerson, com també la modificació de la percepció visual a través del temps. El final de *Wavelength*, d'Snow, ofereix una possibilitat extrema: la imatge immòbil d'unes onades, al final d'un llarg viatge temporal, continua sent cinema, ja que existeix encara la possibilitat del moviment.



Barry Gerson - *Remembrance*, 1970

En el cinema convencional, els moviments que importen són els dels personatges i objectes, seguits per una càmera al servei de la narració o la descripció. En el cinema abstracte hi ha

altres moviments, que tenen significats poètics i filosòfics. Així, Marie Menken traçava moviments independents d'un objectiu pràctic. El seu objectiu era poètic i plàstic, la seva càmera dansava per veure la dansa d'una realitat transfigurada. El seu era, com el de l'andalús José Val del Omar (un dels grans absents en aquesta selecció necessàriament incompleta), un *llenguatge-tremolor*. També el de Jonas Mekas, que va fer unes panoràmiques de Cassis (incloses a *Walden*) que prefiguren *Back and Forth* i altres noves relacions espaciotemporals visibles en el cinema de Michael Snow, en què puc reconèixer desenvolupaments cinematogràfics d'algunes teories físiques d'Albert Einstein i estètiques de Klee. A *La Région Centrale*, d'Snow, es dóna un moviment continu en un paisatge desert, un moviment inèdit i una visió inèdita, un vol de la visió unitiu i místic, possible només gràcies a una màquina creada per a aquesta filmació. A *The God of Day Had Gone Down Upon Him*, l'última gran celebració i elegia de Brakhage, la càmera sintonitza amb els ritmes naturals, es mou com el mar en onatge.



Michael Snow - *La Region Central*, 1970

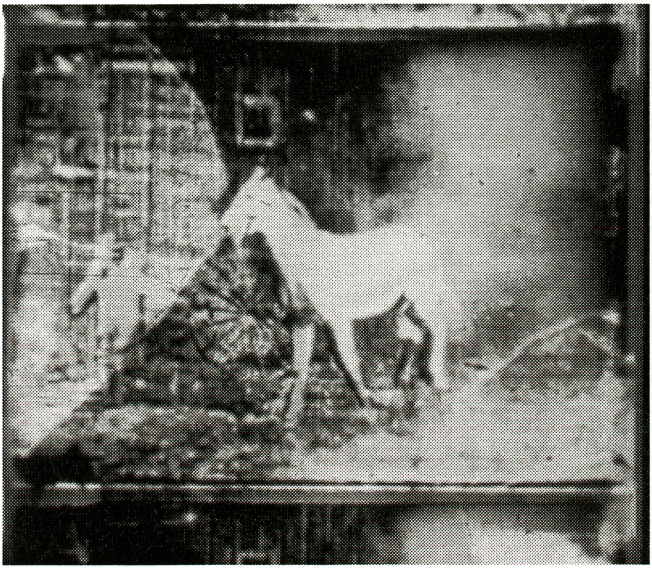


Brakhage - *The Garden of Earthly Delights*, 1981

Els diversos moviments cinematogràfics han estat exploradors i explorats pel cinema experimental: el canvi en la direcció de la càmera (la panoràmica), el desplaçament de la càmera (tràveling), el canvi òptic de distància i l'enquadrament (zoom). També l'enfocament i el desenfocament intencionat, que desmaterialitza i il·lumina (Brakhage, Gerson). I el *moviment* de les imatges en la seva relació, a través del muntatge de plans o fotograma per fotograma. Les obres mestres de Bruce Conner, per exemple, són muntatges de filmacions alienes, de vegades rebutjades. A *Cosmic Ray* (1961) va ser precursor del videoclip (*Ray* és Ray Charles), com ho havia estat del collage o reciclatge fílmic. Aquestes relacions cinematogràfiques faciliten la fusió de mons distants i escales diferents, tal com va fer Brakhage a *Dog Star Man. Prelude*: les similituds i equivalències entre visions microscòpiques i còsmiques, intracorporals, humanes i siderals, mostren la unitat original de l'univers.

Com el moviment, el so pot no ser present en el cinema. Snow és músic i a les seves obres el so i la relació audiovisual també són originals. A *Wavelength* es viatja a través de les ones sonores i de les de la llum (i, a més, es fa al·lusió a les onades del mar) i a *La Région Centrale* els sons són com una partitura que governa els moviments de la càmera. Altres obres es basen en la música d'una manera precisa: el cinema de Nekes es complementa perfectament amb la música d'Anthony Moore, un bucle de Brian Eno és un equivalent del bucle de Malcolm Le

Grice a *Berlin Horse*, i les enèrgiques pulsacions de Terry Riley i John Cale són també un equivalent del dinamisme geomètric d'*Straight and Narrow*, de Tony i Beverly Conrad. En altres casos, com en el cinema de Brakhage, l'esplèndid ritme de les imatges, la música de la llum, fan innecessària la presència del so, que sols hi aportaria distracció. L'obra de Sistiaga no necessita so. I Mekas, per exemple, a *Walden* el neutralitza, tot i que de vegades li funciona molt bé la música (una inèdita improvisació psicodèlica de The Velvet Underground).



Malcom Le Grice - *Berlin Horse*, 1970

El temps és consubstancial al cinema tant com la llum que fa visible la matèria. Deixa de ser simplement cronològic (llevat en casos prosaics com Andy Warhol) i esdevé composició, música visual o audiovisual. O poesia cinematogràfica: hi ha una poètica del besllum, de la visió fugaç en el diari filmat de Mekas, en què la memòria és una fluència de fragments i no pas una descripció o narració novel·lesca. També Menken i Brakhage componen amb besllums inestables, i Conrad i Sharits amb ritmes de llum i de color. Hi ha extrems ràpids (Breer) o lents (*Jesus Blood*, d'Stephen Dwoskin, que podria haver estat en aquest programa). En els moments ràpids de *La Région Centrale*, la matèria sòlida es desfà i es fon amb el cel: l'energia transforma la matèria, el moviment en el temps transfigura l'espai. Hi ha ritmes hipnòtics: *Berlin Horse*, de Malcolm Le Grice, i *Runaway* de Standish D. Lawder són fugues inacabades, tancades en un bucle, i les fluides transformacions de *Lapis* absorbeixen la visió i són extàtiques, com la radiant vibració cromàtica de *N:O:T: H:I:N:G* de Paul Sharits o com els moments de *Saugus Series*, de Pat O'Neill, en què regna també la vibració.

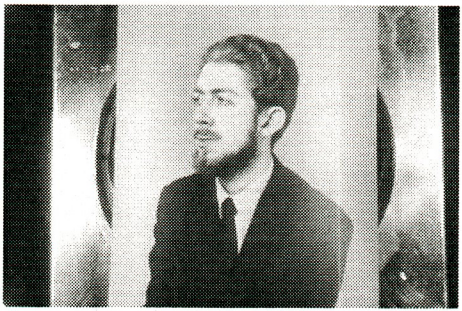
Obres com *Diwan*, de Nekes, o *Tango*, de Zbigniew Rybczynski, presenten esplèndides imatges de la fusió de temps diferents. La superposició (un recurs que, com la refilmació o la doble pantalla, pot ser un simple ornament, un tic del que és pseudoexperimental) és aquí un mitjà per pensar i revelar la realitat d'una manera metarealista. El temps és una fuga. Les imatges

del present es poden superposar a les del que és absent, del passat i del futur, com s'esdevé en el nostre cervell que recorda, imagina i anticipa. A *Diwan* es produeixen fusions d'oposats: el cos i l'espai, el dia i la nit. El temps és un batec d'aparicions i desaparicions. A *Tango*, el vertigen consisteix a poder veure simultàniament molts temps diferents en un mateix lloc: una habitació hiperpoblada.



Zbigniew Rybczynski - *Tango*, 1981

El pas del temps era a *Fire of Waters*, de Brakhage, una espera fosca, que creava expectatives i oferia aparicions lluminoses. A *Nostalgia*, de Hollis Frampton, i a *Wavelength*, el pas i la consciència del temps són el tema central. A *Nostalgia*, una veu descriu i anticipa la imatge (una foto) que encara no veiem, i quan aquesta apareix recordem la descripció anterior, mentre escoltem ja la descripció de la foto següent. Aquest desfasament fa que cada moment present estigui relacionat amb el que ha desaparegut i amb el que encara no ha aparegut. Pel que fa a la resta, les imatges cremen, els records moren com ho faran els éssers vius de les fotos.

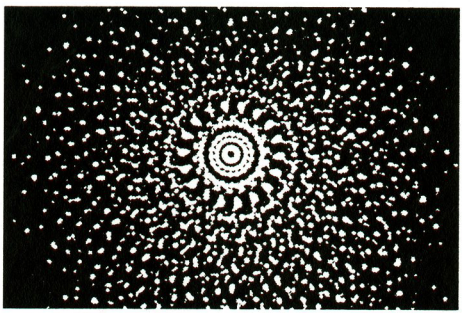


Hollis Frampton - *Hapax Legomena I (Nostalgia)*, 1971

En totes aquestes obres, l'exploració del mitjà cinematogràfic esdevé una exploració de la realitat i un aprofundiment en la realitat. Aquestes possibilitats tècniques han estat mitjans d'expressió per a artistes que van trobar en el cinema un mitjà descobridor, una màquina capaç d'expressar continguts poètics i filosòfics. La poesia de Brakhage és completa: física i metafísica, vital i existencial. Les obres mestres de Michael Snow són filosofia expressada per mitjans audiovisuals, sense paraules, mitjançant l'exploració cinematogràfica, a través del moviment en el temps i l'espai. Són exemples d'una rara i admirable ontologia cinematogràfica. *Wavelength* representa el temps irreversible, el moviment cap a allò que és inert, on tenen cabuda la reminiscència i l'anticipació. És un lliscament metafísic que té com a nau el so i que té com a forma el zoom cap endavant (fragmentari, amb riques variacions, amb algun *flash-black* espectral). És una visió essencial del temps i l'existència. La seva última imatge és polisèmica: la foto d'unes onades, el moviment fixat, la mort o la continuïtat més enllà, la sortida al món exterior o ulterior.

I *La Région Centrale* arriba a ser un vol místic capaç de transformar la visió i la consciència dels seus contempladors actius. En certes fases d'aquest hipnòtic paisatge-fluir còsmic, de moviments espirals i esfèrics, es poden arribar a perdre les il·lusòries percepcions convencionals sobre les presumptes horitzontalitat i verticalitat, sobre la solidesa de la matèria amb relació a l'energia i el buit, fins i tot arribar a viure l'experiència contemplativa de la fusió de l'interior i l'exterior, del subjecte

i l'objecte. L'ego i l'univers, que la civilització i la cultura material havien separat per raons pràctiques i sovint depredadores, es reuneixen en el flux d'aquestes obres, igual que en les millors de Brakhage. I obres com *Lapis*, de James Whitney, o *N:O:T:H:I:N:G*, de Paul Sharits, són la més intensa expressió cinematogràfica d'un cert pensament i sentiment místic que fins llavors tenia la seva millor expressió en els *upanisads*, en els mandales tibetans i sobretot en els *ragues* de la música clàssica hindú. *Lapis* és com una font d'energia, un univers en origen que divideix i multiplica, que es contrau i s'expandeix. I *N:O:T:H:I:N:G* és la plenitud en el buit. Després d'haver vist aquestes pel·lícules, si de debò s'han vist sense prejudicis, un ja no és el mateix: percep i entén millor.



James Whitney - *Lapis*, 1963 - 1966

Aquestes obres (i d'altres no incloses en la selecció) inauguren un nou cinema que es distingeix del realitzat en el context o sota la influència de les avantguardes històriques, en que la seva concepció és originalment cinematogràfica. Sorgeix de l'ull visor, de la matèria del film, de la sala de muntatge, directament de les possibilitats del mitjà, i no com una versió o derivació de plantejaments concebuts en mitjans d'expressió anteriors i exteriors al cinema.

Hi havia precedents com *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger i Dudley Murphy, o com *L'home de la càmera* (1929) de Dziga Vertov, el qual es va inspirar en la poesia. Però la veritable eclosió d'aquest cinema es produeix a la segona meitat del segle xx. Les millors aportacions del cinema de la visió se situen sobretot al voltant dels anys seixanta i setanta. Tot i que també van sorgir i continuen sorgint aportacions valuoses en altres indrets, Nova York va ser en aquells anys la capital del cinema *underground* i experimental, en un context utòpic i d'alliberament vital i sexual, en ple auge de la *psicodèlia* (amb el seu LSD alliberador i nociu), de la influència de l'espiritualitat de l'Índia i l'Extrem Orient, del *free jazz*, de l'art conceptual, del minimal, del Land art, de l'estructuralisme, del Living Theatre, dels moviments per la pau i pels drets humans i fins i tot d'un videoart llavors incipient, que només ha aconseguit superar les obres mestres del cinema experimental en l'espectacularitat del suport i en l'apreciació fetitxista, i que molt rarament ha assolit la intensitat de la seva poesia i del seu pensament.

© de les fotos, els autors

Agraïments:
Zbigniew Rybczynski, Barry Gerson
Light Cone i Canyon Cinema