

Monuments discrets d'un film infinit

Discrete Monuments of an Infinite Film

Celeste Araújo

RESUM

A partir de la sospita que la història del cinema només la pot fer el propi cinema, Ricardo Matos Cabo reuneix materials fílmics heterogenis i els disposa de tal manera que la relació entre ells sorgeix per si mateixa: es tracta d'una tasca en què dóna prioritat a les matèries que el cinema projecta de si mateix. D'aquesta manera, l'encadenament de pel·lícules en una projecció –fet a partir dels límits d'una màquina que les presenta unes darrere de les altres i no unes al costat de les altres– no és de l'ordre del visible, sinó que opera de manera intangible, produint correlacions entre imatges i sons en les quals el cinema parla de si mateix. En aquest article, s'intenta reflectir algunes d'aquestes analogies creades entre pel·lícules que el programador portuguès va presentar en diferents contextos: «Veure: escoltar, l'experiència del so al cinema» (Culturgest, 2009), «Històries del cinema per si mateix» (Culturgest, 2008) o «Residus» (Cinematheca Portuguesa, 2011). Parlar de les històries que projecten aquests programes és, d'alguna manera, traçar recorreguts que creuen diferents punts del *film infinit* de què ens parla Hollis Frampton.

PARAULES CLAU

Història del cinema, film infinit, projecció, programació, programador-passador, monuments discrets, analogies, encadenament invisible, cinema-fàbrica.

ABSTRACT

Taking as a point of departure the suspicion that the history of film can only be written through film itself, Ricardo Matos Cabo brings together heterogeneous filmic materials and disposes them in such a way that the relationships amongst them emerges organically: it is a task that has at its centre the matter projected by films themselves. In this way, the cross-dissolve that takes place during a screening – since in the cinema images are shown one after the other, rather than one next to the other – is not of a visible order, but rather operates in an intangible manner, producing correlations between images and sounds, through which film speaks about itself. This essay aims to give an account of some of the analogies produced between the films selected by the Portuguese curator in different contexts: 'To See: Listening, the Experience of Sound in the Cinema' (Culturgest, 2009), 'Histories of Film by Film Itself' (Culturgest, 2008) or 'Residues' (Portuguese Cinematheque, 2011). To speak about the histories that these programmes project is, to a certain extent, to trace paths across the different points of the *infinite film* of which Hollis Frampton speaks.

KEYWORDS

Film history, infinite film, projection, programming, programmer-*passer*, discrete monuments, analogies, invisible cross-dissolve, film-factory.

Constituïda per totes les pel·lícules que s'han fet, incloses «pel·lícules pedagògiques, *amateurs*, cinematografia endoscòpica i moltes coses més» (FRAMPTON, 2007: 26-27), la història del cinema és encara un territori desconegut. Com que «no es poden veure totes les pel·lícules al mateix temps i en un mateix cinema» (KLUGE, 2010: 304), aquesta mena de *film infinit* que «conté una infinitat de passatges sense fi on cap fotograma s'assembla gens ni mica a un altre, i una infinitat de passatges on els fotogrames successius són els més idèntics que puguem imaginar» (FRAMPTON, 2007: 26-27), aquest relat només es pot esbossar de manera esbiaixada a cada projecció, en les inesperades relacions que s'estableixen entre les pel·lícules, entre les seves imatges i sons. De manera que la història del cinema coincideix amb la història particular de cadascuna de les seves projeccions: llocs on el cinema es narra i escriu a si mateix.

No es necessitaria gaire més per a intentar albirar aquest relat, n'hi hauria prou amb un projector dins d'una sala per a veure algunes de les «capes geològiques, corriments de terres culturals» (GODARD, 1980: 25) que romanen invisibles entre les seves matèries. S'hauria també de seleccionar unes quantes pel·lícules per a mostrar-les a la llum del projector —mitjà de visió i anàlisi que permet entreveure aquestes geografies ocultes—. Seria un treball que suposaria, necessàriament, per part de qui l'executa, una discreció, un apagament, per a donar prioritat a les matèries que el cinema projecta de si mateix. Essent així, aquells que reuneixen pel·lícules i les alineen perquè es projectin en pantalla són una espècie de “passadors” (per a usar l'expressió de Serge Daney), intermediaris d'aquest relat històric, les sessions del qual configuren recorreguts que creuen diferents punts d'aquest *film infinit* de què ens parla Hollis Frampton. Entre aquestes projeccions estan moltes de les que va programar Ricardo Matos Cabo en diferents espais. En aquest article, repassarem algunes d'elles per a percebre quins «monuments discrets»¹ (FRAMPTON, 2007: 27) projecten.

1. Encara que la traducció és «monuments concrets», optem per mantenir el sentit original de Frampton: «discrete

Encara que les pel·lícules, com les mònades de Leibniz, siguin autònomes i existeixin entre elles abismes², en passar pel feix de llum del projector, màquina que produeix analogia, sorgeixen entre elles ressonàncies, elements invisibles que es generen en alinear-se les unes rere les altres en la projecció. Observem així algunes d'aquestes correspondències que es creen, per exemple, en veure *What the Water Said*, n° 4-6 (David Gatten, 2007) seguida de *Le Tempestaire* (Jean Epstein, 1947) i *Looking at the Sea* (Peter Hutton, 2000-1), sessió que Ricardo Matos Cabo va preparar dins del Cicle «Veure: escoltar, l'experiència del so al cinema» (Culturgest, Lisboa, 2009). Tres pel·lícules que, a partir d'estratègies molt diferents, evocuen el mar i fan d'aquest lloc el veritable protagonista, al mateix temps que intenten reflectir la naturalesa de les relacions entre el so i la imatge al cinema. Intentar parlar de les analogies que es creen entre aquests films, implica necessàriament situar-se en el lloc configurat per la seva projecció: espai innombrable, ple d'epifanies, on l'aparició és al mateix temps un sostreure's.

Per una mena de màgia o intercanvi, al final de *Le Tempestaire* d'Epstein, el mar, que ha estat present al llarg de tota la pel·lícula, apareix immers a l'interior d'una bola de cristall. Enfront de la inquietud d'una dona que espera el retorn del seu nuvi pescador en un dia de tempestat, un vell, conegut al poble pesquer com el “mestre de les tempestes”, aconsegueix tancar l'onatge dins d'aquest objecte esfèric i amb el seu buf calmar el vent i les onades. Les magnífiques imatges que bullen dins d'aquesta bola de cristall tenen la capacitat de revelar-nos el propi cinema, la seva possibilitat màgica de retrocedir i replegar el moviment. D'alguna manera, la intempèrie marítima bullia ja a l'interior de *What the Water Said*, on les seves imatges i sons, resultants de l'acció de l'oceà en el cel·luloide, ens revelaven també el cinema, la materialitat de les diferents capes del suport filmic activades per les aigües de la costa del sud de Califòrnia.

monuments».

2. Vegeu KLUGE, Alexander (2010).

Les accions de *Le Tempetaire* són mínimes i les poques que ocorren gairebé no s'escolten, estan entretallades constantment per la presència física del mar, davant del qual el poble roman en silenci. A la pel·lícula muda de Peter Hutton, és també des del silenci que es contempla l'oceà, des d'un punt de vista que estava enunciat, literalment, en un dels primers plans de *Le Tempetaire*: un grup de vells pescadors mira, des de la riba, cap a la presència incomprendible de les seves aigües. Hutton explica que quan va filmar «el material amb el qual conclou *Looking at the Sea*, em trobava en aquests penya-segats de la costa oest d'Irlanda, mirant a l'oest cap al sol i pensant en aquests immigrants que volien abandonar Irlanda a causa de la gana i es quedaven confrontats amb la mateixa perspectiva. Havien d'haver vist el mar com aquest complicat obstacle» (MACDONALD, 2009: 225). Però només és possible contemplar el mar des de la riba quan el vent i l'onatge es calmen.

En el moment en què l'"amo de les tempestats" aconsegueix apaivagar les aigües, la bola de cristall, que sosté a les seves mans, cau al terra i es trenca. Epstein ens la mostra desfer-se en silenci –tractament sonor que anuncia els plans muts de Hutton– com si despertéssim d'un somni, d'aquest "somiar despert" que configura *Looking at the Sea*; com si les imatges i els sons de les pel·lícules anteriors haguessin estat tan sols miratges que es produeixen en observar detingudament la llum del mar filmada per Hutton, amb la serenitat d'un paisatge pintat. Però, al mateix temps, *Looking at the Sea* podria ser la contemplació muda d'aquests trossos del cristall escampats al terra de *Le Tempetaire*, de tots aquests bocins que, tal com ocorria amb l'emulsió de la pel·lícula de Gatten, tancaven en el seu interior el moviment cíclic de les onades.

Encara que hem intentat anotar algunes de les correspondències que es creen en projectar-se aquestes pel·lícules, el seu encadenament no és

de l'ordre del visible, sinó que, com el buf del "mestre de les tempestes", opera de manera intangible, produint correlacions entre imatges i sons en les quals el cinema parla de si mateix. El treball concret del programador portuguès radica per darrere d'aquests aspectes immaterials de la projecció. Ricardo Matos Cabo va reunir aquestes tres pel·lícules –que usualment estan vinculades a diferents àmbits del cinema: experimental, ficció i documental, fronteres que no existeixen dins dels seus programes– sense intentar harmonitzar-les, ni establir jerarquies o relacions de dependència entre elles. No va intentar tampoc justificar qüestions alienes als films, sinó que, tenint en compte els seus formats i característiques materials, els va disposar de tal manera que la relació entre ells va sorgir per si mateixa. A més, aquesta sessió, en estar emmarcada dins del cicle «Veure: escoltar», també reflectia diferents maneres de treballar el so al cinema: la inscripció directa sobre la banda òptica a la pel·lícula de Gatten, l'ús del so alentit a *Le Tempetaire* (Epstein treballa a partir de les possibilitats expressives del ralenti sonor, per a descobrir aquestes infinites parts que componen el so de l'obrir i tancar d'una porta o el rumor d'una tempesta que es descompon) o la imatgeria del silenci en el film de Hutton.³

Vegem altres exemples, ja que encara que es mantinguin alguns elements del seu treball, com la discreció o el respecte pels formats, el programador portuguès ha experimentat altres formes d'encadenament de pel·lícules que aquesta sessió no podria representar. Ens detindrem ara en un programa dedicat a les variacions d'un dels primers motius de la història del cinema: la sortida dels obrers de la fàbrica, on es van projectar *Motion Picture: La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Peter Tscherkassky, 1984), *Arbeiter verlassen der Fabrik* (Harun Farocki, 1995) i una selecció dels *Factory Gate Films* (Mitchell & Kenyon, 1900-1913). Integrant un cicle més gran de pel·lícules que intentava pensar el cinema i la seva història a partir del cinema, «Històries del cinema per si

3. Algunes d'aquestes qüestions foren aprofundides en altres sessions del cicle «Veure: escoltar», com per exemple,

el sentit del silenciós al cinema, a través d'un programa dedicat a Stan Brakhage.

mateix» (Culturgest, 2008), aquesta sessió parteix d'un dels primers plans rodats pels germans Lumière per a comparar les seves imatges i compilar algunes de les seves rèpliques.

Peter Tscherkassky enuncia aquest treball d'anàlisi en triar un fotograma de la pel·lícula *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, just en el moment en què els obrers creuen el llindar de la fàbrica, per a crear un nou film que els emmarca infinitament en aquest lloc de sortida. Les seves imatges, resultants de la impressió del fotograma de la comunitat obrera sobre tires de pel·lícula verge, estan constituïdes per elements imperceptibles i abstractes que ens revelen la materialitat mateixa del film. Així, en endinsar-se en aquesta imatge fixa, Tscherkassky es troba amb el material que produïen aquests mateixos obrers a les fàbriques Lumière de Lió: les plaques fotogràfiques i la pel·lícula de nitrat, tractant de donar un índex d'allò que, segons Farocki, falta en aquestes preses: el treball. «La primera càmera de la història del cinema va enfocar una fàbrica, però (...) la fàbrica mai va atreure el cinema, més aviat li va produir rebuig. (...) La majoria de les pel·lícules narratives transcorren després del treball (...) Gairebé totes les paraules mirades o gestos intercanviats a les fàbriques en els darrers cent anys van escapar al registre filmic.» (FAROCKI, 2003: 35)

A partir de la presa dels germans Lumière i de fragments de pel·lícules de Fritz Lang, D. W. Griffith, Charlie Chaplin, Vsevolod Pudovkin o Michelangelo Antonioni, Farocki examina aquesta imatge que el cinema ha repetit tenaçment al llarg de la seva història. En muntar-les, les unes després de les altres, sembla com si el cinema no hagués tractat un altre tema, com si en la primera pel·lícula existís alguna cosa irreductible. Moltes de les primeres companyies cinematogràfiques, com l'anglesa Mitchell & Kenyon, van rodar a la manera dels Lumière unes quantes pel·lícules a l'entrada i sortida de les fàbriques. La càmera dels seus operadors va registrar el moviment interminable d'obrers que s'apinyaven a les portes de mines, fàbriques o drassanes, mostrant com alguns nens integraven també les fileres

de treballadors. A més d'autèntics documents socials i històrics, aquestes preses ens envien al cinema, no solament per la referència a Lumière, sinó perquè en elles podem percebre el que va portar les primeres càmeres cinematogràfiques a enfocar les fàbriques. En aquesta multitud d'obrers que sortien de la feina, els primers operadors buscaven atreure espectadors per a les seves pel·lícules, esperant que vinguessin a les projeccions que feien en fires o d'altres llocs per a identificar-se en pantalla. De manera que, en aquesta sessió, podem entreveure una estranya tautologia entre cinema i fàbrica present a la pel·lícula de Lumière i a les seves variacions: si la primera inaugura el cinema mostrant els obrers que produïen les mateixes pel·lícules de nitrat, com ho evidencia Tscherkassky, a les seves rèpliques estan retratats els primers espectadors del cinema que els operadors escrutaven entre les masses de treballadors que sortien de les fàbriques.

Ricardo Matos Cabo reprèn i desenvolupa la relació entre el cinema i els processos fabrils a «Residus» (Cinemateca Portuguesa, Experimenta Design, 2011), un cicle de pel·lícules sobre el treball industrial i les sobres que genera. En una de les seves sessions, que va reunir les pel·lícules *Fabrication de l'acier*, Producció Gaumont, 1910, *Hands Scraping* (Richard Serra, 1971), *Poussières* (Georges Franju, 1979), *Steelmill/ Stahlwerk* (Richard Serra, 1979) i *Winter Solstice [Solariumagelani]* (Hollis Frampton, 1974), s'enllacen les restes industrials, espurnes, llimadures i pols, amb el treball dels obrers, presentant les conseqüències d'aquestes partícules invisibles sobre el seu propi cos. Si a *Hands Scraping*, s'exposa literalment la relació entre el gest dels treballadors i les sobres —quatre mans recullen i netegen llimadures de metall al terra, una acció minuciosa i repetitiva que acaba amb l'eliminació de les restes del paviment—, en el documental de Franju es detallen els riscos laborals a què es veuen exposats els treballadors en contacte amb la pols industrial. Arribant fins i tot a acolorir a mà imatges del foc per a mostrar la intensitat de la fosa (pel·lícula de Gaumont) o a plasmar el moviment abstracte de les espurnes (Frampton), el cinema mostra així la seva capacitat

per a radiografiar la producció industrial i les condicions de treball a les fàbriques, presentant tot allò que falta a les primeres preses del cinema fetes a les portes de les fàbriques.

Parlar sobre el treball de Ricardo Matos Cabo implica necessàriament parlar de les pel·lícules que reuneix i de les relacions que es generen entre elles a la projecció, i alhora percebre quines històries projecten algunes de les sessions que va preparar. Però la seva manera d'encadenar pel·lícules en una projecció, de presentar-les a la llum del projector, màquina que no permet veure dues pel·lícules alhora, sinó una darrere de l'altra, no té regles preestablertes, sinó possibilitats i variacions infinites: les sessions que comentem amb prou feines en plasmen algunes. El programador portuguès va arribar a mostrar la mateixa pel·lícula en diferents contextos, com, per exemple, *Mourir pour des images* (René Vautier, 1971), programada al voltant del mateix tema a «Històries del cinema per si mateix» (2008) i en una carta blanca que li va donar la Cinemateca Portuguesa (2011), o algunes pel·lícules de Raymonde Carasco presentades en diferents trames: «Figures de la dansa al cinema I» (Culturgest, 2005), «Explicar el temps» (Cinemateca Portuguesa, 2010) i «Residus» (Cinemateca Portuguesa, 2011). Va arribar, fins i tot, a projectar dues vegades en una sessió la mateixa pel·lícula: *Quad I + II* (Samuel Beckett, 1981), per a enllaçar la figura geomètrica que exposa el ballet i la repetició d'estructures fixes amb la dansa i la forma rectangular de la pantalla («Figures de la dansa al cinema II», Culturgest, 2006)⁴.

4. Aquesta sessió, denominada «Configuracions», va reunir la següent seqüència de pel·lícules: *Quad I + II* (Samuel Beckett, 1981), *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (Bruce Nauman, 1967-68), *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (Bruce Nauman, 1967-68), *Structured Pieces III* (registre de Trisha Brown, 1975), Documents de dansa tradicional compilats per Francine Lancelot entre 1966 i 1984 (Aubrac [Aveyron], 5 octubre de 1964; Sud-Ouest, Réunion à Menjoulic, Leucouacq, Loudes, 31 juliol de 1977), *Quad I + II* (Samuel Beckett, repetició), *Rhythmus 21* (Hans Richter, 1922-24), *Color Sequence* (Dwinnel Grant, 1943) i *Ray Gun Virus* (Paul Sharits, 1966).

Hi ha autors que sempre tornen als seus programes com Peter Nestler, a qui li va dedicar recentment una retrospectiva (Goethe-Institut i Tate Modern, Londres, 2012), Raymonde Carasco o Hollis Frampton. Els temes també tornen, moltes de les seves sessions giren al voltant de la dansa, de la genealogia comuna que la uneix al cinema, la plasticitat del moviment, com a «Figures de la dansa al cinema I i II» (Culturgest 2005, 2006) o els cicles de pel·lícules entorn de Babette Mangolte (Serralves, 2011), d'Elaine Summers (Serralves, 2011) i del Judson Dance Theatre (Serralves, 2011). Alguns dels programes van ser creats tenint en compte el lloc on es van projectar: pensem no només en els que es presentaren a Serralves en paral·lel a exposicions i altres activitats del museu, sinó, principalment, en els que el programador portuguès va preparar per al jardí botànic de Coïmbra, reunint films sobre l'observació científica i estudis del moviment d'autors de principis de segle juntament amb altres treballs recents (2011)⁵. Fins i tot, en una carta blanca que li va donar la Cinemateca Portuguesa dins del cicle «Què és programat una cinemateca avui?» (2011), Ricardo Matos Cabo va presentar un conjunt de pel·lícules que reflexionen sobre el seu propi treball⁶. Els films triats no eren tant respostes a aquesta pregunta com formes d'interrogar el fet mateix de programar cinema. Però en tots els seus programes hi ha sempre una qüestió permanent, la de presentar la història del cinema, conscient que aquesta història només pot ser feta pel propi cinema⁷. ●

5. El programa original es constituïa de les següents pel·lícules, tot i que algunes d'elles finalment no es van projectar: *Préambles au cinématographe: Étienne-Jules Marey* (recreació de Claudine Kaufman i Jean Dominique-Jaloux, 1996), *Éducation Physique étudiée au ralentisseur* (director desconegut, 1915), *Incunables du cinéma scientifique* (compilació de Jean-Michel Arnold, 1984), *L'Hippocampe* (Jean Painlevé, 1934), *Observando El Cielo* (Jeanne Liotta, 2007), *Journal and Remarks* (David Gatten, 2009), entre d'altres.

6. *Hapax Legomena I – VII* (Hollis Frampton, 1971-72), *Routine Pleasures* (Jean-Pierre Gorin, 1986), *Destruction des archives* (Yann Le Masson, 1985), *Mourir pour des images* (R.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

FAROCKI, HARUN (2003). *Crítica de la Mirada*. Buenos Aires. Editorial Altamira.

FRAMPTON, HOLLIS (2007). *Especulaciones, Escritos sobre cine y fotografía*. Barcelona. MACBA.

GODARD, JEAN-LUC (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid Alphavile.

KLUGE, ALEXANDER (2010). «La historia del cine viene a nosotros» in *120 historias del cine*. Buenos Aires. Caja negra.

MACDONALD, SCOTT (2009). *Adventures of Perception, Cinema as Exploration*. Berkeley. University of California Press.

CELESTE ARAÚJO

Llicenciada en Comunicació Social per la Universidade do Minho i Diploma d'Estudis Avançats en Filosofia per la Universitat de Barcelona. Prepara una tesi doctoral sobre Luigi Nono. Fou periodista a *Público* (Lisboa, Portugal). Forma part de l'equip de programació de Xcèntric (Centre de Cultura Contemporània de

Barcelona [CCCB]) i coordina amb Marcos Ortega la secció «Fugas» de la revista *Blogs&Docs*. Ha publicat articles a *Archivos de la Filmoteca*, *Miradas de cine* i *Contrapicado*, entre d'altres publicacions.

celeste_araujo@hotmail.com

Vautier, 1971), *La mer et les jours* (Raymond Vogel i Alain Kaminker, 1958) i *Delluc & Cie (La première vague, 1ère partie)* (Noël Burch i Jean-André Fieschi, 1968) foren les pel·lícules que Ricardo Matos Cabo va reunir en aquesta carta blanca, films sobre films, que qüestionen el cinema i els seus espais de projecció i preservació.

7. Encara que a tots els seus programes aquesta qüestió estigui present, a «Històries del cinema per si mateix» (Culturgest, 2008) la presenta de manera literal, ja que és un cicle de pel·lícules en què Ricardo Matos va traçar alguns recorreguts de la història del cinema, però no de manera cronològica, sinó més aviat arqueològica. A partir

de fragments de films i de la reutilització d'imatges, els treballs projectats –pel·lícules com *Eadweard Muybridge*, *Zoopraxeographier* (1974) de Thom Andersen, *Public Domain* (1972) de Hollis Frampton, *Standard Gauge* (1984) de Morgan Fisher, *Moments Choisis des Histoire(s) du Cinéma* (2000) de Jean-Luc Godard o *Elementare Filmgeschichte* (1971-2007) de Klaus Wyborny, entre d'altres– van intentar mostrar com s'han produït certs moviments en les formes cinematogràfiques, com es van repetint certes estructures i temes o com es barreja la història d'aquestes formes amb la personal de cada autor.