

# Una breu història dels col·lectius radicals des dels anys 60 fins als anys 80: Entrevista amb Federico Rossin sobre la retrospectiva ‘United We Stand, Divided We Fall’

A Brief History of Radical Film Collectives from the 1960s to the 80s: Interview with Federico Rossin on the Retrospective ‘United We Stand, Divided We Fall’

---

David Phelps

## RESUM

Aquest text tracta del cinema col·lectiu a partir del cicle «United We Stand, Divided We Fall», comissariat per Federico Rossin, al festival Doclisboa, el 2012. En una conversa de l'autor amb el programador, s'assenyala que la història del cinema col·lectiu amb prou feines ha estat estudiada en profunditat, i és un ampli camp de recerca per a historiadors i investigadors del cinema. Rossin assenyala que el cinema col·lectiu sol sorgir d'èpoques de crisis econòmiques i socials, i comenta algunes de les seves particularitats, en particular a partir de la relació ideològica que s'estableix entre els personatges i càmeres o cineastes. Segons Rossin, a partir del cinema col·lectiu es pot tornar a una creença forta i profunda en el real, ja que el cinema no és només una màquina que produeix somnis, sinó un mitjà fort per a comprendre i analitzar la realitat mitjançant recerques. A continuació, l'autor analitza alguns elements teòrics del cinema col·lectiu, centrant-se en particular en el cinema de Rouch i en la seva manera de filmar rituals, i assenyalant dos pols del cinema col·lectiu: el cinema de l'exorcisme i el cinema de la possessió. Cal distingir, de la mateixa manera, entre aquell cinema col·lectiu que busca esborrar les diferències entre els seus membres en benefici d'una posició i un to propagandístic, i aquell que busca promoure les diferències facilitant la discussió i el debat entre els membres.

## PARAULES CLAU

Cinema col·lectiu, cinema polític, teoria dels autors, documental, càmera, ritual, ideologia, Jean Rouch, cinema de la possessió, cinema de l'exorcisme.

## ABSTRACT

Taking as a point of departure the film programme ‘United We Stand, Divided We Fall’ (curated by Federico Rossin, Doclisboa, 2012), this essay addresses collective film-making. In a conversation, the author and the film curator argue that the history of collective film-making is understudied at the moment and that it is a broad field of research that should be more extensively considered by film historians and researchers. Rossin suggests that collective film-making usually emerges in periods of economic and social crisis, and comments on some of its particularities, such as the ideological relationships established between the people in front and behind the camera. According to Rossin, collective film-making can enable us to recuperate a strong and profound belief in the real, since film is not only a machine to produce dreams, but also a strong medium to comprehend and analyse reality through enquiry. Furthermore the author analyses some of the theoretical concepts of collective film-making, focusing on the work of Jean Rouch and his way of filming rituals, and identifying two poles of collective film-making: exorcism and possession films. The author also distinguishes between two kinds of collective film-making: one that aims to erase the differences between its participants in favour of a common position and a propagandistic tone, and another one that seeks to promote and make visible the differences amongst its participants, facilitating discussion and debate.

## KEYWORDS

Collective film, political film, Auteur theory, documentary, camera, ritual, ideology, Jean Rouch, possession film, exorcism film.

## **Em pregunto si podríem començar esbossant la tempestuosa història del cinema col·lectiu.**

La majoria d'aquestes pel·lícules segueixen estant gairebé òrfenes: vull dir que molt poca gent ha estudiat amb profunditat el fenomen del cinema col·lectiu. No hi ha un cànon, és un terreny verge per als historiadors i per als investigadors de cinema. Per tant, hem de traçar aquesta història com si fóssim arqueòlegs i arxivistes. Però aquest és només el primer pas. Si estudiem la situació, ens adonem que existeix una història completament oculta, i que les seves arrels se situen a l'inici del segle XX: està el cas del redescobriment recent d'Armand Guerra i del seu Cinéma du Peuple (1913-14). Durant els anys 20 i 30, trobem el col·lectiu Prokino al Japó (Proletarian Film League of Japan, 1929-1934), i, poc després, l'experiència del "cinema-tren" duta a terme per Aleksandr Medvedkin (1933-34) a la Unió Soviètica, i Workers Film and Photo League (1930-34), Nykino (1935-37) i el Frontier Film Group (1936-1942) als Estats Units. Trobo moltes relacions entre les pel·lícules que he inclòs al programa i aquestes experiències de cinema col·lectiu. Per començar, hem de notar que tots aquests col·lectius van néixer al llarg d'una crisi econòmica i social; després, comprenem que aquestes pel·lícules es van realitzar i que han de ser considerades tant com a objectes estètics com sota la forma de l'instrument polític; finalment, hem de contemplar aquesta història com un camí obert encara viu: en aquest moment precís i en la darrera dècada, el cinema col·lectiu va renéixer de les seves cendres a Argentina, Espanya, Grècia, etc.

**De forma més general, com concordarien aquestes pel·lícules amb la història del cinema, especialment en la línia de la teoria dels autors i d'algun dels seus partidaris –Godard, Rivette, Rohmer–, que es van declarar com a *anti-auteurs* als anys 70?**

És un tema molt delicat. Crec que la mort de la teoria dels autors és, simplement, el revers de la

pròpia teoria dels autors: crec que és únicament un assumpte de narcisisme que prové de la negació, un mirall trencat on amagar la cara, encara que la cara hi segueix estant. M'agraden les pel·lícules del Grup Dziga Vertov, però són films molt diferents dels realitzats pel Newsreel o per Cinema Action. No veig un vincle clar entre aquest fet de declarar-se un mateix *anti-auteur* i el de fundar un col·lectiu de cinema. Cada grup o col·lectiu compta amb la seva pròpia història, i no hem de ser ingenus. A cada grup, la qüestió del poder era el nucli. És una cosa que té a veure amb el mateix ésser humà. Aquests joves cineastes van renunciar a la seva *joissance* immediata amb l'objectiu de servir a un ideal polític, però el seu desig de fer pel·lícules personals era fort, i molts d'ells van fer pel·lícules personals després de la seva experiència col·lectiva. Diria que gairebé cada pel·lícula compta amb una història diferent: en alguns casos, es tractava d'un desig que provenia d'un dels seus membres; en altres casos, era un altre qui inventava la història i la manera de transmetre-la, etc. Per a mi, no és important saber ara qui va fer una pel·lícula en particular i qui es trobava amagat darrere del nom d'un col·lectiu. És el gest de posar en comú les seves competències, els seus pensaments, les seves esperances el que m'afecta profundament. I no només és un rebuig de la teoria dels autors: és un acte positiu.

**De forma més concreta, em pregunto si és possible establir una relació entre els actors i els cineastes, una cosa bastant pròpia i única del cinema col·lectiu –això potser fins i tot arriba a definir la seva funció–. En moltes d'aquestes pel·lícules, els actors semblen fer-se càrrec de la pel·lícula no només determinant la seva forma d'actuar, sinó que sovint són ells mateixos els cineastes...**

En el cas d'algunes pel·lícules, és cert: crec que el fet de fer un cinema col·lectiu provoca que, de vegades, l'estructura s'obri molt més a la realitat. Alguns cops, els actors utilitzaven els cineastes per a comptar amb un mitjà polític major, com si fos una poderosa arma cinematogràfica; d'altra banda, els cineastes volien servir a un ideal. Però

crec que, en els millors casos, sempre hi ha hagut un intercanvi entre els actors i els cineastes. La vida convulsa que tots dos compartien és l'autèntic cor del cinema col·lectiu: volien canviar la seva vida, el present, el propi cinema.

**Però hi ha un perill al cinema col·lectiu, ja que mentre que les pel·lícules intenten que s'escoltin les veus locals, veient-se aquestes normalment suprimides pels paradigmes dominants, no podrien aquests films reprimir també aquestes veus individuals en benefici d'un missatge col·lectiu?**

Si prenem l'exemple d'*El pueblo se levanta* (The Newsreel Collective, 1971) i *Finally Got the News* (Stewart Bird, Peter Gessner, Rene Lichtman i John Louis Jr., 1970), podem dir que l'intercanvi entre els cineastes i els protagonistes era subtil, i que comptava amb diversos nivells: hi ha una veu en off autoritària intentant dirigir el diàleg, però trobem també una mena de resistència per part dels personatges, que utilitzaven els seus accents i les seves veus personals. He intentat incloure en la selecció pel·lícules col·lectives realitzades per persones capaces d'assumir la responsabilitat tant del missatge propagandístic com de les persones amb qui estaven treballant. Com més es considerava la pel·lícula com una arma, menys afectaria les persones reals: per tant, s'estava assumint l'imaginari polític. No hem d'idealitzar el cinema col·lectiu: he vist moltes pel·lícules realment dolentes, en absolut interessants des del punt de vista formal i polític. Crec que aquest problema que assenyala és cert pel que fa a la primera fase del cinema col·lectiu posterior a Maig del 68: en els 70, les pel·lícules es converteixen cada vegada més en retrats de les persones singulars; *So That You Can Live* (Cinema Action, 1982) i *À pas lentes* (Collectif Cinélutte, 1979) en són bons exemples.

**Suposo que tot es redueix a la vella pregunta de l'època sobre el documental polític, sobre si el cinema col·lectiu va poder oferir algun tipus de remei per mitjà de la propaganda, ja que només pot treballar a partir de les eines de la realitat. Moltes de les pel·lícules plantegen cerimònies i rituals tradicionals, gairebé a l'estil de Rouch, com si, en aquestes pel·lícules, els protagonistes estiguessin no només recollint els problemes de la realitat, sinó també oferint una interpretació que seria com una cura, si és que pot anomenar-se així.**

La ideologia és un tipus de ritual o d'interpretació col·lectiva: com més capaços fossin els col·lectius d'absorbir la realitat d'una forma dialèctica, més vives estarien les seves pel·lícules com a objecte avui dia per a nosaltres. La comparació amb Rouch és molt interessant: el problema està en la creença. El que vull dir és que Rouch creia realment en els rituals que estava filmant, pots sentir aquest tipus de màgia a les seves pel·lícules. No era distant respecte als seus personatges, estava intentant veure l'invisible a través del seu ull mecanitzat. Es tracta del mateix cas en relació amb els millors grups col·lectius que he triat per a la retrospectiva. La ideologia postmoderna ens ha portat a rebutjar la creença, la fe, els ideals, situant tot això dins d'una "vella forma de pensar". El parany de la postmodernitat té a veure amb la fi de la pròpia realitat. Per tant, el remei que podem obtenir a partir del cinema col·lectiu pot consistir a tornar a una creença forta i profunda en el real, en el món, en les persones. El cinema no és només una màquina que produeix somnis, pot ser un mitjà fort per a comprendre, analitzar i canviar la realitat: les recerques formals d'aquestes pel·lícules són com una fàbrica oberta en què podem trobar eines antigues que funcionen perfectament. Només hem de polir-les i adaptar-les a la nostra situació actual.

*Declaracions realitzades per e-mail i editades per David Phelps el 23 i 24 de novembre de 2012.*

## Postfaci. Sobre el cinema col·lectiu

L'única pel·lícula interessant sobre els esdeveniments,  
 l'única veritablement forta que he vist (evidentment,  
 no les he vistes totes),  
 és aquella que tracta l'entrada a les fàbriques Wonder,  
 filmada pels estudiants de l'IDHEC,  
 ja que és una pel·lícula terrorífica, que fa mal.  
 És l'única pel·lícula veritablement revolucionària.  
 Pot ser que es degui al fet que es tracta d'un instant  
 en què la realitat es transfigura fins a tal punt  
 que arriba a condensar una situació política completa  
 en deu minuts,  
 d'una intensitat dramàtica embogida.

És una pel·lícula fascinant, però no podem dir que  
 sigui mobilitzadora  
 si es té en compte el reflex d'horror i de rebot que  
 provoca.  
 En realitat, crec que l'únic paper del cinema consisteix

a pertorbar,  
 a contradir les idees prefixades, totes les idees  
 prefixades,  
 i fins i tot els esquemes mentals que preexisteixen  
 respecte a aquestes idees:  
 a aconseguir que el cinema ja no sigui confortable.

Cada vegada més sento una tendència, la de dividir les  
 pel·lícules en dos:  
 les que són confortables i les que no ho són;  
 les primeres són totes elles abjectes; les altres, més o  
 menys positives.  
 Algunes de les que he vist, sobre Flins o Saint-Nazaire,  
 són d'un confort desolador:  
 no només no canvien res,  
 sinó que provoquen que el públic que les veu estigui  
 content amb si mateix;  
 són els mítings de *L'Humanité*.

Jacques Rivette  
 (AUMONT ET AL., 1968: 20)

Heus aquí un garbuix de contradiccions que  
 han de ser examinades, si no desembolicades:

Ja que “cinema col·lectiu” pot designar, des  
 dels germans Lumière en endavant, qualsevol  
 tipus de col·laboració entre un home i la seva  
 càmera, la seva pel·lícula de cel·luloide i el seu  
 tema, el terme pot perdre cert sentit si s'entén  
 més com un tipus específic de cinema que com  
 un tipus d'òptica a través de la qual veure el  
 cinema: la col·lectivitat —element inherent al  
 calaix de sastre d'elements híbrids present en  
 qualsevol pel·lícula—, comporta que aquest terme  
 només pugui refinar-se en un gènere propi quan  
 les pel·lícules amateurs dirigeixen els seus punts  
 de vista cap a si mateixes, i converteixen la seva  
 pròpia producció col·lectiva en el tema que se  
 situa davant de la càmera. En altres paraules, la  
 pròpia òptica o la lent es converteix en el tema;  
 però aquesta és una descripció que podríem  
 aplicar tant a Stan Brakhage com a Chuck  
 Jones. Ja que el “cinema col·lectiu” o el “cinema  
 col·lectivista” comparteix amb tantes pel·lícules  
 “underground” aquesta intenció de cristal·litzar  
 un únic aspecte de la praxi cinematogràfica —l'acte  
 de la producció cinematogràfica col·laborativa,

de forma alternada, com a microcosmos de la  
 societat i com una alternativa respecte a aquesta—,  
 el propi terme converteix en un absurd la idea  
 d'un gènere pur o els continus intents per part  
 dels crítics a l'hora de situar aquestes pel·lícules  
 en una sèrie de categories preestablertes.

Així que, en lloc d'això, els termes i els  
 orígens han de ser inventats del no-res. De fet,  
 el cinema col·lectiu podria tant entaular un  
 exorcisme dels fets històrics, com donar lloc a  
 una història especulativa: aquella que prengué en  
 compte la realitat del descontentament, fins i tot  
 entre els cineastes, que es mobilitza per mitjà de  
 la propaganda cap a una nova utopia.

Aquesta noció de la història del Gran Home  
 Blanc, formulada en les seves més altes cotes  
 per mitjà de les idees de futur dels individus  
 progressistes, podria semblar que fins i tot es  
 duplica com una visió del cinema per part del  
 Gran Home Blanc, aquell que, segons es podria  
 argumentar, va donar forma al cinema col·lectiu  
 a l'era de Rivette i Godard: Jean Rouch. D'una  
 manera instintiva, suposem, Rouch menysprearia  
 aquest tipus d'afirmacions: ell no va donar origen

al “cinema col·lectiu” (els crítics, si és que no van ser els Lumière, són els que ho van fer); ell desenvoluparia un cinema de ritus i de rituals situats en una oposició directa respecte a totes les nocions relacionades amb els organismes individuals, per part tant del subjecte com del cineasta, amb la finalitat de determinar qualsevol part de l'acció que no fos la de la seva articulació. I, no obstant això, aquesta articulació ho és tot en el cas de Rouch –l'habilitat de la càmera per a entrellçar els seus subjectes en la coreografia unificada d'una dansa màgica, de manera que fins i tot sembla conjurar els moviments dels personatges mentre els segueix–. Aquí, aquest tipus de cinema modern, tan proper a Cassavetes com a Rivette i al “cinema col·lectiu”, s'articula de la mateixa manera: un cinema en què la producció de la pel·lícula es pot veure obertament a la pantalla (un temps documental, localitzat dins de la presa), enfront de la història, escenificada com un ritu i un ritual (un temps narratiu, localitzat principalment en el muntatge). La tradició, al cinema de Rouch, tendeix un pont entre aquests dos marcs temporals, ja que veiem l'articulació d'un ritu etern. Però les pel·lícules de Rouch són també els últims registres d'unes tradicions que són a punt de ser destruïdes.

Aquests girs inesperats continuen. Les pel·lícules col·lectives programades per Federico Rossin en el cicle «United We Stand, Divided We Fall»<sup>1</sup> s'oposen aparentment al status quo de les cerimònies socials de la violència que, en un primer moment, poden semblar una inversió de Rouch: són pel·lícules revolucionàries o militants (termes incompatibles), però que en qualsevol cas es dediquen a desafiar les tradicions de la seva època. No obstant això, com suggereix Rivette a propòsit de *La Reprise du travail aux usines Wonder* (Jacques Villemont, 1968), la representació que duen a terme els obrers de la seva pròpia posada en escena, en un debat filmat en un únic pla de deu minuts enmig del carrer, és el que fa que la pel·lícula resulti tan revolucionària. En altres paraules, el revolucionari és el propi esforç dels obrers a l'hora de posar en escena, en el seu lloc de treball, les jerarquies i les tradicions que

menyspreen: no només perquè fracassen a l'hora d'inserir del tot, en ple carrer, les polítiques de la fàbrica, sinó fins i tot perquè la pel·lícula els permet escenificar la mateixa política que estan d'acord a rebutjar. És una posada en escena revolucionària perquè s'entreveuen simplement, en aquesta radical cristallització de la política d'una dècada en deu minuts d'improvisacions a l'aire lliure, les possibilitats entorn de les quals pot ser escenificada la història –o, més aviat, com podria haver estat escenificada la història–. Una història especulativa, com la de Rouch, malgrat tot, la política de la qual no és la dels seus individus, sinó la de la posada en escena de les formes en què poden entrar en contacte, en discussió o en debat amb els altres.

Més amunt, Rossin parla sobre Rouch, i la manera en què tracta d'accedir a l'invisible a través de les seves cerimònies, creient en l'acció com una força pròpia. La càmera seria així només l'últim intèrpret: juna cosa bonica!. Però Rouch no és un formalista, i ni les seves cerimònies ni el seu cinema es troben de cap manera estancats –tots dos són respostes a l'energia en un temps i en un lloc determinat, tots dos són formes cerimonials amb què trobar de la mateixa manera el caos de la naturalesa i la civilització–.

Pel que fa als seus tractaments de les tradicions, la seva violència és un acte de l'aquí i de l'ara, un remolí que deforma les energies històriques en la bogeria d'un instant en què totes les relacions es desfan. El mateix pot ser dit de tantes altres pel·lícules col·lectives. En cert sentit, les preocupacions del cinema de Rouch, tant la possessió com l'exorcisme, també proporcionen els termes de la seva pròpia filmació, la possibilitat de donar vida als recipients físics com la seva càmera-ull, i fins i tot a través de la seva càmera-ull –i retirar-la amb la mateixa rapidesa–. La possessió: l'ull de Rouch és el que pot posseir les persones a la pantalla no només provocant-les en un ball, sinó també interpretant el ball al costat d'elles per a un espectador que ho viurà en lloc seu dècades després; l'ull de Rouch no només conjura els seus actes, sinó que és el món al



complet el que no pot distingir-se objectivament de la visió conjurada per l'ull de Rouch (els rastres de Brakhage). L'exorcisme: no obstant això, es tracta també d'un ull que exorcitza una força més profunda i violenta que la que troba a la pantalla (i això ho aconsegueix únicament imposant un ritual constant). L'important, per descomptat, és que la càmera sigui posseïda per aquests rituals en la mateixa mesura en què "posseeix" a la gent, fent-la participar en el ritual més modern: fer una pel·lícula.

Perquè Rouch, potser molt millor que qualsevol altre cineasta, entén el poder singular del cinema col·lectiu per a intervenir, de forma molt bella, entre dos pols perillosos: d'una banda, l'estancament d'un ritual social (la possessió); de l'altra, l'alliberament de l'energia de la multitud contra aquest (l'exorcisme). Actualment, vivim en una època en què aquests dos pols han d'oposar-se constantment: la violència desesperada de Haneke, de Breillat o dels adolescents suburbans de *Jackass* (Johnny Knoxville, Spike Jonze, Jeff Tremaine, 2000-2002) competint per a cridar l'atenció per mitjà de l'impacte a través de YouTube i altres mitjans, gravant-se en vídeo constantment, resulta una resposta lògica a la vigilància suau i invisible de la NSA, dissenyada per a fer que els ciutadans s'ajustin al protocol dels rituals del políticament correcte, sabent inconscientment que estan sent filmats en tot moment. Perquè, com una altra pel·lícula col·lectiva, *Red Squad* (Howard Blatt, Steven Fischler, Joel Sucher, 1972), deixa clar, sempre s'espera que els ciutadans s'ajustin a la imatge, que representin per a la càmera les imatges que han vist, de manera que la NSA pugui garantir que els ciutadans estan seguint la imatge "correcta" i funcional. Cada acció es converteix en un protocol per a la següent; però la NSA insisteix en què tot pot ser vist excepte la pròpia NSA.

*Red Squad* converteix aquesta possessió total en una mena d'exorcisme amb un centre buit: els cineastes amateurs decideixen filmar els qui els estan filmant, els encarregats de fer complir les lleis, i, com a la pel·lícula de Nagisa Oshima *Murío*

*después de la guerra* (*Tôkyô sensô senjo hwa*, 1970), l'únic acte transgressor registrat per la càmera és, per descomptat, la pròpia filmació. Es tracta d'una pel·lícula fascinant, ja que la por dels Red Squad a ser filmats només revela l'autèntica violència d'allò que estan duent a terme en primer lloc: filmar és una forma de garantir que els subjectes actuen "correctament", i, per descomptat, és per això que els Red Squad no volen ser filmats —assegurar-se que tots actuen d'acord amb un codi de conducta els eximiria d'haver de seguir-lo també—. La comèdia pertany als comunistes amateurs, que, sense cap mena de recursos, acaben parodiant l'operació de les "home movies" policials en un intent de cohibir els inhibidors. El model de Rouch resulta ja impossible d'acord amb aquest càlcul de les operacions, que es repetirà eternament: mentre que Rouch insisteix a participar en l'acció, les càmeres dels Red Squad són necessàriament invisibles, ja que el seu objectiu consisteix a provocar que els seus subjectes —qualsevol activista de Nova York, i possiblement qualsevol altra persona— romanguin en un estat de constant paranoia.

Aquí, ens podem preguntar si el cinema col·lectiu correria el risc d'oprimir les veus individuals de la mateixa manera que les promou. I podríem, potser, establir una distinció entre dos tipus de pel·lícules col·lectives, sense saber a quina banda se situaria *Red Squad*, entesa com un cert tipus d'estat de vigilància a l'estil de *Duck Amuck* (*Looney Tunes' Merrie Melodies: Duck Amuck*, Chuck Jones, 1953): 1) Aquell que busca esborrar les diferències entre els seus membres en benefici d'una posició i un to propagandístics, i 2) Aquell que busca promoure les diferències facilitant la discussió i el debat entre els membres. No es tracta d'una distinció tan simple com aquella del "cinema de la cura" enfront del "cinema del diagnòstic", ja que tots dos són crítics contra el status quo. *Winter Soldier* (Winterfilm Collective, 1972), per exemple, adopta una postura òbvia contra l'abús dels soldats a Vietnam, fins que aquesta postura és posada en qüestió en un debat pels passadissos cap al final de la pel·lícula: de sobte, no és suficient amb evidenciar-ho sense

aportar una crítica respecte al motiu pel qual les coses han succeït i com han de millorar-se. Així, la pel·lícula comença amb un acord col·lectiu i es transforma en un debat col·lectiu sobre allò que la pel·lícula hauria de tractar.

L'important és que aquests dos tipus de cinema col·lectiu —el de la “possessió” i el de l’“exorcisme”, si volem anomenar-los així— assumeixen la posició de la càmera per a escenificar l'acció. Aquí, l'indici —tant a les pel·lícules com al programa de Rossin— és que el documental col·lectiu podria implicar l'enfonsament no només de l'autoria individual, sinó de l'autoria en general, de manera que els subjectes del film, estiguin portant la càmera o no, obliguen i determinen la filmació. Algunes pel·lícules regionals com *Finally Got the News* (Stewart Bird, Peter Gessner, Rene Lichtman i John Louis Jr., 1970) o *El pueblo se levanta* (The Newsreel Collective, 1971) es barregen entre aquests models: ambdues semblen aspirar a ser butlletins de propaganda sobre els problemes locals, que esborrarien la participació dels individus en el projecte. Però la veu en off autoritària de l'autor està escrita sempre en una mena de dialecte del carrer, i és pronunciada per uns membres que compten amb els seus accents locals: de vegades, el testimoniatge dels veïns dins de la pel·lícula es converteix en la veu en off de la pròpia pel·lícula. Per tant, s'activa així un procés molt més interessant —en lloc d'una posició estandarditzada i correcta de l'autor, les pel·lícules ens ofereixen les veus dels individus dins d'una circumstància, d'una època i d'un lloc concrets—.

Articulem ara una errònia línia més amb la que opera aquesta simplificada distinció entre el cinema de la possessió i el cinema de l'exorcisme: la borrosa línia que se situa entre les pel·lícules col·lectives que regulen l'acció d'acord amb una política partidària, i aquelles que possibiliten una sèrie d'accions que no s'haguessin pogut dur a terme sense la presència de la càmera, contra el sistema de l'opressió. Algunes de les darreres, pel·lícules fonamentals com *So That You Can Live* (Cinema Action, 1982), semblen fins i tot haver-

se replegat cap a una mena de conservadorisme d'esquerres: es tracta dels intents de treballar dins del sistema amb l'objecte de reformar-lo i de recuperar el valor de les propietats que el capitalisme va vendre, però que rares vegades va proporcionar.

En última instància, gairebé totes les pel·lícules col·lectives ens proporcionen un sentit de la Història situat més enllà de les polítiques locals amb les quals pretenien comprometre's: per descomptat, és la història la que, com la càmera de Rouch, inscriu els rols i els registra, ja que no es va enlloc amb l'axioma filosòfic que afirma que els homes escriuen la història i que la història escriu els homes. El propi cinema col·lectiu es converteix en un fenomen, en un símptoma del seu temps, fins i tot quan pretén proporcionar una excepció revolucionària respecte a la regla. L'emplaçament del cinema col·lectiu com a producte històric dels anys 60-80 sembla bastant evident políticament: l'època del radicalisme i de les cèl·lules dissidents, incorporada ara a la iconografia de l’“art i assaig” per part d'Olivier Assayas, en les pel·lícules del qual les polítiques col·laboratives podrien ser vistes com una reacció (i com una acció) contra un estat hegemònic sense esperança, en lloc d'un diminut intent de reflectir i de treballar dins del sistema democràtic (el tipus de temptatives vistes, en algun cas de forma desastrosa, a les pel·lícules de Frederick Wiseman).

Però com podria situar-se el cinema col·lectiu dins de la història del cinema és una altra qüestió. Òbviament, podríem dibuixar una història paral·lela: que fou aquest el moment en què els moviments col·laboratius i democràtics dels Lumière, dels cineastes de l'avantguarda francesa o dels activistes soviètics, etc. van donar pas a una mena d'hegemonia hollywoodenca, a la qual només podrien oposar-se els cineastes amateurs i regionals. Però és també el moment en què la política dels autors es va afermar per a molts dels mateixos crítics que s'oposaven als objectes insípidos fabricats per Hollywood, i l'època en què l’“autoria” es va convertir en l'estàndard de qualitat més segur, garantint que

les veus individuals poden parlar contra el status quo (així com a través d'ell).

I aquí, prefereixo donar pas a Rossin, com a una altra veu. ●

Traducció de Francisco Algarín Navarro,  
amb la col·laboració de Miguel García.

**Pel·lícules del cicle «United We Stand, Divided We Fall», programat per Federico Rossin (Doçlisboa, octubre, 2012):**

*La Reprise du Travail aux Usines Wonder* (Jacques Villemont, 1968)  
*Classe de Lutte* (Groupe Medvedkine de Besançon, 1969)  
*À pas lentes* (Collectif Cinélutte, 1979)  
*Vladimir et Rosa* (Groupe Dziga Vertov, 1970)  
*Winter Soldier* (Winterfilm Collective, 1972)  
*Off the Pig* (San Francisco Newsreel, 1968)  
*Finally got the News* (Stewart Bird, Peter Gessner, Rene Lichtman i John Louis Jr., 1970)  
*El pueblo se levanta* (The Newsreel Collective, 1971)  
*Red Squad* (Howard Blatt, Steven Fischler, Joel Sucher, 1972)

*Un peuple en marche* (Col·lectiu cinematogràfic d'alumnes argelins, 1963)  
*Caminhos da Liberdade* (Cinequipa, 1974)  
*L'Aggettivo Donna* (Collettivo Femminista di Cinema di Roma, 1971)  
*Women of the Rhondda* (London Women's Film Group, 1973)  
*Maso et Miso vont en Bateau* (Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig i Ioana Wieder, 1976)  
*Night Cleaners Part 1* (Berwick Street Collective, 1972-1975)  
*So that you can Live* (Cinema Action, 1982)  
*The Year of the Beaver: a Film about the Modern 'Civilised' State* (Poster Film Collective, 1982)  
*Territoires* (Isaac Julien, 1984)  
*Handsworth Songs* (John Akomfrah, 1986)  
*Vai Viegli Būt Jaunam?* (Juris Podnieks, 1987)

---

**REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES**

AUMONT, JACQUES, COMOLLI, JEAN-LOUIS, NARBONI, JEAN, PIERRE, SYLVIE (1968). *Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette. Cahiers du cinéma*, n° 204, setembre.

BRENEZ, NICOLE (2006). *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*. Biarritz. Séguier.

BRENEZ, NICOLE, ARNOLDY, EDOUARD (2005). *Cinéma/politique - série 1. Trois tables rondes*. Bruselas. Labor. Images.

**DAVID PHELPS**

Escriptor, traductor i programador. Editor contribuent a publicacions com *Lumière, desistfilm*, the MUBI Notebook, i *La Furia Umara*, per a la qual ha coeditat (amb Gina Telaroli) *William Wellman: A Dossier*. Entre els seus curtmetratges cal destacar *On Spec* i la sèrie en curs

*Cinetracts*. Actualment treballa com a tutor privat a Nova York, en un projecte sobre Fritz Lang i en una retrospectiva sobre la Història del Cinema Portuguès.

davidpphelps@gmail.com