

CICLE DE CINEMA DOCUMENTAL\_DOSSIER\_NÚM\_5

# TORNAR A ESCRIURE LA MEMÒRIA

RECREACIÓ DE LES IDENTITATS  
i CRÍTICA DELS IMAGINARIS  
COL·LECTIUS

Per MIQUEL FORRELLAD

Hi ha dues maneres de passejar pels boscos: la primera ens porta a assajar un o molts camins (per poder-ne sortir al més aviat possible o per aconseguir arribar a casa de l'Àvia o de Hansel i Gretel); la segona, a moure'ns per entendre com està fet el bosc, i perquè determinades sendes són accessibles i d'altres no.

Umberto Eco, Seis paseos por los bosques narrativos[1].

## RECREACIÓ DE LES IDENTITATS I CRÍTICA DELS IMAGINARIS COL·LECTIUS

La vocació explícitament social del cinema documental, enfront el caràcter aparentment més lúdic o d'entreteniment atorgat al cinema de ficció des dels seus inicis, va comportar la seva especialització i el fet d'anar a la recerca d'un llenguatge que mostrés, de la manera més fidel possible, la realitat a través d'imatges. A partir d'aquí, era qüestió de decidir què era la realitat; és a dir, quins havien de ser els continguts que s'havien d'exposar a través de la càmera. Tot i que, molt aviat, va quedar clar per als realitzadors que la realitat que es podia transportar a la pantalla no es basava tant en el que es mostrava, sinó en com es mostrava. I la història del cinema documental és la història dels diferents posicionaments enfront el concepte de "realitat" o d'objectivitat, i de la forma de representar-la o posar-la en qüestió.

La Segona Guerra Mundial va determinar definitivament l'estatut de les "imatges d'arxiu" fixes i en moviment; la funció que el cinema va fer en la campanya dels dos bàndols, va demostrar, no només la seva enorme capacitat de persuasió, sinó també el seu poder configurador de relats, de realitats, d'històries (d'històries oficials). Al cinema se li reconeixerà el do de la memòria: la història, carregada amb l'obligació d'establir una mirada del passat, es podrà escriure a partir de pel·lícules degudament arxivades. La memòria serà, en conseqüència, un efecte o un ressò del cinema?[2]

Després de la Guerra, sorgeix la necessitat de revisar les diferents maneres com es transmet la història o com es construeix la memòria col·lectiva i individual, la matèria de la qual està feta de prejudicis i llacunes. El documental s'implica en la crítica de les imatges o, més exactament, en la crítica de la construcció d'imatges. I aquesta crítica suposa sempre una mirada al passat per redefinir el present i la consciència amb què el vivim. L'etnòleg revisa la seva pròpia cultura a través del coneixement de "l'altre", el crític de les imatges revisa el present a partir de la memòria "escrita" (enregistrada) i de les seves absències.

Un altre dels efectes de la Guerra sobre la narració de la història és la dificultat o la impossibilitat de descriure l'abominable o l'innombrable, cosa que planteja la necessitat de relacionar-se el·lípticament amb les fonts i rescriure la memòria per tal que sigui digerible.

*Nuit et Brouillard*[3], d'Alain Resnais, és la resposta a un encàrrec, l'any 1955, de l'Institut Francès d'Història de la Segona Guerra Mundial, sobre els camps de concentració. Resnais, que considera que el film l'ha de fer algú relacionat amb els camps, accepta dirigir-lo amb la condició que Jean Cayrol, escriptor i antic deportat, faci els comentaris. La difícil recerca de documents i la duresa del rodatge constitueixen una empresa gairebé impossible, tant sobre el pla polític com sobre el pla de la representació. Resnais aborda el muntatge d'unes imatges amb les quals haurà de conviure per força durant dies. El muntatge i la manipulació de les imatges, sovint insuportables, produeixen, segons Resnais, una forta impressió d'irrealitat i una sensació de vertigen. És a partir d'aquest muntatge que intervé Jean Cayrol, cosa que li suposa una experiència terriblement dolorosa, fins al punt de posar-se malalt i ser incapaç de visionar-lo sencer. No obstant això, Cayrol escriu una primera versió dels comentaris. Però la versió no és pot utilitzar perquè no lliga amb l'encadenament concret dels plans. Aleshores intervé Chris Marker, que adaptarà els textos a l'estructura fílmica per tal que entrin en relació directa amb les imatges: el muntatge final és una lluita amb els mots i les imatges, a la recerca de restituir una memòria "invisible". *Nuit et Brouillard* es debat entre el dolor físic que produeixen les imatges i la obligació moral de mantenir la mirada sobre elles, fins que esdevinguin inoblidables.

George Franju i Jean Painlevé van contribuir a la difusió del cinema científic. Franju va ser secretari general de l'Institut de Cinématographie scientifique francès i la fascinació que li va provocar el cinema quirúrgic va determinar els seus muntatges visuals i la seva expressió artística. Capaç de rodar realitats considerades no cinematogràfiques, filma imatges xocants, amb una gran força poètica,



Nuit et brouillard, 1955 \_ Alain Resnais

properes al surrealisme i que atenen una dimensió insòlita. Als anys cinquanta, el curtmetratge documental, en tant que gènere cinematogràfic, pren impuls gràcies al projecte polític impulsat pel Centre National du Cinéma i pel Ministère des Affaires Étrangères. *Sang des bêtes*[4], de 1948, és, en aquest context, una lliçó d'estil sobre el "cinema del real". Aquest estil posarà els codis del documental al servei d'una relació poètica de la realitat (sense substituir-la per la ficció) i li permetrà mostrar, en un to aparentment distanciat, l'horror de la guerra; els animals escorxats seran, alhora, reflex de quotidianitat i de mort, de normalitat i de genocidi.

Quan les impressions que rep l'home són tan poderoses i aterradores que ja no és capaç d'assimilar-les, les rebutja i les converteix en ficció, ja sigui vinculant-les a una narració moral o revestint-les de quotidianitat. D'altra banda, la història de la civilització també coneix la força d'atracció del sofriment, però el testimoni ocular és castigat amb la mort (el cap horrorós de Medusa petrifica qui la miri i la dona de Lot és converteix en sal per haver donat l'última ullada a Sodoma, durant els seus esfondraments). La lliçó de la Història és que qui contempla l'horror n'és devés culpable. Tot i que aquest veredicté sembla que hagi quedat obsolet en l'era de les emissions televisives, sembla que la vergonya és una reacció instintiva davant l'exigència excessiva que comporta presenciar el sofriment íntim de persones desconegudes. Les víctimes, els autors, el públic i els mitjans se submergeixen cada vegada més en el remolí de la fascinació de les masses.

Johan Grimonprez, amb *Dial H-I-S-T-O-R-Y*[5] crea una història breu sobre el segrest d'un avió

com una evolució cap a l'escenificació festiva d'aquest acte delictiu. Per molt terribles que resultin les imatges, després de repetir-les per enèsima vegada, l'espectador les banalitzava i es comença a fixar en detalls trivials que descobreix casualment a la pantalla. Això és precisament el que Grimonprez vol mostrar amb la seva "poètica del zapping": un plat de saltsires al costat de l'horror. A partir de la mirada subjectiva del realitzador i del retrat que fa de les imatges televisives, sorgeix una crítica contra els mitjans, però sense l'afectació pròpia dels propòsits educatius, sinó com una narració fragmentada que es comenta a si mateixa.

La rescriptura de la memòria no té res a veure amb la concepció d'un passat exhaurit, tancat i arxivat, sinó amb la idea d'un passat en constant actualització, d'un passat impossible de clausurar i que estem condemnats a reviuire. D'un passat que ens aclapara, entre altres coses, per la impossibilitat de definir-lo o d'aconseguir una resposta estable. La proliferació de les imatges i registres no proporciona cap prova perquè la realitat és desmesurada. El resultat és una memòria que arrela en els intersticis de tota aquesta informació, en els espais no registrats i en l'oblit. Al capdavant, epistemològicament, les imatges són l'expressió d'una absència[6]. És en aquest sentit que *Shoah*, de Claude Lanzmann[7], sobre les deportacions nazis, no utilitza ni una sola imatge d'arxiu en les nou hores i mitja de rodatge.

Lanzmann considera obscenes totes les representacions anteriors de l'esdeveniment així com la utilització de determinats documents. Vincula l'actualització de la memòria al rebuig d'una forma de representació cinematogràfica, un rebuig que va acompanyat d'una crítica de les imatges. Per a Lanzmann la qüestió és: com es pot realitzar aquest treball d'inscripció, és a dir, com es pot passar d'un coneixement històric a un treball de memòria?

El coneixement històric es recolza essencialment en documents i testimonis; el film històric utilitza habitualment el document reforçat per un comentari explicatiu. *Shoah* parteix del doble rebuig del document i del comentari.

Per entendre aquest rebuig, cal saber quin és el significat del document per a l'historiador: el document és una traça deixada pel passat en el present. La seva dimensió és doble: és un

"efecte" del que ha passat, i és un "signe" d'un passat absent. Per tant, per a l'historiador, el document és la prova d'una realitat acabada i, al mateix temps, punt de partida d'una pregunta, d'una recerca sobre el que ha passat. Però el document no preexisteix a l'historiador, sinó que aquest el constitueix com a tal, el repara, el selecciona i el fa existir com a document. Al cinema, el document filmat ens és presentat d'entrada com a tal, esborrant el gest que l'ha produït com a document. D'altra banda, ens és donat com una presència efectiva i material del passat: la imatge, visible per a tothom, certifica la seva evidència, el passat és aquí, davant dels nostres ulls i nosaltres en som testimonis oculars. El cinema, fins i tot, permet reunir a la pantalla la presència efectiva del document i el comentari del seu significat. El document és, al mateix temps, efecte i signe traduït; la imatge del document se'ns presenta com l'evidència d'un coneixement clausurat i l'acte de desxiframent del signe (així com l'acte de constituir la traça com a traça), queda anul·lat. El document fotogràfic o filmat és presentat sovint sense cap indicació del punt de vista de qui l'ha realitzat: el document és "objectiu" i també la imatge i el coneixement històric que transmet.

La història, és una re-presentació de la realitat passada? La imatge, és una re-presentació de la realitat present? La problemàtica de la història coincideix amb la problemàtica de la imatge en el mite d'una duplicació, terme a terme, de la realitat en la imatge que ens en fem. Més que el simple relat històric, el film històric no deixa d'oferir-nos la il·lusió d'aquesta duplicació: el document cinematogràfic re-presenta el passat i, alhora, el redueix a un coneixement que manté en nosaltres la doble il·lusió de creure que veiem i de creure que sabem. Tot ha passat,



Shoah, 1985 \_ Claude Lanzmann

no només en el passat, sinó també en la seva representació; la imatge ens mostra què cal veure, l'orella ens diu què cal saber.

L'aliança de l'empremta visual i el comentari explicatiu supprimeixen la singularitat, tant de l'esdeveniment en si mateix, com del punt de vista de qui l'ha pres. En el cas de *Shoah*, qualsevol comentari seria obscè, abjecte, ja que suposaria que es pot dir, representar i explicar l'exterminació mateixa. L'obscuritat, a més, esborra el punt de vista particular en donar per suposat que és possible un punt de vista omniscient, cosa que impedeix prendre partit a l'espectador.

La utilització de les imatges d'arxiu suposa un problema encara més greu, perquè es tracta d'un esdeveniment que ha estat a la vegada un procés d'exterminació i una voluntat d'esborrar al màxim el mateix gest d'aquesta exterminació; de fet, l'empremta sempre és un residu i la seva imatge a la pantalla, una presència. Tot el que les empremtes mostren és el que no ha desaparegut; ni les empremtes ni les imatges poden restituir tot el que ja no hi és. Per tant, utilitzar els documents significa negar la voluntat (del nazisme) d'esborrar qualsevol empremta, i fa impossible deixar-ne constància. És per això que Lanzmann parla "d'abolir l'esdeveniment", d'acabar amb l'evidència "ocular", la de la imatge i la de l'empremta, amb la il·lusió d'arribar a saber què ha passat[8]. De forma anti-històrica, *Shoah* aboleix la distància entre el passat i el present, i aquesta reobertura del temps invoca una memòria que encara està per arribar i posa en qüestió la nostra relació amb el coneixement, en la seva dimensió més críptica: la de l'oblit.

Als anys vuitanta emergeix el concepte de "nollocs"[9], en relació a la història: exili, deportació, camps de la mort, però també als àmbits privats, sense transcendència. El cinema no utilitza els arxius com a referents històrics, sinó com a empremtes erràtiques d'allò que ha esdevingut en algun pla imprecís de l'existència. En actualitzar totes aquestes vivències comunes i quotidianes o bé aniquilades per la història, les pel·lícules ens fan adonar que formem part d'una col·lectivitat sense nom ni atributs, però també ens ensenyen a suportar les amenaces de mort.

Seguint la mateixa lògica, les imatges que tenim del passat i que han forjat la nostra història s'han de qüestionar. I també les seves formes de representació. Chris Marker és el primer

realitzador que emprèn una crítica radical. És un mestre consumat en l'art del comentari: estableix un diàleg amb les imatges, de manera que no indica que cal veure o comprendre, sinó de quina manera les imatges d'arxiu mostren un esdeveniment. La qual cosa també passa per un qüestionament de la fabrica de les imatges i del que subjau en elles (la seva ideologia i el seu imaginari). No es tracta de mirar les imatges pel que representen (pel tema) sinó de fixar-se en la manera com es mostren i com són filmades. Com diu Marker, "no recordem, rescrivim la memòria com es rescriu la història"[10].

El realitzador de documentals no transcriu la història; reelabora la memòria per criticar la història. Escriu una història de la memòria escrutant les seves manifestacions i empremtes, disperses en els arxius oficials i anònims d'imatges, sense negar la seva capacitat de manipulació ni la seva ambigüitat[11]. No pretén restituir una dimensió col·lectiva basada en fets suposadament objectivables, ja que, precisament, denuncia la memòria oficial; el que es proposa és documentar els processos de representació, posant en evidència la falsa innocència del cinema. Un cas paradigmàtic és el de *Le Chagrin et la pitié*[12], de Marcel Ophüls, sobre el col·laboracionisme francès durant el govern de Vichy. No es tracta de provar, sinó de suggerir. Més tard, a *Veillées d'armes*[13], investigarà sobre la fabrica de la informació. Prenent Sarajevo com a cas exemplar, llegeix la història a la llum de la ficció: el relat segueix la cadena periodística des dels corresponsals de guerra fins a la publicació de la notícia als diaris.

Chris Marker, per la seva banda, destria en grans eixos el conjunt de documents de què parteix, elaborant un discurs a partir d'aquí; la veritat és la revelació màxima que sorgeix en espremer els documents. La seva metodologia es basa en un treball de muntatge on els documents filmats són també un producte de laboratori. La posada en relació, els paral·lelismes i la confrontació d'aquest material suposa una autèntica estructura textual, un llenguatge. La relació entre paraula i imatge està invertida en el que afecta a l'organització del discurs. Es tracta d'entendre la paraula com una expressió del pensament i la mentalitat i de poder confrontar dialècticament les diverses veus. Marker també provoca la reflexió de l'espectador creant xocs d'imatges i declaracions, utilitzant gravacions de noticiaris o recorrent a la retòrica del llenguatge cinematogràfic clàssic. L'objectiu és



Le Chagrin et la pitié, 1969 \_ Marcel Ophul

el de qüestionar les conclusions còmodes de l'espectador.

En el seu projecte més radical, *Immemory* (1996), un CD Rom interactiu, Chris Marker proposa que la Memòria podria consistir en il·lustrar la naturalesa impossible d'una memòria personal. Una Memòria que sintetitzaria (com en Déu o en la màquina), tota la memòria del món. Durant molt de temps, Marker s'havia implicat en una memòria activa, política i cultural amb la qual mantenia una relació de jugador i còmplice: la memòria del món del qual s'havia erigit en veu i testimoni. Però encara no s'havia implicat personalment en l'interior de la seva pròpia memòria, fins al punt que l'assaig (documental) fos una ficció que alimentés els mitjans que li donen forma (les imatges-memòria).

Marker va provar d'inventar, amb el seu ordinador, una mena d'idioma personal, i va confiar a la màquina, gran part de la seva memòria, que en abandonar la guerra i les trinxeres, s'havia convertit en el seu problema, gairebé el seu únic tema. Els seus arxius, d'un volum cada vegada més desmesurat, recullen les empremtes de la seva vida, reflectida en la de moltes altres vides, privades i públiques, de les quals "ens n'envia d'entrada els signes"[14]. La singularitat d'*Immemory* consisteix en el fet que és receptor d'una obra i una vida que ha adoptat per objecte el segle actual com a lloc de memòria de totes les memòries del món.

Es tractarà, llavors, d'experimentar, aconseguint que siguin virtualment possibles per a un lector, totes les veus i tots els vincles que permeten passar d'una imatge a una altra, travessant les zones que cobreix aquí la història, o més aviat

l'experiència, d'una vida sota els auspicis de la seva geografia. Estructurada en vuit zones[15], en l'interior d'una zona i entre una zona i l'altra, el pas d'una imatge a l'altra permet apreciar que, sense secret ni centre, és quan ens traslladem entre una cosa que ens emociona i una altra, entre un record i un altra, que la memòria es construeix sense parar, com una xarxa[16]. El desmantellament de la "llegenda" que acompanya les imatges també és l'objectiu d'Harun Farocki. Evocant la idea de *Blow Up*[17], a *Bilder der Welt und Inschrift des Krie*[18]es, de 1989, Farocki indaga en la idea que només veiem allò que podem reconèixer.

Durant la Segona Guerra Mundial, els pilots britànics acostumaven a fer fotografies aèries per precisar els objectius que havien de bombardejar. El camp de concentració d'Auschwitz va ser clarament enregistrat en les fotografies, però no es va fer res per destruir-lo i alliberar els seus presoners. Trenta anys més tard, aquestes imatges van ser objecte d'un intens estudi per part de la CIA, per corroborar les descripcions del camp fetes pels supervivents. Les ampliacions, escrupolosament analitzades, van permetre la identificació de dormitoris, càmeres de gas, crematoris, carreteres i, fins i tot, dels camions que transportaven les bales tòxiques a les càmeres de gas.

Auschwitz no va ser destruït perquè, tot i tenir-ne constància, els analistes contemporanis no van poder identificar-lo com un camp d'extermini. I això, simplement, perquè abans de finalitzar la Guerra es desconeixia l'existència dels camps. Potser la ciència i la tecnologia ens han proporcionat uns mitjans extraordinaris per estudiar el món físic, però no ens han facilitat la via cap a un coneixement espiritual més profund.

En tornar a escriure la memòria, ens trobem, finalment, amb dues tendències (sovint intercalades): la primera sotmet a un interrogatori radical les imatges, mentre intenta reapropiar-se de les formes a través de les quals s'ha constituït el nostre imaginari i denuncia les manipulacions per part dels estaments oficials, la segona remarca el poder d'exaltació de les imatges[19].

El que pretén *Histoire(s) du cinéma*[20] de Jean-Luc Godard és fer una exploració crítica de les imatges (que ens vampiritzen) com a condició necessària per reactivar el nostre repertori d'imatges-memòria.

Per a Godard, el cinema ha estat la fàbrica de realitat del segle XX i la finalitat d'aquesta obra monumental és tornar a escriure la Història a través de les històries possibles del cinema. El que construeix a *Histoire(s) du cinéma*, un diàleg entre el creador i el crític, és una aproximació estètica, filosòfica i històrica de les condicions i possibilitats de "el segle en el cinema i el cinema en el segle", la qual implica l'home del segle XX amb el seu imaginari, amb el seu horror pels desastres i amb les seves temptatives de redempció a través de l'art. Com una mena d'arqueologia irreverent del cinema que procedeix amb construccions aparentment aleatòries a partir de moments i monuments dispersos: independentment d'allò que és l'arqueologia interna del cinema o la relació arqueològica entre la història del cinema i la Història, existeixen les condicions mentals i sensibles. En aquesta arqueologia de la imaginació i la sensibilitat les relacions, més poètiques que factuais, no són mai evidents o, més exactament, no es poden demostrar.

Alexander Kluge onllaça materials d'arxiu distorsionats amb fraccions narratives d'una posada en escena gairebé clàssica, o entrevistes de ficció de format televisiu amb pel·lícules anònimes re-muntades, per il·lustrar la Història. La ficció narrativa i el documental esvaneixen la seva frontera per crear una realitat heterogènia, complexa i desequilibrada. Jürgen Habermas planteja l'escàs interès, per part de Kluge, pel grau de realitat dels fets relatats i considera que l'objectiu d'aquesta estratègia és rescriure la Història i posar en crisi el punt de vista restringit dels historiadors. A *Brutalidad en piedra*[21], el seu primer curtmetratge sobre registres recents de les ruïnes del gegantisme arquitectònic del nazisme, imbricat amb documents sonors i fotogràfics dels discursos nazis,



*Histoire(s) du cinéma*, 1987-98 \_ Jean-Luc Godard

proposava un muntatge analític on a cada espai majestuós li corresponia un pensament aberrant de propaganda sobre el genocidi. Alhora, Kluge aconseguia que d'una acumulació de descripcions visuals i arxius sonors se'n desviés una petita ficció. El joc cinematogràfic aconseguia que els edificis deserts fossin poblats per un ressò estrident de les veus del passat que provocava que les monumentals construccions tremolessin, com si es tractés de simples decorats de cartró-pedra on s'escenifiqués una òpera

grandiloqüent. La musicalitat del muntatge permetia a Kluge analitzar, experimentar i narrar la perillosa construcció fictícia de la banalitat del terror[22].

## MIQUEL FORRELLAD

- [1] Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen, Barcelona, 1996
- [2] Michèle Lagny: *L'histoire contre l'image, l'image contre la memoire*. Hors cadre, n° 9, 1991. Pgs. 63-77
- [3] *Nuit et Brouillard*. Alain Resnais, Institut d'Histoire de la seconde Guerre mondiale. França 1955
- [4] *Sang de bêtes*. Georges Franju. França, Forces et Voix de France, 1848
- [5] *Dial H-I-S-T-O-R-Y (Marca H-I-S-T-Ò-R-I-A)*. Johan Grimonprez, França-Bèlgica, 1997. Mnam-Cci, Centre Pompidou -Kunstcentrum STUC, Universitat de Lovaina.
- [6] "Els processos de representació i la seva influència en l'audiència han estat ben estudiats i utilitzats per la televisió i és conegut l'efecte de la proliferació i repetició d'imatges mediàtiques. La repetició de certes imatges reemplaça el record personal o la memòria conservada per altres vies. En el flux de les imatges, l'última atenua les precedents: la reproducció fílmica no obeeix a una lògica de l'acumulació sinó del passatge, i això no és una conseqüència de la fluïdesa de la imatge, sinó el seu mateix principi, fins al punt que s'alimenta de la seva pèrdua, i, a una imatge que decau o s'eclipsa, només és capaç d'oposar-ne una altra. D'aquesta manera, l'oblit s'allotja dins del moviment; la imatge fílmica reemplaça el record instituint-se, de fet, com a flux de memòria i, esdevenint així imatge-memòria. La imatge fílmica, en esdevenir imatge-memòria i substituir l'activitat memorística, denuncia la paradoxa de la història, que pretén fundar-se en les traces constitutives d'una memòria que ella mateixa fabrica." (Michèle Lagny: *L'histoire contre l'image, l'image contre la memoire*. Hors cadre, n° 9, 1991. Pg 74)
- [7] *Shoah*. Claude Lanzmann. França-Suïssa, 1985
- [8] Marie-Farncé Osterero: *De l'histoire a la memoire dans Shoah*. Hors Cadre n° 9, 1998, Pg 95-104
- [9] Marc Augé: *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa, 1993
- [10] Jean Breschand: *El documental. La otra cara del cine*. Cahiers du Cinéma, 2004
- [11] *Sobre l'ambigüïtat de les imatges, veure Susan Sontag: Ante el dolor de los demás*. Afaguara, 2003
- [12] *Le Chagrin et la pitié*. Marcel Ophuls. França, 1969
- [13] *Veillées d'armes*. Marcel Ophuls, França, 1994
- [14] Chris Marker: *Commentaries*, Le Seuil, Paris, 1968
- [15] "La Guerra", "La Poesia", "El Museu", "La Fotografia", "El Viatge", "El Cinema", "La Memòria", "Xplugs".
- [16] *Qu'est-ce qu'une madeleine? - A propos du CD Rom "Immemory" de Chris Marker*, Centre Georges Pompidou-Y. Gevaert, Paris, Bruxelles, 1997
- [17] *Blow Up*. Michelangelo Antonioni, Regne Unit- Itàlia, 1966
- [18] *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Imatges del món i epitafis de la Guerra)*, Harun Farocki, Alemanya, 1989
- [19] Una de les primeres discussions sobre l'art cinematogràfic va ser la que van mantenir els formalistes russos, als anys vint, sobre la naturalesa de la representació del moviment i la construcció de l'espai: el cinema, havia d'estar subordinat a les accions d'una història i, per tant, seguir un procediment similar al d'una prosa narrativa o, pel seu caràcter mòbil i intermitent, havia de constituir un desplegament de models formals i combinar les imatges amb les paraules com els versos d'una poesia? D'una manera dràstica tant Jean-Luc Godard com Alexander Kluge són responsables de diluir aquesta dicotomia. En la veta més extrema, el seu cinema suposa una manera d'acabar amb la separació entre cinema narratiu i poètic.
- [20] *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard: *Une histoire seule* (1989), *Toutes les histoires* (1989), *Seul le cinéma* (1997), *Fatale beauté* (1997) *La monnaie de l'absolu* (1998), *Une vague nouvelle* (1998), *Les signes parmi nous* (1998), *Le contrôle de l'univers* (1998). Sèrie de TV / Vídeo en vuit capítols de ½ hora aprox., Canal+Arte-Gaumont.
- [21] *Brutalität in Stein (Brutalidad en piedra)*, Alexander Kluge, 1961
- [22] *Sobre Brutalidad en piedra veure Alexander Kluge: On film and the Public Sphere*. New German Critique, n. 24-25. Autumn, 1981 - Winter, 1982

# BIBLIOGRAFIA

AA DD:

*Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta.*

Edicions de l'Eixample, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo - Fundació Antoni Tàpies - Edicions La mirada, 2000.

POURVALI, Bamchade:

*Chris Marker.*

Cahiers du Cinéma - Les petits cahiers, 2003.

KLUGE, Alexander:

*Programa especial. Suplement del n. 5*

Edicions de la Fimoteca de Catalunya, 2004.

AA DD:

*Le cinéma face a l'histoire.*

Vértigo n.16, 1997.

JOUSSE, Thierry:

*Jean Cayrol récrit le commentaire de Nuit et Brouillard.*

Cahiers du Cinéma- N<sup>o</sup> especial 100 journées.

AA DD:

*Georges Franju cinéaste.*

EPPV- Maison de la Vilette, 1992.

DE CERTEAU, Michel:

*L'écriture de l'histoire.*

Gallimard, 1975.

WEINRICHTER, Antonio:

*CH. Marker: La voz de un enigma.*

ABC, gener 2008.

LAGNY, Michèle:

*L'histoire contre l'image, l'image contre la mémoire.*

Hors cadre, 9, 1991. Pg 5-25 i 63-77.

OSTERERO, Marie-France:

*De l'histoire à la mémoire dans Shoah.*

Hors cadre, 9, 1991. Pg 95-104.

LYOTARD, Jean-François:

*Anamnèse.*

Hors cadre, 9, 1991. Pg 107-115.

BRESCHAND, Jean:

*El documental. La otra cara del cine.*

Paidós-Cahiers du Cinéma-2004.

WENDERS, Wim:

*La memoria de las imágenes. Textos de la emoción, la lógica y la verdad.*

Ed. La mirada - Contraluz-Libros de cine n. 7.

RICŒUR, Paul:

*Histoire et mémoire. A De l'histoire au cinéma, pg 17-44.*

Editions Complexe-Histoire du temps present, 1998.

OUBIÑA, David:

*Jean-luc Godard: El Pensamiento Del Cine. Cuatro Miradas Sobre Histoire(s) Du Cinéma.*

Paidós, 2003.



# FILMOGRAFIA RECOMANADA

## **Sang des bêtes**

**GEORGES FRANJU, 1948**

França, 20 min

"Grand Prix International du Court Sujet", 1950

### **SINOPSI**

Exemple pioner d'ultra-realisme, Sang des bêtes contrasta la vida bucòlica i tranquil·la dels voltants de París amb l'ambient violent i sagnant de l'interior dels escorxadors propers, mentre dissectiona amb detall el destí d'animals i treballadors.

### **FITXA TÈCNICA**

**DIRECCIÓ\_ Georges Franju**

**GUIÓ\_ Georges Franju, Jean Painlevé**

**NARRADORS\_ Georges Hubert, Nicole Ladmiral**

**MÚSICA\_ Joseph Kosma**

**PRODUCCIÓ\_ Paul Legros, Forces et Voix de France**

N'hi ha prou amb travessar el mercat de Vanves per descobrir el terror lluminós dels escorxadors de Vaugirard. L'impacte d'aquests plans tan plàcids de Sang des bêtes rau en la manera com la pel·lícula emplaça l'espectador davant el sol negre de la mort industrial. Una i altra vegada la pregunta és: com mirar de cara l'insuportable (la mort), sense caure en l'obscuritat? L'expressió indirecta de Franju ens mostra, en plena reconstrucció, el canibalisme de la Guerra.

## **Nuit et Brouillard (Noche y niebla)**

**ALAIN RESNAIS, 1955**

(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projections")

## **Brutalität in Stein (Brutalidad en piedra)**

**ALEXANDER KLUGE, 1961**

Alemanya, 12 min

### **SINOPSI**

Al seu curtmetratge experimental Brutalität in Stein, Alexander Kluge mostra com l'arquitectura nazi utilitza dimensions inhumanes i de super-escala per a reforçar la política del règim del mateix tipus. Imatges d'enormes estructures arquitectòniques neoclàssiques del període nazi s'enfronten amb el seu equivalent antihumà nacional-socialista; dos idiomes amb una sola veu.

### **FITXA TÈCNICA**

**DIRECCIÓ\_ Alexander Kluge**

**GUIÓ\_ Alexander Kluge i Peter Schamoni**

**PRODUCCIÓ\_ Alexander Kluge Filmproduktion, Dieter Lemmel Kurzfilmproduktion, Peter Schamoni Film**

**NARRADORS\_ Hans Clarin, Christian Marschall**

**MÚSICA\_ Hans Posegga**

Tal vez el menos conocido pero el más fundamental de los directores del "Nuevo Cine Alemán" -junto a Fassbinder, Herzog y Wenders-, Alexander Kluge es el más activo, polifacético e influyente de todos. Desde su ópera prima, el cine de Kluge mostrará constantemente la dialéctica de la realidad a través de muchas piezas que se complementan o disyuntivan por el procedimiento de la técnica de la asociación y el montaje; los procedimientos de distanciamiento; el rechazo hacia todo esteticismo; las reflexiones y citas introducidas a modo de intertítulos; el recurso a la voz en off y a la diferenciación por capítulos; la inserción de secuencias pseudo-documentales, dibujos, poesías y filmes; las dosis de ironía y crítica social fundadas en perceptivos análisis de las contradicciones de sus personajes observados "en paralelo"; o la exaltación de los espacios interiores (la arquitectura de un edificio, sus corredores, puertas, escaleras, techos decorados al estilo modernista en contraste con un suelo sucio y desgastado). Kluge -de quien se dice que "su prosa es fílmica y sus films literarios"- procura siempre la participación activa del espectador que ve sus películas, y para ello empleó su "técnica de los espacios vacíos" (Leerstellen), según la cual los significados no resultarán de las imágenes proyectadas en la pantalla sino de la interacción de éstas con "el film que se forma en la cabeza del espectador".

En 1982 Kluge recibió el León de Oro a toda su carrera en la Mostra de Venecia, donde le homenajearon de nuevo en 2007 con una completa retrospectiva. En 2008, se le ha concedido el Premio Honorífico de los Premios del Cine Alemán.

## **Shoah**

**CLAUDE LANZMANN, 1985**

França- Suïssa, 566 min

**1985**

·Los Angeles Film Critics Association, Special Award.

·New York Film Critics Circle Awards, Millor Documental.

**1986**

·Caligari Film Award, Festival de Berlin.

·FIPRESCI Prize (Forum of New Cinema), Festival de Berlin.

·OCIC Award, Menció honorífica, Festival de Berlin.

·Boston Society of Film Critics Awards, Millor Documental.

·Prix Cesar, Premi Honorífic.

·Premi de la International Documentary Association.

·Premi de la National Society of Film Critica Awards.

·Rotterdam International Film Festival, Premi

# FILMOGRAFIA RECOMANADA

Millor Documental.

1987

•Kansas City Film Critics Circle Awards, Millor Documental.

•Flaherty Documentary Award, Premis BAFTA.

## SINOPSI

Claude Lanzmann dirigeix aquest documental de nou hores i mitja de durada sobre l'Holocaust, sense incloure ni un sol fotograma d'imatges d'arxiu. Entrevista supervivents, testimonis i ex-nazis (als quals ha de filmar secretament, ja que només li permeten la gravació en àudio). La seva manera d'entrevistar es basa en fer sorgir els detalls aparentment més insignificants, però que permeten esbossar un retrat horrible dels esdeveniments del genocidi. També mostra o, millor dit, deixa que alguns dels seus personatges mostrin que l'anti-semitisme que va causar la mort de sis milions de jueus encara perdura, entre altres llocs, a Alemanya i Polònia.

## FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ I GUIÓ\_ Claude Lanzmann

ASSISTENTS DE DIRECCIÓ\_ Corinna Coulmas,

Irène Steinfeldt-Levi

CÀMERA\_ Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Lubtchansky

MUNTATGE\_ Ziva Postec, Anna Ruíz

SO\_ Berbard Aubouy, Danielle Fillios, Michel Vionet

PRODUCCIÓ\_ Brigitte Faure

El documental explica l'Holocaust des d'un punt de vista particular i alhora general. Claude Lanzmann va adonar-se que moltes de les víctimes de l'horror havien anat morint gradualment i va prendre la iniciativa de buscar els innocents que portaven aquell terrible tatuatge al braç i de parlar amb ells. No tots van voler sortir a la fotografia, però Lanzmann té una capacitat única per enredar i fins i tot intimidar, fins al punt de desvetllar les experiències més íntimes d'aquesta gent ordinària que van ser subjectes d'un horror inexplicable. És una pel·lícula llarga i extremadament dolorosa, però aquesta és l'única manera d'entendre la capacitat de crueltat dels humans envers ells mateixos, cosa que Lanzmann vol transmetre a les noves generacions.

## HISTOIRE(S) DU CINÉMA

JEAN-LUC GODARD, 1987-98

(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projeccions")

## Le tombeau d'Alexandre

(El último bolchevique)

CHRIS MARKER, 1993

(Veure fitxa de sessió a l'apartat "Projeccions")

## Bilder der Welt und Inschrift des Krieges

(Imatges del món i epitafis de la Guerra)

HARUN FAROCKI, 1989

Alemanya, 75 min

## SINOPSI

Un documental poc freqüent, les línies narratives del qual no es perceben des del començament sinó que es van armant poc a poc, amb l'objectiu fix d'analitzar el que pot captar-se des del cel. Al començament hi ha solament un mar sense cel, però després se sap que hi ha camins que condueixen als epitafis: la història de la fotografia, els bombardejos aeris, el camuflatge bèl·lic acaben en Auschwitz. Tècnica, ciència i observació, decisions no preses. A la demolicció emocional s'hi pot arribar des de l'estranyament. I el film tanca la idea del sentit de la responsabilitat.

## FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ I GUIÓ\_ Harun Farocki

INVESTIGACIÓ\_ Michael Trabitzsch

FOTOGRAFIA\_ Ingo Kratisch

MUNTATGE\_ Rosa Mercedes, Harun Farocki

SO\_ Klaus Klingler

PRODUCCIÓ\_ Harun Farocki filmproduktion/  
Kulturellen Films

El universo conceptual de Harun Farocki, dueño de una estética tan propia como ascética, parece desbordar el campo de la Teoría pura del Cine para proponer una reflexión más amplia, que por cierto no excluye a la representación cinematográfica, acerca del estatuto de la Imagen en la sociedad actual. Sus trabajos escritos, sus ensayos, van en el mismo sentido: se trata de asomarse y develar "que se esconde realmente detrás de las imágenes". Así, asomarse a su obra, implica vislumbrar mucho de lo mejor de la producción teórica contemporánea. Deleuze, Foucault, Barthes, Virilio y tantos otros, deberán ser invocados en estas páginas en correspondencia con las propias citas de Farocki.

Los filmes y los escritos de Farocki intentan revelar lo que el Poder tiende a ocultar, el dispositivo que produce las imágenes que vemos y consumimos a diario. Si un dispositivo, desde un punto de vista físico-técnico (las distintas tecnologías - cine, TV, vídeo, etc.- involucradas en la difusión y expansión de las imágenes), simbólico-político e imaginario-fantasmático, es aquello que permite ver lo que se ve, la apuesta de Farocki consiste en hacer visible lo que generalmente se oculta. Veremos, pues, como el cine se vuelve, en Farocki, una herramienta de precisión, un bisturí que hunde su filo en la historia de la Imagen para verificar en ella el desenvolvimiento de los esquemas de pensamiento que constituyen nuestra realidad hoy.

# PROJECCIONS

## **Nuit et Brouillard (Noche y niebla)**

**ALAIN RESNAIS, 1955**

França, 32 min

### **SINOPSI**

Una de les descripcions més incisives dels horrors dels camps de concentració nazis. Filmada a Auschwitz el 1955, en plena postguerra, el film combina el rodatge en color amb les imatges d'arxiu en blanc i negre i intenta fixar la història no només de l'Holocaust, sinó també de la brutalitat inhumana de l'home, en general.

### **FITXA TÈCNICA**

**DIRECCIÓ\_ Alain Resnais**

**GUIÓ\_ Jean Cayrol, Chris Marker**

**DIRECTORS ASSISTENTS\_ André Heinrich, Jean.Charles Lauthe, Chris Marker**

**MÚSICA\_ Hans Eisler**

**SO\_ Jacqueline Chasney, Henri Colpi**

**ASSESSOR HISTÒRIC\_ Henri Michel, Olga Wormser**

**PRODUCCIÓ\_ Anatole Dauman, Samy Halfon, Philippe Lifchitz, Institut d'Histoire de la seconde Guerre mondiale**

**Nuit et brouillard (Nit i boira)**, en alemany **Nacht und Nebel**, és el nom donat al Decret del 7 de desembre de 1941, el qual ordena la deportació de tots els enemics o opositors al Reich. Segons aquest decret, totes les persones que poguessin representar un perill per a la seguretat de l'exèrcit alemany (sabotejadors i resistents) havien de ser transferides a Alemanya, i desaparèixer en un secret absolut. **Nacht und nebel** fa referència a l'òpera de Wagner **L'or del Rihn**, en la qual, Alberich, armat amb un casc màgic, es converteix en una columna



de fum i desapareix mentre canta: "Nit i boira, jo desaparec". El treball d'exterminació dels "pobles inferiors" afectava també la seva existència passada i qualsevol document que la mencionés (llibre, paper administratiu, fotografia, obra d'art) va ser destruït de la mateixa manera.

**Nuit et Brouillard** és un treball de documentació exhaustiu que mostra, pas a pas, l'aspecte ordinari dels camps de concentració i del treball d'extermini, com aquest extermini estava organitzat d'una forma racional i sense passió (un extermini tècnic) i com l'estat de conservació en què es troben els llocs resta lluny d'indicar què s'hi va perpetrar. La pel·lícula, deu anys després de la fi de les hostilitats, és la primera en posar una fita contra un eventual avanç del negacionisme, així com una advertència sobre els riscos del retorn del totalitarisme i constata el que denuncia: la falsificació de la història a partir de la manipulació o supressió de la memòria col·lectiva.

10  
11

## **Histoire(s) du Cinéma**

**JEAN-LUC GODARD, 1987-98**

França, 268 min. Sèrie de TV

Vídeo en vuit capítols (quatre dobles) de ½ hora aprox.: **Une histoire seule (1989)**, **Toutes les histoires (1989)**, **Seul le cinéma (1997)**, **Fatale beauté (1997)** **La monnaie de l'absolu (1998)**, **Une vague nouvelle (1998)**, **Les signes parmi nous (1998)**, **Le contrôle de l'univers (1998)**.

### **SINOPSI**

Les **Histoire(s) du cinéma** són una elegia que Godard ha compost per a cantar a un art que considera que està a punt de desaparèixer, i, en cert sentit, aquesta obra pot veure's com un museu: Godard ha creat un espai per a conservar la memòria del cinema. Aquest espai és doblement virtual, ja que es tracta d'una pel·lícula i per tant la seva matèria són les imatges i els sons, i a més, segons la concepció que Godard té del muntatge, l'essencial és la imatge que es produeix pel xoc de diversos elements, i que per tant és una imatge que ha de produir-se en la ment de l'espectador.



### **FITXA TÈCNICA**

**DIRECCIÓ I GUIÓ\_ Jen-Luc Godard**

**PRODUCCIÓ\_ Canal+Arte-Gaumont**

**INTÈRPRETS\_ Jean-Luc Godard, Serge Daney, Julie Delpy, Sabine Azéma, Alain Cuny, Dominique Jacquet, Michel Piccoli, Cécile Reigher**

# PROYECCIONES

**Histoire(s) du cinéma** es el proyecto más ambicioso encarado por Jean-Luc Godard en los últimos tiempos. Este monumental conjunto de videos realizado a lo largo de diez años (entre 1988 y 1998) es un relato sobre el cine y la historia, que pone a gravitar el campo de los estudios audiovisuales bajo una luz completamente nueva. El cine como arte y como industria, el cine en relación con los demás discursos estéticos y sociales, el cine como testigo del siglo: Godard alcanza aquí una síntesis impecable entre su oficio de crítico y su labor como cineasta. No es sólo que estos videos instauran una vía fluida entre el celuloide y lo digital, o que logran fundir el registro de la ficción, la autobiografía y el documental bajo la forma del ensayo poético, sino -ante todo- que conducen las imágenes hacia un lugar en donde la obra de Godard, la historia del cine y la

memoria del siglo XX se implican dentro de un circuito perfecto.

El conjunto de las **Histoire(s) du cinéma** constituye un momento clave en la obra del director porque condensa todos sus intereses de las últimas décadas. Si fuera posible resumir esas preocupaciones en un único concepto abarcador, se podría decir que es la búsqueda de un filme capaz de meditar sobre aquello que muestra. O mejor: la voluntad de abrir (como quien abre un surco) una dimensión reflexiva en la superficie de la imagen. Dice Godard: "Es evidente que las películas son capaces de pensar de mejor manera que la escritura o la filosofía, pero esto fue rápidamente olvidado". No es la historia de los filmes, ni siquiera a través de los filmes; se trata, más bien, de la historia en y por los filmes: la capacidad de las imágenes para hablar de otras imágenes.

## Le tombeau d'Alexandre

(El último bolchevique)

CHRIS MARKER, 1993

França, 120 min

### SINOPSI

Aleksandr Ivanovich Medvedkin va ser un cineasta rus nascut el 1900. Aquestes osques que els caps de família fan als marcs de les portes per a amidar l'altura de la seva progènie, el segle les va traçar en la seva vida: als seus 17 anys, va tenir lloc la insurrecció d'octubre; als 20 anys, la Guerra Civil el va sorprendre formant part de la Cavalleria Vermella, amb Isaac Babel; als 38 anys, els processos stalinistes coincidirien amb la seva millor pel·lícula *La felicitat*, atacada per bujarinisme; als 41 anys, la Guerra Mundial el va dur a primera línia, càmera en mà; i quan mor el 1989, ho fa en plena eufòria de la perestroïka, convençut que la causa del comunisme, a la qual ell havia consagrat la seva vida, trobava per fi la seva culminació.

### FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ I GUIÓ\_ Chris Marker

MÚSICA\_ Alfred Shnitke

FOTOGRAFIA\_ Chris Marker

PRODUCCIÓ\_ Les Films de l'Astrophore, La Sept, Centre National de la Cinématographie (CNC)

INTÈRPRETS\_ Léonor Graser, Nikolai Izvolov, Kira Paramonova, Viktor Dyomin, Yuli Raizman, Marina Kalasieva, Aleksandr Medvedkin, Lev Rochal, Vladimir Dmitriyev, Antonina Pirojkova, Albert Schulte, Rhona Campbell, Marina Goldovskaya, Yakov Tolchan, Sofia Prituliak

Marker lleva 55 anys fent cinema. Procedeix de la "orilla esquerra" del Sena: en els anys 50, els cineastes que fundaren la famosa *nouvelle vague* se adscribiren a la orilla de enfront de la que ocupaven Marker, Varda i Resnais. Con aquest últim rodó una sensacional sèrie



de mitjometrajes entre los que destaca *Noche y niebla* (1955); un comentario de pasada sobre el dudoso estilo arquitectónico de las torres de vigilancia de los campos de concentración resulta ya plenamente markeriano. Ya en solitario, Chris Marker no tardaría en revelarse como un peculiar heredero de la tradición internacionalista del documental clásico. Conviene recalcar que estos títulos tienen poco que ver con el documental comprometido convencional: no son simples filmes políticos sino filmes realizados políticamente e incluyen en la ecuación una continua reflexión sobre la ideología de la representación que va ocupando cada vez mayor espacio en la obra de Marker.

El último bolchevique (1993) supone una reflexión sobre la misteriosa relación entre la memoria y el cine que está a la altura de la frase de George Steiner que encabeza el filme, "No nos domina el pasado, sino las imágenes del pasado", logrando fundir milagrosamente lo personal y lo histórico en su sentida evocación de un amigo muerto. La reflexión prosigue en *Level Five* (1996), en donde la fuente de la imagen y la base de la relación del espectador con la misma ya no es el cine, sino la pequeña pantalla de un ordenador con el que se juega a reescribir la terrible historia de los suicidios en masa de Okinawa.