

CICLE DE CINEMA DOCUMENTAL_DOSSIER_NÚM_6

L'ESTRUCTURA DEL PRESENT

L'EXPERIÈNCIA DEL MÓN COM
A RECERCA D'UN MATEIX

Per SUSANNA NAVARRO

Aquest dossier format part de la programació del cicle de cinema documental organitzat pel Cineclub Sabadell del 31 d'octubre al 26 de novembre del 2008

"Contràriament al que afirma el credo psicoanalític, l'inconscient no està estructurat completament com el nostre llenguatge articulat... D'aquest fet prové la impossibilitat, la major part de les vegades, que intentem explicar els nostres somnis. Per explorar l'esperit humà no ens podem limitar a novel·les o poemes. Cal experimentar amb conjunts d'imatges mòbils, on les formes, els espais, les llums, els sorolls, tinguin quasi sempre més importància que les paraules"[1].

Alain Robbe-Grillet

S'ha convertit en un fet comú afirmar que el cinema va néixer amb una vocació documental, ja que les primeres pel·lícules projectades públicament van ser les dels germans Lumière, en les quals s'oferien imatges de la vida quotidiana, extreptes de la realitat sense una mediació aparent de cap tipus. La segona part del tòpic consisteix a adjudicar a Méliés el paper de dissident d'aquesta tendència fundacional, ja que amb les seves pel·lícules fictícies hauria provocat poc menys que una catastròfica escissió en la providencial marxa cinematogràfica cap al realisme. No és suficient que Bazin hagués declarat en el seu dia que aquesta polèmica és artificial perquè l'oposició s'esvaeixi. Bazin també indicava, de totes maneres, que la fotografia i el cinema com a realització en el temps de l'objectivitat fotogràfica havien alliberat l'art de l'obsessió per la semblança, el que per a ell era d'ara en endavant, la pintura; l'art podria dedicar-se a l'experimentació mentre que el cinema es consagraria a plasmar la seva relació ideal amb la realitat.

Els documentals d'observació són el que Erik Barnouw considera cine directe i el que altres com Stephen Mamber descriuen com *cinéma vérité*. Per a practicants i crítics, el terme de cine directe i *cinéma vérité* són intercanviables; no obstant es reserva el terme *cinéma vérité* per a la realització intervencionista o interactiva de directors com Jean Rouch i d'altres. La modalitat d'observació emfasitza en la no intervenció del realitzador. Aquest tipus de documental cedeix el "control", més que qualsevol altre modalitat, als esdeveniments que es desenvolupen al davant de la càmera. En lloc de construir un marc temporal, o ritme, a partir del procés de muntatge, les pel·lícules d'observació es basen en el muntatge per potenciar la impressió de temporalitat autèntica. En la seva vessant més genuïna, el comentari en *voice-over*, la música aliena a l'escena observada, els intertítols, les reconstruccions i fins i tot les entrevistes, queden completament exclosos.

El documentalista de cine directe portava la seva càmera a un lloc on hi havia una situació tensa i esperava amb il·lusió que es desencadenés una crisi; la versió de Rouch del *cinéma vérité* intentava precipitar-la. Així doncs, l'artista

de cinema directe aspirava a la invisibilitat i realitza un paper d'observador; l'artista del *cinéma vérité* de Rouch era, sovint, un participant obert.

La realització de l'observació provoca una inflexió particular en les consideracions ètiques. Atès que aquesta modalitat es basa en la capacitat de discreció del realitzador, el tema de la intrusió surt a la superfície una i altra vegada dintre del discurs institucional. S'ha introduït el realitzador en la vida de la gent de manera que l'alterarà de forma, ineludible amb l'objectiu de rodar una pel·lícula" En aquest sentit, quan succeeixi alguna cosa que pugui posar en perill o perjudicar la vida d'algun dels actors socials dels quals se n'observa la vida, té el realitzador la responsabilitat o fins i tot el dret, de seguir filmant" D'aquesta última poden sorgir moltes més preguntes relacionades, principalment, amb la interacció interactiva.

De moment, considerarem les propietats específiques dels treballs d'observació entesos com a text. Aquest es caracteritza pel tracte indirecte, pel discurs sentit per casualitat més que no pas escoltat, ja que els actors socials es comuniquen entre ells en lloc de fer-ho amb la càmera. El so sincronitzat i les preses relativament llargues són comuns. Aquestes tècniques fonamenten el discurs en les imatges d'observació que situen el diàleg i el so en un moment i lloc històric específics. Cada escena presenta una plenitud i una unitat tridimensional en les quals la situació de l'observador està perfectament determinada. Cada plànol recolza el mateix sistema



Jean Rouch en ple rodatge

global d'orientació en lloc de proposar espais que no guardin relació entre ells. L'espai ofereix tots els indicis per pensar que l'espai ha estat esculpit a partir del món històric en lloc de fabricat com una posada en escena de ficció.

La sensació d'observació i narració, si s'escau, exhaustiva, no només procedeix de la capacitat del realitzador per enregistrar moments especialment reveladors, sinó també de la seva capacitat per incloure moments representatius del temps autèntic, i no fictici de la seva vida. La presència de la càmera "en el lloc" fa de testimoni de la seva presència en el món històric; el seu objectiu suggereix un compromís amb el que és immediat, íntim i personal que és comparable amb el que podria experimentar un autèntic observador/participant sense prescindir del recurs il·limitat de la dinamització del temps i l'espai que permet el cinema.

Les *home-movies* filmen de manera compulsiva amb la seva càmera domèstica, permetent acostar-se a les moltes modulacions dels subjectes que s'exposen en primera persona a una



Tokyo-Ga, 1985 _ Wim Wenders



Route One, 1989 _ Robert Kramer

realitat social i les seves ressonàncies culturals que se'ns presenten com un laberint que només pot explorar-se perdent-se i trobant-se en recórrer a peu algunes de les seves rutes, como fa Robert Kramer a *Route/One*, Johan van der Keuken a *Amsterdam Global Village*, Wim Wenders a *Tokyo Ga*, Werner Herzog a *Fata Morgana*, Agnes Vardà a *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*) o Abbas Kiarostami a *ABC Àfrica*.

LA GENERACIÓ DELS SOLITARIS: L'EXPLORACIÓ DEL TEMPS, ELS VIATGES INTERIORS

ROBERT KRAMER

Robert Kramer va pensar el cinema com una màquina fenomenològica i va filmar el treball humà com pocs ho havien fet (Flaherty, Rossellini) així com el treball de la mort, la soledat i la vida en grups. Comolli apuntava que s'assemblava a John Ford, qui va ser el seu primer gran mestre, essent Cassavetes el segon, en un estil de narrar a individus formant grups i a grups que intenten donar una esperança col·lectiva que, a la vegada, correspongués amb l'aspiració més íntima de cadascú. Però en Kramer, aquestes agrupacions eren de gent que conservava, dins el seu interior, un irreductible marge de soledat. Així com la que ell va mantenir amb els diversos grups amb els que es va adherir durant la seva vida.

Kramer va filmar homes i boscos, ciutats i rius. Va relatar històries i va descriure mons, va assajar sobre la realitat sociopolítica i la micro-percepció del més íntim, els ritmes secrets de la natura, la presència misteriosa dels objectes, i va invitar sempre a compartir. Kramer es resguardava de l'amenaça del solipsisme; però mai va creure que allà fora hi hagués alguna realitat objectiva per enregistrar, acabada ja per si mateixa. "A mi m'interessa bàsicament la idea que no existeix l'"afora" excepte en la negociació entre la persona que veu i això: "jo i això"; és el que intentava explicar al seu col·lega Fred Wiseman cap al 1997.

Amb el documental *Route/One*, Kramer fica el bistrú ben per sota del frescos del país del Nord que atorguen les pinzellades a les ficcions hollywoodienques. Allà mateix, a Boston o a

Miami, es troba aquest gegantesc exèrcit de reserva que pesca sardines, prepara taulells de Monopoly o dóna formes a les rajoles de les veredes. Treballen, somien, barallen, pateixen, creixen, moren. Enfront d'aquesta realitat múltiple i inesgotable, Kramer i Mc Isaac van escollir l'únic camí possible: la contemplació, deixar "que les veus parlin". "L'objectivitat" són deixalles burgeses de manera que, com sempre, tornen a ser les veus dels realitzadors, i sota la seva mirada, tots aquests homes postergats que també lluiten una guerra lenta i ineludible.

Després de quatre hores i mitja de metratge i tres mil kilòmetres recorreguts, no queda res a dir: ni hi ha cap discurs que tanqui ni cap joc conceptual d'imatges: només una posta de sol gris d'una platja creuada amb ciment. Els límits de l'imperi industrial.

JOHAN VAN DER KEUKEN

Tal i com afirma Johan Van der Keuken, el cine no es va convertir en el seu mitjà d'expressió fins el moment en què va treure la càmera del trípode i es va proposar filmar a l'alçada dels ulls, a pols. En aquest primer gest keukenià es troba un desig d'un cinema que s'allunya amb virulència d'un model acadèmic, inculcat durant la seva etapa d'estudiant de cine en l'IDHEC de París, que pretenia imposar la idea d'un llenguatge, i un treball sobre la imatge emmarcat per la narració i la dramaturgia convencionals. Aquest primer impuls va quedar ja inscrit en el seu primer curtmetratge, *Paris à l'Aube*, 1960, i en ell hi tenia molt a veure l'eclosió de la *nouvelle vague*, però sobretot, l'esperit del *cinéma vérité*, i més tard del cine directe, que començaven a redescobrir el cinema com una feina en brut



Amsterdam Global Village, 1996 _ J. Van der Keuken

sobre el que és real, i a proposar l'experiència d'un nou discurs cinematogràfic que reprenia la tradició de certes pràctiques del cine d'avantguarda i del documental.

Reflexionant sobre aquelles experiències, Van der Keuken assenyala: "quan van arribar les pel·lícules de Jean Rouch, com *Les maîtres fous* (1955) i sobretot *Moi, un noir* (1959) va esdevenir un xoc. De cop i volta, la idea d'una sintaxi cinematogràfica, sobre la que jo dubtés, va ser substituïda per una sintaxi del cos, que dictava la imatge i el so".

No obstant, si alguna cosa caracteritza l'obra de l'holandès errant és la mobilitat en les formes, els tractaments, els posicionaments, que han fet del seu cinema una experiència estètica i conceptual al marge.

L'expressió més significativa de la manera de fer cinema de Van der Keuken és *Amsterdam Global Village* (1996). El director s'acosta a aquest món misteriós que denominem realitat, i intenta establir un diàleg i un apropament. En el cas d'aquesta pel·lícula es tracta de la realitat d'una ciutat que canvia de rostre perquè els seus habitants també canvien, van arribant d'altres "mons", aportant altres colors i matisos als mateixos espais, als parcs i als canals. No obstant, el resultat final no és un discurs sobre els canvis demogràfics que ha patit la capital, sinó una mena de simfonia visual, emparentada amb les simfonies urbanes a l'estil de Berlin: *Die Sinfonie der Großstadt (Berlin, simfonia d'una gran ciutat)*. Walter Ruttmann, Alemanya, 1929), però en les mans de Van der Keuken s'expandeix en múltiples variacions, en moviments circulars al voltant de la mateixa idea, de la vida dins d'una ciutat.



Los espigadores i la espigadora, 2002 _ Agnès Vardà

AGNÈS VARDÀ

El 2002 Agnès Vardà roda amb la seva càmera domèstica la realitat social dels recol·lectors en el camp en el film *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*, 2002). Seguint la nomenclatura utilitzada a *Les glaneurs et la glaneuse*, per a Vardà, osdovenir cineasta significa ser espigador o espigadora per excel·lència, aquell o aquella que recull els bocins del quo és real, i mitjançant un treball de bricolatge operat per la càmera i el muntatge, ha de tornar-los per ser reutilitzats amb un nou sentit. D'aquesta manera, cada imatge es presenta com un talismà inestimable que cal preservar. Seguint aquesta dinàmica n'és exemple el film *Daguerréotypes* (1976), on què la directora realitza una desfilada de retrats arqueo-sociològics del veïns d'una illota de cases del carrer Daguerre de París, on viu ella.

WIM WENDERS

"Si només es pogués filmar així, com, de vegades, s'obren el ulls. Només mirar sense voler provar res"

Wim Wenders

Wim Wenders deia en una entrevista: "Dues coses om preocupen quan realitzo un film: les relacions entre els personatges i les imatges. Voldria que tot es pogués explicar només a través de les imatges. En conseqüència, els llocs adquireixen una singular importància, no només són el lloc on es desenvolupa l'acció, sinó que són parts de l'acció mateixa".

El lloc, que en Wenders acostuma a ser una espai urbà marginal, fins i tot quan roda en l'estudi com és el cas de *Hammett* (1982), esdevé aquesta vegada Tokyo escollit per Wenders.

Tokyo-Ga (1985) és la cerca personal que Wenders realitza del seu admirat Yasujiro Ozu al Japó real. Wenders admira los directrius d'Ozu, qui realitza la narració en funció de la pura i simple representació de la realitat, rebutjant les explicacions psicològiques. Ozu explica els fets de manera molt planera i senzilla, mostrant-les com ho feien els primers cineastes a l'inici de la història del cine. Al cap i a la fi, el cine va néixer com una representació fenomè-



Daguerréotypes, 1976 _ Agnès Vardà



Daguerréotypes, 1976 _ Agnès Vardà



Tokyo-Ga, 1985 _ Wim Wenders

nològica de la realitat. Però Wenders no es limita a reflectir el que va inspirar a Ozu, sinó que també a radiografiar un país que es troba on continua metamorfosis, des d'un passat tradicional fins un futur ja present, mimètic d'altres cultures. Algunes de les entrevistes, com és el cas de la del vell càmera d'Ozu, tenen l'estranya virtut de flagel·lar el cor de l'espectador amb una simple, però esgarrifosa virtut de la realitat.

Conseqüent fins al final, *Tokio-Ga* s'obre i tanca amb *Tokio Monogatari* (*Contes de Tokyo*, 1953), obra mestra inqüestionable molt menys pessimista del que Wenders pretenia.

WERNER HERZOG

Herzog se submergeix en el gènere documental i experimenta una gran varietat de recursos en *Fata Morgana* (1971). Aquest film que, sense cap mena de dubte, és la pel·lícula menys convencional del director alemany, està estructurada en tres parts: creació, paradís i l'era daurada. Rodada en el desert del Sàhara, no presenta cap argument ni guió determinats. En aquest treball Herzog regala a l'espectador una sèrie d'imatges, paraules i música que funcionen conjuntament per obtenir un resultat meravellós. La sensació hipnòtica resultant es veu reforçada per una banda sonora que incorpora temes de Leonard Cohen, Mozart o la Third Ear Band.



Fata Morgana, 1971 _ Werner Herzog



Pluja, 1929 _ Joris Ivens



Terra espanyola, 1937 _ Joris Ivens

Ivens és, sense cap mena de dubte, un dels majors documentalistes de l'anomenat setè art. Va recórrer amb la seva càmera tots els continents i innombrables països, i en tots ells va deixar testimoni de la seva magnífica creativitat. La seva ideologia d'esquerres el van dirigir, mitjançant la realització dels seus documentals, cap als republicans espanyols durant la Guerra Civil, als vietnamites amb motiu de l'agressió nordamericana o als soviètics en plena escalada de tensions amb Occident.

La seva primera pel·lícula com a director va ser l'avantguardista *El pont* del 1928, on Ivens realitza un sistemàtic anàlisi dels moviments del pont de Rotterdam, i va continuar amb *Regen* (*Pluja*, 1929).

L'èxit obtingut amb aquestes dues pel·lícules va fer que Ivens fos comissionat pel sindicat de treballadors de la construcció d'Holanda per realitzar diversos documentals, els quals es reuneixen en *Wij Bouwen* (*Construïm*, 1930), amb l'objectiu de promoure i celebrar l'activitat dels treballadors. Quan Ivens es traslladà a Estats Units va filmar *Power and the Land* (*L'energia i la terra*, 1940) i la famosa *The Spanish earth* (*Terra espanyola*, 1937) un film sobre la lluita del poble espanyols contra el feixisme.

La seva crítica del colonialisme i la seva militància comunista li van tancar les portes al seu país natal i també a Estats Units, per la qual cosa Ivens emigrà a Europa de l'Est i establí la seva residència al Berlín Oriental. D'aquesta època daten documentals com *Pierwsze lata* (*Els primers anys*, 1947), *Pokój zdobędzie świat* (*La pau triomfarà*, 1951), *Das Lied der Ströme*, (*Cançó dels rius*, 1954) caracteritzats pel seu



Une histoire de vent, 1988 _ Joris Ivens

caràcter anti-imperialista en els quals llença un missatge pacifista front la tasca de reconstrucció en Europa Oriental. És justament en aquest període en el qual el dogmatisme anti-comunista condemna amb més força la carrera d'Ivens, ja que per a la majoria de crítics occidentals consideren els films simplement inacceptables.

Un dels autoretrats més estranys, tant poètic com polític, que hagi pogut realitzar Ivens, independentment de filiacions estètiques com Nanni Moretti i Romain Goupil, és *Une histoire de vent* (*Una historia del vent*, 1988). Amb quasi 90 anys, Ivens torna al país que va filmar en l'època de Mao, per trobar una brisa vivificant. El film és la cerca d'una bufada d'aire en una Xina sufocada pel seu aparell estatal. Es requereix tota la màgia del cinema i la mobilització d'un equip sencer perquè des del fons del desert s'aixequi el vent de la seva infantesa.

SUSANNA NAVARRO

[1] SANCHEZ NORIEGA, José Luis:
Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión.
Ed. Alianza, 2002.

BIBLIOGRAFIA

GAUTHIER, Guy:

Le documentaire un autre cinéma.

Ed. Fac cinéma, Nathan Université.

BAZIN, André:

*Vida y muerte de la sobreimpresión", en
¿Qué es el cine?.*

Ed. Madrid, Rialp, 1966.

BAZIN, André:

*Ontología de la imagen fotogràfica, en
¿Qué es el cine?.*

Ed. Madrid, Rialp, 1966.

BARNOUW, Erik :

*Documentary: A History of the Non-
Fiction Film.*

Ed. Nueva York, Oxford University Press, 1974,
pags. 254-255.

DELEUZE, Gilles:

La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.

Ed. Barcelona, Paidós, 1987, p.251.

BRESCHAND, Jean:

El documental. La otra cara del cine.

Ed. Paidós.

VAN DER KEUKEN, Johan:

*Photographe et cinéaste", Aventures d'un
regard.*

Ed. París, Cahiers du Cinéma, 1998, p.57.

VAN DER KEUKEN, Johan:

"Mes caméras", Aventures d'un regard.

Ed. París, Cahiers du Cinéma, 1998, p.106

BUSSUM:

*Wij Zijn Zeventien (Tenemos diecisiete
años).*

Ed. Van Dishoeck, 1955.

VAN DER KEUKEN, Johan:

*Herman Slobbe, L'enfant aveugle 2.
Aventures d'un regard.*

Ed. París, Cahiers du cinéma, 1998, p.109.

Una retrospectiva, Werner Herzog.

Ed. por el Instituto Goethe de la Ciudad de
Buenos Aires en 1996.

FILMOGRAFIA RECOMANADA

Fata morgana

WERNER HERZOG, 1971

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

Tokyo-ga

WIM WENDERS, 1985

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

Une histoire de vent

JORIS IVENS, 1988

França, Alemanya, Holanda, China, 1989

SINOPSI

El film és una mirada testamentària en la seva pròpia vida i els canvis al món. Després de *Pour le Mistral* (El mistral, 1965), aquest film és el segon intent de gravar l'invisible: el vent. En una localització situada a la Xina, intenten capturar el vent com a fenomen natural, i com una metàfora dels constants canvis en la cultura i en la societat. El 1988 el documental va ser estrenat al festival de Venècia, on Joris Ivens va rebre el Lleó d'Or per la seva obra completa.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Joris Ivens, Marceline Loridan
GUIÓ_ Elisabeth D, Joris Ivens, Joris Ivens
MUNTATGE_ Geneviève Louveau
MÚSICA_ Michel Portal
FOTOGRAFIA_ Thierry Arbogast, Jacques Loiseleux

Une histoire de vent és tracta d'una obra pòstuma en la qual el documentalista holandès viatja a les muntanyes i als deserts xinesos per capturar el registre del vent. A banda de la importància que la pel·lícula té per si mateixa, ja que implica una tornada als sons de la infantesa del cineasta i fotògraf que s'estava quedant cec, *Une histoire de vent* ha exercit una gran influència en pel·lícules posteriors de directors com Wim Wenders, Gus Van Sant o Hou Hsiao Hsien, i en els arguments de films tan diferents com *Lisboa Story*, *Café Lumière*, *Pretextos* o *Eli, Eli, lema sabachthani?*.

Les glaneurs et la glaneuse (Los espigadores y la espigadora)

AGNÈS VARDA, 2002

França 1h, 22 min

SINOPSI

Arreu on vagi de França, Agnès Varda es troba amb espigadors, recol·lectors i gent que busca entre les escombraries. Per necessitat, purament per atzar o per obligació, aquesta gent recol·lecta objectes llençats

per d'altres. Constitueix un gran contrast amb el món dels espigadors d'ahir, de les dones camperoles que burxen per aconseguir els petits grans de blat que queden després de la collita. El menú dels espigadors d'avui és: patates, pomes, i altres aliments rebutjats, coses sense amo, rellotges sense manilles, televisors, joguines.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Agnès Varda
GUIÓ_ Agnès Varda
MÚSICA_ Joanna Bruzdowicz, Isabelle Olivier, Agnès Bredel, Richard Klugman
FOTOGRAFIA_ Stéphane Krausz, Didier Doussin, Pascal Sautelet, Didier Rouget
PRODUCTORA DELEGADA_ Agnès Varda

Corrent afable de l'art contemporani, responsabilitat social i ecològica portada al límit de la raó, el reciclatge és, de vegades, només l'expressió de l'art de la supervivència. Agnès Varda permet que reflexionem sobre el valor del consum, el luxe del que és nou, l'ambició d'omplir la carència espiritual a cops d'adquisició material. Aconsegueix el seu objectiu mostrant el que succeeix darrera del teló dels grans escaparates, quan arriba l'hora del tancament comercial i els gats i altres membres desfavorits de la societat occidental: sense sostre, immigrants, ocupes, toxicòmans i gent que o arriba a final de mes, escorcollen en les escombraries, el que a altres més afortunats, els ha sobrat o de què s'han cansat.

Route One/Usa

ROBERT KRAMER, 1989

USA, 255 min

SINOPSI

Després de més de seixanta cinc hores de filmació, Kramer es donà per satisfet amb la seva idea d'enregistrar tota l'extensió de la Ruta One, des de Maine fins a Key West, probablement, la més important d'Estats Units. Amb les icones de la literatura del camí, aquest road-movie peculiar fruit de la *beat generation*, porta un redescobriment a mesura que avança el recorregut pel país dels seus costums, la seva violència i les seves misèries.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Robert Kramer
GUIÓ_ Robert Kramer
MUNTATGE_ Guy Lecorne, Robert Kramer, Pierre Choukroun, Claire Laville, Keja Kramer
MÚSICA_ Barre Philips, Michel Petrucciani, Pierre Favre, John Surman, Floris Nico Bunink
FOTOGRAFIA_ Robert Kramer

FILMOGRAFIA RECOMANADA

Per forjar un caràcter nòmada és necessari primer un desarrelament, més tard, en el transcurs d'aquesta deriva, també és inevitable que germini la nostàlgia pel que és abandonat. El xoc amb algunes actituds **underground** americanes i la seva ànima independent van fer veure al director que els seu cine compromès no es podia estancar en uns paràmetres concrets. D'aquesta manera, Kramer va fer un gir a la seva vida marxant a viure a França, començant una nova ruta en el vell continent i allunyant-se de la decepció que sentia per les maneres d'actuar de la societat americana.

Route One és sense dubte la pel·lícula que aglutina les característiques definitòries del cine de Kramer com l'autobiografia filmada, la implicació amb el que s'ofereix, a més d'un impuls vitalista. La cinta comença amb el dit de Paul Mclsaac sobre un mapa assenyalant la ruta One que travessa de nord a sud la costa est americana. Les quatre hores de pel·lícula serveixen per que aquest viatge de Doc (de Kramer), no només sigui una experiència vital narrada en primera persona, sinó que brolla entre nosaltres com una exploració antropològica dels tics dels costums americans. La pel·lícula arriba al seu final en el que Kramer ens ha ofert una oda a la llibertat creativa i personal.

Amsterdam global village

JOHAN VAN DER KEUKEN, 1996

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

PROJECCIONS

Tokyo-Ga

WIM WENDERS, 1985

Alemanya, 92 min

SINOPSI

Wim Wenders s'acosta fins l'univers creador i el paisatge vital de Yasuhiro Ozu, un dels pilars fonamentals del cinema japonès. Però el realitzador Alemany no es limita a reflectir el que va inspirar a Ozu, sinó que també a radiografiar un país en continua metamorfosi des d'un passat tradicional cap a un futur, que ja és present, mimètic d'altres cultures.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Wim Wenders

GUIÓ_ Wim Wenders

MUNTATGE_ Wim Wenders, Solveig Dommartin, Jon Neuburger

MÚSICA_ Lorie "Dick Tracy": Petitgand, Meche Mamecier, Chico Rojo Ortega

FOTOGRAFIA_ Ed Lachman

A mig camí entre els films de Paris-Texas i Les ales del desig, el cineasta Alemany Wim Wenders va viatjar a Tokio buscant petjades de la ciutat que capturà en els seus films el fallit mestre Yasujiro Ozu. El resultat va ser aquest documental senzill i carregat d'atmosfera, en el qual Wenders entrevista un dels actors i el director de fotografia D'Ozu i es mou pel Tokio dels anys 80 amb



la curiositat i lleugeresa del millor turista. Estadis de golf nocturns, jugadors de pachinko, menjar de cera i cireres en flor, ja que coincideix amb aquells dies d'abril en què els japonesos es reuneixen sota els cirerers per fer celebracions i socialitzacions. Aquestes coses són les que troba Wenders, enlloc de barris silenciosos, roba neta estesa en pals llargs de fusta o turons verds per on passa el tren.

La veu en off de Wenders és una meravella de la ingenuïtat. Es tracta d'un alemany parlant en anglès al Japó. Per als cinèfils resulta un luxe. Per a l'espectador comú resulta una bella ullada a una ciutat fascinant i una obliqua reflexió sobre el pas del temps i la nostra consciència de ser mortals i finits.

Amsterdam global village

JOHAN VAN DER KEUKEN, 1996

Holanda, 245 min

SINOPSI

En aquesta epopeia de quasi quatre hores van der Keuken realitza un retrat de la seva ciutat, Amsterdam i la seva gent. Al llarg d'aquest viatge laberíntic, la càmera de van der Keuken es passeja pels canals, carrers, parcs... Durant el rodatge es troba amb gent de totes les edats, provinents de tot el món. L'espectador segueix a Khalid, el protagonista de la pel·lícula, un jove missatger que realitza el seu recorregut per tota la ciutat lliurant el seu recull de pel·lícules i fotos. Van der Keuken torna als seus orígens remots de trobades, en seguir a l'home de negocis txetxè Borz-Ali a una Grozni en guerra; o acompanyant a Robert al seu poble natal de Bolívia, quan va a visitar a la seva mare, a la qual creia morta. La càmera segueix una dona jueva i el seu fill que tornen a la casa on es retroben al final de la guerra, després de tres dolorosos anys de separació.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Johan van der Keuken

GUIÓ_ Johan van der Keuken

MÚSICA_ Dionys Breukers

FOTOGRAFIA_ Johan van der Keuken

Amsterdam Global Village és considerada l'obra més ambiciosa i, per altra banda, més aconseguida de l'artista



holandès. Aquest documental amb una durada de 245 minuts, resulta una obra poc habitual per veure-la en una sola emissió. Realitzada per als amants d'aquesta ciutat holandesa, esdevé un fresc pictòric de la seva ciutat, amb un corrent permanent de jazz i canals que rodegem i fan revolts per tornar sempre al mateix lloc, descrivint un retrat personal i molt atractiu.

Els personatges comuns, les cases, la seva música, els canals i els vaixells, les flors, la seva sexualitat i les diverses ètnies conformen un univers propi a Amsterdam. En definitiva, malgrat que resulta un retrat molt extens per a la nostra forma habitual de veure el cinema, és un film molt valuós.

PROJECCIONS

Fata morgana

WERNER HERZOG, 1971

Alemanya, 79 min

SINOPSI

Estructurada en tres parts (Creació, Paradís i l'Era daurada) i rodada en el desert del Sàhara, aquesta és, sense cap dubte la pel·lícula menys convencional del director alemany. Sense arguments ni guió determinat, Herzog ens regala una sèrie d'imatges, paraules i música que funcionen conjuntament oferint un resultat meravellós. La sensació hipnòtica que en resulta, ve reforçada per una banda sonora amb temes de Leonard Cohen, Mozart o la Third Ear Band.

FITXA TÈCNICA

DIRECCIÓ_ Werner Herzog

GUIÓ_ Werner Herzog

FOTOGRAFIA_ Jörg Schmidt-Reitwein

Fata Morgana és un film difícil d'ubicar pel que fa a gènere ja que, es troba entre el film de ficció i el documental, però independentment de com es qualifiqui, en la mirada d'Herzog veiem les imatges com mai les havíem observat abans. Els paisatges desèrtics esdevenen el centre mític de l'inici i destrucció del món. La bellesa inert de la desolació passa a ser una premonició de catàstrofe i mort. Els humans formen part dels paisatges, però ells no irrompen la natura. Les imatges en els espais de projecció pantalla-ment de l'espectador viuen un procés tan intens i penetrant que



es fa difícil desconnectar-se de les imatges tan captivadores. Herzog crea una experiència hipnòtica a través de la fotografia que produeix una sensació òptica de trànsit, una aventura cap a la mort.

Tot i estar filmat al Sàhara, parteix dels texts mítics del "Popul Vuh" maia, els quals partien sobre els set intents en la creació del món fins que Déu el va donar per acabat, recitats per la veu de Lotte Eisner. A propòsit del film, Herzog opina que és la visió d'algú que arriba a la Terra procedent d'una altra Galàxia, la mirada habitualment fèrtil i reveladora de l'home que ve des de fora. Més que en qualsevol altre film d'Herzog, el relat toca gairebé l'incoherència. És tan imprecisa la "narració" que s'acosta a l'efecte d'una pantalla en blanc, sobre la qual els espectadors, enfront d'aquesta absència, projectaran els seus propis continguts mentals.