



**EXPOSICIÓ AL CCCB**  
**FINS AL 7 DE SETEMBRE DE 2008**

**MAGNUM**  
**10 SEQÜÈNCIES**

**EL CINEMA EN L'IMAGINARI DE LA FOTOGRAFIA**

# ÍNDEX

- 2 EL CINEMA EN L'IMAGINARI  
DE LA FOTOGRAFIA  
SERGE TOUBIANA**
  
- 4 LES IMATGES D'ABANS  
DIANE DUFOUR**
  
- 9 GILLES PERESS  
REPÉRAGES  
ALAIN RESNAIS**
  
- 14 HARRY GRUYAERT  
L'AVENTURA  
L'ECLIPSI  
EL DESERT VERMELL  
MICHELANGELO ANTONIONI**
  
- 16 ABBAS  
PAISÀ  
ROBERTO ROSSELLINI**
  
- 18 ALEC SOTH  
EN EL CURS DEL TEMPS  
WIM WENDERS**
  
- 21 UNA IMATGE ABSENT ASSETJA LA IMATGE  
ALAIN BERGALA**
  
- 28 BRUCE GILDEN  
EL CINEMA NEGRE AMERICÀ**
  
- 31 MARK POWER  
AMATOR  
KRZYSTOF KIESLOWSKI**
  
- 34 FLOU  
OLIVIER ASSAYAS**
  
- 38 GUEORGUI PINKHASOV  
L'ESPILL  
STALKER  
ANDREI TARKOVSKI**
  
- 40 DONOVAN WYLIE  
ELEPHANT  
ALAN CLARKE**
  
- 44 24 SEGONS PER IMATGE  
MATTHIEU ORLÉAN**
  
- 48 PATRICK ZACHMANN  
EL CINEMA DE XANGAI DELS ANYS TRENTA**
  
- 51 ANTOINE D'AGATA  
AKA ANA**
  
- 59 BIOGRAFIES**
  
- 64 CRÈDITS**

# **EL CINEMA EN L'IMAGINARI DE LA FOTOGRAFIA**

**SERGE TOUBIANA**



«L'Image d'après/The Image to Come» és una expressió emprada fa molt temps per Henri Cartier-Bresson per definir el cinema *en oposició amb* la fotografia. Segons Henri Cartier-Bresson, el cinema sempre és allò que ve després: no tant la imatge vista o projectada a la pantalla, sinó més aviat la que ve al darrere, copsada en la successió. Imatge fixa enfront d'imatge en moviment. Al cinema, la imatge sempre s'esdevé després d'una altra. Tan bon punt apareix, ja ha de provar de fer oblidar l'anterior. Pel que fa a la fotografia, és una instantània, un «moment decisiu» agafat al vol, en un impuls, dins de la seva incompletud. Un extracte de la realitat, que recull la veritat d'un instant robats: una vint-i-quatrena part de segon. Mentre que el cinema, com tothom sap, són vint-i-quatre imatges per segon.

Aquesta manera de definir i delimitar els territoris específics de cadascuna de les dues pràctiques artístiques sembla justificada. Aquest joc de comparació i diferenciació no té límits. Es podria resumir dient que la fotografia i el cinema es poden entendre bé, sempre i quan no usurpin el terreny de l'altre. Cadascun té la seva àrea de joc.

Ens hem basat en una altra hipòtesi, que consisteix precisament a posar en escena la relació entre aquestes dues arts «visuals»: la fotografia i el cinema. Per evitar qualsevol malentès, no es tracta d'una exposició de fotos de rodatge (nombroses, sovint magnífiques) fetes al llarg dels anys pels fotògrafs de Magnum. La pregunta que serveix de punt de partida per a aquesta exposició és la següent: entre Fotografia i Cinema, existeix potser un «entremig», una zona imaginària i incerta on les fotos i els plans puguin coexistir, tocar-se, apamar-se i, per què no, rivalitzar, mantenir una espècie de relació estètica incestuosa? Una rivalitat no del tipus *mimètic*, sinó una confrontació amistosa, un intercanvi de *vistes*. Seria possible imaginar un món híbrid, on el destí dels dos «gèneres» s'acabés barrejant, en una mena de laberint o de recorregut d'imatges, unes fixes, les altres en moviment, tot escenificant o posant en joc aquesta porositat entre dues arts, allunyades o fins i tot rivals?

Aquest és el repte al qual s'enfronta l'exposició «L'Image d'après/The Image to Come», concebuda amb motiu dels seixanta anys de l'agència Magnum Photos. S'ha plantejat la pregunta a deu fotògrafs: Abbas, Antoine d'Agata, Bruce Gilden, Harry Gruyaert, Gueorgui Pinkhassov, Gilles Peress, Mark Power, Alec Soth, Donovan Wylie i Patrick Zachmann. En l'imaginari d'aquests deu fotògrafs contemporanis, què estaria relacionat amb el cinema, amb l'experiència del cinema? Amb la seva memòria, la seva empremta, el seu sistema d'imatges. Com modela el cinema el seu imaginari de fotògraf? I què és el que provoca aquest acostament o aquest vincle, *des del moment en què s'exposa*, entre dos sistemes d'imatges tan diferents? Han pensat mai alguns fotògrafs fer-se cineastes o apropar-se al màxim al cinema? A partir de quins somnis, de quins fantasmes, de quins procediments de presa de vistes? Com es pot desencadenar aquest desig? És un desig de ficció o un desig documental? Es tracta potser de trobar o evocar la memòria o el record d'una pel·lícula particular, o de restablir el fetitxe d'una seqüència destacable? Recuperar el rostre d'un actor o d'una actriu? Emmarcar-se dins la petjada estètica o la mitologia d'un autor important? Retre homenatge a un gènere com el cinema negre americà?

És llavors quan es planteja, molt concretament, la pregunta següent: com es poden penjar a les parets o motlures fotos fixes i imatges en moviment? Quins són els efectes, i potser els riscos, en el pla visual? Com poden, o no poden, conjuminar-se, trobar un terreny d'harmonia aquests dos sistemes d'imatges? Què entra en joc, davant dels nostres ulls de visitant, entre la immobilitat i la tremolor, la fixesa i el moviment? En aquesta exposició, el cinema travessa la fotografia. Les imatges no tenen ni les mateixes dimensions ni la mateixa naturalesa, i tampoc no tenen el mateix pes simbòlic. Això no vol dir que no pertanyin a un món d'*imatges*. I que, en aquest sentit, no siguin capaces d'interpel·lar la mirada del visitant, tot creant sentit, rimes o jocs de mirall. Una trobada íntima entre dues arts. S. T.

# LES IMATGES D'ABANS

DIANE DUFOUR



«Perquè vet aquí el que va passar  
una matinada del segle xx:  
les tècniques van decidir reproduir la vida.  
Així es van inventar la fotografia i el cinema.»  
Jean-Luc Godard<sup>1</sup>

L'any 1973, John Baldessari realitza un curtmetratge, amb la complicitat d'un dels seus estudiants: *Ed Henderson reconstructs movie scenarios*. El dispositiu és senzill: Baldessari penja successivament a la paret fotografies de situacions reals (un home entra en un edifici...), i Ed s'inventa cada vegada un guió fictici que deixa lliure curs a la seva imaginació segons la inspiració del moment. Dóna vida als llocs, cos als personatges, i inventa un abans i un després, l'inici i la fi d'una història, a partir d'alguns indicis extrets de la imatge. Aquí, la realitat serveix clarament de suport de la ficció, és el seu pretext, la seva coartada.

A la inversa, pot ser el cinema «la imatge d'abans», és a dir, inspirar el fotògraf en la captura del real? Com s'interposa el cinema en l'imaginari d'un fotògraf? Quina part de somni, de fantasma, d'obsessió, projecta el fotògraf sobre el món?

L'any 2007, amb motiu dels seixanta anys de Magnum, vam entrevistar deu dels seus fotògrafs, de diverses generacions i representatius de diversos corrents, que actualment es dediquen a la fotografia documental. Ens van revelar com un director de cine, una pel·lícula, un pla, ha deixat una empremta en el laberint de la seva psique, i com aquesta empremta ha marcat el seu treball.

Molts fotògrafs han reconegut la influència clara d'un altre art en la seva pràctica. Walker Evans evoca Flaubert. Brassai cita Goethe. Jeff Wall reivindica, com Pollock, «la projecció del seu psiquisme en la superfície de la tela», amb la seva dosi d'atzar i de misteri. Fotografia llocs desconeguts que «reconeix»: «És com si es trobés en el més profund de la ment. D'entrada no es coneix, però es pot identificar quan s'experimenta.»<sup>2</sup> Aquest reconeixement pressuposa un moviment de flux i reflux: la impregnació inicial, després el temps que selecciona, condensa i desplaça, i finalment la reminiscència més o menys conscient,

més o menys confessada, en el moment de la presa de vista o uns anys més tard. Unes imatges movedisses, amagades en elles mateixes, que se superposen a la pel·lícula de la vida: una manera d'enquadrar el que succeeix, «sota influència».

Els deu fotògrafs presentats aquí han acceptat el joc de fer sortir a la superfície aquestes «imatges d'abans». Assumir l'herència d'una altra mirada o, millor, reivindicar-la. En aquest sentit, Zachmann prendrà consciència, amb motiu d'aquesta exposició, de l'eco obsessiu del cinema de Xangai dels anys trenta en el seu treball sobre la diàspora xinesa. Durant tots aquests anys d'investigació, sense premeditació, «extreu bocins de realitat que discorren dins seu». Gueorgui Pinkhassov, per la seva banda, integrarà aquest fenomen d'impregnació seguint les passes d'Andrei Tarkovski: «un procés misteriós i fugisser: es produeix com si fos fora de nosaltres, en el nostre inconscient, i es cristal·litza a les parets de la nostra ànima.»<sup>3</sup>

Així doncs, el fotògraf, no està condemnat a sotmetre's únicament a l'autoritat de l'instant, de l'objecte que té al davant? En realitat, la irrupció del cinema en la fotografia acaba amb tres pressuposicions de la fotografia anomenada «documental»: la seva instantaneïtat, la seva objectivitat i la seva unicitat.

La instantaneïtat. L'instant de veritat de la fotografia. El que immobilitza les formes per donar-los sentit. El que capta l'essència del moment, en una mil·lèsima de segon. Al cinema, és al revés: la veritat dels personatges, dels objectes o dels llocs, s'emmarca dins la durada, dins el temps dilatat del relat, dins la successió de plans. «La pel·lícula també expressa aquesta veritat: que el temps aturat, el que es sintetitzaria en els fotogrames, en l'instant urgent que la fotografia vol arrabassar a la vida, menteix.»<sup>4</sup>

És el temps el que ens permet fer-nos una idea dels milers de quilòmetres recorreguts per Alec Soth a Texas a la recerca de cinemes abandonats. Un *road trip* seguint les passes dels dos herois d'una

pel·lícula que havia marcat la seva adolescència: *Im Lauf der Zeit (En el curs del temps)* de Wim Wenders. El temps de la vagabunderia que ens transfigura. El de la metamorfosi d'una societat que reconverteix els seus cinemes en videoclubs, *cash and carry* o esglésies pentecostals. Com serà el món sense el cinema?

Per a Mark Power, fotografiar és com submergir-se en les angoixes d'una memòria dolorosa. La memòria de la seva mare morta, i dels llocs de la seva infància desapareguda a Leicester, al cor de l'Anglaterra dels anys setanta. Amb la temptació del desenfocament, que aporta a la imatge una durada, una segona vida, que fixa una realitat que es desdobra tan de pressa que dubta d'ella mateixa.

Donovan Wylie, nascut a Belfast en ple apogeu del conflicte entre les comunitats catòliques i protestants, també cospa el temps, el temps de la distància i del retrocés, per accedir a un altre nivell de consciència: «... em vaig endinsar en el cor d'una realitat de la qual sempre n'havia estat protegit, o allunyat en certa manera, però a la que em sentia molt lligat. No vaig començar realment a veure el lloc on havia crescut fins que en vaig marxar.»

Tres fotògrafs que integren el temps com a procés de revelació.

L'objectivitat. La veritable imatge fotogràfica, testimoni i acta de la realitat. L'empremta química del negatiu reproduceix la realitat, l'acredita i alhora l'autèntica. El cinema, per la seva banda, trenca aquest enquadrament objectiu. «Capta els objectes des d'angles de vista inusitats, els sotmet a ampliacions prodigioses, a moviments irreal.»<sup>5</sup> Són aquestes idees preconcebudes assumides d'enquadrament les que contribueixen, en el cas del cinema, no a donar imatges del món sinó a *construir* una imatge del món. Els fotògrafs segueixen el mateix procés: més que no pas designar el món, l'expressen.

Per a Gilles Peress, no hi ha una realitat inevitable, verificable, enregistrable. No hi ha prova. La fotografia, mitjançant fragments suggeridors, ha de donar compte imperativament de la no

linealitat de la Història: «Dir que la Història és lineal, és el principi de la mentida.»<sup>6</sup> Aquest és l'objectiu reconegut de la seva investigació: seguir la pista d'una altra veritat més enllà de la suposada evidència dels fets. Una realitat múltiple, contradictòria, inassolible, que reclama la seva part d'enigma. Així sorgeix la distinció feta per Alain Bergala entre dos tipus de fotògrafs: «El que creu en la realitat i converteix la foto en un art de la presència. El que viu la realitat com quelcom impossible i es limita a fixar l'absència.»<sup>7</sup>

És el cas de Harry Gruyaert, que s'entreté en els moments de dubte, de pausa, de silenci. En això s'assembla a Michelangelo Antonioni: «Sense aquests moments de transició, que per a mi són els més autèntics, una història deixa de tenir interès.»<sup>8</sup> Una manera de dir que el món modern, dibuixat, ordenat, «arquitecturat», no respon a cap lògica humana. Entre el fotògraf i el director de cinema, les connivències són flagrants: personatges desposseïts de la seva identitat, dones que habiten llocs abandonats, colors llisos que representen sensacions efímeres. «Imagineu-vos que aneu a visitar al Sr. Samuel Goldwyn i li plantegeu una idea d'aquesta mena: Sr. Goldwyn, crec que la Greta Garbo té la veu lila i la Barbara Stanwyck verda... Penso que en aquesta escena d'aquesta pel·lícula que va rodar sobre el sentiment de la gelosia, falta groc al voltant del personatge de la dona adúltera... Els verds no es limiten a l'herba, els blaus no es limiten al cel.»<sup>9</sup>

Bruce Gilden també recorre a un altre artifici, una distorsió de la percepció per copsar un univers dominat per l'angoixa: el primer pla. Els personatges de les voreres de Nova York atrapats pel seu «ull-lupa» envaeixen l'espai tancat de l'enquadrament, ens precipiten cap a l'interior del drama. El drama de la pel·lícula negra americana, segons la tradició més arrelada, el dels postissos, els rictus, els cops baixos, els traïdors. «Com més aconseguit sigui el dolent, millor és la pel·lícula», dirà Hitchcock. L'heroi de les fotografies de Bruce Gilden és *Bigger than life (Més poderós que la vida)*. El primer pla suprimeix

el realisme de la profunditat de camp, i ens fa caure en l'irracional, l'amenaça, *Touch of evil (Set de mal)*. «Les lleis de la perspectiva estan fetes de tal manera que un escarabat en un primer pla sembla cent vegades més temible que cent elefants agafats en un pla general». (Sergueï Eisenstein)<sup>10</sup>

Quan l'estil esdevé llenguatge, la fotografia expressa una altra veritat, lluny de la versemblança.

La unitat. En una imatge, la fotografia ho ha de dir tot, resumir el significat de la cosa vista. Unitat d'acció, de lloc i de temps. El fotograma, per la seva banda, és negat per la successió contínua de les imatges. Al cinema, el sentit s'estableix pla rere pla, en la narració de la pel·lícula, sense forçosament intentar desvetllar el misteri, sinó més aviat acostar-s'hi, sentir-lo. Muntatge, combinació, sèrie: els fotògrafs de «L'Image d'après/The Image to Come» trenquen naturalment amb la imatge única.

D'aquesta manera, Abbas reconstitueix la seqüència de la «seva» revolució iraniana del 1979, viscuda des de l'interior, entre l'exaltació compartida dels primers moments i els dubtes d'un moviment popular confiscat pels mullahs. És la successió d'imatges, en un ordre que comporta un significat precís, la que crea la possibilitat del relat. Així com Roberto Rossellini roda, Abbas fotografia: de la forma més immediata, més directa. Sense artifici, sense teatralitat. Tots dos comparteixen la mateixa convicció: per assolir la veritat, s'ha de tenir un judici crític, una posició de participació.

Gilles Peress també rebutja l'impacte fàcil de la foto-emblema, de la icona: crea, entre Nova York i Bagdad, un «espai narratiu, una seqüència, una mena de pel·lícula horitzontal. Totes les fotos interessants tenen una història implícita que comença a l'extrem de la imatge. Les meves imatges són textos oberts. Em sembla més honest, més just i més real.»<sup>11</sup> *Repérages*, el llibre d'Alain Resnais, es planteja en el seu cas més com un mètode, sense pensar tant en la futura pel·lícula.

Un altre efecte de construcció: la sèrie.

Donovan Wylie presenta successivament vint-i-quatre cel·les d'una ala de la presó més famosa

d'Irlanda del Nord: «The Maze». Construïdes de manera idèntica, cada cel·la s'emmarca dins d'una arquitectura pensada per desorientar i afeblir el presoner. La sèrie, pel seu caràcter repetitiu, provoca una pèrdua de referència, com a reflex del funcionament orgànic del lloc: «Vaig aprendre a conèixer-la en profunditat, des de l'interior, com si fos una veritable persona. Llavors vaig ser capaç de treballar seguint la seva lògica».

Antoine d'Agata aconsegueix la ruptura definitiva: esdevé cineasta. I la unitat de la imatge es dissol llavors en el moviment de la càmera. D'Agata és l'heroi d'un guió documental per viure. «A. documenta el que viu i viu totes les situacions amb el propòsit de documentar-les». El desenvolupament de les escenes imaginades topa amb la vida, amb els seus accidents, la seva dosi d'imprevisible, la seva alquímia. Aquí és l'experiència la portadora de veritat, l'arbitrarietat la que dona fe.

Alguns passatges, infiltracions, superposicions potencien la connivència entre els dos mitjans. El cinema crea la il·lusió del real perquè l'espectador no dubti de la seva versemblança, la fotografia es basa en l'imaginari per restablir la veritat del viscut. Situar-se a la frontera del real i del fals, del cert i de l'incert, del just i de l'injust. Darrera oportunitat per explicar una realitat canviant, que s'amaga, on no es pot repetir cap presa. «El que vivim des de l'11 de setembre és real, és clar. S'han torturat, s'han assassinat persones. Però es fa tot el possible perquè visquem aquesta realitat com el final de *The lady from Shanghai (La dama de Xangai)* d'Orson Welles. Com si hi haguessin miralls al voltant nostre i tots estiguessin disparant contra aquests miralls. Més que mai, tenim la impressió de ser al bell mig d'una bogeria, envoltats d'il·lusions i de pretextos. Experimentem una sensació de vertigen enfront de la Història per causa del seu caràcter ficcional.» (Gilles Peress)<sup>12</sup>

Així doncs, el fotògraf posarà en perill el sentit que li suggereixen les circumstàncies. Donarà



una forma al caos del món. De la mateixa manera que el cineasta, el fotògraf expressa tots els fets i gestos del món, la seva bellesa i la seva lletjor, la seva dolçor i la seva crueltat, els seus límits i el seu infinit en les dimensions d'un enquadrament. «Sabem que sota la imatge mostrada, n'hi ha una altra, més fidel a la realitat, i sota aquesta, una altra i així successivament. Fins arribar a la imatge de la realitat absoluta, misteriosa, que ningú no veurà mai.» (Michelangelo Antonioni)<sup>13</sup>  
D. D.

1. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, éditions Gallimard, 1998.
2. Jeff Wall, Conferència al museu d'Orsay, París, 25 d'octubre de 2006.
3. Andrei Tarkovski, *Journal 1970-1986*, éditions Les Cahiers du cinéma, 1993.
4. Alain Bonfand, *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, éditions Images Modernes, 2003.
5. Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Éditions de Minuit, 1985.
6. Gilles Peress, entrevista amb Diane Dufour i Matthieu Orléan, Cinemateca francesa, 27 de desembre de 2006.
7. Alain Bergala, *Les absences du photographe*, éditions Libération/Cahiers du cinéma, 1986.
8. Michelangelo Antonioni, *Écrits*, éditions Images Modernes, 2003.
9. Alain Bonfand, *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, éditions Images Modernes, 2003.
10. S.M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, éditions 10/18, 1974.
11. Gilles Peress, entrevista amb Diane Dufour i Matthieu Orléan, Cinemateca francesa, 27 de desembre de 2006.
12. Gilles Peress, entrevista amb Diane Dufour i Matthieu Orléan, Cinemateca francesa, 27 de desembre de 2006.
13. Michelangelo Antonioni, *Écrits*, éditions Images Modernes, 2003.



**GILLES PERESS**  
**REPÉRAGES**  
**ALAIN RESNAIS**

Quan em van presentar aquest projecte, vaig tenir un *flash-back*: em trobava a La Hune, a principi dels anys setanta, jaqueta de *tweed*, texans foradats a l'alçada dels genolls i cabells excessivament llargs, i fullejava *Repérages*, el llibre d'Alain Resnais. Sí, em vaig recordar d'aquell precís moment: les piles de llibres, un doll de blanc i de beige, i aquelles ombres fantasmagòriques sota la influència de les drogues literàries que vagaven lentament de puntetes. Des de llavors, no he tornat a La Hune ni he tornat a obrir el llibre de Resnais, i d'això ja fa trenta anys. Però la poderosa austeritat i la força evocadora de les seves imatges, plenes d'una multitud de relats possibles, sempre han perdurat dins meu.

No sóc un incondicional d'Alain Resnais, capaç de dissecar les seves pel·lícules amb una gran eloqüència; a mi m'agrada més el gènere Samuel Fuller, com a mínim el de *Pickup on South Street (Manos peligrosas)*. He viscut bona part de la meua vida a Nova York, o a Manhattan, al Bowery, prop dels ponts de Brooklyn i de Manhattan, o a l'altra banda del riu, a Brooklyn. D'una banda o de l'altra, aquests ponts són al cor de la meua història. Sóc més aviat una criatura de la cuneta i del baix ventre de Nova York, amb les seves derives nocturnes impregnades d'alcohol, les seves aventures sexuals lamentables i aquest sentiment permanent de pèrdua i de violència latent. Com molts novaioquesos, jo era allà quan es va produir l'11 de setembre, però a diferència d'ells, i perquè de vegades encara adopto la identitat del reporter sense fe ni llei, no en vaig fugir per escapar del fum que va envair tota la part baixa de la ciutat: vaig optar per anar en aquella direcció. És més, la segona torre va estar a punt de caure'm al cap. Aquest impuls em va conduir després cap a l'Afganistan: volia penetrar a casa del mullah Omar i violar la seva intimitat, de la mateixa manera que ell i el seu acòlit Bin Laden havien violat la meua... Sigui com sigui, sempre em prenc les coses molt a la valenta. Vaig anar diverses vegades a l'Iraq. En un d'aquests viatges, a Samarra, al mig del triangle sunnita, vaig acabar treballant de nit durant més d'una setmana al costat dels comandos policials iraquians ultrasecrets i de les

Forces Especials americanes; un d'aquests soldats era reservista d'una unitat d'elit SWAT (Special Weapons Assault).

De tornada als Estats Units, Éric Marciano, el meu amic i productor d'aquest projecte, em va presentar un tal Frankie S. Com el tipus que havia conegut a Samarra, en Frankie forma part de les Forces Especials, però també treballa amb la unitat SWAT de Newark, a Nova Jersey. En Frankie és entrenador d'un equip juvenil de futbol americà. Vaig anar a veure'ls jugar la final del campionat amb el meu fill de tretze anys, en Nicolas, que també juga a futbol i li agrada tant que en parla a tota hora, somia, respira futbol fins a provocar-me nàusees. L'equip d'en Frankie va perdre el campionat, i també el d'en Nicolas. En Nicolas va plorar; no sé si en Frankie també va plorar. En Nicolas és el tipus de nen que pot explicar sense immutar-se que ha tret un deu a l'examen de matemàtiques i que serà promogut a sergent perquè la setmana passada va matar cinquanta-tres persones –passa'm el ketchup– i que ara, és un franc tirador, utilitza un Dragonov perquè el Kalàixnikov no val res, no és prou precís, m'agrada apuntar al cap –passa'm la sal. Nicolas, per l'amor de Déu, menja bé, potser ets un sergent però menges com un porc. Aquest són el tipus de converses que tenim a la taula amb la família, a l'agradable barri de Fort Greene, a Brooklyn, prop dels molls i dels ponts. Normalment en Nicolas engoleix el menjar en un tres i no res, per a desesperació de l'Alison, la seva madrastra, i després corre cap al pis de dalt per caçar terroristes a la seva Xbox i matar, matar, matar. Ja veuen, en certa manera, en Nicolas viu en el nostre món però, com en Frankie, també viu en un altre món, que s'anomena ONEWORLD: el món de després de l'11 de setembre.

Ja fa temps que intento entendre el món en el qual vivim ARA. Com explicar aquesta simultaneïtat entre Nova York, Kandahar i Bagdad, la militarització galopant, com mirar i delimitar com cal la nostra època... L'Alison, la meua dona, és al·lèrgica a qualsevol representació de la violència, sobretot a la televisió, sobretot a les pel·lícules, i sobretot

(amb raó) quan els nens són presents. Algunes nits, quan tinc ganes de mirar la televisió, de suportar ximplement i passiva les imatges, acabo fent zapping d'una cadena a l'altra per evitar els crits de protesta de l'Alison (com totes les llars de classe mitjana, tenim una tele a la nostra habitació): «TOT ÉS VIOLENT». I té raó: tot plegat no és més que una seqüència confosa d'incendis i explosions, de sèries sobre les forces especials o les cèl·lules dorments o de notícies sobre cent noves víctimes trossegades per un atemptat amb cotxe bomba; només hi ha crits, plors i vessaments de sang. Fins i tot els informes pacífics de la cadena parlamentària C-Span, que parlen de les reunions del Congrés i de l'enèsima declaració dels generals o els espies americans més importants sobre diversos temes com «el desplegament de tropes addicionals» o el «conflicte sectari» que viu l'Iraq estan potencialment plens de conseqüències mortals, de cossos carbonitzats i de bales esquinçant l'aire.

Fa més o menys sis mesos, l'Éric mirava la televisió amb en Sammy, el seu fill de nou anys, com qualsevol pare cansat després d'una llarga jornada, i feia zapping d'una cadena a l'altra a la velocitat mitjana (calculada per l'APP, l'Associació Americana de Pares) de 1,56 segons per cadena, i això durant el temps habitual de duració de quinze minuts llargs. Després d'aquest quart d'hora, l'Éric va veure que feien a History Channel un documental sobre el tema de l'*Apocalipsi*, i després sobre el *Principi de la fi dels temps*, lògicament seguit després de tota una sèrie de tribulacions per la *Fi de la fi dels temps*, conjuntament anunciada i posada en marxa amb èxit per Al Qaeda, la dreta cristiana que dóna suport amb entusiasme a Bush, i l'extrema esquerra del consell de Qom (Iran). Tant se val el cost: amb el contribuent americà, l'impost sobre la fortuna de la família real d'Àrabia Saudita i els ingressos del petroli a l'Iran n'hi hauria d'haver prou per finançar el projecte. Es poden passar per alt les contribucions dels jueus fonamentalistes. Perdut en els seus pensaments, l'Éric s'havia oblidat completament de la presència d'en Sammy, però de cop es va adonar que tenia la cara plena de llàgrimes. «Què tens, Sammy?», li va preguntar; però en Sammy

plorava com una Magdalena i va trigar un temps abans d'aconseguir articular, amb una veu entretallada pels sanglots: «Papa, és veritat que és la fi del món?» L'Éric el va consolar dient-li que és clar que no, que no era veritat. Però jo no n'estic tan segur.

D'aquesta manera, entre les manifestacions d'aquest desori sorgit de la meva consciència de l'època, l'experiència de la meva família, les de l'Éric i en Frankie, a través de la munió d'imatges i records brutals, va començar a madurar la idea d'una «Llibreta de localitzacions» per a una pel·lícula que encara no s'ha rodat ni s'ha escrit. Encara no he vist cap pel·lícula contemporània comparable a *Petit Soldat (El soldadito)* o *Hiroshima mon amour*, ja que els nostres debats públics són massa comatosos, groguis, del tipus: «com hem deixat que uns idiotes ineptes ens arrossegessin a aquesta guerra?» sense tenir una veritable consciència del moment... Passeu-me l'aspirina, estic atrapat enmig de la història amb H majúscula i encara no sé com explicar-la; sé que sóc un animal històric, sé que no puc fugir d'aquesta condició ni pretendre quedar-me al marge de la història... El meu instint em diu que aquesta fugida seria inútil i perillosa, al final ningú no s'escapa de l'home del sac. De totes formes, no ens hem d'enganyar, Nova York viu en la por permanent, la mare d'en Nicolas no vol que agafi el metro a Manhattan, tots sabem que en qualsevol moment es pot produir un altre atac biològic o nuclear amb un aparell de tipus «bomba bruta» al metro o als ponts.

Llavors vaig començar a vagar a peu i en cotxe pels ponts com si fossin la clau d'un misteri, i em vaig posar a inventar-me històries. Vaig acompanyar un temps la unitat antiterrorisme de la policia de Nova York, el temps suficient com a mínim per entendre que el seu treball consisteix essencialment a tranquil·litzar els vianants com jo. Moltes cortines de fum, «demostracions de força» com l'enviament de la unitat Hercules, un destacament de policies totalment vestits de negre i equipats amb cascos, armilles antibales, màscares de gas, *walkie-talkie* i metralletes, a l'entrada del Radio City Music Hall, com si els

mujahidins estiguessin a punt de plantificar-se allà i decapitar les Rockettes al bell mig de la 6a Avinguda en ple dia. Vam anar amb l'Éric a visitar en Frankie mentre entrenava la unitat SWAT de Newark en una terra de ningú situada enmig de Port Elizabeth (la part del port de Nova York que es troba a Nova Jersey), el lloc per on entren milions de contenidors als Estats Units cada any. Sé, bé, de fet, tots ho sabem, que aquests contenidors no són controlats. En aquest sentit, un alt càrrec de la policia de Nova York (em sap greu, no diré noms) em va comentar: «És molt empipador que no tinguem cap jurisdicció sobre el port, és feina de l'FBI.» «Quants contenidors controlen?», li vaig preguntar. «Menys del dos per cent.» Amb això està tot dit, oi? A més, aparentment ni tan sols es comproven els antecedents penals dels estibadors que treballen al port... Fins al punt que es podria parlar d'un taló d'Aquil·les constituït per quilòmetres i muntanyes de contenidors metàl·lics.

Mentre caminava de nit pel barri DUMBO (Down Under the Manhattan Bridge Overpass: barri enclavat entre els dos trams d'accés als ponts de Brooklyn i de Manhattan), em vaig posar a pensar en les persones que, com en Frankie, porten dues vides, una aquí i una allà, que se'n surten igual de bé a les nits de Bagdad i a les de Nova York, personatges com nosaltres, que no saben per què ni com ens hem empantanegat en aquesta situació, però que volen actuar d'una manera o d'una altra.

Imaginem les escenes d'una pel·lícula. Imaginem aquest home que té una família, una casa, una dona i fills. Imaginem que hi ha un fill que, com en Nicolas, juga a futbol i a videojocs i que mata, en un món virtual, centenars de «terroristes» cada mes.

Imaginem la televisió al saló, un torrent de males notícies nit rere nit a l'informatiu, una dona estressada, angoixada, que s'enfadaria amb el seu marit si decidís tornar allà i la deixés sola, en ple hivern, amb la gestió de les factures de gas, els nens i les fuites del soterrani. Imaginem que s'entrena i entrena altres homes per si es donés la situació: introducció als explosius, batalles campals, tirs amb bales reals, atacs amb gas, preparacions per estar

envoltats de fum, acorralats per gossos furiosos bavejant, amb el morro inferior tremolós, bordant i ensenyant els ullals. Imaginem una alerta «codi vermell» en la qual es cridés les unitats SWAT i Hercules en plena nit perquè es dirigissin a un lloc perdut del port de Nova York, baixant en silenci pels carrers lluents i mal il·luminats. Podem sentir els murmuris, els sorolls de la ciutat, els vaixells del port, els trens eixordadors per sobre dels ponts. És tan difícil de creure que en període d'inacció, quan la frustració s'apodera de nosaltres, quan ens sentim com un ocell tacat de petroli, incapaç de volar perquè té les ales enganxades, quan no podem fer res més que armar-nos de paciència, siguem capaços de discutir amb els éssers estimats? És tan difícil de creure que un home, al qual la dona ha fet fora de casa, que viu provisionalment en un apartament miserable que li han deixat, tingui la temptació de sortir a descobrir la ciutat de nit, la seva luxúria, la seva embriaguesa, com un estranger que es planteja que els fonamentalistes potser tinguin raó i que som gent sense referències, permissius i decadents? Malgrat tot, hem de sobreviure i ells volen acabar amb nosaltres. Què podem fer? Caminar, fer una patrulla metafòrica en la mateixa foscor que la de Bagdad –ja se sap que «de nit, tots els gats són negres»– i deixar que la imprecisió històrica es barregi amb la imprecisió personal. Imaginem com d'alleujat se sentiria aquest home si se l'enviés allà: seria la resposta a la seva recerca, una manera de posar-se en acció, fos quina fos. I, malgrat tot, coneix l'altra cara de la moneda, les víctimes, els amics que moren, els enemics torturats, trossejats fins al punt de perdre la seva pròpia humanitat i, com Dante, baixa a l'infern de la Història moderna. Imaginem el seu retorn, l'etern retorn de l'altra banda del mirall i la incapacitat per dir, per relatar.

Vivim en una època de ficció, a causa dels relats que han desencadenat la guerra d'Iraq, a causa dels tribunals secrets, dels segrestos secrets de la CIA, dels vols secrets, dels presoners secrets, a causa de tots aquests secrets i totes aquestes falses suposicions. Vivim en un món on la llum i les ombres es barregen,

en una espècie d'eclipsi permanent de la consciència i la veritat. Ens movem, tal i com deia el mite de Plató, en una caverna on les ombres són la nostra única realitat. Som igual que aquestes granotes del proverbi que, en trobar-se dins d'una cassola amb aigua, no s'escapen pas per salvar la vida quan l'aigua és massa calenta, perquè l'aigua s'ha escalfat tan progressivament que la pujada de la temperatura gairebé no s'aprecia. En un context així, on no n'hi ha prou amb les proves que ens dona l'experiència diària per arribar a una sèrie d'accions racionals i a la supervivència, sembla que l'únic recurs que ens queda és la imaginació. D'alguna manera, la ficció és una necessitat estratègica com a mitjà per desxifrar l'embull històric i reconstituir una realitat fragmentada. És una mica com en la darrera escena de *The lady from Shanghai (La dama de Xangai)* d'Orson Welles: estic envoltat de miralls, però com puc saber quin reflex correspon a la realitat? Per tant, m'he d'obrir camí en aquest ONEWORLD i com que sé que de tota manera res no pertany purament ni a la ficció ni a la realitat, i que la història-memòria personal i col·lectiva impregna sempre el relat, qui pot dir que una és més certa o més vàlida que l'altra?

Gilles Peress



**HARRY GRUYAERT**

**MICHELANGELO**

**ANTONIONI**

**L'AVENTURA**

**L'ECLIPSI**

**EL DESERT VERMELL**

# VARIACIONS SOTA INFLUÈNCIA

Tots els cineastes tenen en comú aquest costum de mantenir un ull obert cap a dintre seu i un altre cap a fora. En un moment donat, les dues mirades convergeixen i, com si fossin dues imatges que s'enfoquen, acaben per superposar-se.

Prefaci per a *Sei Film* (1964)  
*Écrits*, Michelangelo Antonioni,  
Éditions Images Modernes, 2003.

**En el fons deu haver-hi quelcom darrere la realitat que veiem a simple vista, quelcom que ens fa més conscients del nostre ésser.**

*Le monde est de l'autre côté de la vitre* (1975)  
*Écrits*, Michelangelo Antonioni,  
Éditions Images Modernes, 2003.

**L'agudesesa de la meua mirada és tan gran que, un cop s'hagin acabat de consumir els meus ulls, serà el desgast de la pupil·la el que em provocarà la mort.**

Cita de Michelangelo Antonioni  
extreta de la pel·lícula d'Enrica Antonioni,  
*Faire un film pour moi c'est vivre*, 1996.

Em sento més a prop de les arts plàstiques i el cinema que del periodisme. He vist pel·lícules amb una imatge que m'ha transmès més coses que les fotos en color que coneixia fins aquell moment. Per exemple, *Il deserto rosso* (*El desert vermell*) d'Antonioni. D'altra banda, en aquesta pel·lícula va repintar carrers sencers per intentar recrear una emoció molt precisa. Quan observo el treball dels fotògrafs que es dediquen a la posada en escena, de vegades em pregunto si no seria més senzill repintar una paret com Antonioni, o demanar a un personatge que es vestís d'una altra manera. Però crec que es perdria aquest miracle instantani de l'inesperat que deixa sense respiració, d'aquest fenomen tan físic de la fotografia que apareix de sobte. Sobre el terreny, es tracta d'una veritable lluita amb la realitat, d'una espècie d'ansia per gravar només una imatge, o potser perdre-ho tot. Sens dubte, on em sento millor és en aquesta tibantor entre una pseudoficció i una pretesa realitat.

Hi ha una altra cosa que m'acosta a Antonioni; als anys seixanta, vaig filmar la meua companya, de la qual estava molt enamorat i que era a punt de perdre. Tenia un amant. Desesperat com estava, vaig pensar que la millor manera de demostrar-li el meu amor era fer una pel·lícula sobre ella i ensenyar-li després. Quan la filmava, vaig prendre les meves distàncies envers ella, vaig entendre millor la meua relació amb ella i la seva confusió. Em vaig separar. En aquell mateix període vaig veure *L'avventura* (*L'aventura*) i *La notte* (*La nit*), un munt de vegades, i la manera com Antonioni va filmar Monica Vitti (que em tenia el cor robat) em va influir força.

Harry Gruyaert





**ABBAS**  
**ROBERTO**  
**ROSSELLINI**  
**PAISÀ**

### **En quines circumstàncies va veure *Paisà* per primera vegada?**

L'any 1960, a Algèria, durant la guerra d'Alliberació nacional. Tenia setze anys. En feia vuit que havíem emigrat de l'Iran. Estava a l'institut i vaig descobrir *Paisà* al cineclub del qual era soci. Veia moltes pel·lícules, però aquella em va trasbalsar. Parla d'heroisme, de nacionalisme i de guerra. Una guerra que vivia amb intensitat diàriament. Fins al punt que per a mi va esdevenir una pel·lícula fetitxe, que va reforçar la meva decisió de fer-me periodista i després fotògraf. Ja en aquella època, la dimensió documental de la pel·lícula de Rossellini em va impressionar molt: el que diferenciava aquella pel·lícula de les altres és que era molt real. De la pel·lícula, em ve a la memòria a l'acte l'escena dels tres partisans que fumen tranquil·lament, dempeus entre els joncs d'un aiguamoll. Un cop acabada la cigarreta, un d'ells encén la metxa d'una bomba amb la seva burilla.

Quaranta-set anys més tard, quan torno a veure per primera vegada *Paisà*, ja no són tres partisans, sinó un paracaigudista americà de l'OSS, la precursora de la CIA, el que encén la metxa; no és dempeus enmig dels joncs, sinó ajupit al costat d'una gran mina marina encallada en un terreny cobert; tan bon punt encén la metxa,

s'apressa per sortir corrent. Memòria...

### **Rossellini intenta aconseguir una simplicitat del pla o de l'escena, perquè el seu testimoni sigui més eficaç. Sobretot vol evitar els clixés. A les seves fotos, s'aprecia una certa composició, el sentit del detall i del gest...**

Les meves fotos són senzilles, no hi ha teatralitat. Si existeix, és la dels «actors» que enquadro. Sovint em fan aquesta pregunta: per què fa fotos en blanc i negre quan la vida és en color? Doncs justament perquè la vida és en color, jo la fotografio en blanc i negre. El blanc i negre ultrapassa la realitat i permet anar més enllà per mostrar no només la realitat, sinó el que hi ha de profund en ella. En canvi, el color distreu. Imagini's les meves fotos de la revolució iraniana amb una taca de sang per aquí, una de blau o groc per allà. Només es veuria això.

### **A les seves fotos hi ha algunes semblances amb certes escenes de *Paisà*. En particular, la de l'arrest del traïdor, en un context de guerra civil...**

M'havia oblidat completament d'aquesta escena. En tornar a veure la pel·lícula, és clar que és una de les que més m'impacta. Vaig viure exactament la mateixa escena els dies anteriors a la victòria de la

Revolució. Els partidaris del xa i de Chapour Bakhtiar, el seu darrer Primer Ministre, havien organitzat una manifestació en un estadi. A la sortida d'aquest estadi, els partidaris de Khomeini van començar a llençar-los pedres i a pegar-los. Els estava fotografiant, quan em vaig adonar que una multitud d'homes corria cap a mi. Lapidaven una dona. La pegaven, el xador li va caure a terra... En aquest tipus de situació, sempre n'hi havia algun que cridava: «Fotos no! Fotos no!». Jo els contestava en farsi: «És per a la Història!», i això els apaivagava immediatament. Una espècie de detonant o de reflex pavloviana.

### **Aquestes fotos, evidentment, no eren favorables als manifestants...**

Em vaig preguntar si s'havien de publicar. Alguns amics als quals explicava l'escena em deien: «No, no ho hauries de fer, donarà una mala imatge de la Revolució.» I llavors jo els responia: «Em sap greu, sóc historiador del present. Aquesta foto, s'ha d'ensenyar ara.» Crec que tenia raó, ja que moltes de les llavors d'aquest fanatisme del qual més tard hem estat testimonis, estan gravades en els rostres torturats per l'odi.

### **Aquesta revolució, va ser la seva?**

Amb aquesta Revolució, sabia que estava vivint quelcom d'únic a la meua vida. Quan vaig anar a Biafra, Bangladesh, Zaire o Mèxic, em vaig sentir concernit com a fotògraf, però a les fotos iranians hi ha un compromís que potser no hi és a les meves fotos anteriors o en les que vaig fer després. Allà, a més de concernit hi estava implicat. Sabia que només viuria una vegada a la vida aquesta relació particular amb l'esdeveniment. A més de testimoni, era actor.

Al principi, era «el meu país, el meu poble, la meua revolució». No hem d'oblidar que en aquell període, el 1978 i el 1979, encara parlàvem de la «Revolució Blanca»: els manifestants s'oposaven a la dictadura, però ningú no es plantejava llavors instaurar el règim islamista de Khomeini. Encara no hi havia les purgues, la guerra contra l'Iraq, i tot aquest vessament de sang... Passades les primeres setmanes de la victòria, es va reduir a «el meu poble i el meu país», però ja no era la meua revolució, perquè havia agafat un caire que no m'agradava.

Entrevista realitzada per Diane Dufour i Matthieu Orléan, desembre de 2006.



**ALEC SOTH**  
EN EL CURS  
DEL TEMPS  
**WIM WENDERS**

# TRENTA-TRES CINEMES I UNA CAPELLA FUNERÀRIA

Texas, octubre de 2006

## **Ross Theater, Sabinal, Texas**

El Ross Theater ha esdevingut el Ross Video. Mentre l'estava fotografiant, va arribar un grup de nens en bicicleta i van entrar al videoclub. Com que Sabinal és una ciutat petita, no necessitaven posar cadenats a les bicis. Es van quedar una bona estona al videoclub... Tinc curiositat per saber quina pel·lícula van llogar!

Al Middle-West on vaig créixer, hi havia poques pel·lícules estrangeres disponibles en vídeo. Malgrat tot, al videoclub de la meua petita ciutat natal hi havia totes les pel·lícules de Wim Wenders. Fins i tot s'hi podia trobar *Im Lauf der Zeit (En el curs del temps)*, una de les seves pel·lícules antigues més fosques. Aquella *road movie* lírica i sinuosa va saciar totalment la meua set adolescent d'evasió.

## **Avenue Theater, Dallas, Texas**

Si bé la majoria dels cinemes que vaig fotografiar estaven abandonats, alguns s'havien transformat en comerços. L'Avenue Theater de Dallas, per exemple, es va convertir en una oficina de préstecs a canvi de penyores, el Cash America Pawn. A l'altra banda del carrer hi havia un *drive-in* de vins i licors. Una jove empleada, vestida amb un biquini minúscul, feia senyals als conductors. Després de fotografiar l'antic cinema, vaig travessar el carrer per anar a comprar una ampolla d'aigua. La noia amb biquini em va dir que els vianants no estaven autoritzats a entrar a la botiga, reservada a la venda als automobilistes. Si hagués estat treballant en un altre projecte, de ben segur que li hauria fet alguna foto.

## **Mexia Theater, Mexia, Texas**

Molts cinemes han estat reconvertits en esglésies. El Mexia Theater acull ara la New Life Pentecostal Church (església pentecostal Nova Vida), el North Main Theater de Houston és el nou lloc de culte de la Iglesia de Restauración (església de la restauració) i el Grand Theater de Fort Word ha esdevingut la Grand Revelation Jesus Church (església de la gran revelació).

## **Oaks Theater, Columbus, Texas**

En Bruno, un dels dos personatges principals d'*En el curs del temps*, és reparador itinerant d'aparells cinematogràfics i recorre les petites ciutats alemanyes a bord d'un camió de segona mà. Durant un d'aquests trajectes, coneix en Robert, un desconegut amb tendències suïcides. Parlen poc i junts van d'una ciutat de segona fila a una altra. Mentre que en Robert ho veu tot negre perquè s'ha separat fa poc de la seva dona, en Bruno repara els projectors avariats.

Poc temps abans de començar aquest projecte, un jove fotògraf i realitzador, Phillip Carpenter, em va venir a veure. Era originari de Tennessee i recorria el país fent fotografies. Em va preguntar si podia treballar per a mi. Li vaig dir que normalment viatjava sol però, pensant en *En el curs del temps*, el vaig convidar a acompanyar-me.

Si bé pocs cinemes dels que vam visitar projectaven encara pel·lícules, alguns continuaven dedicant-se a una activitat relacionada amb l'oci.

## **Berry Theater, Fort Worth, Texas**

Mentre fotografiava el Berry Theater, la propietària d'una de les perruqueries del costat va venir a preguntar-me que hi feia allà. Es pensava, com molts d'altres, que era agent immobiliari. Em va costar molt justificar la meua presència.

## **Grand Twin Cinema, Paris, Texas**

*Paris, Texas* va ser la primera pel·lícula de Wim Wenders que vaig veure. La ciutat de Paris a Texas existeix de veritat. Amb tot, com passa a moltes ciutats petites, el centre està actualment abandonat.

### **Royal Theater, Archer City, Texas**

La meua primera foto a Texas va ser el Royal Theater d'Archer City. Archer City és la ciutat natal del novel·lista Larry McMurtry i va servir de decorat per a la pel·lícula de culte adaptada de la seva novel·la, *The last picture show* (*La última pel·lícula*), realitzada per Peter Bogdanovich. *The last picture show* també descriu el declivi del cinema independent d'una petita ciutat, com il·lustra la darrera escena de la pel·lícula on bufa un fort vent contra les portes tancades del Royal Theater.

### **Elm Street Theater, Waco, Texas**

Després d'una llarga jornada de preses de vista, en Phillip i jo vam anar a buscar un hotel. Una vegada descarregada la nostra camioneta, en Phillip transformava el bany en una sala fosca, treia les pel·lícules que havíem fet, netejava els portarodets i els tornava a carregar. Mentrestant, jo organitzava la jornada del dia següent gràcies a tota una panòpia de mapes i una llista de milers de cinemes.

Vam anar a veure tres cinemes a Waco. Els temps d'arribar a l'Elm Street Theater, ja era de nit. Mentre en Phillip dormia profundament al Motel 6, em vaig llevar molt d'hora per fotografiar aquest cinema al trenc de l'alba.

### **La Vega Theater, Bellmead, Texas**

Si el director de cinema alemany Wim Wenders em va inspirar aquest projecte, va ser la fotografia tipològica alemanya la que va influir en la meua manera de realitzar les preses de vista. Gràcies a la utilització de càmeres de foto de gran format i l'adopció d'un punt de vista frontal a una distància fixa del subjecte, aquests fotògrafs van recórrer a la repetició i la precisió per catalogar el món.

Encara que sovint he emprat la mirada formal de la tipologia, sempre m'he abstingut d'utilitzar-ne el procediment rigorós: tots els meus projectes anteriors es basaven en la llibertat i els atzars afortunats. Però aquest projecte s'ha construït a partir de la restricció.

És clar que la restricció va acompanyada de frustracions (no vaig fotografiar la jove en biquini a Dallas!), però també té les seves recompenses. Si hagués tingut llibertat per fotografiar el que volgués a Bellmead, Texas, mai no m'hauria aturat davant del Cash and Carry Carpet Store de Corsicana Highway. No m'hauria assabentat mai que abans aquest lloc era un cinema, el La Vega Theater. No hauria pogut apreciar la fila de camions davant d'aquest antic cinema que, de manera inesperada, em van recordar els tallagespes davant de l'Avenue i les bicicletes davant del Ross. Tampoc no hauria vist el Shin's Martial Arts que es troba just al costat del La Vega. I no m'hauria adonat que el Shin's estava situat en una antiga botiga de queviures (un altre tema digne d'estudi!). Les limitacions de la repetició m'han permès veure el paisatge amb una mirada nova.

### **Cotton-Bratton Funeral Chapel, Weatherford, Texas**

Si bé la nostra llista de cinemes era molt llarga, les informacions que contenia no eren del tot completes. A Weatherford, vam pensar que la capella funerària Cotton-Bratton corresponia a l'antic cinema Princess Theater. Una vegada revelada, la fotografia d'aquest cinema s'ha convertit en la meua preferida.

Les nostres informacions no eren fiables al cent per cent, i en Phillip va trucar a la capella funerària per demanar algunes precisions. «Fa més de cent anys que ens dediquem a les pompes fúnebres i mai no hem estat un cinema; el cinema del qual parla va ser destruït fa molt temps», li van contestar.

### **Select Theater, Mineola, Texas**

A la primera escena d'*En el curs del temps*, en Robert arregla un projector mentre parla amb el propietari del cinema, un senyor gran. Li pregunta si podria viure només del cinema. El propietari li respon: «Avui dia, impossible». «S'imagina les petites ciutats sense cinema d'aquí uns anys?», pregunta en Robert. Després de reflexionar un moment, el vell li diu: «Els cinemes existiran... mentre es continuïn dirigint i produint pel·lícules!».

# **UNA IMATGE ABSENT ASSETJA LA IMATGE**

**ALAIN BERGALA**



«Mai no veiem una cosa per primera vegada, sinó sempre per segona vegada: quan va lligada a una altra», escrivia Pavese al seu diari. L'escriptor italià sempre va acariciar aquesta idea que «només és possible *veure realment* alguna cosa si hi ha hagut una primera imatge –abans, en un altre lloc– que ens envia un senyal en el present i ens permet distingir una nova imatge en la realitat, fa que hi parem atenció i hi siguem sensibles. No existeix el concepte de “veure les coses per primera vegada”. La que recordem, la que observem, sempre és la segona vegada».

En un dels textos més bonics que conec sobre l'acte de creació al cinema, Jonas Mekas explica la seva experiència de director de cinema principiant tot just arribar a Nova York, el 1949, com a emigrant lituà. No té ni els mitjans, ni el temps necessaris per dedicar-se a preparar, finançar i rodar una «pel·lícula de veritat» com vol ell, i decideix comprar-se una petita càmera Bolex amb molla per «entrenar-se» rodant cada dia bocins del que veu en aquesta ciutat, el seu nou decorat de vida. Dotze anys més tard, visiona per primera vegada tots aquests bocins de pel·lícula acumulats i descobreix amb gran sorpresa «que hi havia coses que no paraven de repetir-se», si bé durant tots aquests anys havia pensat, ingènuament, rodar cada dia coses diferents. I, segons els seus amics americans, el que es repeteix sense parar als seus plans – la neu, els arbres– no és de cap manera representatiu de Nova York. Llavors comprèn, amb efectes retardats que, en voler captar la identitat de Nova York, havia filmat inconscientment Lituània, que una imatge absent assetjava les seves imatges, la del seu poble i el seu país d'origen.

Aquesta història recorda la de Raymond Depardon –també fotògraf de Magnum– que va enviar a *Libération*, el 24 de juliol de 1981, una foto de pura geometria mineral d'edificis novaiorquesos, amb un lavabo molt net en primer pla, acompanyat d'aquesta llegenda: «Serveis de senyores de la revista americana *Géo*, 450 Park Avenue. Tinc ganes de fer fotos a l'habitació. Tinc ganes de fer la meua família a Les Dombes. Penso en el camp... ara deu ser temps de

collita!». Així doncs, es poden fer imatges actuals de Nova York amb una imatge de la collita als conreus francesos en forma de sobreimpressió mental.

En Jonas Mekas s'adona en aquell moment, amb dotze anys de retard, de la seva relació d'home d'imatge amb la realitat. «Nova York és aquí, és real. El carrer és aquí. La neu cau. No sé pas com, però és aquí. Això té la seva pròpia vida, és clar (...) Mentre em passejo amb la meua càmera, alguna cosa m'apareix de sobte. Quan em passejo per la ciutat, no dirigeixo pas conscientment els ulls cap aquí o cap allà (...) Però la major part del temps, les coses no paren de presentar-se elles mateixes i és el meu cap qui les tria. Algunes d'aquestes coses que es presenten elles mateixes em toquen la fibra, per exemple pel seu color, pel que representen, i començo a mirar-les, començo a reaccionar a aquest detall o aquest altre. Naturalment, la ment no és un ordinador. I, malgrat tot, funciona una mica com un ordinador i tot el que es presenta està mesurat, confrontat als records, a les realitats que s'han enregistrat al cervell o en una altra banda i tot això és molt real.»

La darrera frase és capital: l'home amb la càmera en mà, fins i tot en situació de copsar la realitat, s'enfronta a dos estrats de realitat, la d'aquí i ara, i la d'una realitat anterior ja enregistrada al seu cervell que distingeix, entre les múltiples sensacions proposades pel flux de les aparences, certes configuracions que li envien un senyal. Aquests senyals capten la seva atenció, exigeixen ésser vistos i copsats. I aquestes imatges de fons de pantalla mental, per continuar amb la metàfora de l'ordinador, poden procedir ja sigui de records reals com de records d'imatges. En l'imaginari que ens converteix en un subjecte singular, no hi ha cap diferència entre una imatge nascuda de la realitat i una imatge nascuda d'una imatge.

Proust escriu a *El temps retrobat* que totes les nostres impressions tenen dues cares: una cara que ve de la cosa vista i una altra que ve de l'interior de nosaltres mateixos. La primera meitat d'aquesta impressió, diu Proust, està «embeïnada en l'objecte»: és aquesta la que empaiten els fotògrafs que creuen

que la pulsio fotogràfica prové del que tenen davant dels ulls, i que n'hi ha prou amb que enquadrin un bocí de realitat per empresonar el sentit i l'emoció, forçosament presents en ell. La segona està «prolongada en nosaltres mateixos per mitjà d'una altra meitat que només nosaltres podríem conèixer» i que participa de la nostra pròpia memòria de sensacions ja viscudes en el passat.

Durant molt de temps hem volgut creure –i molts encara ho creuen o fan veure que ho creuen– que la vocació del fotògraf de la realitat seria (expressió emprada més amunt) estar suspès al present del món i aturar en el flux de sensacions una imatge ontològicament única, innata. Però, si ens hi fixem de més a prop, no es tracta potser d'una falsa evidència? A la fotografia, no hi ha una dimensió d'absència? L'home amb la càmera de fotos, no és abans que res un home dotat de memòria, el passat del qual influeix constantment en les percepcions del present? La fotografia també és una *cosa mentale*.

Potser no hi ha cap art veritable –inclosa la fotografia– sense aquesta dimensió d'absència, aquesta presència al cor de l'acte fotogràfic d'una imatge d'abans fa que convergeixi amb la realitat present. La pintura que copia la natura o un model no sempre s'escapa d'aquesta necessària dimensió d'absència en l'acte de la creació. Quan Matisse estava fent el retrat de Greta Moll, una obra per encàrrec, es va trobar amb una sèrie de dificultats i bloqueigs que el van fer dubtar del resultat d'aquest quadre. Un dia, al final, va interrompre impulsivament una sessió de posa, va acomiadar la model i se'n va anar al Louvre, en una espècie d'estat d'urgència, per observar un quadre de Veronese. Quan va tornar al seu taller, va acabar molt ràpidament el seu propi quadre. Necessitava la supressió del model i la interposició d'una tercera imatge per acabar aquest retrat *in absentia*, en un cara a cara amb ell mateix i la pintura, alliberat gràcies a «la imatge d'abans» del quadre de Veronese. Francis Bacon sovint es referia a la seva inhibició a l'hora de pintar en presència del model, i això que sempre eren amics o persones properes que no haurien tingut cap dificultat per

posar per a ell. Preferia tenir una fotografia d'ells per treballar a partir d'aquesta imatge tercera en la seva absència.

El cinema sempre ha estat un gran proveïdor d'aquestes imatges mentals que de vegades serveixen d'antena i de filtre en la nostra percepció del present. Una de les forces del cinema és incrustar en nosaltres, en la nostra memòria visual i afectiva, unes imatges que romandran dins nostre durant molt de temps, de vegades sense que nosaltres ho sapiguem, ja que ni nosaltres mateixos podem dir, en el flux d'imatges d'una pel·lícula, quines es registraran i afectaran després les nostres percepcions. Les imatges que tenen més força d'invasió no són pas forçosament, com a la vida, aquelles de les quals tenim consciència que ens han «marcat». El seu enregistrament obeeix a mecanismes on sovint l'inconscient hi té un paper molt important.

En una pel·lícula menor realitzada a les acaballes de la seva vida, gairebé amateur, rodada en 16 mm, King Vidor visita el pintor Andrew Wyeth, amb fama de ser minuciosament «realista», les obres del qual semblen respondre amb una precisió gairebé fotogràfica a la seva vida, les persones properes i el seu entorn immediat. Torna sense parar al mateix paisatge, allà on viu, els mateixos models, els mateixos decorats reals. La *Suite Helga* està composta per dos-cents quaranta esbossos de la mateixa model, Helga Testorf, realitzats en secret durant quinze anys, una model pintada temporada rera temporada, amb diferents llums i diferents postures de la vida diària. Si hi ha un pintor per al que sigui difícil d'imaginar que una imatge absent assetgi les seves teles, aquest és ell, aparentment adepte a la fidelitat a l'instant present i a les seves sensacions immediates i fugisseres. En canvi, en aquesta trobada amb Vidor, Wyeth no para d'explicar al cineasta que *totes* les seves teles (i n'ha pintat moltes des dels anys trenta!) han nascut de l'obsessió per una de les seves pel·lícules –*The big parade* (*La gran desfilada*)–



que va veure per primera vegada quan era molt jove i després un nombre incalculable de vegades. Els plans d'aquesta pel·lícula única han funcionat, diu ell, com una reserva inesgotable d'imatges matricials, suficients per alimentar una llarga vida d'artista. Fins i tot li descriu *el* pla precís en què s'originen algunes de les seves teles.

Els fotògrafs de Magnum no tenen la reputació de ser fotògrafs de l'imaginari, ni exploradors de la seva pròpia subjectivitat. L'experiència d'aquesta exposició és molt útil per reflexionar sobre l'acte de fotografiar. Els fotògrafs de la realitat també fotografien, més sovint del que ens pensem, l'instant i la realitat a través d'una altra imatge, per recuperar una altra vegada les paraules de Pavese: «Només podem avaluar una realitat filtrant-la a través d'una altra. Únicament quan es *traspassa a una altra*». Aquestes instal·lacions de fotògrafs ens mostren com una imatge emmagatzemada en la memòria conscient o inconscient «passa» a una imatge copsada en la realitat present. I aquesta transició s'efectua en el cas de cadascú segons unes modalitats que només li pertanyen a ell, a allò que el converteix en un ésser de memòria singular.

Hi ha una altra qüestió que també preocupa aquests fotògrafs de Magnum: la força de la ficció pel que fa a l'impacte d'una fotografia en l'imaginari del que la mira. Se suposa que la fotografia de la realitat és incompatible amb la idea mateixa de la ficció, però per a la majoria d'aquests deu fotògrafs, el món ofereix sovint uns efectes-ficció inesperats i fascinants i farien mal fet de privar-se'n –i no se'n priven–, ja que confereixen a algunes de les seves imatges una càrrega afectiva aliena al seu art, procedent del cinema de ficció.

L'experiència de Patrick Zachmann és absolutament reveladora del procés del que parla Pavese: el fotògraf creu copsar una realitat nova, però la veu a través d'una imatge absent, més o menys inconscient, que li revela la seva visibilitat. L'atzar ha volgut que Patrick Zachmann, uns anys abans d'emprendre el seu

projecte sobre la diàspora xinesa arreu del món, assistís, a Torí, a la primera gran retrospectiva de pel·lícules xineses a Europa. Després, tot va succeir com si, durant alguns anys d'estat latent, les imatges de totes aquestes pel·lícules vistes en una situació d'acumulació mental com és una retrospectiva, haguessin compostat una espècie d'imatge condensada, no tant la d'una pel·lícula precisa com la d'una atmosfera visual, en què les figures tenen dificultats per emergir del fons, una qualitat calcària de la llum. Uns anys més tard, en el seu llarg periple a través dels continents, aquesta matriu figurativa, lentament destil·lada pel temps, sens dubte ajuda Zachmann a rescatar de la realitat, on estaven atrapades, aquestes imatges que tenen la força emocional de les imatges de ficció oblidades i de sobte ressorgides.

La proposta de Bruce Gilden és del mateix estil. El seu fons de pantalla mental és un conjunt de pel·lícules amb una gran homogeneïtat estètica inscrit en la seva memòria creadora: el cinema negre americà. En la seva manera de copsar la imatge dels desconeguts que creua pels carrers, busca el potencial de ficció latent als seus rostres, les seves expressions, les seves postures, i la part de misteri i de suspens que arrossegueu amb la seva sola presència, encara que sigui instantània. Tots aquests vianants es mereixen una història, de la qual mai no en sabrem res, com davant d'un fotograma d'una pel·lícula perduda i oblidada. Tots fan cara de preocupats per un guió que només els afecta a ells, en el qual sembla que es juguin la vida i estiguin davant d'ells mateixos en un d'aquests moments de veritat absoluta tan freqüents al cinema negre.

Aquesta qüestió de la força d'elucidació de la ficció és l'eix del projecte de Donovan Wylie. Una obra de ficció, la pel·lícula *Elephant* d'Alan Clarke (amb un guió minimalista basat en la pura repetició), és la que li ha parlat millor d'aquesta violència que va viure diàriament a Irlanda del Nord. De vegades, la ficció és la que permet donar forma a un esdeveniment, el

sentit del qual fuig cap a totes bandes en l'hemorràgia de les informacions i anàlisis. «No ens arriba cap esdeveniment», escriu Walter Benjamin, «que no estigui impregnat d'explicacions. Dit d'una altra manera: gairebé res del que ens arriba és en benefici del relat, gairebé tot és en benefici de la informació. La meitat de l'art del relat consisteix a protegir la història que s'exposa de les explicacions.» És aquesta forma de bucle (i el seu títol) el que Gus Van Sant va agafar de la pel·lícula de Clarke per explicar un altre esdeveniment de violència, el de la matança de Columbine, tot confirmant la força de les formes ficcionals per ajudar-nos a reflexionar sobre el món i els seus esdeveniments més traumàtics. Donovan Wylie crea estranyes correspondències entre els materials documentals entròpics de tota mena (empremtes de vides privades, pel·lícules d'amateurs, arxius personals i anònims) i la pel·lícula de Clarke que condensa aquesta violència i alhora la «protegeix de les explicacions».

Per a Mark Power i Alec Soth, una ficció també ha esdevingut el mitjà adequat, en un moment de la seva vida, per provar d'esbrinar la seva relació amb el món. Mark Power ha trobat a la pel·lícula de Kieslowski, *Amator*, una condensació de les seves pròpies contradiccions entre la vida privada i la vida de fotògraf. El personatge de Kieslowski comprova que filmar amplia la seva percepció i la seva consciència de la vida, però exigeix una distància del món incompatible amb una adhesió plena i total amb els seus propis sentiments: filmar els altres ens allunya inevitablement del que hem estat i d'aquells amb qui vivim. Aquesta dificultat que té Mark Power per retrobar en el present la imatge absent, la dels seus sentiments i les seves sensacions infantils, es tradueix en el desenfocament de les seves fotos (alhora molt emotiu i molt bonic plàsticament) i en el dispositiu que serveix per alterar les imatges del passat, del seu passat, copsades pel seu pare. Per a Alec Soth, la relació amb el cinema passa per una identificació amb un personatge de ficció, el projeccionista itinerant de la pel·lícula *En el curs del temps*. Aquest personatge

de ficció evolucionava en un marc documental, el de les petites sales de cinema que perden popularitat i estan condemnades a desaparèixer. Entre aquesta pel·lícula, el seu director Wim Wenders i Alec Soth s'estableix una estranya relació. Malgrat tractar-se d'un cineasta alemany, Wenders va percebre de seguida la necessitat de crear-se un imaginari americà, que en el seu cas es tradueix en la gran fotografia americana, la influència de la qual és evident a les seves fotos de «llocs ordinaris» de l'Oest americà. Alec Soth és un hereu legítim d'aquesta gran tradició que neix amb Walker Evans, però ha hagut de fet aquesta estranya volta a través d'una pel·lícula i un director de cinema europeus per llançar-se a l'aventura d'aquesta recerca de les sales de cinema fantasmes al seu propi país.

Gueorgui Pinkhassov sap que al cor de la seva història hi ha un altre home d'imatges, Andrei Tarkovski, les ones de creació del qual s'han propagat per la seva pròpia vida i el seu propi treball de fotògraf. Però estem molt lluny d'una simple relació de mestre-deixeble, ja que Pinkhassov s'ha adonat gràcies a aquesta trobada decisiva que aquestes ones no emanen *ex nihilo* de la persona de Tarkovski, sinó que l'art potser només està fet d'ones que neixen, s'expandeixen, es creuen les unes amb les altres i formen nous remolins que al seu torn es constitueixen en nous focus de creació. A la seva instal·lació, s'entrecreuen retrats de Tarkovski, les primeres fotos del mateix Pinkhassov i extractes de pel·lícules del cineasta. El mateix Tarkovski representa aquest moviment ondulatori amb una gran nitidesa en les gotes d'aigua que cauen en el llac subterrani de la gruta de *Stalker*, i donen a la superfície morta de l'aigua una nova vida misteriosa i sempre canviant. El sentiment que emana del preciós retrat de Tarkovski al seu llit de mort s'uneix a aquesta metàfora de la superfície que dona pas a imatges absents que l'impregnen amb l'invisible.

Per a Gilles Peress, la trobada no ha consistit directament en una pel·lícula, sens dubte perquè

per a ell una pel·lícula realitzada, testimoniada, hauria funcionat més com un blocatge que no pas com un recurs de l'imaginari. És un llibre, *Repérages*, d'Alain Resnais, el primer llibre de fotografies que li ha cridat l'atenció, un llibre únic que permet somiar a partir d'imatges de la realitat en una pel·lícula que mai no ha existit. Les fotos de Resnais són documentals per excel·lència, extractes de bocins del món, però misteriosament enclouen un imaginari virtual, que encara no s'ha actualitzat en una ficció, que les obre a unes presències invisibles, però d'allò més sensibles. Uns fantasmes de ficció assetgen aquestes imatges. Gilles Peress opta per anar a fer localitzacions per a una pel·lícula que potser no existirà mai al Nova York actual, molt real. És sens dubte la millor manera d'acostar-se als fantasmes que assetgen aquesta ciutat des de l'11 de setembre, de fotografiar l'absència.

Harry Gruyaert aporta en la seva instal·lació una clau essencial per entendre la seva obra fotogràfica i la seva relació del tot singular amb el cinema. Una pel·lícula –molt bonica– rodada en el moment de separar-se d'una dona estimada, ens dona aquesta clau. El jove Harry Gruyaert filma amb l'energia de la desesperació –una desesperació acuradament mantinguda a distància mitjançant una forma impecable i una elegància hipertensa– una dona jove molt real, el seu rostre, el seu cos, la seva intimitat, com per exorcitzar la separació imminent, fer el dol per aquesta dona a través d'aquest acte violent de copsar per darrera vegada la seva aparença. Filma, literalment en el present, la desaparició de la seva vida d'aquesta dona estimada. No és d'estranyar, doncs, que li cridessin l'atenció les pel·lícules d'Antonioni amb tanta força i insistència: d'això mateix tracten les pel·lícules del cineasta italià cap al voltant dels anys cinquanta i seixanta: filmar la desaparició dels personatges i analitzar amb la seva càmera les empremtes que ha deixat en la realitat aquesta desaparició. Les fotos de Harry Gruyaert portaran posteriorment la marca inesborrable d'aquest treball de dol sobre la figura humana,

sempre perillosa en acostar-s'hi (com si acostar-s'hi impliqués arriscar-se a veure-la desaparèixer), sempre susceptible d'esvair-se en el decorat. El fet de dominar impecablement la forma de les seves imatges serà a partir de llavors com exorcitzar aquest perill que la imatge sigui només la moneda de canvi d'una desaparició irremeiable.

L'atzar, que sabem que no existeix per a l'inconscient, va fer que el camí del jove Abbas es creués un dia en un cineclub, a Algèria, durant la guerra d'Independència, amb la pel·lícula de Rossellini *Paisà*. En aquell moment es va trobar confrontat, abans d'experimentar-ho personalment com a fotògraf, amb la manera com el cineasta italià relata uns episodis de guerra i de violència de la forma documental més ràpida i més brusca. Pocs cineastes ha estat capaços de posar en escena amb tanta sinceritat la velocitat, la brutalitat i la confusió d'una execució sumària per un grup amb set de venjança. Aquesta seqüència funciona des de llavors com la imatge mental *més real* dels darrers combats de l'alliberament d'Itàlia, de la violència dels italians envers els altres italians. Abbas posa al dia en aquesta instal·lació els tropismes que el conduiran, a partir d'aquest xoc imaginari inicial, a fotografiar durant la Revolució iraniana del 1979, uns esdeveniments semblants als filmats per Rossellini, i a buscar inconscientment en la pitjor de les realitats, la de les guerres civils, les forces d'evocació i d'inscripció de la ficció cinematogràfica.

El somni una mica esbojarrat i impossible d'Antoine d'Agata –que precisament treu la seva bellesa i la seva innocència d'aquesta bogeria i fins i tot d'aquesta impossibilitat– és intentar amb la seva càmera i el seu aparell fotogràfic entrar de contraban en l'univers d'una pel·lícula, *Ai no corrida (L'imperi dels sentits)* de Nagisa Oshima. D'altres abans que ell han tingut aquest somni infantil d'abolir la frontera entre l'imaginari i la realitat, entrar en l'univers d'una ficció estimada i desitjada, a l'estil de l'heroi de *Brigadoon* de Vincente Minnelli, que renuncia al final

de la pel·lícula a la realitat de Nova York per tornar a viure al poble imaginari de Brigadoon. Per aquest motiu, d'Agata opta per submergir-se durant alguns mesos al Japó de la nit i filmar la seva pròpia baixada a les espirals nocturnes del Tòquio actual, tot sabent, sens dubte de manera una mica desesperada, que aquesta recerca només és possible als contes, com és el cas de l'Àlicia quan cau en el pou vertiginós després de perseguir el conill fins a la seva lloguera. A. B.



**BRUCE GILDEN**

EL CINEMA

NEGRE AMERICÀ

**«Com podeu veure, estem volant per sobre d'una illa. Aquesta ciutat. Una ciutat concreta. I aquesta és una història d'una sèrie de persones. I també una història de la mateixa ciutat. No es va fotografiar en un estudi. Ans al contrari. Barry Fitzgerald –el nostre protagonista–, Howard Duff, Dorothy Hart, Don Taylor, Ted de Corsia, i els altres actors van interpretar el seu paper als carrers, als apartaments, als gratacels de la mateixa Nova York. I, juntament amb ells, uns quants milers de novaiorquesos van interpretar també els seus papers. La ciutat és això. Els paviments calents a l'estiu, els nens jugant, els edificis de pedra nua, la gent sense maquillatge.»**

*A The naked city (La ciudad desnuda),  
Jules Dassin, 1948*

**«He fet moltes coses, però mai no he mort ningú... No sé què li diré a Déu quan arribi el moment.»**

*A The naked city (La ciudad desnuda),  
Jules Dassin, 1948*

**«Hi ha una cosa que vull que tinguis clara: sóc jo qui pensa, les ordres les dono jo.»**

*A The street with no name (La calle sin nombre),  
William Keighley, 1948*

**«Alguna vegada has volgut oblidar quelcom? Alguna vegada has volgut retallar un tros de la teva memòria o esborrar-la?»**

*A Detour (Desviació),  
Edgar G. Ulmer, 1945*

**«Els pacients que es troben bé  
tenen permís per reunir-se en  
aquest passadís. L'anomenen  
“el carrer”.»**

*A Shock corridor (Corredor sin retorno),  
Samuel Fuller, 1963*

**«La ciutat també pot ser solitària.  
De vegades, la gent que mai no  
està sola és la més solitària.»**

*A On dangerous ground (Terreny perillós),  
Nicholas Ray, 1951*

**«Socors! Que algú m'ajudi!  
Socors!»**

*A Touch of evil (Set de mal), Orson Welles, 1958*



**MARK POWER**  
**KRZYSTOF**  
**KIESLOWSKI**  
**AMATOR**



## MEMENTO MORI

*Amator* (*L'aficionat*) no és una gran pel·lícula, i no és ni de bon tros la millor de Kieslowski, però la primera vegada que la vaig veure (fa només tres anys, a dalt de tot d'un edifici a Varsòvia), em vaig sentir incòmode. Aquesta pel·lícula em va revelar quelcom de mi mateix que no m'agradava. No m'esperava pas aquesta reacció. Ningú no m'havia obligat a mirar aquesta pel·lícula i no havia previst que canviaria la meua vida.

Acabava de començar un projecte a Polònia sobre el qual encara avui treballo: un estudi fotogràfic d'un país en transició. Segurament és un objectiu temerari, però el continuo perseguint viatge rere viatge i *Amator* m'acompanya sens falta en tots ells.

Aquesta pel·lícula, com totes les primeres de Kieslowski, ensenya la Polònia sota el règim comunista, i explica el passat del país. En aquest sentit, sens dubte no és tan eficaç com el *Decàleg* (el lloc on s'ha rodat aquest cicle curiosament es pot veure des de la finestra d'aquest mateix edifici a Varsòvia), però aporta igualment un testimoni interessant. Malgrat tot, si em sento vinculat a *Amator* no és només per les seves referències històriques.

Sovint s'al·ludeix a *Amator*, realitzat el 1979, com l'obra més autobiogràfica de Kieslowski, que marca un gir en la seva carrera, constituïda fins aleshores per pel·lícules compromeses políticament, on la part íntima estava absent. El darrer pla de la pel·lícula, on el protagonista, Filip Mosz, gira la càmera envers ell, marca profundament aquesta ruptura.

En Filip i jo compartim molts trets de caràcter: una personalitat una mica obsessiva, un deslligament en la manera d'observar el món, una dificultat per expressar les emocions, la culpabilitat de no aconseguir equilibrar la vida professional i la personal. L'equilibri fràgil de Filip entre

treball/oci/família és qüestionat per unes teories sobre la responsabilitat moral i social de l'artista, tema recurrent de la pel·lícula. Amb crítics autèntics i realitzadors autèntics que fan el seu propi paper o bé un pastitx d'ells mateixos, Kieslowski es posiciona clarament sobre aquest tema. En un concurs de pel·lícules amateurs on Filip guanya el tercer premi, un jutge posa en dubte la implicació personal dels candidats: «Parlen de compromís social, però de fet revelen un coneixement fruit de la televisió i les notícies més que no pas de l'experiència personal.» Dit d'una altra manera, en el món de Kieslowski, «el treball és la vida», una afirmació que finalment acabarà amb la fràgil existència que en Filip i la seva muller s'han construït. Quan l'Irina l'abandona, en Filip enquadra la seva marxa amb els dits, com si només fos un personatge de la seva pel·lícula.

Quan el meu pare era jove, era un apassionat de la fotografia. El seu tema preferit eren els vaixells. A la marina mercant, va fer, una mica a l'estil de Becher, un recull de fotografies de petrolers agafats de lluny, sempre perfectament rectes, paral·lels a l'horitzó –una estètica que anunciava la seva futura carrera d'enginyer. Uns anys més tard, d'adolescent, vaig descobrir, empolegat a les golfes, el seu zoom improvisat, un objectiu fotogràfic fixat a un test de flors del revés. Quan hi penso, estic segur que això va tenir un paper catalitzador en el meu desig d'esdevenir fotògraf.

El meu pare tenia una càmera súper 8 Revere, un model americà molt comú en aquella època. La feia servir principalment durant les vacances –el meu pare no era en Filip Mosz (afortunadament). Recordo l'emoció que sentíem quan ens deixaven a la bústia el sobre groc de Kodak amb una pel·lícula acabada de revelar. Aquella tarda, la nostra petita família es reunia per contemplar la versió paternal de les noves vacances reeixides. Aquí presento alguns extractes d'aquelles pel·lícules, fragments d'una vida familiar perfectament ordinària.

Asseguts junts a l'habitació, sota la tènue llum, potser teníem la sensació que allò duraria per sempre. De fet, ara, quan miro aquestes pel·lícules, poques coses em fan pensar que podrien passar a la posteritat. La mirada del meu pare s'entretenia més en un vaixell que arribava al port o en el motor d'un avió contemplat des d'una finestra, que en la meva mare, en el meu germà o en mi. I no li retrec pas.

El 19 de setembre de 2005, va morir la meva estimada mare. Inevitablement, aquesta terrible pèrdua em va fer tornar cap a un passat que havia quedat molt enrere, records d'infància confusos i dispersos, llargs estius assolats i alegres –una història que el temps ha abreujat i que ara s'omple de tristesa i afectació. Totes aquestes preguntes que mai no s'han fet i han quedat sense resposta... totes aquestes recances. La meva mare era el vincle amb aquest món passat i, ara, més conscient de la meva pròpia mortalitat, sé que també serà el vincle cap a un món proper.

A *Amator*, hi ha una escena que trobo especialment punyent. Un amic d'en Filip, Piotrek, li demana que el filmi mentre condueix la seva camioneta, un furgó funerari de segona mà. En Filip s'hi posa, abans de fer un moviment panoràmic amb la càmera cap amunt fins a la finestra des d'on mira la mare del seu amic. Més endavant, a la pel·lícula, aquesta dona mor, però estranyament en Piotrek no va a l'enterrament de la seva mare. En Filip es troba el seu amic en el seu minúscul apartament, aclaparat, incapaç de veure com enterraven el cos de la seva mare. Li diu a en Filip que vol veure la petita pel·lícula que havia rodat innocentment unes setmanes abans i la mira de manera obsessiva, tot acostant-se de forma ingènua i desesperada, a una vaga noció d'immortalitat. Aquests pocs plans tan preciosos semblen ser tot el que li queda.

Entre aquestes fotos n'hi ha una de la meva mare, amb uns anys menys dels que jo tinc ara, bonica, feliç, plena de vida. Però per als qui no la coneixen, aquestes imatges només són clixés que s'afegeixen a

la multitud de fotos de família que omplen el món. Tots tenim clixés d'aquest tipus, constitueixen la base de la majoria dels nostres records i no pretenc pas que colpeixin especialment el públic. Aquesta és una veritat dolorosa que costa d'acceptar.

No havia tornat a Leicester, aquesta ciutat del centre d'Anglaterra on havia crescut, des de feia gairebé vint anys. Assegut a la meva camioneta davant de la nostra antiga casa, observava les anades i vingudes del nous ocupants i vaig sentir una immensa tristesa. De sobte, la vida semblava tan curta i tan preciosa. Darrere del meu objectiu, amb els ulls negats de llàgrimes, vaig veure el caràcter imprevisible del record, la seva bellesa, la seva fragilitat, les mentides que ens explica i que ens volem creure desesperadament.

Llavors, una mica con en Filip, vaig girar l'objectiu cap a mi. Les fotografies velades, imprecises, dels llocs de la meva infància, només representen la *meva* veritat. No, no va ser una experiència de catarsis (segurament és un concepte de ficció). No em va *ajudar*. Però, a través del sentiment profund de pèrdua, potser vaig arribar a un punt on amb l'objectivitat, és a dir, el món tal i com se'ns presenta, ja no n'hi ha prou.

Mark Power  
Gener de 2007

Aquest treball està dedicat a la memòria de Doris  
Emily Power (1930-2005)

***FLOU***

**OLIVIER ASSAYAS**



Per evocar les fotos que el dol de la seva mare va inspirar a Mark Power,\* el cinema és *a priori* la darrera cosa que se m'hauria ocorregut, i malgrat tot hi és molt present perquè, per bé o per malament, parasita la totalitat de l'experiència humana.

Espontàniament, hauria començat pel *flo* i per la llum, per la claredat irreal que embolcalla les ombres del record; i per aquesta estranya indeterminació que sumeix les pobres referències d'una infància suburbana, una escola, un aparcament, una cruïlla, una estació, un passeig de pollancre, en el neguit de l'ésser humà enfront del temps.

Per què el groc d'una església, el groc d'una xarranca i el d'un camió, es corresponen d'una imatge a l'altra, i ens criden l'atenció? Doncs perquè simbolitzen l'ànima de l'experiència més ordinària de l'ésser humà, perquè personifiquen la bellesa que no veiem, la d'una raig de sol, una imatge fugissera que copsem al vol des de la finestra del tren, una sensació que només podem analitzar un cop desapareguda: i si el *flo* és colpidor és precisament perquè ens diu que la nitidesa s'ha perdut per sempre, que la infància s'ha perdut per sempre, només roman la memòria del que ha encisat el món. Per exemple, es pot explicar mitjançant una foto on la pluja fa brillar la calçada com una placa metàl·lica, on una barraca de vaixell a les vores d'un llac pot ser el centre del món i, durant un instant, la materialització de la felicitat, es pot *evocar*, però no es pot tornar a viure.

Allò real s'ha perdut. La immediatesa s'ha perdut.

La percepció ha fugit. Però, exactament, on han anat a parar? Els vestigis que en queden, quin valor tenen? Algunes fotos amateur fetes pel pare del fotògraf, pel·lícules de 8 mm, testimonis també del miracle de la transmutació de la realitat en llum i en imatges, davant dels ulls d'un nen. La seva poesia resideix en el fet que pertanyin a un ritual oficiat pel pare de Mark Power, però, s'acaba aquí la seva aura? Potser. Finalment, existeix la sospita que tot això sigui tan íntim i, sens dubte, tan terriblement banal també,

que no es pugui compartir. Que la mirada aliena passi per sobre d'elles i les condemni, cruelment, a l'estatut indiferenciat de *found footage* genèric. Un sentiment insostenible i alhora irrefutable, en particular per a aquell habitat pel dol. En aquest cas, el de la mirada d'aquella que l'havia observat de nen, que continuava fent de vincle entre passat i present, i que ha desaparegut completament, tot deixant l'artista com a únic dipositari de la seva experiència davant de la qüestió de la seva comprovació i perpetuació.

I quina paradoxa és per a ell *saber* que la veritat és allà on els altres no la poden trobar, a la memòria desapareguda de la seva mare i també a les imatges sense polir del seu pare. És més senzill per als demés distingir-la a les fotografies de Mark Power, que tanmateix són secundàries pel fet que es deriven de les anteriors, i que són fictícies –també podem dir artístiques–, quan la mirada dels seus pares, en canvi, és d'una autenticitat innegable, ja que roman en el punt exacte on va començar tot. Però, es podria considerar potser un element de resposta, una indicació que la veritable qüestió residiria en el diàleg entre l'art i la veritat?

Una indicació que l'exercici més elemental, més intuïtiu de l'art, obligaria el més espontani dels creadors a fer-se teòric de la seva pròpia pràctica, no només a plantejar-se algunes preguntes *difícils*, sinó també a respondre-les *bé*, si no es vol perdre l'essencial i veure com es volatilitza la veritat que tenia a les mans. I és que la qüestió és saber on es troba aquesta veritat tan fràgil, que no és ni a la gravació del pare ni a la memòria perduda de la mare, ni tampoc, sens dubte, a les imatges del fill orfe, determinades per la seva incapacitat intrínseca de copsar l'emoció perduda, condemnades a no ser res més que el seu eco llunyà.

Davant d'aquest enigma, Mark Power va recordar que Krzysztof Kieslowski havia rodat, l'any 1979, quan el fotògraf tenia vint anys, una pel·lícula alhora manipuladora i poètica, una faula didàctica falsament ingènua i autènticament inquietant titulada *Amator*,

el tema de la qual és precisament aquest joc de falses aparences.

El protagonista és un jove sense la més mínima educació artística, una mena de «bon salvatge» enfrontat –pel simple fet de trobar-se amb una càmera a les mans– als dilemes ètics més brutals i més subtils que planteja la gravació del món: sorgeixen en desordre i amb tota la seva gravetat. La pregunta és: hi ha una realitat sobre la qual tots ens podríem posar d'acord i, si és que sí, es pot copsar frontalment? La subjectivitat, i les preocupacions del que observa, són compatibles amb les dels observats? Les coses, són tal i com semblen ser, o potser la seva cara visible només ens mostra un fragment, eventualment enganyós, de la veritat que amaguen i de la que podem molt bé sospitar que podria ser dialèctica? En termes més trivials, la vida i l'observació de la vida s'avenen? El que observa, agafant la distància que li permet fer-ho, s'extreu de l'autènticament humà o bé continua formant-ne part?

Kieslowski, amb aquest pragmatisme de vegades brutal amb què tracta els temes més abstractes, no té por de donar respostes. La realitat és múltiple però, pel fet que és múltiple, només es pot copsar amb una subjectivitat condemnada a no ser mai exhaustiva. No, aquesta subjectivitat no és forçosament compatible amb la dels objectes, i això no és tan dolent. Sí, és difícil observar, adoptar el lloc del que enregistra la vida, del que en dóna testimoni, i al mateix temps viure, realment: amb tot el que això implica de destructiu per a un mateix i de retruc per a les persones properes. Sí, les coses se'ns presenten sota una aparença enganyosa, o potser més aviat els nostres prejudicis socials, culturals, ideològics, es consolen en aquesta superfície que sovint resulta ser un mirall; la pitjor màscara amb què es pot disfressar una realitat que sempre és complexa, contradictòria, infinitament *delicada*. Encara que, a Kieslowski, i això produeix un cert malestar, el discurs d'allò veritable és el d'allò *polític*, que ens diu que els petits compromisos, els petits enganys –que tindríem temptació de denunciar–, només es poden entendre

dins d'una perspectiva més àmplia d'un gran projecte, el del poder, àrbitre benivolent que, des de l'altra banda del mirall, s'encarrega de reequilibrar el món jugant simultàniament amb el bé i el mal, la veritat i la mentida. Una observació inquietant, i discutible, fins i tot per al protagonista d'*Amator* que, per sortir d'aquest embull, gira la seva càmera envers o contra ell mateix. Un gest perfectament teòric que, és clar, no el salvarà del cercle infernal de les contradiccions.

Això si no considerem que, en deslligar-se de les qüestions ètiques que governen la circulació entre els engranatges del món material i la seva representació, pugui accedir, tot buscant en ell mateix la universalitat de l'ésser humà, decidint que des d'ara el seu camp d'exploració serà allà, a l'art com a àmbit d'una subjectivitat absoluta, on pot produir-se una mena de veritat dins mateix de la contradicció i la mentida.

En una seqüència, que no és la més inspirada del relat, el director de cine amateur filma per casualitat la mare d'un dels seus amics. Més tard, quan aquesta mor –amb la finalitat de la demostració–, va al seu enterrament i s'adona que el seu fill no hi és: se'l troba a casa mirant les imatges de la seva mare, meravellat perquè gràcies a la seva màgia és en certa manera com si encara hi fos present.

Aquesta escena, basada en una idea molt ingènua, fins i tot primària, provoca una reacció en Mark Power, ja que li recorda el seu dol i l'enfronta als sentiments que li suscita i a la problemàtica de la seva autenticitat. Amb tot, la mare difunta de la ficció de Kieslowski no apareix en aquestes imatges, no pas més que la mare de Mark Power a les pel·lícules de la seva infància. I l'emoció que sent, que no surt a *Amator*, es deu estrictament a la subjectivitat del fotògraf que hi projecta el seu dol en una inversió del dispositiu cinematogràfic. S'ha filat encara més prim, és la mateixa absència una i altra vegada. L'amic del cineasta amateur és l'*únic* que veu el que l'ull del càmera no veu mentre filma, de la mateixa manera que el pare de Mark Power no va veure, mentre ho

filmava, el que el seu fill pot copsar ara a la pel·lícula, el que al cap i a la fi ningú més no veu. Fora que...

Fora que la resposta no estigui precisament en aquesta superposició d'una *escena* de la pel·lícula i d'un *moment* del procés del fotògraf. Fora que el repte del cinema, posat així en escena, no sigui la seva capacitat de descriure no tant un estat de la realitat o una emoció determinada, sinó la multiplicitat dels seus estats i la perspectiva dels sentiments que ens provoca. I si el cinema fos el lloc, alhora plàsticament i *narrativament*, on es qüestionés la perspectiva monocular, en benefici d'un espai cubista que representés el món sota tots els angles a la vegada? En poques paraules, i si l'especificitat del cinema fos la seva capacitat per problematitzar la realitat, quan el fet mateix d'aquesta problematització conté una forma de veritat?

En aquest sentit, la qüestió no es resol en la circulació entre la pel·lícula de Kieslowski i les fotos de Mark Power, sinó més aviat en l'elucidació de la realitat mitjançant la geometria en l'espai propi del cinema. En resum, «tot es comunica», com no para de repetir la Sra. Arpel mentre ensenya la seva moderna casa a *Mon Oncle (El meu oncle)* de Tati; i com repeteix Kieslowski a *Amator*, bo i proporcionant a Mark Power la clau que li permet desxifrar l'enigma amb què ensopega quan confronta l'experiència del seu dol i el seu patiment amb les eines del seu art.

I és que la veritat que busca és alhora a tot arreu i específicament enlloc. Resideix precisament en la manera com problematitza la totalitat de la seva experiència, tot imitant el cinema. *També* es troba a les pel·lícules del seu pare que, enmig de la boira del record, de la seva llum sensual i irreal que Mark Power plasma a les seves imatges, apareixen en canvi carregades de la bellesa radiant dels instants perduts de la infància que, ella mateixa, es reflecteix i dona un cop de gràcia a les fotos: però aquest cercle no és evident, també s'ha de pensar i, un cop pensat, s'ha de dir, i això és exactament el que fa Mark Power que, amb les paraules, en un text autoanalític que

acompanya les seves imatges, acaba fent un retrat d'ell mateix d'una manera semblant, però també, crec jo, més íntima, més commovedora i més aconseguida que el protagonista d'*Amator*.

L'escena se situa a Leicester on, per primera vegada en vint anys, torna Mark Power després de la mort de la seva mare. Para el cotxe davant de la casa on solia viure la seva família. Els nous inquilins estan atrafegats, van i vénen. Observa a través de l'objectiu de la seva càmera de fotos mentre les llàgrimes li entelen els ulls. És en aquest moment quan, al marge del fet de la pèrdua de la seva mare –al marge de la seva narració, vull dir– en un lloc, el present del qual se li escapa i el passat del qual s'ha perdut per sempre, el temps s'obre sota els seus peus i l'emoció l'aclapara, tot desembocant en una única cosa que ho envaeix tot: *el flou*.

El que enterboleix les seves fotos, el de l'aigua que distorsiona les pel·lícules amateurs del seu pare en el dispositiu que ha inventat per a l'exposició de la Cinemateca Francesa, i que ens diu amb un pudor que ens deixa garratibats, que en aquest instant, només en aquest instant, s'ha produït la veritat que unifica tota la resta, la veritat per la qual s'ha de mesurar tota la resta, la veritat a la que ha d'arribar l'interlocutor, l'espectador.

Però des del moment que l'artista també es qüestiona, recorre tots els meandres del camí i fins i tot es perd en els seus cul-de-sac, el que ha conquerit, el que pot compartir ara, és la simplicitat de l'evidència. O.A.

\* El dispositiu és el següent: unes fotografies grans lleugerament borroses que van acompanyades per una projecció vertical, en una superfície líquida, de pel·lícules amateurs que evoquen la infància de l'artista, realitzades pel seu pare. Unes onades alteren regularment aquestes imatges per evocar el desenfocament de les fotografies.

**GUEORGUI**

**PINKHASSOV**

**ANDREI**

**TARKOVSKI**

**L'ESPILL**

**STALKER**



Recordo la meua reticència la primera vegada que vaig anar a veure *Solaris*.

Va ser la meua veïna, estudiant a la facultat de periodisme, qui em va convèncer d'anar-hi. L'objectiu era d'allò més interessat: li havien demanat, a la facultat, que en redactés una crítica. No tenia gens de ganes de veure aquella pel·lícula. En primer lloc, me n'havien parlat molt malament. Segonament, encara no havia digerit una decepció anterior. En aquell moment (encara era a l'exèrcit), estava impacient esperant la sortida d'*Andrei Rubliov*; n'havia sentit parlar molt i el fet que hagués estat prohibida encara la feia més atractiva als meus ulls. Havia convençut els meus col·legues que m'acompanyessin: no vam aguantar ni un quart d'hora! Estava molt decebut i vaig arribar a la conclusió que en Tarkovski no estava fet per a mi.

Així doncs, quan vaig anar a la sessió de *Solaris*, em temia el pitjor, sense comptar que la veïna, els bonics ulls de la qual m'havien persuadit, m'havia deixat plantat. Vaig decidir que només em quedaria deu minuts, però es va produir un esdeveniment totalment imprevisible: al cap de deu minuts, la sala en ple es va aixecar per marxar, i jo vaig ser l'únic espectador que es va quedar. Per primera vegada a la meua vida, tenia la impressió de rebre un missatge personal. La pressió de l'inconscient col·lectiu que m'havia allunyat d'*Andrei Rubliov* no va tenir la més mínima influència en mi aquella vegada. En estat de xoc, tenia la profunda sensació que l'artista es dirigia directament a mi, i només a mi, que em desvetllava els meus secrets més amagats, que jo ni tan sols coneixia.

Abans ja havia experimentat un sentiment així: una barreja de claredat, de dolça tristesa, de lleugeresa, de solemnitat també, la que presideix la revelació d'un gran misteri. L'altar de Van Eyck a Gant, la llum platejada de Vermeer, les fugues de Bach, els caçadors corgelats de Bruegel i els seus gossos mullats, que només han de donar un pas per tornar a la calor de la seva llar, tot això m'havia romàs a la memòria, però de manera incerta, fragmentada. El vincle que va unir aquestes impressions esclatades en una mateixa respiració, un mateix moviment, una

mateixa harmonia, m'esperava darrere d'un llindar que encara no havia creuat. Les pel·lícules d'Andrei Tarkovski van ser aquest llindar.

Vaig tenir moltíssima sort: el vaig poder conèixer i passar molts moments amb ell. Li van agradar molt els meus retrats de Nadejda Mandelstam, i un dia em va convidar a casa del seu pare i em va demanar que li fes uns retrats. Li vaig deixar un dels meus aparells i vam fotografiar junts el seu pare. Mai no havia conegut ningú tan amable, condescendent i digne. Més tard, vaig tornar a casa del seu pare per portar-li les fotos. Vam anar a passejar pels boscos limítrofs i em va confessar, com si ens conegués des de feia anys: «La seva visió del món em resulta molt propera. A mi també m'agrada observar la vida que s'estremeix als bassals d'aigua».

Gueorgui Pinkhassov





**DONOVAN WYLIE**  
**ALAN CLARKE**  
**ELEPHANT**

## NASCUT A BELFAST

Vaig néixer a Belfast el 1971, de pare protestant i mare catòlica. Vaig viure a Belfast fins a mitjan anys noranta, quan em vaig instal·lar a Anglaterra. Em vaig casar, vaig tenir un fill i un bon dia em vaig adonar que mai més no tornaria a viure a Irlanda del Nord. De tota manera, tenia ganes de tornar-hi per observar les coses sota un altre angle, amb més distància. Vaig començar a qüestionar-me el que fins aleshores m'havia semblat evident. Nascut d'una unió entre un protestant i una catòlica, no coneixia bé cap de les dues comunitats, perquè els meus pares sempre havien volgut mantenir-se al marge de les ideologies religioses. Fa uns anys, el meu besoncle patern va morir. A casa seva vaig descobrir nombrosos arxius conservats al llarg del temps: àlbums de retalls, àlbums de fotos i pel·lícules súper 8.

A Irlanda del Nord, és molt habitual confeccionar àlbums amb retalls de premsa. A tots aquests arxius familiars, es percep un xoc i una tensió entre la cosa pública i la cosa privada, el destí individual i el col·lectiu, la vida quotidiana i la irrupció de la violència... I aquests antagonismes són la base del meu treball. En una pàgina de l'àlbum de retalls, una mort sectària, a la següent, un casament a la regió, després una altra mort sectària, seguida d'una festa de jubilació... A la pel·lícula de súper 8 rodada pel meu cosí, algunes imatges recorden directament els retalls de premsa de l'àlbum de retalls. De la mateixa manera que en les fotos de família, hi apareixen algunes persones esmentades als diaris locals... De fet, tots aquests documents procedeixen d'una mateixa font, d'una mateixa família, d'una mateixa comunitat. Són les ramificacions d'una mateixa història.

En descobrir-les, em vaig endinsar en el cor d'una realitat de la qual sempre n'havia estat protegit, o allunyat en certa manera, però a la que em sentia molt lligat. No vaig començar realment a veure el lloc on havia crescut fins que en vaig marxar. Quan era nen, sovint passava davant de les bases militars i les estacions de policia, empremtes físiques de la segregació a la ciutat, però no les veia. En realitat,

tota aquesta violència havia esdevingut, amb el decurs del temps, un element banal de la nostra vida quotidiana. És la mateixa naturalesa dels conflictes. Per exemple, les bases militars, aquestes immenses fortaleses, s'aixecaven al bell mig d'una ciutat, amb torres de vigilància de quinze metres d'altura. Per què en aquest lloc precis? Perquè l'exèrcit no era capaç de distingir entre un terrorista i un habitant de la zona. Ningú no sabia qui era l'enemic, però hi era. I molt present.

Aquests objectes als quals em sento lligat, que estan vinculats al conflicte, vinculats a una experiència col·lectiva, són els rastres d'una memòria que el públic descobrirà. Paral·lelament, a l'exposició he optat per mostrar el meu treball a *The Maze*.

La presó *The Maze* és un lloc amb un gran simbolisme a Irlanda del Nord, construït a principis dels anys setanta per empresonar els terroristes dels dos bàndols. Més de vint mil persones (una xifra increïble per a una població total inferior a un milió i mig d'habitants) hi van estar empresonades. Aquesta presó estava destinada a criminalitzar els activistes polítics. El govern britànic mai no els va permetre accedir a un estatut de presoners polítics. Eren tractats com a criminals, mereixedors de penes reservades als criminals. Va ser un fracàs absolut. A principis dels anys vuitanta, els detinguts republicans i els membres de l'IRA van començar una vaga de fam per reclamar un estatut de presoners polítics, per gaudir d'una major llibertat. Després de la mort de vuit vaguistes, es van esmenar totes les regles de la presó i els presoners van obtenir més autonomia. Al final, el procés de pau es va negociar llargament en aquesta presó.

L'any 2002, em van demanar que fotografiés *The Maze*. El meu primer reflex va ser negar-m'hi. Per què havia de fotografiar aquest lloc que vèiem cada dia als mitjans? Però quan vaig entrar al recinte de la presó, vaig quedar immediatament fascinat per la seva arquitectura, les seves dimensions increïbles: la paret exterior fa gairebé cinc quilòmetres! La presó és tota a peu pla, no hi ha cap escala, cap graó. Es pot

recórrer durant hores i perdre-s'hi, ja que tot és idèntic. Una arquitectura concebuda per desorientar els presoners, per humiliar-los. Un immens parany humà. De seguida vaig comprendre que l'havia de fotografiar.

Les preses de vista van durar cent dies, des del 2002 fins al 2003. Vaig utilitzar mil pel·lícules. Amb tot, el treball que exposo el vaig fer els cinc darrers dies. Al principi, la representació de *The Maze* em va semblar com una aposta. Ara, el meu treball sembla directe i senzill, però arribar a aquest resultat va ser un malson. En diverses ocasions, fins i tot vaig tenir ganes de deixar-ho. M'adonava que representar el que per essència és un lloc històric era quelcom impossible. Perquè la meua subjectivitat sempre seria mal interpretada. Malgrat tot, a mesura que m'anava desanimant, entenia que la presó no era només una sèrie de parets, de cel·les i de portes. Era tot un sistema, extremadament elaborat i planificat. Tots els detalls s'havien pensat i planificat. Vaig aprendre a conèixer-la en profunditat, des de l'interior, com si fos una veritable persona. Llavors vaig ser capaç de treballar seguint la seva lògica. El problema de la representació va passar a un segon terme perquè el que realment volia representar era la idea inherent al lloc.

És una experiència estranya trobar-se dins d'una presó sense detinguts però «llestas per ser utilitzada»! S'assembla a la visita d'un *show-room*: «Això és el que comprarà». Una de les sèries del meu treball està formada per vint-i-quatre cel·les. Cada ala de la presó consta de vint-i-quatre cel·les. A cadascuna, hi ha cortina diferent. Per què les cortines eren totes diferents? Segurament un guardià respondria: «Volíem que el lloc fos una mica més agradable». Una resposta força sorprenent en un lloc així, oi? Les cortines són importants perquè confereixen al lloc aquesta impressió de normalitat. Ara bé, a Irlanda, la normalitat sempre ha estat barrejada amb l'anormalitat.

Tenia divuit anys i estava sopant a casa amb la família. Aquella nit, va obrir les notícies de la televisió

la polèmica suscitada per la pel·lícula *Elephant*, realitzada per un britànic, Alan Clarke. Més tard, aquella mateixa nit, la van emetre i, naturalment, la vaig mirar.

Aquesta pel·lícula sempre m'ha turmentat, com si no pogués desempallegar-me'n. A mesura que em feia gran, la vaig anar entenent millor. Se centra en la noció d'acceptabilitat, i és molt representativa dels anys vuitanta. Quan la miro ara, immediatament em torno a submergir en l'atmosfera d'aquells anys. Aparentment llavors la situació a Belfast era molt tranquil·la, però hi imperava una gran tensió. Era opressiu. El tema de la marxa és el que crea la tensió a *Elephant*. La marxa és un acte molt simbòlic a Irlanda del Nord, com demostra la pel·lícula del meu cosí, *The Orange Marching Day*, filmada a principis dels anys vuitanta a Cookstown. És un dia de festa per a la majoria de la gent, encara que en el fons es tracti d'una processó tribal: les desfilades de l'Orde d'Orange celebren la victòria de Guillem d'Orange contra el rei catòlic Jaume II d'Anglaterra, fa uns quants centenars d'anys! Aquestes desfilades em recorden molt *Elephant*...

Encara que sembli estrany, en aquell moment no em va xocar la violència de la pel·lícula, sinó més aviat l'habitució i finalment l'acceptació d'aquesta violència diària. Aleshores, a Irlanda del Nord, cada matí quan ens despertàvem sentíem a la ràdio: «Un home ha estat assassinat a una parada d'autobús... un home ha estat assassinat mentre esperava un taxi.» Era quelcom banal, que passava gairebé desapercebut. Em va impressionar la manera com la pel·lícula aconseguia expressar aquesta idea de manera tan eficaç. En molts sentits, és un documental conceptual.

Vaig parlar d'aquesta pel·lícula amb alguns terroristes. Fins i tot se'm va ocórrer la idea de fer una pel·lícula sobre terroristes parlant d'*Elephant*! No els va agradar gens. «Matar no és això», em deien. Després presumien dels crims que havien comès, els explicaven amb pèls i senyals, i el seu ego s'inflava a mesura que ho anaven relatant, eren «els herois de la nació», etc. No havien entès que en realitat la

pel·lícula no parla dels seus crims, sinó del fet de viure amb el conflicte.

Actualment és fascinant viure a la Gran Bretanya. Cada dia, la premsa anuncia morts sectàries i altres atemptats amb cotxe bomba a l'Iraq. L'altre dia van morir setanta-cinc persones: només era el quart titular dels diaris... al cap i a la fi, un cotxe bomba s'assembla als altres mil cotxes bombes. Per això *Elephant* no és només la pel·lícula d'una època i d'un lloc. És una pel·lícula de guerra, que ens diu: «Hi ha un elefant al vostre saló. Un elefant molt gran que no us treu l'ull de sobre i que ni tan sols veieu.»

Donovan Wylie

# 24 SEGONS PER IMATGE

MATTHIEU ORLÉAN



El cinema de la modernitat ha preferit afrontar i reinventar el carrer, en lloc de provar de fugir-ne. Bo i vagant d'avingudes sorolloses (*Hiroshima mon amour*, *L'espill*) a carreteres sinuoses (*En el curs del temps*), de bulevards angoixants (*L'Eclipsi*, *The Naked City*) a camins tràgics (*Paisà*, *Set de mal*), ha sortit dels estudis per anar a la recerca d'una forma derivada de la realitat, com havien fet en el passat els primitius del cinema. Resnais, Tarkovski, Wenders, Antonioni, Dassin, Rossellini, Welles i tants d'altres, han tornat a fer seva la ciutat, amb l'evidència de l'humà com a teló de fons, fins i tot al paisatge esfondrat de les megalòpolis (Tòquio, Moscou, Roma, Nova York, Tijuana). A partir del caos de la realitat, aquests cineastes han descobert o reactivat el seu imaginari, i no a la inversa. S'ha produït un capgirament ontològic, amb una violència tenyida de malenconia, i una sensació difusa de tornar-se a trobar en alguna part d'aquest laberint que és el món, al bell mig de l'espai. Així doncs, no és d'estranyar que aquests grans artistes quedessin tan captivats pel que els envoltava, que esdevinguessin també fotògrafs i cronistes de la seva època. Guiats per la consciència que aquesta part insondable de la realitat s'havia convertit definitivament en la metàfora del seu art poètic, Resnais publica *Repérages* (fotografies d'una futura pel·lícula fetes entre Nova York i París), Fuller un sublim *New York in the 30's* (fotografies dels primers balbuceigs del segle xx), Tarkovski unes polaroids intimistes (realitzades durant el seu exili a Itàlia i actualment recollides en l'obra *Lumière instantanée*), Wenders un vagareig fotogràfic a *Pictures from the Surface of the Earth*. Autòctons del present, el dilema ficció/documental s'ha resolt en una pràctica heterogènia i unes obres cinematogràfiques híbrides, en les quals no sempre es pot distingir la frontera que separa el primer pla del segon pla, la narració estructurada d'una forma més aleatòria. El que concentra l'acció amb prou feines es pot diferenciar del que s'escapa. Els engranatges narratius posen en marxa l'atzar, la improvisació, la imprecisió. Així doncs, no hi ha diferència entre la devastadora escena del linxament de *Paisà*, i la violència de les

ruïnes sobre les que es desenvolupa l'acció, en un volcà. No hi ha diferència entre l'esgarriament dels dos comparses en sidecar d'*En el curs del temps* i la successió de paisatges de la República Federal d'Alemanya que la Història va marcar amb el segell de l'absurditat (un país temporal que acabaria desapareixent una mica més de deu anys després).

Delimitar un territori, recórrer-lo a la recerca d'una forma, són els reptes d'aquests nous narradors, que combinen l'economia de mitjans i el rebuig absolut del vessant pintoresc. El motiu es perd en una forma complexa, una mena de jungla de signes que s'ha de desxifrar i que requereix una participació cognitiva arriscada per part del director. La realitat és la que mana i, per adaptar-s'hi i al mateix temps oferir-li una mica de resistència, el cineasta, ho vulgui o no, es converteix en un esportista, un corredor de fons, un reporter.

El fotògraf modern, com el seu doble el cineasta, posa en escena el món, en un estat de forta tensió entre el que passa davant dels seus ulls i el que sorgeix del seu imaginari. Però la batzegada només és un dels aspectes del gest del fotògraf. Certament l'efecte de velocitat hi és, però controlat de sota mà pel flux de l'inconscient. Els clixés transgressors de Patrick Zachmann a les timbes xineses on s'hi juga la pell, la pràctica de Bruce Gilden que es llença literalment amb el seu flaix sobre els vianants dels carrers de Nova York, les fotos tremoloses d'Antoine d'Agata de models femenines volàtils, que oscil·len entre l'impuls exhibicionista i la por dels altres, no s'han d'entendre només com acceleradors d'imatges. També són, abans que res, instants de pensament. Tots aquests fotògrafs observen una cosa a la vegada, però amb una orientació pròpia, amagada, oculta. Cadascuna de les seves imatges depèn d'una altra amb la qual es combina en secret. I aquesta combinació és encara més estimulante pel fet que no té res de decididament predeterminat. És més aviat una narració en negatiu clapejada de mancances i forats. Com l'*Ana* del títol de la pel·lícula realitzada per d'Agata (*Aka Ana*, literalment: *Vermell Forat*). La violència malencònica

del món es transforma en aquests fotògrafs en una tensió instintivament sexual amb, al mig del procés, la creació d'un temps que es percep com dividit (cadascuna de les imatges està tancada en el marc que li serveix de límit tangible), però que no per això està menys seqüenciat i federat (cadascuna de les imatges n'arrossega, en suggereix o desitja una altra). Ara bé, és que ser un i dos alhora no és ja quelcom sexual? Una fotografia no és pas una màquina soltera. La bellesa de la imatge fixa és única, però també ofereix en negatiu un pla general, un relat futur. L'estructura submergeix l'inèdit i li dona força en lloc d'empobrir-lo (o de convertir-lo en quelcom anecdòtic). Gilles Peress, per exemple, s'apassiona per la dialèctica de l'un (emocional) i del tot (arquitectònic). La seva pràctica sistemàtica li fa veure volums fins i tot abans de veure el destí de cadascuna de les seves imatges: sempre és a la intersecció. «Sempre he vist les imatges com espais de contradicció, de força i de simultaneïtat. Però en aquest projecte, m'he preocupat menys del material de les imatges que de l'estructura de la història que explicaven», comenta. La qual cosa no vol dir que cada imatge no tingui la seva força pròpia. En la seva antropologia visual, Peress fotografia els símptomes d'un sistema: el del món americà després de l'11 de setembre, escombrat per una crisi de representació. Copsa un món fet de rimes visuals estranyes (els mateixos combatents a les casernes, a la premsa i als videojocs), que provoca en l'artista una visió paranoica de la realitat. Més que no pas els altres, Peress porta la noció de narració secreta al seu punt culminant, tot conferint a les seves tires fotogràfiques la forma sobtada d'un genoma nou, fruit dels divertiments incestuosos entre la veritat i la mentida. L'estructura és l'escenari, aquest canemàs darrere de la imatge, que reconeix en el treball fotogràfic d'Alain Resnais (*Repérages*) quan aquest se'n va, el 1974, a explorar un món d'ombres projectades, amb la seva càmera de fotos a la mà i la vida de Jack l'Esbudellador en ment. Una baixada als inferns en les tenebres d'una civilització decadent, la morbositat de la qual és simbolitzada tant per les escultures de París

com pels abocadors de Nova York. Nova York, fotografiada en blanc i negre, com en el cas de Gilden, que opta per abstreure's de la vida diària per revelar la interioritat de rostres gesticulants, tot descrivint cadascun a la seva manera el palimpsest de la ciutat. Per a aquells que han deixat de creure en els temps forts i decisius, ha arribat el moment d'anar a la recerca dels temps febles, desarticulats: històries contemporànies plenes de forats.

Per tant, seria un error pensar que les imatges fixes (per aquesta mateixa fixesa) només tallen la realitat i interrompen la durada. És l'enganyifa d'algunes exposicions, que només mostren els trofeus, sense el moviment i l'ombra que aguaiten a l'extrem del marc. Els fotògrafs documentals de Magnum amb els quals hem ideat «L'Image d'après/The Image to Come» treballen sobretot la multiplicitat. Com la fulla de contactes de Pinkhassov, que delimita un territori espiritual (el d'Andrei Tarkovski), gràcies a l'etern retorn del rostre del cineasta a la fulla (de perfil, lleugerament desplaçat, a la dreta, a l'esquerra), sempre diferent i estranyament fidel a ell mateix i a aquell que l'observa amb amistat i admiració. Com la sèrie de Donovan Wylie, que fotografia totes les cel·les de la presó *The Maze* com si fossin sales mentals, on només canvia el color de les cortines, i juga així amb la impressió de *déjà-vu* conceptual i emocional, lligada a una conscienciació política. Com el llibre de Zachmann, que construeix la seva progressió, pàgina a pàgina, a partir del model d'una investigació policial: i qui ha dit que el mateix detectiu no té la seva part de bogeria i d'amnèsia?

És aquesta transcendència la que els acosta als directors de cinema que admiren: Abbas parla de la «pel·lícula de les seves fotos», introduint la noció de moviment i de muntatge en la seva pràctica. Rossellini mostrava les persones en *tràveling*, a Abbas també li agrada mostrar-los en la continuïtat induïda pel seu cos que aguanta la càmera. Una continuïtat que, en ambdós casos, compensa la pèrdua de referència d'una societat (italiana del 1945, iraniana del 1979) que es desintegra davant dels seus ulls. Un món de

marginats i de trànsfugues, delimitat també per Gilden, Zachmann, Peress o Soth, constituït respectivament per zombis novaiorquesos vestits com a les glamuroses pel·lícules de Hollywood, xinesos de la diàspora al bord de l'abisme, americans desorientats en sòl iraquí i vells cinemes abandonats amb arquitectura dels anys cinquanta reconvertits en pompes fúnebres. El misteri de la imatge fixa és que es mou fora d'ella mateixa, retinguda, sostinguda, pel desig no formulat del fotògraf de crear un conjunt. En resum, un monument més que un document. Vistos, revistos, somiats, els cinemes abandonats de Texas són enigmes atractius que Alec Soth cobeja en secret. No demostren res; més que crear una tipologia, detallen un traçat optimista. Amb aquestes paraules, Grand Twin Cinema de Paris, Elm Street Theater de Waco, La Vega Theater de Bellmead, Avenue Theater de Dallas, Ross Theater de Sabinal, Soth explica la seva història. I com diu molt bé Wenders en una altra pel·lícula, aquesta història és la d'un «estat de les coses», la proposta d'un nou llenguatge i un nou món, que sorgeixen conjuntament. L'estat de les coses, per la imprecisió que desprenen aquestes paraules, s'ha d'entendre com el contrari de la institució d'una forma acabada. La llibertat culmina per a l'individu (fotografiat i fotògraf) amb la pèrdua de si mateix, i el misteri de les imatges és abans que res la seva capacitat per irradiar al seu voltant. Localitzar el món es abans que res localitzar les imatges, fer moure el cursor (dins d'una imatge, i d'una imatge a una altra), assumir la seva mirada encara que es dugui a terme en el buit.

Per omplir aquest buit entre dues imatges, d'Agata, Gruyaert i Zachmann fins i tot fan pel·lícules a partir de les seves imatges, tot acceptant el risc del cinema que a partir d'un conjunt fantasmal ha esdevingut una pràctica concreta. Les seves fotos es projecten i deixen de penjar-se. Sense motlures i sense revelat. No només són 24 imatges per segon, sinó també 24 segons per imatge, una inversió en la manera de veure, d'entendre la fixesa en forçar-la a tenir una temporalitat contra natura. La infranarració que

comença llavors només és un joc d'encaixos de formes amb sentits, de sons amb talls i de rostres amb ombres. En aquest funcionament oníric on l'atzar i el sense sentit tenen el seu paper, les imatges d'aquests fotògrafs documentals, alimentats de ficcions, són com impulsos de la memòria, que transformen el record en relat, el testimoni en inventari, l'oblit en eclipsi. I la realitat, de vegades fins i tot brutal, en abstracció. M.O.





EL CINEMA DE  
XANGAI DELS  
ANYS TRENTA  
**PATRICK  
ZACHMANN**

L'any 1982, vaig descobrir el cinema Xangai dels anys trenta a Torí, durant el primer festival europeu dedicat al cinema xinès. Aquests ambients nocturns dels baixos fons, de timbes i fumadors d'opi em van hipnotitzar de seguida. Unes atmosferes que em resultaven familiars, ja que sempre m'he sentit atret visualment pel món de la nit, com el «París secret dels anys trenta» de Brassai, un dels meus fotògrafs fetitxe. Aquestes pel·lícules de Xangai reproduïen la societat de l'època, una barreja de cultura xinesa i de cultura occidental, transmesa per les concessions anglesa, americana i francesa de la ciutat. Un cinema que ha nodrit la meua fascinació per les qüestions de dualitat i d'identitat torbada.

El 1986, vaig iniciar una immersió de vuit anys a l'Imperi del Mig i les comunitats xineses. Una vegada sobre el terreny, ja no tenia cap imatge precisa de les pel·lícules, sinó més aviat la remanència d'alguns gestos, llums, situacions. Al començament em vaig desanimar una mica: era un medi inaccessible, codificat, impenetrable per a un occidental... Així doncs, els inicis van ser difícils, però vaig tenir la sort de conèixer el que he anomenat W., al meu llibre *W. ou l'oeil d'un long-nez*, un francès d'origen xinès, atrapat en la seva doble identitat. Vam fer junts un viatge de tres mesos (de Taiwan a Hong Kong, passant per Tailàndia i Macao), durant el qual em va iniciar literalment. Em va donar les claus per entrar en profunditat dins d'aquest món, i em va ensenyar les regles elementals del confucianisme, que em van resultar molt útils al llarg d'aquest treball: esperar, dominar els sentiments, respectar els ancians, i sobretot no fer que perdin mai el prestigi. S'havia convertit en certa manera en el meu alter ego, el meu doble xinès.

El meu desig de fotografiar el que no és immediatament visible, fins i tot secret, va despertar naturalment el meu interès per les tríades. Poc a poc, vaig comprovar que en W. era el guia ideal per donar-me accés a situacions normalment prohibides per als «nassos llargs», expressió xinesa per referir-se als occidentals.

Paradoxalment, no m'amago mai quan faig les meves fotos. Sempre duc la meua Leica al coll, un aparell tan discret que no imposa gaire. El fet que em veiessin com un aficionat, o un simple amic d'en W., em va ajudar, sobretot a Tailàndia, durant tota la sèrie sobre la prostitució i la droga (en gran part controlada per la màfia xinesa), a Nova York per acostar-me al Padri de China Town, o a les timbes clandestines de Kowloon City. Kowloon City era un enclavament reivindicat per la Xina comunista al bell mig de Hong Kong. Un lloc impressionant, ple de tuguris, coberts per cables elèctrics que impedièen que hi entrés la llum del dia. En aquell moment, Kowloon City havia esdevingut una de les plataformes del crim organitzat. La tensió extrema que hi regnava no va poder amb l'excitació que sentia en penetrar en aquesta «ciutat prohibida».

Amb el decurs dels anys, la meua relació d'amistat amb en W. es va complicar. Si bé feia veure que m'ajudava, sovint em posava pals a les rodes. Però llavors jo ja volava amb les meves pròpies ales. L'abril del 1989, es van produir una sèrie de manifestacions espontànies a la Xina, en el moment de l'enterrament de Hu Yaobang, Secretari General del Partit Comunista, destituït el 1987 per defensar les reformes democràtiques. La versió de la premsa occidental, que va aprofitar aquest esdeveniment per atacar el règim comunista, em semblava simplista. Em van venir ganes d'anar a comprovar-ho per mi mateix. Vaig agafar l'avió cap a Pequín el maig del 1989. De camí cap al Beijing Hotel, el taxi va passar per la plaça de Tiananmen, on vaig observar una petita aglomeració que em va semblar estranya. De fet, es tractava dels primers estudiants que iniciaven una vaga de fam. Durant deu dies, no vaig abandonar la plaça. Els estudiants estaven molt i molt contents que nosaltres, els periodistes, fóssim allà per donar testimoni. Jo compartia el seu enfervoriment i tenia por per ells, sense dubtar de les dimensions de la repressió que es dibuixava. Va ser fonamental per a mi veure la jove generació, normalment tan emmordassada, rebel·lar-se contra el govern, contra

la rigidesa dels ancians, contra l'ordre establert.  
Aquesta revolta em va donar un nou alè.

Ara, en tornar-me a submergir en aquests melodrames de Xangai, em sorprenen les semblances i la filiació de les meves pròpies fotos amb algunes escenes. Les fotos dels estudiants de Tiananmen tenen un cert lligam amb una escena de *Dalu (La gran carretera)*, una pel·lícula del 1934 sobre una revolta de *coolies*. Les de les timbes clandestines de Nova York o Kaishung s'assemblen a les escenes de joc de *Shen Nu (La Deessa)*. Com si sempre hagués buscat en el món xinès el record obsessiu d'aquestes pel·lícules. Hauria pogut fotografiar la Xina, Nova York o Hong Kong d'una manera molt més moderna, però vaig preferir buscar ambients expressionistes. El cinema de Xangai dels anys trenta s'havia apoderat de mi, sense saber-ho.

Amb aquesta experiència xinesa, volia allunyar-me al màxim de mi mateix, abans d'adonar-me que aquest país m'havia parat un mirall. M'agrada molt el costat de fantasia i de ficció de la fotografia documental. Vaig aconseguir penetrar en aquest món en part secret i revelar-ne la cara oculta, bo i extraient fragments de la realitat que discorrien en mi. En aquest sentit, aquesta fotografia vertical feta a Wenzhou, a la nit, el dia d'Any Nou, amb els petards i el fum flotant en l'aire, s'assembla a una foto d'estudi, a Xangai durant els anys trenta. El meu inconscient, visiblement, emmagatzema imatges que porto dins meu sense saber-ho i que, curiosament, reapareixen en el moment de les preses de vistes o... potser més aviat de les preses «ja vistes»?

Patrick Zachmann



AKA ANA

**ANTOINE**

**D'AGATA**

## SINOPSI

A., un home sense lligams, supervivent d'un llarg periple, recull imatges èbries, trossos dispersos d'una identitat igual d'atomitzada que els territoris que recorre. S'esgota en la singularitat de signes, llocs i llengües incomprensibles. A les seves nits no hi ha ni déu ni indulgència. L'inventari del món és una mecànica que frena la idea de moralitat i A. inicia el mateix protocol inesgotable, travessa i és travessat per experiències, el denominador comú de les quals és l'excés. Té les seves raons. Desviacions narcòtiques i nodals, trobades sexuals pagades i/o amoroses, és un trajecte del desig i la solitud envers la consciència del buit. Una comunicació possible dels éssers a través de les seves ferides profundes. A. es perd en ell mateix abans de tornar a posar en marxa el disc ratllat de la seva sexualitat. Aquesta despesa d'energia s'assembla a la recerca del plaer, de la por i del sentit que mai no queda sadollat: la recerca desenfrenada del sentiment de pertànyer a la vida, en la vida, en vida. A. pateix els costums d'una vida que pacta amb la por, el principi tàcit de la qual és l'oblit. Enregistra un corpus d'experiències provocades, reconstrueix el desordre, busca, al preu que sigui, el seu lloc en el món. S'inventa un guió extrem i es condemna a viure'l, com a protagonista absolut. El personatge està obligat a seguir al peu de la lletra i en la seva pell, un programa que és alhora un compendi d'intencions, un pla de treball i un diari premeditat. S'estableix el mètode per poder desafiar les seves pròpies regles. S'hi juga molt i desitja que els esdeveniments projectats no es produeixin. Simbolitza tota l'ambigüitat d'un guió documental, però també l'especificitat d'un projecte que enfronta l'examen de la realitat amb el repte essencial de qualsevol acte artístic. A través de la nitidesa gèlida de la ficció, les imatges són una prolongació arbitrària del pensament mitjançant la mirada i els actes. A. furga en la realitat a la recerca de personatges que se sotmetran, sense saber-ho, a un pla preconcebut. Organitza la possibilitat que els esdeveniments ocorrin, reserva una plaça a la manipulació, cedeix a la necessitat de forçar el curs de

les coses, extirpa la matèria de les situacions viscudes i malgastades, afirma el predomini de l'experiència viscuda sobre l'art. A. s'obliga a viure el que veu, amb el contagi necessari entre el món i el que l'observa com a única regla. El decorat és una ciutat il·lusòria, colpejada per l'autisme. Ella es nega a qualsevol promiscuitat real, i deixa filtrar falses aparences i artificis tecnològics per compensar el seu hermetisme. Sota les pantalles rutilants de la comunicació de masses, ella és el camp d'experimentació de la nuesa del sistema on sentit i imatge, lluny de superposar-se, esclaten. L'experiència d'A. és lliure de qualsevol inhibició social. Viu el buit existencial que pesa sobre els éssers com un factor de llibertat. La incomunicabilitat i el teixit inextricable de conveniències obscures deixen l'individu nu, i provoquen la necessitat devastadora de fer brollar, sense cap perjudici, els impulsos fins aleshores amagats. L'espai que assetja A. és un univers nu i cruel, civilitzat fins a l'extrem, fascinat per la caiguda dels cossos en el no-res. Set «zones» estableixen en un joc de ressons premeditat el trajecte d'A. com per equilibrar l'entropia de la seva deriva en una lluita perduda per endavant. A. manté amb lku, figura poliforme, una relació carnal i autista. Ella es el suport fantàstic de les seves angoixes. El segueix i s'hi encara. És la possibilitat mateixa de l'experiència, l'objecte del seu desig, la seva guia. Es desdobla sense parar i la seva identitat es dissol en l'imaginari d'A. El seu paper és assumit per set dones que es passen el relleu i adquireixen progressivament un valor genèric. Sense arribar a la condició d'actriu, lluiten amb els atzars del lliure arbitri. La seva veu ofereix un accés privilegiat a existències violentades. A. les escruta i tendeix a negar la seva especificitat. S'assumeix el desdoblament del punt de vista: la imatge és al servei de la subjectivitat d'A., la banda sonora dona la paraula a lku. Aquesta lluita violenta fa néixer resistències indegudes o assenyades. Quan A. prova d'atrapar-la, lku es refugia en el silenci o la fugida. És presonera d'una indecència llunyana que la fa inaccessible. No hi ha cap lirisme en el caràcter impossible de la trobada. Quan lku fa l'amor amb un

desconegut, ell observa, solidari, com els cossos trasbalsats forcegen i es consolen en un acoblament animal. La mort es conjura mitjançant l'ofrena d'una mirada amorosa i pornogràfica sobre el món. És l'única sortida possible: una porta tancada claustrofòbica, una agonia lenta sota l'empremta de la consciència i la ironia. Les imatges, ferides obertes, reconstrueixen un trencaclosques que va més enllà dels límits de l'explícit. A. anticipa els actes dels seus personatges, integra la incoherència, articula un trajecte físic i psíquic sobre el que planeja la hipòtesi i la juguesca, escapça les famílies capricioses i enemigues del desig, modera franges d'inconsciència col·lectiva. En aquesta temptativa fràgil, la imatge es defineix a través i dins del mateix acte en el que neix. A., objecte de les seves pròpies imatges, es projecta en l'abisme. La seva matèria és la biografia que s'inventa per fugir del cinisme, en una lluita esgotadora amb el món exterior. En els límits de la deformitat i del no-res, perd tots els punts de referència, referma la consciència que té del món, s'exposa, absorbeix el món sense cap mena de precaució, se n'alimenta com si es tractés d'una carn viva. Documenta el que viu, i viu totes les situacions amb la intenció de documentar-les. En últim lloc, aquest lligam de l'autor amb el seu personatge, que responen l'un de l'altre, es reafirma gràcies a una relació impura. Hi ha múltiples estratègies: posada en escena del prohibit, dramaturgia de l'irrepresentable, divorci entre modalitats narratives, líriques i autobiogràfiques. El recurs a l'impossible condueix A. cap a una veritat de la qual tothom prefereix normalment apartar-se. Els avanços i les recaigudes el condueixen a considerar la realització d'imatges pornogràfiques com a darrera alternativa a l'obsenitat de les relacions socials, basades en la frustració i el desig insaciat. En aquest món, només la mentida és obscena. La bestialitat és el darrer espai de llibertat, l'última defensa contra la virtualitat rampant de la realitat, l'anestèsia dels sentits, el pensament d'una societat que designa els objectes i els éssers com consumibles. El gest pornogràfic és, paradoxalment, l'única postura moral susceptible

d'establir una relació entre els éssers sense la faceta novel·lesca i social. L'economia ha imposat la mirada com una eina exclusiva i il·lusòria d'apropiació del món. En una època en què la consciència es veu condemnada a l'acció, només la barreja dels cossos queda fora de l'abast de la Història.

Antoine d'Agata

# 1. DESIG/KEI

Data: dimecres 6 de desembre de 2006 02:43:28 +0900.

Quan la teva càmera em mira, et veu com un mirall. La vida té la solitud, però nosaltres estem connectats. La gent diu que captés la soledat. Però quan la teva càmera se m'acosta, puc sentir la teva soledat, no la meva, en una situació una mica artificial. Crec que el teu cor és sensible a la tristesa. El meu sentiment també reacciona davant el dolor i la foscor, però m'encanta somriure. Em vas dir que no creies en Déu, però he vist que et senties intimidat per alguna cosa (probablement per tu mateix). Cuida't. Quan sóc amb tu, no et rebutjo. Però si vols una fotografia meva, no em toquis. Llavors seré capaç de ser una finestra. Kei.

Data: dijous 14 de desembre de 2006 02:59:04 +0900.  
Una noia ballant amb el dimoni. Kei.

Data: divendres 15 de desembre de 2006 01:57:13 +0900. Si et plau, talla l'escena del nostre contacte amb les drogues. Crec que el sexe i les drogues són la vida i la mort, però per a tu, ambdues són el pas cap a la mort. No t'hauria hagut d'ajudar amb el rodatge. I, si et plau, no em facis massa preguntes sobre les meves paraules. De vegades sorgeixen de darrere del meu cap, no de dins, a través d'una figura retòrica. És la inspiració divina. Així que qualsevol pregunta seria un disbarat. Qualsevol explicació seria inútil. Ningú no pot entendre els altres completament. Només és possible sentir. Kei.

Data: divendres 22 de desembre de 2006 00:00:16 +0900. AKAANA. Una dona és un forat profund, una bonica ferida. Vermell és el sol naixent. Vermella és la noble bogeria (o la follia dignificada). Vermell és el resplendor matinal. Vermell és el batec de la sang. Vermella és l'energia de la passió. Vermell és el foc. Vermella és la vida. Vermell és el crit de la mort. El forat vermell és una porta sagrada. Kei.

Data: dissabte 13 de gener de 2007 02:51:08 +0900.  
La vida és una bellesa passatgera. La repetició és inelegant i ineficaç si no va acompanyada d'un nou alè. Kei.

Data: dissabte 13 de gener de 2007 05:27:19 +0900.  
No utilitzis la paraula «SEXE» amb les meves imatges, si et plau. Hi ha d'haver una altra manera de traduir-ho. I la meva veu va respondre les teves peticions egoistes i els teus temes insolents de moltes formes. Les dues paraules (SEXE+MORT) són un misteri, que temo com el nom del Senyor. No són fàcils de pronunciar. Especialment en la meva llengua materna. Així que no vaig emprar paraules directes. Però em vas fer mal. Ja ho sé, no pots ser un artista si ets feliç. Ara. Em sap greu. Cuida't. Kei.

## 2. CARN/IZUMI

## 3. ÈXTASI/SAKI

Data: dimarts 12 de desembre de 2006 23:13:25 +0900.  
Sento donar-te maldecaps. He de canviar la meva vida i ho vull fer, de debò. Em va agradar conèixer-te. Vaig deixar la feina de les pel·lícules porno. No sé on anar. És la manera que tinc de guanyar diners, la que vaig aprendre des que vaig créixer, venent el meu cos, enganyant-me i enganyant els altres. Sovint em diuen que sóc lliure. Però sempre em trobo al límit. Una dona no té res. Només anar pel camí perillós, sempre en un acte desesperat. He sentit rumors que podria deixar la meva empremta en el món del porno si continués mig any més. Em penedeixo i em sento miserable. Un peu a l'aiguamoll de la mort. Si em sento tan forta. Puc anar a casa teva aquesta nit? Petons. Saki.

Data: dijous 14 de desembre de 2006 21:52:43 +0900.  
El teu cor és tan pur i jo només vesso llàgrimes sempre

que rodem. No sé la raó. Ploro per la meua vida o per entendre part del teu cor transparent? Potser sembla que ploro per tu i potser sembla que em trec la meua pròpia cuirassa... No entenc les teves paraules, però ets tan afectuós i em sento alleugerat quan sóc amb tu. Probablement ets Aka Ana. Amb tu em sento protegida. Saki.

Data: divendres 15 de desembre de 2006 23:48:33 +0900. Una medicina forta per oblidar que tot és sexe. Una medicina forta per recordar que tot és sexe, també. Em burlo de mi mateixa per ser una persona instintiva, perquè em molesta el sexe instintiu. La segona fase de la meua vida serà de sexe debutant. Em sento igual que tu. Quan la felicitat és a prop, ja és a les nostres mans. Estic massa cega per trobar la veritat. Estic enfadada amb mi mateixa perquè no entenc moltes de les coses que succeeixen. Saki.

Data: dissabte 16 de desembre de 2006 02:49:09 +0900. Jo també et necessito. Sento alguna cosa per tu. Però, el que és més important, entenc la teua pel·lícula. Així que vull que sigui meravellós. Fins i tot després d'acabar el rodatge, la relació no s'acaba. Un cop finalitzada la pel·lícula, tot comença. No entenc el que em dius. Si et plau, explica'm el que estàs pensant. Petons. Saki.

Data: diumenge 17 de desembre de 2006 23:58:21 +0900. L'autèntica veritat és que et trobo a faltar. M'agrades. Però quan la pel·lícula s'acaba, no puc ser al teu costat. Sóc al Japó. On ets tu? Sóc a prop teu. No hi ha distància, sinó molta distància. Et trobo a faltar. No sé què fer. Tinc por. Què en penses? L'home i la dona viuen i moren a AKAANA. Petons. Saki.

Data: dilluns 18 de desembre de 2006 00:13:19 +0900. Els homes em miren amb ulls encuriosits. Juguen amb mi. Sempre és així. Visc la meua vida sense conèixer el vessant romàntic, però no puc evitar tenir un sentiment d'estimar algú. La meua vida és massa dura i ja he preparat el meu cor. Vull confiar en algú i vull

un lloc segur per al meu cor. Si no em diuen cada dia «No et preocupis», no puc sortir. És lluny la mort? Quan em sento aclaparada, la mort se'm fa molt present. Tinc por de mi mateixa. Saki.

Data: dijous 21 de desembre de 2006 03:55:41 +0900. Avui em sap greu. No vaig anar a la teua habitació. Estic trista. No ho havia pensat mai. T'estimo. Ets AKAANA, sóc AKAANA. Tots dos som AKAANA. Et tornaré a veure demà? No hi ha tu. Mentre espero, torna la tristesa. Si no et puc veure, em sento com un forat. Pel que fa a la pel·lícula, les coses que ha aconseguit, vull poder dir sobre l'amor, «és real?» Hi ha una relació, en primer lloc? Petons. Saki.

Data: diumenge 24 de desembre de 2006 21:48:09 +0900. Gràcies per això d'avui. Ho sento si estava una mica confosa. Estic bé. Demà, em portaràs la llibreta que m'he oblidat? El temps se't tira a sobre i sembles esgotat. Estàs bé? Em sap greu no poder venir demà. Demà passat? Aviat, te n'aniràs. No desapareguis. No em facis desaparèixer. Sóc aquí. No sóc forta. Saki.

Data: dilluns 25 de desembre de 2006 23:24:31 +0900. Volo a través d'algunes fronteres? Malgrat tot, està bé sentir-se trist i sol? Sóc estimada directament? Estimes el forat? Saki.

Data: dimarts 26 de desembre de 2006 21:58:41 +0900. Gràcies per portar-me a Fuji. Estava una mica espantada, em sentia feliç descalça. Tenia fred, però estava feliç. No sé quina és la teua manera autèntica, però m'agrada la teua manera de pensar. Espero que el meu afecte cap a tu aporti alguna cosa a la teua pel·lícula. Saki.

Data: dijous 28 de desembre de 2006 08:39:08 +0900. A la teua habitació 8.37. Ho sento. Estic molt trista. Trista. Espero que siguis feliç. Però el teu pensament, no ho sé. A Shinjuku no quedarà res de tu. Estic esperant al Japó. Vols alguna cosa i m'agradaria saber què és. Si t'estimo i simultàniament tu no, és odiós. És trist. Saki.



Data: diumenge 31 de desembre de 2006 23:49:40 +0900. Et trobo a faltar. No ens veurem. Escriu-me de tant en tant, si et plau. M'agrada la teva veu i vull la teva veu. M'agraden els teus ulls. Sovint dormen. T'estimo. No tinc gaire parelles. Tothom vol el meu cos. Sense tu, tinc el cor trencat. Però esperaré. Si sóc aquí, ens podríem tornar a veure? Em sap greu, sóc dèbil. No vull que el cor estigui viu. Sense tu, em sento sola. Vull sentir la teva veu. Vull trucar-te. No sé com fer-te una trucada. Saki.

Data: dimecres 10 de gener de 2007 22:16:58 +0900. Què has fet tots aquests dies? Muntar? Vius la teva complicada vida, oi? Cuida't. La nina que em vas donar és preciosa. T'estimo. Vull que siguis al meu costat. Et vull. Per això... vull que visquis la vida a la teva manera. Però alhora és difícil per a mi. Sé que estàs ocupat. Però de vegades puc entrar dins dels somnis. I en aquests somnis, tu ets amb mi. Estem plegats al llit rodó i vermell. Em vull adormir. Bona nit, Saki.

## 4. CAIGUDA/SAYO

## 5. ABISME/NAO

La llum no pot entrar. La injecció penetra el cor i el deixa en un estat de mort aparent. Visió distorsionada. Por. No hi ha res trencat. L'estómac vol escopir el verí. La sang dorm. No hi ha una crisi profunda. Tampoc no hi ha espai per a la degeneració desesperada. Escolta el so gradualment corroït. L'obté amb un alè poc profund. Una suor freda recorre l'esquena calenta, les parpelles es tanquen. No passa res. El mar de la negra nit és profund. No et separis. No te'n vagis. Busco el teu braç. Semblava com si un vas de sang vermella fos transparent en el braç que l'havia suportat. No dormo. L'insomni abans de l'impacte. La medicina no funciona tan bé. Dolorós perquè no desapareix. Viu. Mor. Plora. No plora. Conjura. La màgia està decidida. Contradicció de tot.

Malgrat tot, estic feta de contradiccions. El canvi en els meus sentiments és molt extrem. En la metafísica, l'onada engoleix la sang vermella i un cos metafísic s'enfonsa. El temps passa com si no hi hagués res. També hi ha una lleugera febre, i el *flash-back* arriba fàcilment. Ploro i poc després ric. Ric i poc després ploro. Sóc jo i no sóc jo. Tanmateix, la clau és aquí.

El seu encantador Satanàs l'ha embruixat. La imatge de la nàusea pressiona l'estómac i el coll. Els sentiments i el cos són lluny meu. Potser t'estimo. Malgrat tot, la teva velocitat i la meva són diferents. Potser és massa d'hora per a mi i massa lenta per a tu. Potser penso que el sexe és important per a tu. Per a mi, fins ara, el sexe no ha significat res. Com més profundament s'excava al mar, menys llum hi ha. D'aquesta manera m'imagino un altre món. Potser és el mateix que seguir excavant en la terra. Evidentment, és un disbarat dividir la llum i la foscor. La llum que inclou la llum conté la foscor en la foscor. En el teu món, sembla que sigui jo, tanmateix. El món és només individual. Per tant, no puc entrar en el teu món. A la inversa també és així. Allò terrible és natural si s'enfonsa. Evidentment, el teu món que no s'enfonsa és fulminant. És difícil limitar-ho. Quan vols accedir a mi, també jo accedeixo a tu. Estic ferida, és meu. Per tant, potser t'estic fent mal. Avui aniré a l'hospital. Ja ho he decidit. Malgrat tot, encara és secret. L'onada és extrema independentment de la pel·lícula. En particular quan es tracta de la menstruació. De cop i volta, estic plorant sense entendre el que és trist. No em puc controlar. Soltadament vull desaparèixer del món. Llavors sóc la més perillosa. Per tant, crec que és bo, si bé s'orienta cap a una direcció equivocada. Així doncs, no t'has de preocupar massa. Escric un e-mail mentre consulto el diccionari d'Internet. Em sap greu que et preocupis. No estic demanant ajuda. No t'ho has de prendre massa seriosament. Potser és massa abstracte. Estic bé. Sé que dins meu hi ha un lloc càlid i dolç. Perquè és meu passi el que passi. Em sap greu estar indisposada. No vull un amic sexual. Crec que potser tu sí que necessites una amiga sexual. Perquè jo t'estimo de debò. He hagut de ser molt valenta per dir-t'ho.

De vegades em desespere ximplement. Vull desaparèixer del món. Fa bon dia avui. M'agrada quan fa bon temps i l'aire és fred, perquè sento que jo també estic lúcida. És el fantasma. M'agrada el silenci, l'alegria, la desesperació, la gravetat i la claredat. M'agrada la xocolata, el caramel, per enverinar i comportar-me lliurement. De vegades també em sento confosa. La confusió sóc jo. Aleshores, algunes parts de mi són mortes. El sol que, agonitzant, emet el darrer resplendor. Vaig sentir por de l'alçada, em vaig marejar quan vaig mirar avall el temor. Em vas veure amb els teus ulls com un petit Satanàs, i vas besar les meves parpelles. Poc a poc vaig sentir que quelcom es començava a fondre a la part que m'havies besat. Penso en els teus ulls. Són com una alenada en la profunditat del mar. Vull besar els teus ulls. Crec que et vull veure, moltes vegades. No tinc obsessió per les persones, bàsicament. Perquè és molt probable que no et vegi. El món ha perdut les seves fronteres. Mai no s'ha de creuar el món. Truco a la teva porta. No hi ha ningú a l'habitació. Només alguns sorolls. No hi ha passat, present o futur. Robo una foto i torno al meu món sense fronteres. Trenco la clau i vaig a la meva habitació. Miro fixament la foto que he deixat sobre l'escriptori. Encenc un llumí i cremo la cortina negra. Un petó a la foto. Torno a la realitat, silenciosament. Et vaig a veure en un impuls. Et dic que vaig veure la realitat. Toco el teu autèntic llavi. No em tallo. Quan apareix el símptoma de l'estrès postraumàtic, prenc la medicina. El nom del medicament és «Risperdal». Però no m'agrada el Risperdal perquè quan me'l prenc em vénen ganes de morir. Potser és un símptoma de depressió. El tall del canell torna a esclatar quan deixo de prendre'm el medicament. No és per la teva pel·lícula. Així que no et preocupis. Una història fosca s'interromp. Canviem el tema de la conversa, per exemple, sobre l'amor, amb un somriure als llavis. Potser no t'agrada aquest tema. Amb tot, m'atreveixo a explicar aquesta història. Potser, crec que odies l'amor. T'observo amb els teus ulls. Per ventura, no ho estic interpretant bé. Llavors, les imatges són més amables per a mi que la lògica de la paraula. He d'estudiar més anglès. Sóc molt egoista. T'estimo, és

clar. Ja t'ho vaig escriure en la carta anterior. Dius que la teva vida i la meva vida són diferents. Espero la teva vida inestable. M'agrada que siguis tu mateix. Fins i tot estàs fent l'amor amb algú en algun lloc i no em preocupa. El que m'importa és que em vulguis quan siguem junts, cara a cara. Per tant, respectaràs la meva soledat i jo respectaré la teva. La soledat continua al llarg de tota l'eternitat. L'insecte s'alimenta de l'energia. Et vaig triar. Tens energia. Espero amb paciència. Durant molt de temps he evitat el sexe. Crec que vaig començar a entendre quelcom del sexe poc després de tocar-te. Encara sóc una principiant. Em vas donar allò que era important. Encara no m'he tallat. Malgrat tot, em vull tallar. Tens por del *flash-back*? No puc oblidar la violació. Tinc al·lucinacions, i una al·lucinació auditiva. Amb tot, el que em va passar és la veritat. El tall del canell n'és un símptoma. Només és un dolor insuportable. Em vull morir i no vull prendre aquesta medicina. Per viure, m'estic tallant. La nit que estaves malalt, crec que estaves a punt de plorar mentre m'agafaves i parlaves frenèticament francès. Però no vas plorar. Vaig pensar que potser eres incapaç de plorar. Vaig veure la intensitat de la teva soledat. Vaig plorar perquè la teva tristor em va commoure. Si et plau, no et moris. En japonès, no utilitzo tant sovint la paraula «amor». Perquè esdevé massa fàcil. Naturalment, l'amor no només és bonic. També hi ha l'amor lleig i l'amor confús. És el caos. M'agrada el sexe amb tu. No és una cosa tècnica. També ho podria ser, somriu. I és perquè t'estimo. Crec que no sóc apte per al sexe. Però si ho puc fer, pots tocar un caos més profund. Em sap greu. De vegades perdo la memòria. El nom de la malaltia és «Amnèsia Dissociativa». És un dels símptomes del trastorn per estrès postraumàtic. La nit del divendres vaig tenir una sobredosi. Vaig haver d'anar d'urgències a l'hospital. No van poder utilitzar una bomba d'estómac, només una infusió de sèrum. És una història que m'han explicat, perquè no me'n recordo. Ara estic bé. Tinc una mica de maldecap. Però la memòria és ara. Podem quedar demà? Però estàs massa ocupat. No vull interferir en el teu treball. Vull que el meu pare es mori. Quan era petita vaig perdre

alguna cosa per culpa seva. De vegades penso que va ser una violació. Que continua encara ara. Així que mai no puc fugir d'ell. Si ho odio i ho vull, m'he de suïcidar. I tot desapareix. Però no vull que s'acabi. En el fons del meu cor, estic contenta. Estic cansada perquè no puc dormir. Així que em prenc uns quants somnífers i vull dormir com el mar profund. He de ser valenta. Ets molt sincer a la teva foto. M'has donat quelcom important. La teva pel·lícula és ficció i no ficció. Quanta certesa. Seré al teu costat. He de caminar mentre em desintegro. Ballar mentre trontollo. No he de parar de moure'm mai. Segueix el teu camí, jo seguiré el meu. Ens veurem en un altre món! Nao.

## **6. INSTINT/KANA**

## **7. AGONIA/REI**

## BIOGRAFIES

### ABBAS

Iranità, nascut el 1944, viu i treballa a París. Abbas s'ha dedicat a documentar la vida política i social de les societats en conflicte. Des del 1970, ha fotografiat les guerres i les revolucions a Biafra, Bangladesh, Vietnam i Sud-àfrica sota l'apartheid. Del 1978 al 1980, Abbas fotografia la revolució a l'Iran, on no torna fins al 1997, després de disset anys d'exili voluntari. L'any 1985, Abbas esdevé membre de l'agència Magnum Photos. Del 1987 al 1994, concentra el seu treball en l'emergència de l'Islam al món, del Marroc a la província xinesa de Xinjiang: *Allah O Akbar, Voyage dans l'islam militant* exposa les tensions internes que viuen les societats musulmanes, esquinçades i dividides entre un passat mític i un desig de modernització i de democràcia. Després de realitzar altres projectes de llarga durada sobre el cristianisme i el politeisme, Abbas estudia actualment la manera com la religió, que defineix com una cultura més que com una fe, substitueix avui dia la ideologia política com a motor dels conflictes internacionals.

### selecció d'exposicions

2006, Nobel Peace Center, Oslo, Noruega  
2004, Nacions Unides, Nova York, Estats Units  
2002, Visa pour l'image, Perpinyà, França  
1999, Institut du Monde Arabe, París, França  
1994, Centro Nacional de la Fotografía, Mèxic, Mèxic

### selecció de llibres

*Sur la Route des Esprits*, Delpire, França, 2005  
*Iran Diary: 1971-2002*, Autrement, França, 2002  
*Faces of Christianity: A Photographic Journey*, A. Abrams, Estats Units, 2000  
*Allah O Akbar, Voyage dans l'islam militant*, Phaidon, Regne Unit i França, Contrasto, Itàlia, 1994  
*Return to Mexico: Journeys Beyond the Mask*, W.W. Norton, Estats Units, 1992

### ANTOINE D'AGATA

Francès, nascut el 1961. Antoine d'Agata abandona França el 1983 per passar deu anys a l'estranger. Quan vivia a Nova York el 1990, el seu interès per la fotografia el porta a matricular-se al Centre internacional de fotografia, on té com a professors Larry Clark i Nan Goldin. Després de treballar

a l'agència Magnum Photos de Nova York entre el 1991 i el 1992, Antoine d'Agata torna a França l'any següent i deixa la fotografia durant quatre anys. El 1998, es publica la seva primera obra, *De Mala Muerte*. El 2001, publica la seva segona obra, *Hometown*, amb la que guanya el premi Nièpce. El 2003, s'inaugura la seva exposició *1001 Nuits* a París, paral·lelament a la publicació dels llibres *Vortex* i *Insomnia*. El 2004, s'incorpora a l'agència Magnum Photos i publica el seu cinquè llibre, *Stigma*. El 2005, abandona França per recórrer el món i des de llavors treballa en un projecte personal sobre la vida nocturna, en particular al Japó, on ha rodat el seu primer llargmetratge, *Aka Ana*.

### selecció d'exposicions

2006, Metropolitan Museum of Photography, Tòquio, Japó  
2004, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, França  
2002, IFSAK, Fotograf Günleri, Istanbul, Turquia  
2001, Biblioteca Nacional, París, França  
1998, Kunsthaus, Hamburg, Alemanya  
1997, Festival des Trois Continents, DRAC Nantes, França

### selecció de llibres

*Manifeste*, Le Point du Jour, França, 2005  
*Stigma*, Images en Manoeuvre, França, 2004  
*Vortex*, Éditions Atlantica, França, 2003  
*Insomnia*, Images en Manoeuvre, França, 2003  
*Mala Noche*, En Vue, França, 1998

### BRUCE GILDEN

Americà, nascut el 1946, viu i treballa a Nova York. Bruce Gilden estudia sociologia a la Universitat Penn State abans de decidir que els cursos són massa avorrits per al seu temperament. L'any 1968, després de veure la pel·lícula *Blow Up* de Michelangelo Antonioni, decideix comprar-se una càmera de fotos. Bruce Gilden té fama de ser un fotògraf autodidacta. Des de petit, se sent atret pel moviment del carrer i fascinat pel misteri que desprenen els vianants. Aquesta fascinació l'ha portat naturalment al seu primer projecte personal important, fotografiar la llegendària platja de Coney Island, i després el Dimarts de Carnaval a Nova Orleans. Amb el decurs dels anys, Gilden ha realitzat llargs projectes fotogràfics molt detallats a



Nova York, Haití, Irlanda, Índia i Japó. El dinamisme de les seves fotos, la seva qualitat fotogràfica especial i la manera teatral que té Gilden de fotografiar els rostres dels viants constitueixen el seu segell personal. El seu treball s'ha exposat i publicat arreu del món. Membre de l'agència Magnum Photos des del 2002, també ha rebut nombrosos premis i beques.

#### **selecció d'exposicions**

2006, Silverstein Photography, Nova York, Estats Units  
2003, Galleria Carla Sozzani, Milà, Itàlia  
1997, Royal Photographic Society, Bath, Regne Unit  
1993, Musée de l'Élysée, Lausana, Suïssa  
1992, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virgínia, Estats Units

#### **selecció de llibres**

*A Beautiful Catastrophe*, Powerhouse, Estats Units, 2005  
*Coney Island*, Trebruk, Regne Unit, 2002  
*Go*, Trebruk/Magnum, Estats Units, 2000  
*After the Off*, Dewi Lewis Publishing, Regne Unit, 1999  
*Haiti*, Dewi Lewis/Marval, Regne Unit i França, 1996  
*Facing New York*, Cornerhouse Publications, Regne Unit, 1992

#### **HARRY GRUYAERT**

Belga, nascut el 1941, viu i treballa a París. Harry Gruyaert va estudiar a l'École de cinéma et de télévision de Brussel·les del 1960 al 1963. Durant gairebé trenta anys, fotografia les subtils variacions cromàtiques de la llum oriental i occidental, de Bèlgica al Marroc i de l'Índia a Egipte. Lluny de complaure's en un exotisme estereotipat, la seva visió de les contrades llunyanes arrossega l'espectador a atmosferes particulars i una mica impenetrables. Vinculat al procediment *cibachrome*, Gruyaert ha optat recentment pel revelat digital per reproduir millor la riquesa de les ombres de les seves pel·lícules, i per acostar-se al seu principal objectiu, que és permetre que el color afirmi la seva pròpia existència. És membre de l'agència Magnum Photos des del 1981.

#### **selecció d'exposicions**

2006, Fundación Caixa Galicia, Lugo i Vigo, Espanya  
2003, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, França  
1990, Canal de Isabel II, Madrid, Espanya  
1986, Palais de Tokyo, París, França

1980, Palais des Beaux-Arts, Brussel·les, Bèlgica  
1976, International Center of Photography, Nova York, Estats Units

#### **selecció de llibres**

*TV Shots*, Steidl, Alemanya, 2007  
*Photo Poche*, Actes Sud, França, 2006  
*Rivages*, Textuel, França, 2003  
*Made in Belgium*, Nathan/Delpire, França, 2000  
*Morocco*, Schirmer & Mosel, Alemanya, França, Estats Units, 1990  
*Lumières Blanches*, Centre National de la Photographie, França, 1986

#### **GILLES PERESS**

Francès, nascut el 1946, viu i treballa a Nova York. Corre l'any 1971, quan Peress decideix dedicar-se a la fotografia i s'interessa pels conflictes ètnics i les tensions entre les cultures. El 1979, Gilles Peress recorre l'Iran durant cinc setmanes, en plena revolució: de tornada, porta un testimoni molt personal publicat a l'obra *Telex Iran: In the Name of Revolution*. En els anys vuitanta, torna a Irlanda del Nord i comença a treballar en el seu projecte *Power in the Blood* que passa a formar part d'un projecte encara en curs,

*Hate Thy Brother*, un cicle d'històries documentals que denuncien la intolerància i la reaparició del nacionalisme i el tribalisme arreu del món. *Farewell to Bosnia* i *The Silence*, dues sèries sobre la guerra de Bòsnia i el genocidi de Rwanda, són les primeres obres publicades d'aquest cicle.

#### **seleccions de col·leccions i exposicions**

Whitney Museum of American Art, Nova York, Estats Units  
PS1, Nova York, Estats Units  
Museum of Modern Art, Nova York, Estats Units  
Art Institute of Chicago, Chicago, Estats Units  
Corcoran Gallery of Art, Washington DC, Estats Units  
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Estats Units  
Walker Art Center, Minneapolis, Estats Units  
Victoria and Albert Museum, Londres, Regne Unit  
Musée d'Art Moderne, París, França  
Parc de la Villette, París, França  
Centre Georges Pompidou, París, França  
Museum Folkwang, Essen, Alemanya  
Sprengel Museum, Hannover, Alemanya

### **selecció de llibres**

*Haines*, Actes Sud, França, 2004  
*A Village Destroyed*, UC Press, Estats Units, 2002  
*The Graves: Srebrenica and Vukovar*, Scalo, Suïssa/Estats Units/Alemanya, 1998  
*The Silence. Rwanda*, Scalo, Suïssa/Estats Units/Alemanya, 1995  
*Farewell to Bosnia*, Scalo, Suïssa/Distributed Art Publications, Estats Units, 1994  
*Telex Iran: In the Name of Revolution*, Contrejour, França/Aperture, Estats Units, 1984, 1997

### **GUEORGUI PINKHASOV**

Franco-rus, nascut el 1952, viu i treballa a París. Interessat per la fotografia des que era jove, Gueorgui Pinkhasov estudia cinematografia al VGIK (Institut Superior de Cinematografia) de Moscou. Del 1971 al 1980, treballa per a l'estudi Mosfilm com a càmera. El director rus Andrei Tarkovski es fixa en ell i el convida a participar en el rodatge de *Stalker*. Això marca l'inici d'una fructífera col·laboració entre tots dos. El 1978, Pinkhasov esdevé membre de la Unió Moscovita de les Arts Gràfiques, condició que li permet participar gratuïtament en exposicions. El 1985, s'instal·la a París. Tres anys més tard s'incorpora a l'agència Magnum Photos i

treballa activament per als mitjans de comunicació, especialment amb motiu de grans esdeveniments. Però no només li interessa donar compte dels fets. La dimensió artística i innovadora que apareix en la seva primera obra, *Sightwalk*, es revela a les seves fotos que exploren la manera com alguns detalls particulars, alguns jocs de llum i alguns reflexos aconsegueixen copsar un ambient, crear una atmosfera.

### **selecció d'exposicions**

2006, Le Bon Marché, París, França  
1988, Centre de la photographie, Ginebra, Suïssa  
1987, Cité Internationale des Arts, París, França  
1979, Maison des écrivains, Moscou, Rússia  
1979, Tallinn, Estònia

### **selecció de llibres**

*Nordmeer*, Mare, Alemanya, 2006  
*Carnet d'Opéra*, Éditions Xavier Barral, França, 2003  
*Sightwalk*, Phaidon Press, Regne Unit, 1998

### **MARK POWER**

Britànic, nascut el 1959, viu i treballa a Brighton. De nen, Mark Power va descobrir a les golfes de casa un zoom fet pel

seu pare, que consistia en un simple objectiu fixat a un test de flors girat del revés, amb una bombeta a dins. És probablement a partir d'aquell moment quan comença a interessar-se per la fotografia, si bé prefereix cursar estudis de pintura i dibuix. No és fins al 1983 que «esdevé» fotògraf, una mica per accident. Treballa com a fotògraf independent per a la premsa i organitzacions benèfiques durant deu anys. El 1992 es fa professor, un any aquest que suposa un gir en la seva carrera, ja que decideix dedicar-se a projectes personals a llarg termini, que compagina actualment amb comandes de gran format sobre el tema de la indústria. Mark Power va entrar a l'agència Magnum Photos el 2002, i ara n'és membre associat. Paral·lelament, dóna classes de fotografia a la Universitat de Brighton.

### **selecció d'exposicions**

2006, National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, Regne Unit  
2005, Centre for Contemporary Visual Arts, Brighton, Regne Unit  
2002, Zeldia Cheatle Gallery, Londres, Regne Unit  
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina  
CGD, Lisboa, Portugal

2000, Yancey Richardson Gallery, Nova York, Estats Units  
1999, Centre Atlantique de la Photographie, Brest, França  
1997, Brighton Museum and Art Gallery, Brighton, Regne Unit

### **selecció de llibres**

*Twenty-six Different Endings*, Photoworks, Regne Unit, 2007  
*The Treasury Project*, Photoworks, Regne Unit, 2002  
*Superstructure*, Harper Collins Illustrated, Regne Unit, 2000  
*The Shipping Forecast*, Zeldia Cheatle Press, Regne Unit, 1996

### **ALEC SOTH**

Americà, nascut el 1969, viu i treballa a Minneapolis, Minnesota. El treball d'Alec Soth s'inspira en la tradició purament americana dels fotògrafs «de carretera», a l'estil de Walker Evans, Robert Frank i Stephen Shore. La seva primera obra important, *Sleeping by the Mississippi*, explora les qüestions de la llibertat, erigida en ideal, i els seus límits, mentre que *Niagara*, el seu darrer treball, es basa en els temes de l'amor, el matrimoni i el refrany dels contes de fades, «visqueren feliços i tingueren molts fills». Parelles nues, façanes de motels barats, boxejadors adolescents i les seves xicotes pèl-roges, posant amb les cascades del Niàgara de fons, una ciutat a la frontera americano-canadenca

on s'han refugiat els amants des de fa molts anys, i on s'han casat moltes joves parelles. Alec Soth ha rebut diverses beques, de la McKnight a la Jerome Foundation. Les seves fotografies, presentades en nombroses exposicions individuals o col·lectives, figuren a importants museus públics i col·leccions privades. Alec Soth és representat a la Gagosian Gallery de Nova York i la Weinstein Gallery de Minneapolis. El 2006 va passar a ser fotògraf associat de l'agència Magnum Photos.

#### **selecció d'exposicions**

2007, Jeu de Paume, París, França  
2006, California Museum of Photography, Califòrnia, Estats Units  
UCR-Universitat de Califòrnia a Riverside, Riverside, Califòrnia, Estats Units  
Weinstein Gallery, Minneapolis, Minnesota, Estats Units  
Wohnmaschine, Berlín, Alemanya  
Gagosian Gallery, Nova York, Estats Units  
Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa, Estats Units  
2005, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota, Estats Units

#### **selecció de llibres**

*Niagara*, Steidl, Alemanya, 2006  
*Sleeping by the Mississippi*, Steidl, Alemanya, 2004

#### **DONOVAN WYLIE**

Irlandès, nascut el 1971, viu i treballa a Londres. Donovan Wylie va descobrir la fotografia de molt jove. Quan tenia setze anys, va deixar l'escola i se'n va anar tres mesos de viatge per tota Irlanda amb la seva càmera de fotos. En finalitzar el viatge publica la seva primera obra, *32 Counties* (Secker and Warburg, 1989), quan encara era un adolescent. El 1998 s'incorpora a l'agència Magnum Photos. La seva feina se centra essencialment en el paisatge polític i social d'Irlanda del Nord. La seva obra *The Maze*, publicada el 2004, és aclamada a nivell internacional. Donovan Wylie ha treballat per a diverses revistes internacionals, com *Stern*, *The New York Times* i *The Telegraph*. El seu treball s'ha exposat arreu del món, i algunes de les seves obres formen part de col·leccions permanents de certs museus, com el Centre Georges Pompidou de París i el Victoria & Albert Museum de Londres. Recentment ha acabat un treball sobre les torres de vigilància britàniques situades a la frontera irlandesa.

#### **selecció d'exposicions**

2006, Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda  
2005, Photo España, Madrid, Espanya

2004, Contemporary Art Institute, Brighton, Regne Unit  
The Photographers' Gallery, Londres, Regne Unit  
Open Eye Gallery, Liverpool, Regne Unit  
1996, National Museum of Photography, Film and Television, Regne Unit

#### **selecció d'obres**

*Watchtowers*, Steidl, Alemanya, 2007  
*The Maze*, Granta Books, Regne Unit, 2004  
*Losing Ground*, 4th State, Regne Unit, 1996  
*32 Counties*, Secker and Warburg, Regne Unit, 1989

#### **principals pel·lícules**

*The Train*, October Films (premi BAFTA al millor director jove), Regne Unit, 2002  
*Talking to Protestants*, Blink Productions, Regne Unit, 2001

#### **PATRICK ZACHMANN**

Francès, nascut el 1955, viu i treballa a París. Fotògraf independent des del 1976 i membre de Magnum Photos des del 1990, Patrick Zachmann es dedica als assaigs fotogràfics de llarga durada, que posen en relleu la complexitat de les comunitats de les quals investiga la identitat i cultura. Del 1982 al 1984, paral·lelament a una recerca sobre els paisatges d'autopista amb

el suport del Ministeri de Cultura, realitza un treball als barris del nord de Marsella sobre joves descendents de la immigració, presentat en una exposició col·lectiva al Centre Pompidou de París. Després d'un projecte personal de set anys sobre la identitat jueva, el 1987 publica el seu segon llibre, *Enquête d'identité*. El 1989, les seves fotografies sobre els esdeveniments de la plaça Tiananmen a Pequín tenen un ampli ressò a la premsa internacional. Patrick Zachmann du a terme durant sis anys més un estudi sobre la diàspora xinesa arreu del món, que desemboca el 1995 en la publicació d'un llibre molt ben rebut per la crítica, *W. ou l'oeil d'un long-nez*, i una exposició presentada a deu països d'Àsia i Europa. Entre el 1996 i el 1998, Patrick Zachmann realitza el curtmetratge *La mémoire de mon père*, i després el seu primer llargmetratge sobre la desaparició de les empremtes de la memòria en particular a Xile, *Aller-retour. Journal d'un photographe*. El 2006, va iniciar un nou projecte a la Xina, *Confusions Chinoises*. El 2007 va rodar a Marsella la seva darrera pel·lícula sobre el destí de deu joves amb dificultats que havia conegut i fotografiat feia vint anys.

### selecció d'exposicions

2005, Centre Georges Pompidou, París, França

2004, Parc de La Villette, París, França

2002, Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, Lyon, França

2001, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Xile, Xile  
Festival Internacional de Fotografia, Pingyao, Xina

### selecció de llibres

*Chili, les routes de la mémoire*, Marval, França, 2002

*Maliens, ici et là-bas*, Plume, França, 1997

*W. ou l'oeil d'un long-nez*, Marval, França, 1995

*Enquête d'identité*, Contrejour, França, 1987

*Madonna!*, Cahiers du Cinéma, França, 1983

## AUTORS DELS TEXTOS

**OLIVIER ASSAYAS** és autor i director de pel·lícules. Entre d'altres, ha realitzat les pel·lícules: *Désordre*, 1986; *Paris s'éveille*, 1991; *L'eau froide*, 1994; *Irma Vep*, 1996; *Fin août, début septembre*, 1998; *Les destinées sentimentales*, 2000; *Demonlover*, 2002; *Clean*, 2004; i *Boarding Gate*, 2007. Assagista, antic redactor de *Cahiers du Cinéma*, és autor d'obres dedicades al cinema de Hong Kong, Ingmar Bergman, Kenneth Anger i Guy Debord (*Une adolescence dans l'après-Mai*, 2005).

**ALAIN BERGALA** ha estat redactor en cap i director de col·lecció a *Cahiers du Cinéma*. És autor de nombrosos articles i obres sobre el cinema dedicats a Godard, Rossellini, Bergman, Kiarostami, etc. També és autor de *Magnum cinéma*. Assessor de cinema del Ministeri d'Educació del 2000 al 2002, també ha realitzat diverses pel·lícules per al cinema i la televisió. Comissari de l'exposició *Correspondències: Erice-Kiarostami* (a Barcelona el 2006 i a Beaubourg el 2007), actualment imparteix classes de

cinema a la Universitat de París III i a La Fémis.

**DIANE DUFOUR** és la comissària de diverses exposicions, com *La Turquie par Magnum, de Capa à d'Agata* a Istanbul Modern el 2007, i *Euro Visions* al Centre Pompidou el 2005, amb Quentin Bajac. Directora de Magnum Photos del 2000 al 2006, ha promogut i coordinat més d'un centenar d'exposicions arreu del món i participa en l'ampliació de diverses col·leccions, com la del grup Lhoist. Actualment es dedica a l'obertura d'un lloc dedicat a la fotografia documental a París, prevista per al 2008.

**MATTHIEU ORLÉAN** és col·laborador artístic a la Cinemateca Francesa, on s'encarrega de les exposicions temporals. Per a la Cinemateca, ha estat comissari de l'exposició «iAlmodóvar Exhibition!», i ha codirigit les obres *Renoir/Renoir* i *iAlmodóvar Exhibition!* Des del 1998 escriu sobre cinema i arts plàstiques per a la premsa escrita (*Cahiers du Cinéma*, *Trafic*, *Vertigo*, *Synopsis*, *Artpress*, *Libération*, *Purple...*), i per a diferents llibres (*Autoportrait en cinéaste*, *Chantal Akerman* i *Raymond Hains-J'ai la mémoire qui planche*, totes dues publicades

pel Centre Pompidou, *Trésors Publics: 20 ans de création dans les Fonds régionaux d'art contemporain*, editorial Flammarion).

**SERGE TOUBIANA** és director de la Cinemateca Francesa. Va ser durant molt temps director de *Cahiers du Cinéma* i és autor d'obres sobre el cinema, documentals sobre François Truffaut, Isabelle Huppert, Charles Chaplin, Amos Gitai. Ha dirigit les edicions en DVD de diverses pel·lícules de François Truffaut, Maurice Pialat, Alain Resnais, Michael Haneke, etc. Va ser comissari de l'exposició «Renoir/Renoir» el 2005, amb Serge Lemoine, president del Museu d'Orsay.



L'exposició *Magnum 10 seqüències. El cinema en l'imaginari de la fotografia* és una coproducció del CCCB i la Cinémathèque Française en col·laboració amb Magnum.

Traducció dels textos del catàleg de l'exposició: *L'Image d'après. Le Cinéma dans l'imaginaire de la photographie* (ISBN: 978-3-86521-438-6) / *The Image to Come. How Cinema Inspires Photographers* (ISBN : 978-3-86521-396-9), Steidl, Göttingen 2007.

Traducció: Ester Gómez  
Maquetació: Lluís Sanosa

© Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008  
Montalegre, 5  
08001 Barcelona  
[www.cccb.org](http://www.cccb.org)  
© dels autors dels articles

Tots els drets reservats.  
Prohibida la reproducció total o parcial de la traducció sense autorització.

