

Follas do Cineclube | 09/03/2022

NATUREZA MORTA
(Still Life, Bruce Baillie,
EUA, 1966, 2', VO)

04

NATUREZA MORTA
(Stilleben, Harun Farocki,
Alemaña, 1997, 58', VOSG)

**NATUREZA MORTA
BRUCE BAILLIE**

[Tirado de "program#4 - Correspondence Bruce Baillie / Stan Brakhage", publicado en *Courtisane*: <https://www.courtisane.be/nl/event/program-4-correspondence-bruce-baillie-stan-brakhage>]

Un plano continuo e íntimo de dentro da comuna. Morning Star, ao norte de San Francisco, onde fixen *Castro Street* e onde vivín entre amigos durante un tempo, durmindo no bosque baixo unha árbore especial coa miña cadela, Mama, debaixo dunha vella lona. O filme consegue, creo, suxerir como a luz en si mesma é movemento, como a cor é movemento, e como o xogo combinado de luz e cor revela que este cadro representa non só unha realidade única, senón 24 realidades por segundo. O feito de ser é visto como transitorio; todo está no proceso infinito de converterse noutra cousa.

**NATUREZA MORTA
DARRAGH O'DONOGHUE**

[Tirado de "Still Life", publicado en *Cineaste*: <https://www.cineaste.com/summer2011/still-life-web-exclusive>]

Contra o final de *Natureza morta*, un filme que analiza imaxes (e a produción de imaxes) de obxectos inanimados, aparece un momento de violencia. Unha pantalla branca é repentinamente cortada dende detrás cun coitelo. Un fotógrafo comercial está creando unha apertura a través da que capturar un reloxo de Cartier. Pero logo de moitos planos de naturezas mortas suntuosas e calmas, con primeiros planos de detalles ilusionistas exquisitamente reproducidos, esta fenda é discordante, como se o director Harun Farocki tivese decidido vandalizar os lenzos do Vello Mestre.

E, en certo sentido, iso fixo. A natureza morta holandesa foi practicamente producida en masa no século XVII para unha clase media emerxente e recentemente próspera, como un dos xéneros especializados que gañaron prominencia cando o protestantismo calvinista prohibiu con efectividade a distribución pública de imaxes relixiosas (sendo a Igrexa ata a Reforma a principal patroa da arte). Os historiadores da arte posteriores, probablemente avergoñados desas orixes mercantís, tenderon a centrarse nas súas calidades pictóricas, ou nas temáticas, decodificando os significados alegóricos destas naturezas mortas (o que o narrador chama "códigos dunha escritura secreta"), os seus avisos sobre a obsolescencia dos bens, a insuficiencia do coñecemento humano e a brevidade da vida (*vanitas*) ou as súas insinuacións de redención cristiá.

O narrador de *Natureza morta* segue o influente libro e serie de televisión de John Berger *Modos de ver* (1972), e desestima abruptamente esas lecturas. Igual que Berger non podía mirar o bucólico *Señor e señora Andrews* de Gainsborough (ca. 1750, National Gallery de Londres) sen ver o apoio dos dereitos de propiedade, o azoute público dos ladróns de patacas e a deportación dos piratas, este narrador enfatiza a orixe da pintura de naturezas mortas no comercio, o progreso científico, a explotación colonial e o desexo burgués de marcar o estatus a través da exhibición de obxectos (unha variante do xénero mesmo foi chamada *pronkstillevan*, o que vén significar "a natureza morta da ostentación"). Para facer estas afirmacións, debe facer violencia histórica (artística) derrubando a natureza morta ata convertela nun xénero homoxéneo, léndoa a través da "linguaxe da publicidade" [do século XX] e ignorando variacións en tema, énfase rexional, desenvolvemento cronolóxico ou patrocinios; o feito de que trazos como o minimizar da narrativa relixiosa no fondo da exhibición dos produtos agrícolas tiña análogos en xéneros contemporáneos como a paisaxe; o relegar da natureza morta ao fondo da xerarquía académica de xéneros; o seu orixe en imaxes funerarias exipcias; as tradicións alternativas da natureza morta española, dreivadas por monasterios ou pousadas de clases máis baixas; ou o caso da apropiación da natureza morta por parte de artistas de vangarda a finais do XIX e comezos do XX para destruír a imaxe e os sistemas de valores nos que se baseaba a pintura tradicional (antes, por suposto, de ser eles mesmos absorbidos polo mercado da arte). A mención de calquera destas cousas distraeríanos da clara tese do filme. Farocki recoñeceu en entrevistas, porén, a influencia formativa do Pop Art, e é a reificación que ese movemento fai dos produtos comerciais en naturezas mortas (as máis famosas as da serie da Sopa Campbell do antigo artista publicitario Andy Warhol) a que, tacitamente, dá forma ao seu enfoque aquí.

Cinco ensaios aforísticos sobre a pintura de naturezas mortas na Holanda do século XVII, de arredor de tres minutos cada un, serven de parénteses para catro secuencias documentais de fotografías creando naturezas mortas modernas para publicacións de revistas. Estes dous niveis, a pesar de estar definidos por opostos (estatismo/movemento, contar/amosar) están vinculados por motivos e rimas visuais, tal como os produtos modernos funcionan como un eco dos suxeitos das pinturas. As secuencias documentais non teñen comentario, a maioría duran de dez a quince minutos e seguen o exemplo do filme previo de Farocki *Ein bild* [*Unha imaxe*, 1983]. Naquela curta gravou a sesión dunhas páxinas centrais da Playboy alemana, desde a construción

NATUREZA MORTA

STAN BRAKHAGE / BRUCE BAILLIE / DARRAGH O'DONOGHUE

de sets e a preparación do atrezzo (incluíndo á propia modelo) á toma, análise e retoma das fotografías, e ao equipo finalmente deixando o estudio. Se a modelo espida en *Unha imaxe* era manipulada como unha peza de froita para ser colocada, iluminada e presentada ao espectador o máis desexable posible, o foco continuo en *Natureza morta* no queixo, a cervexa e os reloxos de pulseira (ubicados en pedestais, discutidos ata a extenuación por artesáns sombríos, abrazados por travellings repetitivos, lentos e semicirculares, e iluminados brillantemente como se a luz saíse de dentro deles) amáñase para dar aos obxectos unha presenza espiritual real, aquela do fetiche (da mercadoría), afastado do seu modo de produción ou valor de uso orixinal. Esta relación é anticipada por unha das primeiras naturezas mortas, na que un monte de comida leva o ollo a unha aperta roubada no fondo; desexo + consumo = fartura sexual.

Un fotógrafo en *Natureza morta* suxire: “Vexamos que di a Polaroid”. O proceso de crear imaxes; a análise do seu significado, manipulación, utilización e reutilización; a restauración dos seus produtores ocultos e das súas relacións socioeconómicas máis amplas (un detalle dun cadro amosa ao artista reflectido nun cristal, un emblema do autor-director deste filme, recoñecendo a súa propia implicación neste proceso): estes son temas recorrentes na obra de Farocki. A (re)utilización en *Natureza morta* de pinturas conecta coa metraxa atopada da que parten moitas das súas pezas, como *Leben-BRD [Como vivir na República Federal Alemá, 1990]* e *Videogramme einer revolution [Videogramas dunha revolución, 1992]*. Farocki é habitualmente descrito como un cineasta documental, pero xeralmente documenta imaxes en lugar dunha realidade a priori; Randall Halle chámalo “un meta-crítico tanto da imaxe como da sociedade que produce esas imaxes”. A súa carreira, que comezou na axitación estudantil de finais dos 60 (Farocki foi expulsado da escola de cinema pola súa actividade política) e madurou nos 70 cando editou e escribiu para *Filmkritik* (“os Cahiers alemáns”) é contemporánea ao redescubrimento de Walter Benjamin e as preocupacións posmodernas da perda de aura dos traballos artísticos, e o re-emprazo da identidade, a actividade e a sociedade humana con simulacros. É sinxelo, polo tanto, ver o atractivo destas pinturas para o Farocki didáctico; un historiador da arte resumiu a natureza morta como “un campo de entramento para ver”. O xénero ofrece repetición en serie, unha visión en primeiro plano dun pequeno rango de motivos, mentres reflicte o interese da Holanda contemporánea na óptica e a teoría da cor. As pinturas en si xogan con superficies reflectantes, inclúen a miúdo cadros dentro do cadro e imaxes dentro de imaxes e, especialmente na variante do *trompe l’oeil*, manifestan estratexias para enganar a quen mira.

Na seguinte década, os mentores cinematográficos de Farocki (Jean-Luc Godard e Straub e Huillet) produciron filmes baseados en grandes coleccións públicas de arte europea. *The Old Place*, de Godard (codirixida en 2000 coa súa compañeira Anne-Marie Miéville) continúa o estilo e temáticas da súa obra magna,

Histoire(s) du cinéma [Historia(s) do cinema, 1988-1988], abordando a encarga que lle fixo o MoMA e analizando a utilidade e a ética da arte ou a representación visual diante da atrocidade do século XX e a súa mediatización. A montaxe-como-palimpsesto intuitiva, ampla e asociativa de Godard non é tan obviamente respectuosa coas súas fontes visuais como a de Farocki. Máis próxima a *Natureza morta* é *Une visite au Louvre [Unha visita ao Louvre, 2004]* de Straub e Huillet. O que parece un documental de arte bastante vulgar comeza a desentonar cando un narrador cada vez máis dogmático solta tópicos sobre o “realismo” na arte. Revélase que o “monólogo” está baseado en conversas publicadas entre Cézanne e o seu amigo o poeta Joachim Gasquet. Esta sutil desautorización do narrador-como-guía-de-museo ten un eco en *Natureza morta*. Halle sinalou o uso que fai Farocki das voces narradoras como guías reflexivas (as dobraxes americanas favorecen os monotonos femininos, neste caso emitidos pola colaboradora habitual de Farocki Kaja Silverman); pero estas non deben ser tratadas como neutrais, “obxectivas”, ou como se fosen máis importantes que os outros sistemas de significado presentes nos seus filmes.

Natureza morta non é o primeiro traballo de Farocki en abordar a historia da arte; *Was ist los? [Que hai?, 1991]*, por exemplo, empregaba un dispositivo de gravación ocular para rexistrar as respostas dos ollos dos espectadores a unha reprodución de Tiziano nunha postal. *Natureza morta* foi producida para a exposición *documenta X* en Kassel, subliando o vínculo de Farocki cos espazos das galerías de arte desde 1995, cando recibiu a encarga do Museo de Arte Moderna de Villeneuve-d’Ascq en Lille para instalar a autobiográfica/autorreflexiva *Schnittstelle [Interfaz]*. Este é cada vez máis o camiño seguido por outros cineastas independentes que teñen dificultades para atopar distribución cinematográfica, exposición nos festivais ou encargos das televisións públicas; Jean-Marie Straub proxectou, controvertidamente, *Unha visita ao Louvre* en 2008 na Tate Modern de Londres.

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

2 DE MARZO

NATUREZA MORTA
(*Natureza morta*, Susana de Sousa Dias, Portugal-Francia, 2005, 72', VOSG)

9 DE MARZO

NATUREZA MORTA
(طبیعت بجان [Tabiate bijan], Sohrab Shahid-Saless, Irán, 1974, 93', VOSG)

16 DE MARZO

NATUREZA MORTA
(三峡好人 [Sānxiá hàorén], Jia Zhangke, China-Hong Kong, 2006, 111', VOSG)

23 DE MARZO

NATUREZA MORTA
(Still Life, Bruce Baillie, EUA, 1966, 2', VO)

NATUREZA MORTA
(Stilleben, Harun Farocki, Alemaña, 1997, 58', VOSG)