

Apunts de cinema

1. Perejaume
2. Érik Bullo

El fantasma del cinema es passeja pels nostres arxius i col·leccions. Les filmoteques no només conserven les còpies finals de les pel·lícules. En recórrer les seves prestatgeries de caixes metàl·liques, en agafar els seus ascensors gelats, com si entrésim en una glacera, en fullejar els guions oblidats i les fotografies sense peu de foto, descobrim la presència secreta de les pel·lícules que mai no van tenir lloc, obres inacabades, pel·lícules en potència, presagis interromputs que formen un cinema de paper, efímer i làbil.

En una època en què el projeccionista sembla que s'esvaeix lentament de la nostra memòria, en què les pel·lícules es dispersen per les nostres pantalles portàtils, emergeix el somni d'un cinema imaginari. Potser no cal convocar tota aquesta maquinària pesant per realitzar una pel·lícula. Un llampec a la nit, un centelleig fugaç, una batuda d'ales, una ona sonora, són pel·lícules vives que deixen anar els poders del cinematògraf. Sota la pressió de les nostres parpelles, la dansa dels fosfens provoca un calidoscopi de visions abstractes i acolorides. El cineasta hi veu amb la pell i transmet les imatges telepàticament. Cinema sense cables ni electricitat. Tanquem els ulls per escriure la història fantasmal del cinema. Reivindiquem per al setè art el dret a ser jutjat només pels seus somnis. La pel·lícula apareix i desapareix com un estel que sobreviu lluminosament a la seva extinció.

ISBN 978-84-19695-44-4



9 788419 695444

ÉRIK BULLOT 2

APUNTS DE CINEMA

APUNTS DE CINEMA

Érik Bullo (França, 1963)
és cineasta i escriptor.

2. ÉRIK BULLOT

APUNTS DE CINEMA

2. Érik Bulloz

Bullot, Érik, 1963 - autor

[Assaigs. Seleccions. Català]

Apunts de cinema, Filmoteca de Catalunya. 2, Érik Bullot.

Primera edició

“Textos inèdits d’Érik Bullot recollits en ocasió de la seva exposició *CINEMA PAPER*, presentada a la Filmoteca de Catalunya del 28 de setembre de 2023 al 28 de gener de 2024”.

ISBN 9788419695444

I. Filmoteca de Catalunya, entitat editora II. Títol

1. Art i cinematografia 2. Somnis en la cinematografia

7:791

159.963.3:791

Primera edició: Barcelona, setembre de 2023

Llicència d’ús obert

© del text: Érik Bullot

© de l’edició: Filmoteca de Catalunya

Direcció editorial: Marina Vinyes Albes

Disseny i maquetació: Jaume Coscollar

Traducció del francès i correcció: Joaquim Sala Sanahuja

Impressió: Serper, S.L. i Uan·tu·tri, S.L.

Agraïments: Philippe Baudouin, Jaume Coscollar, Éric Degoutte, Núria Expósito Ballesté, Peggy Gale, Tatiana Monassa, Lur Olaizola, Olivier Peyroux, Michael Snow, Antonio Somai-
ni, Esther Vilà, Marina Vinyes.

ISBN: 978-84-19695-44-4

Dipòsit legal: B 13994-2023

FilmoTeca
de Catalunya



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

APUNTS DE CINEMA

FILMOTECA DE CATALUNYA

2. ÉRIK BULLOT

24 fragments per un cinema imaginari

Els fragments aplegats en aquest volum intenten exposar el somni d'un cinema imaginari o mental. Veure-hi més enllà del visible, enregistrar el flux del pensament, assimilar el cervell a un projector, són algunes de les propostes que s'hi despleguen com un joc de cartes especulatiu.



1 - En la penombra d'una sala a les fosques, uns espectadors ensopits, somnolents, amb els ulls fits a la pantalla, que només reflecteix un rectangle blanc de llum. Aquella torpor. De sobte, excitat, un espectador encorbatat, la cara demacrada, passa la mà pel con lluminós que es remou com un cetaci per damunt dels caps, es gira d'esquena i surt de la sala. Deambula per l'edifici com un fantasma, destarotat, veu un projector funcionant sense bobina en una cabina, sembla reflexionar, examina per curiositat una tira de pel·lícula sota d'un llum de paret. Atret per la llum de fora que es filtra per sota una porta, surt de l'edifici, enlluernat, amb la mà estesa per protegir-se del sol, sota el frontó on hi ha inscrites aquestes tres lletres: LUX. Cos burlesc quasi dislocat, juga amb la seva ombra, fascinat per l'espurneig de les aigües del riu, pels reflexos de l'herba en el corrent, caminant sota el fullatge, amb un mirallet a la mà. Aleshores intenta ficar el sol en una capsa de sabates, com un ballarí arrauxat que maldés per capturar la llum natural amb un caçapallones. Convençut d'hore-la finalment, torna al saló a les fosques, obre la capsa buida davant els ulls cansats i desencisats dels seus

companys. La llum s'ha eclipsat. Contrariat, incrèdul, se'n torna a fora. A fora, però, fa un dia gris, el sol ha fugit i s'ha de resignar a tornar al seu seient, entre el públic.

Mig drama visual, mig comèdia burlesca, en un blanc i negre ben expressiu, *Conte philosophique (la caverne)*, divertida adaptació de l'al·legoria platònica, realitzada l'any 1998 per Philippe Fernandez, és com una faula paradoxal sobre les dades immediates del cinema. Si el setè art està representat pel seu aparell tradicional (sala de projeccions, rengles de públic, ritual de la sessió), el joc de sol i d'ombres, a l'aire lliure, ens convida a imaginar un art més espontani i més natural. Allò que aquest acròbata busca, sortint de la sala, capriciós, embriac de sensacions, és un cinema familiar en què ell és l'operador, la càmera i la pantalla, tot alhora. Es fan visibles així dos estats possibles del mèdiu: un de convencional, representat per la projecció a la sala, el públic captiu, l'etern retorn; i un altre de potencial que es pot actualitzar de manera improvisada, aproximativa, lúdica. L'alienació dels espectadors clavats a la butaca, el caràcter desuet del lloc, reflecteixen un moment congelat de

la història, amb els jocs d'ombres i les rondes del vigilant ocupant-ne l'espai.

És la interpretació que en faig jo, és clar. Però no puc evitar de veure en les cabrioles del ballarí, en la seva persecució ingènua de la llum, en la seva captura del sol, la recerca idealista d'un cinema deslliurat de la tècnica. Si, en el seu cas, l'experiència no va tenir èxit, perquè no va aconseguir convèncer del seu descobriment el públic confinat a la sala, evocava, en canvi, la possibilitat d'una empremta immediata del visible, com si el cinema, desempallegant-se de l'òptica i de la indústria, es pogués manifestar a través d'un simple reflex, en la buidor d'una capsa de sabates o en el mirallejar d'un riu.



2 - No és només el cel estrellat que Camille Flammarion escruta des del seu observatori de Juvisy, sinó també els signes lluminosos d'un cinematògraf còsmic. En una curiosa narració al·legòrica, *Lumen*, publicada el 1866, l'astrònom se sorprèn de la diferència horària entre l'emissió de llum d'una estrella i la nostra visió. «No veiem cap dels astres tal com és, sinó tal com era en el moment que va sorgir el raig de llum que ara ens n'arriba. *No és pas l'estat actual del cel que veiem, sinó la seva història passada*»¹. Aquest lapse de temps li suggereix una ficció teòrica que barreja astronomia i ciència òptica. «Per dir-ho més exactament, el raig de llum seria un correu que ens portaria, no pas una notícia escrita, sinó la fotografia, o més rigorosament encara, *l'aspecte mateix* del país d'on prové.»² La llum desfila com un «sèrie de fotografies terrestres arrengrerades en una mateixa línia, de distància a distància, en l'espai.»³ Cosa que evoca joguines òptiques com ara el fenaquistiscopi o el zoòtrop, inventats el 1832 i el 1834, que disposen les vistes sobre un cercle o una tira discontinua. L'animació, però, no es basa, en el cas de Flammarion, en la rotació d'imatges impulsades per un disc o

per un cilindre, sinó en el moviment de l'espectador. Circulant a diverses velocitats per la línia del temps, l'observador pot animar les instantànies, accelerar, frenar o capgirar el curs dels esdeveniments (Flammarion s'esplaia descrivint la batalla retrògrada de Waterloo, en què els exèrcits es mouen cap enrere i els cadàvers s'aixequen i tornen a la vida).

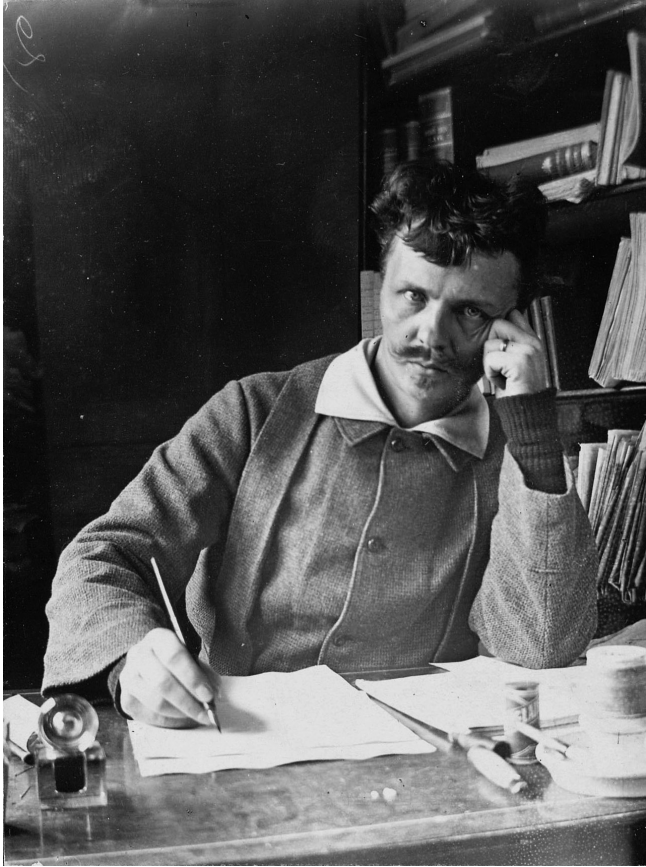
L'astrònom imagina fins i tot un planeta receptor, de la mateixa manera que es parla de bobina receptora, capaç de captar i fixar els simulacres que circulen per l'èter. «La imatge d'una estrella, travessant aquests abismes negres, es troba en una situació anàloga a la imatge d'una persona o d'un objecte que el fotògraf oblida a la seva *càmera obscura*. Pot molt ben passar que aquestes imatges coincideixin en aquests vasts espais amb un astre obscur, especial, la superfície del qual seria sensible i capaç de fixar en si mateixa la imatge d'un món llunyà.»⁴ Aquest planeta dotat de sensibilitat gràcies al iode, seria capaç d'inscriure les aparences, talment les sals de plata de la placa humida de col·lodió. Però l'astre no es conforma amb retenir les imatges, sinó que ell mateix està dotat d'una força motriu. «I si aquest globus

gira sobre si mateix, com els altres cossos celestes, presentarà successivament les seves diferents zones a la imatge terrestre i realitzarà així la fotografia contínua dels esdeveniments successius.»⁵ Model tècnic del cilindre giratori que recorda l'eix d'un mutoscopi. «La imaginació podria suposar ara que aquest món no és esfèric, sinó cilíndric, i així veure a l'espai una columna imperible en què hi hauria, enregistrant-s'hi i enrotllant-s'hi per sí sols, els grans esdeveniments de la història terrenal...»⁶ En altres paraules, una pel·lícula, talment un cinema còsmic. Ara bé, encara que atractiva, aquesta hipòtesi sembla oblidar el paper de l'obturador.⁷ Com es pot interrompre regularment el curs de les imatges per produir un efecte d'animació? El cinematògraf celeste de Flammarion desmunta l'oposició entre l'anàlisi i la síntesi del moviment, ençà i enllà de la tècnica.

El cosmos es converteix així en una càmera obscura o en una llanterna màgica on es projecten les escenes de la vida passada. El grau de realitat de les vistes, quasi al·lucinatori, és sorprenent. Si Flammarion compara els raigs de llum amb una fotografia enviada per correu, també insisteix en l'efecte de reali-

tat, en l'*aspecte mateix*, tot suggerint una ambivalència entre la realitat i la seva representació. «No era cap miratge, ni cap visió, ni cap espectre, ni cap reminiscència, ni cap imatge —exclama Lumen veient-se de petit—, era la realitat mateix, era positivament la meva persona, la meva ment i el meu cos. Jo era allà, ben bé davant meu. Si els meus altres sentits haguessin tingut la perfecció de la meva vista, em sembla que hauria pogut tocar-me o sentir-me.»⁸ Mite del cinema total al llindar de l'autoafecció.

3 - El planeta iodat de Flammarion, que captura el visible com una bobina de pel·lícula, lliga amb el mite d'una fotografia directa. Una faula compartida per August Strindberg, que compara les escates dels peixos amb una superfície de gelatina capaç d'imprimir les imatges, revelades pels clorurs de plata de l'aigua de mar.⁹ Strindberg perseguirà aquesta quimera col·locant les seves plaques fotogràfiques directament en un bany de revelador sota el cel nocturn, sense òptica ni càmera obscura (l'objectiu —afirma— absorbeix massa la llum). Les màcules químiques que apareixien a la superfície —pics, taques, halos—, l'escriptor les interpreta com possibles constel·lacions, amb uns tons àcids i blavosos que demostren la influència del cel per emanació o efluvi. Aquestes vistes enigmàtiques i abstractes, d'una gran bellesa, s'anomenen celestografies. Per l'escriptor, es tracta, més que de representar les aparences, d'imitar, entre romanticisme i modernitat, l'obra de la natura segons el principi d'una natura naturalitzadora. «Imitar poc o molt la natura, però sobretot imitar la manera de crear de la natura», escrivia el 1894.¹⁰ Ara bé, encara que el credo de les celestografies participi del



caràcter indicial del mèdiu, basat en el contacte directe amb el referent, se n'allunya tanmateix per l'absència d'òptica i d'aparell, a semblança de l'obturador inexistent de Flammarion. Medials entre art i ciència, les fotografies de Strindberg participen més de l'al·lucinació, són properes a l'espiritisme o a les ciències ocultes. En Flammarion —a qui Strindberg va enviar les seves celestografies—, en les seves disquisicions sobre les fotografies dels llamps sobre els cossos dels llampats, hi ha la mateixa ambivalència.¹¹ El llamp —diu Flammarion— està dotat d'una propietat capaç d'imprimir una ombra a la pell humana a través de la roba. I cita el cas de l'empremta de fulles d'álber reproduïda al pit d'una persona colpida per un llamp. Són, segons l'astrònom, virtuts de l'electricitat properes dels efectes de la galvanoplàstia. O *demon* de l'indici i del rastre que recorre moltes fantasies científiques de finals del segle XIX. És el cas de la teoria dels optogrames, segons la qual la porpra retinal pot conservar una imatge com ho faria una solució de sals de plata, i per això és possible endevinar la silueta del criminal mitjançant la dissecció de l'ull de la víctima en el moment de la mort.¹²

Mig ciència, mig fantasmagoria, aquestes divagacions expressen el somni d'una fotografia ja revelada a l'interior de les coses.

4 - Quan era adolescent, en un taller col·lectiu a Arle de Provença, em van iniciar a la tècnica del Zone System desenvolupada pel fotògraf californià Ansel Adams, que consisteix a controlar i anticipar amb precisió l'equilibri cromàtic de la imatge decidint de bell antuvi, en el moment de la presa, la distribució de les zones de llum. Sabem que una cèl·lula fotoelèctrica, petit rectangle de baquelita equipat amb una agulla sensible a la llum, està calibrada per donar un to gris mitjà. Per tal de matisar l'escala dels valors i de reduir les diferències de brillantor, el fotògraf no s'ha de satisfer amb una mesura mitjana, sinó que ha de decidir per endavant l'assignació de les diferents zones de gris. El procés suposa una previsualització completa. En altres paraules, l'operador ha de constituir una imatge mental. Ja no estem en l'immediat, en l'espontani, en la confiança en els automatismes, sinó en un control estricte de les dades tècniques. L'exercici més destacat en aquest taller, destinat a conrear la nostra sensibilitat a la llum, va consistir a fotografiar sense fotòmetre per decidir mentalment el diafragma adequat. En absència d'un instrument de mesura, la nostra pròpia sensibilitat visual o tàctil



substitueix les eines tècniques, com una pròtesi. El fotògraf es converteix en una cèl·lula fotoelèctrica. Jonas Mekas confia, a propòsit de la seva pel·lícula *Reminiscences of a Journey to Lithuania*: «Per exemple, mai no comprovava l'obertura del diafragma abans de fer un pla. Jo n'assumia el risc. Sabia que la veritat dependria i emanaria de totes aquestes “imperfeccions”.»¹³ Aquestes paraules recorden l'anècdota del cineasta Ernie Gehr, que havia de llogar una càmera a una empresa especialitzada de Nova York. A falta de càmera, perquè totes estaven llogades, es va trobar amb un fotòmetre a les mans. «Durant una setmana vaig caminar pels carrers de Nova York mesurant la llum. Pot semblar una bajanada, però va ser una experiència meravellosa, i les implicacions no se'm van fer evidents fins més endavant, quan vaig començar a pensar en *Morning*. Estava descobrint el caràcter de la llum i aprenent com el cinema depenia de la llum.»¹⁴ Ja m'imagino el cineasta observant emocionat com tremola la fina agulla a cada variació d'intensitat i desplaçant-se com el saurí que cerca nous punts d'aigua. Una experiència fílmica de llum, com ara respirar o bategar. Una cursa de persecució entre

llums i ombres. Una sessió de radioestèsia. Cinema amb batecs del cor.

Tant si es tracta d'una càmera com d'un fotòmetre, el fet d'alliberar-se de la tècnica transforma el nostre cos en una nova càmera obscura, com quan Jacques Henri Lartigue, de petit, inventa un joc de memoritzar imatges virtuals. «Mig aclucava els ulls tot deixant només una fina escletxa a través de la qual mirava fixament allò que volia veure. Després donava tres voltes sobre mi mateix i pensava que d'aquesta manera atraparia, acaçaria allò que havia mirat, que podria guardar indefinidament no tan sols allò que havia vist, sinó també les olors, els sorolls.»¹⁵ Ja no és tan sols el planeta iodat o les escates dels peixos qui reté les imatges, sinó el cos del fotògraf, que es converteix en càmera, en fotòmetre, en superfície sensible, en bobina trepidant.

5 - Segons Camille Flammarion, el nostre cos no és tan sols una superfície sensible, sinó que també és capaç d'emanar. «Algunes aparicions semblen de vegades una mena de projeccions, de telefotografies animades, de cinematografies. L'ésser, tal com és, o tal com se sent, projecta la seva imatge a distància, vestit i tot. És una autoreproducció.»¹⁶ D'inspiració espiritista, la teoria de les aparicions transposa el model tècnic del cinematògraf al pla psíquic. És un cinema desmaterialitzat, certament, sense suport ni superfície, si no fluídica, mental, ondulatori. Ja hem observat com la teoria espiritualista es va inspirar en els models tècnics contemporanis —telegrafia sense fil, codi Morse, fonògraf, fotografia— amb l'afegit d'una força màgica. A canvi, la tècnica es fa servir per verificar els poders de la ment o per cartografiar l'aura que envolta el cos físic.

Un dels exemples més sorprenents el trobem en els escrits d'Albert de Rochas, enginyer militar, politècnic, enamorat de la ciència paranormal, en particular en el seu estudi *L'Extériorisation de la sensibilité*, publicat l'any 1895, contemporani de la invenció del cinematògraf. Si el nostre cos, diu Rochas, emet



fluids nerviosos que formen unes capes de sensibilitat al voltant de la pell semblants a les cordes sonores que vibren sota la influència dels harmònics, el nostre cervell emet en l'èter un moviment ondulatori anomenat *radiació cerebral*, comparable a les ones produïdes en l'aire per un diapasó. De la mateixa manera que el diapasó comunica les seves ones, les vibracions simpàtiques del cervell entren en contacte i produeixen intercanvis de pensaments. Rochas també s'interessa per la possibilitat d'una màquina que fotografii el pensament. «Sovint m'he divertit imaginant quina màquina podria enregistrar els pensaments d'un cervell actiu en una pel·lícula sensibilitzada, posada en el focus d'una lent potent davant d'una persona absorta en un pensament profund. Si després aquesta pel·lícula es fes rodar, com el cilindre d'un fonògraf, a la mateixa velocitat que a la que es va impressionar, i en condicions de llum idèntiques a l'exposició, les vibracions així reproduïdes excitarien en un cervell passiu pensaments idèntics als del subjecte escollit per a l'experiment.»¹⁷ Més enllà de la sorprenent similitud amb el cinematògraf, que també aglutina una superfície sensible i el motor del projector, potser es

tracta d'un cinema cerebral capaç de transmetre els pensaments d'un subjecte a l'altre per una telepatia general. En tot cas, la hipòtesi sembla tenaç. En trobem rastres en aquesta altra declaració tardana, que data de 1949, del cineasta i teòric Jean Epstein. «El que calia és passar-se realment, de cervell a cervell, les imatges del pensament.»¹⁸ El cinema és indissociable del seu doble, desmaterialitzat, sense suport ni superfície, excepte mental, fluídic, psíquic.

6 - L'any 1920, Jules Romains publica un assaig sobre la visió paròptica, és a dir, als marges de l'òptica, sense l'ajuda dels ulls.¹⁹ La seva obra es pot llegir com un capítol de la història del cinema mental. En diversos estats modificats de consciència, prehipnòtics, el subjecte, amb els ulls clucs, guarnit amb unes ulleres de soldador, pot llegir el titular d'un diari, endevinar una carta de joc ficada en una arqueta de fusta, reconèixer una silueta, identificar els tons d'una carta de colors. Com explicar aquesta facultat clarivident? Jules Romains suposa que hi ha cèl·lules òptiques al tegument (i proposa el terme «ocel», com els òrgans dels insectes, aplegats a feixos) que permeten veure amb la pell. L'ocel està format per una expansió nerviosa, una cèl·lula sensorial capaç de refractar la llum, com una retina o un ull microscòpic. Si la pell s'assimila a un òrgan òptic, la visió extra-retinal depèn de vegades d'un sisè sentit perifèric que permet llegir a través d'un cos opac o copsar la totalitat de l'espai.

Els anys posteriors al final de la Primera Guerra Mundial duen la marca del trauma. Es calcula que, a França, tres mil soldats en van tornar cecs, als quals



es van confiar les tasques de telefonista, d'afinador d'instruments, de cisteller, de mecanògraf. N'hi ha que van aprendre braille. La visió paròptica s'inscriu en aquest context posttraumàtic i és una promissió de la vidència. Si la teoria de Jules Romains desper- ta profundes reserves en l'àmbit científic, atreu, en canvi, l'interès d'un deixeble, René Maublanc, professor de filosofia a l'institut de Reims. Romains li encarrega la tasca d'introduir a la visió paròptica una soprano americana cega, Leila Holterhoff, que havia cantat amb èxit als anys 10 als Estats Units. Maublanc sotmet la cantant a un seguit d'experièn- cies subjectes a un protocol precís: sessions regulars, estat prehipnòtic, lectura de textos col·locats darre- re d'una mampara de vidre. Durant les seixanta-nou sessions, de mitjans de febrer a octubre de 1925, Leila Holterhoff pot sentir la presència d'objectes, percebre els colors de diferents retalls de roba, ende- vinar les cares o els gestos del seu professor, passar el dit vident per damunt les superfícies, sense contacte. «Em sembla —va dir la cantant— que, si practico, seré capaç de llegir només amb els dits.» *Une éducation paroptique* descriu els detalls de les seves reunions.²⁰

«Cap revelació, cap il·luminació, cap miracle. S'ha d'aprendre a veure com s'aprèn a tocar el piano: els inicis ingrats, sense plaer i sense brillantor», escriu Maublanc. És difícil valorar el caràcter il·lusori o fictici de les seves experiències, de les quals va parlar extensament la premsa de l'època.

Es tracta d'una pel·lícula? La visió paròptica és inestable, mòbil, canviant. «L'intent de veure objectes més petits dóna lloc a un fenomen molt notable —escriu Jules Romains—, la *pluralitat d'imatges*: és a dir, que intento veure una clau, per exemple, observo durant uns segons una mena de parpelleig, una dansa d'imatges molt fugaces, incertes, incompletes, que no tenen ni la mateixa ubicació a l'espai, ni exactament la mateixa mida, i que acaben resolent-se en una sola imatge, també força inestable.»²¹ El parpelleig de les imatges s'assembla estranyament al moviment sacàdic d'un projector o d'una càmera.

7 - Durant els anys vint, René Maublanc fa amistat a l'institut de Reims amb René Daumal, Roger Vailland i Roger Gilbert-Lecomte, encara estudiants de secundària, que participen en els seus experiments de visió paròptica. Tots tres creadors llancen, l'any 1928, en companyia de Robert Meyrat, la revista literària *Le Grand Jeu*, d'inspiració surrealista, marcada per una predilecció pels temes metafísics, místics, espirituals, i per les experiències extrasensorials. Els joves poetes estan familiaritzats amb l'ús dels narcòtics. Tot ens porta a pensar que la visió paròptica els és la perllongació de l'època de les metzines i els permet ampliar les possibilitats de la consciència com ho faria una droga.

En el seu text autobiogràfic «Le souvenir déterminant», escrit el 1943, René Daumal rememora les seves experiències juvenils amb el tetraclorur de carboni, proper al cloroform. Es tracta, diu ell, «d'entrar desvetllat a l'estat de son» induint estats de consciència alterats i comatosos, semblants a les experiències de mort imminent. «Primer hi havia els fenòmens ordinaris de l'asfíxia: batecs de les artèries, brunzits, sorolls de bombeig a les temples, ressons dolorosos



del més mínim so extern, llampades; després la sensació que tot es va complicant, que s'ha acabat el joc, i un ràpid resum del que ha estat la meva vida fins ara.»²² En un estat de clarividència, el poeta fa l'experiència d'un temps circular, corbat, fulgurant, que capgira les lleis de la causalitat. «Els fofens que ballaven davant els meus ulls aviat van cobrir tot l'espai, que s'omplia del so de la meva sang; el soroll i la llum omplien el món i marcaven un ritme a l'uníson.»²³ Es designa amb el nom de fofens les taques mòbils, geomètriques, de colors, que travessen el nostre camp visual. Els fofens apareixen gràcies a una espurna o una llúissor, vinculades a la persistència retinal, i es poden produir amb els ulls clucs, sota la pressió de les parpelles. «Tot l'espai es dividia així indefinidament en cercles i triangles inscrits els uns en els altres, articulant-se i movent-se, i transformant-se els uns en els altres d'una manera geomètricament impossible, és a dir, no representables en l'estat normal.»²⁴

Làbil, volàtil, la dansa dels fofens s'assembla a la fantasmagoria. «Em veia giravoltant com una falena damunt la flama», escriu Daumal. Cosa que fa pensar

en les lliçons del cineasta nord-americà Stan Brakha-ge i en la seva recerca d'una visió interior, més enllà de les aparences, tant si es tracta de veure-hi en la foscor, d'observar el vol dels fofens o d'inspirar-se en les falenes que es cremen atretes per les bombetes. «A la llum de totes aquestes experiències, puc afirmar que sóc capaç de transformar les formes lluminoses que es trobin en una habitació fosca en imatges de llums, d'arcs de Sant Martí, sense fer servir la parafernàlia creada per la ciència.»²⁵ Aclucant els ulls en la foscor, interrompent el flux del pensament, amb la consciència ensopida, sota les parpelles, les imatges aflueixen tot d'una, cinema dels fofens. Jean Epstein ja volia «que unes interrupcions de la pel·lícula opaca imitin fins i tot el nostre parpelleig.»²⁶ Experiència de la síncope, segons Dau-mal: «No tinc ganes de dormir, però de tant en tant em ve la sensació d'una breu aturada i la visió d'una pel·lícula desplegant-se a la pantalla de les meves parpelles (quan s'acliquen, se sent: “Clac!”)».²⁷

8 - El filòsof Henri Bergson va assistir a una sessió de visió paròptica a casa de René Maublanc. Tot i que sembla que l'experiment el va convèncer (no té cap dubte sobre la seriositat del protocol), no comparteix la hipòtesi de Jules Romains sobre les cèl·lules òptiques de la pell. «Si l'ull no hi intervé —li escrivia en una carta del 29 de maig de 1923—, la hipòtesi que, al meu parer, caldria considerar més versemblant, malgrat les aparences, és la d'una visió sense òrgan.» Una afirmació que no deixa de ser sorprenent. Es pot pensar en una visió sense òrgan? Es tracta tal volta de formes-pensaments astrals projectades en una pantalla psíquica, la dansa dels fosfens, un exercici de vidència metapsíquica? És probable que la visió paròptica, en alliberar-se de l'ull, participi del mite d'un cinema mental instal·lat al cervell, «com si la nostra percepció resultés dels moviments interiors del cervell i sortís, poc o molt, dels centres corticals.»²⁸

Curiosament, el model tècnic del cinema s'ha fet servir no fa gaire en l'àmbit de les neurociències per descriure els nostres mecanismes de percepció. Talment un projector —diu Lionel Naccache—, per-



cebem el visible a una velocitat mitjana de tretze imatges per segon, i és el nostre cervell qui en fa el muntatge per restablir el flux visual. Aquesta experiència, Naccache l'anomena *cinema interior*.²⁹ El cinema no té la funció d'una simple metàfora, sinó que se l'utilitza a títol tècnic. La hipòtesi torna a enllaçar amb la il·lusió cinematogràfica, que Bergson tant criticava. Si el cervell és vist, aquí, segons el model d'un projector o d'una càmera, el cinema, per la seva banda, serà utilitzat sovint per expressar el funcionament real del pensament. «És per això que el cinema em sembla sobretot idoni per a expressar les coses del pensament, l'interior de la consciència, i més que pel joc de les imatges, per quelcom encara més imponderable que ens les restitueix amb la seva matèria directa, sense interposicions, sense representacions» —escriu Antonin Artaud, tan proper als poetes del Grand Jeu.³⁰ El setè art actualitza la promissió d'un ull visionari capaç de reproduir els mecanismes de la consciència. «L'ull de la càmera es pot convertir en l'ull de la ment. Perquè el moviment del cinema pot reproduir el de la ment en relació al moviment de la vida gràcies a les seves variacions de veloci-

tat que fins aleshores els sentits desconeixien i que permeten a la consciència descobrir nous ritmes.»³¹ Aquest ambiciós programa que estableix una equivalència entre el cinema i la vida psíquica, que assigna a la pel·lícula la vocació de transposar la vida de la ment a la imatge, va donar lloc, per part dels poetes del Grand Jeu, a l'exploració sistemàtica de les imatges hipnagògiques, paròptiques, psicodèliques, per travessar la superfície de la pantalla i afavorir la síncope, la interrupció, la descàrrega sinàptica. «No us sembla que ara seria el moment de relacionar el Cinema amb la realitat íntima del cervell?»³²

9 - L'any 1919 apareix una curiosa novel·la d'inspiració cubista o futurista, quasi dadà, *Voyages en kaléidoscope*, de l'escriptora Irène Hillel-Erlanger, que també va ser la guionista de Germaine Dulac.³³ Compost de frases breus, sovint sense verbs, versificades a la pàgina, jugant amb la tipografia a base d'alternar majúscules i minúscules, el llibre presenta un estil modern, el·líptic, i narra, a la manera de la novel·la popular o del serial, la història de Joël Joze, inventor d'una màquina, el kaleidoscopi, de vegades anomenat més familiarment, per apòcope, el *Kaleido*. L'aparell extreu les imatges de les nostres retines, les condensa, les fixa, n'obté una síntesi química que es pot projectar. «Transformades en l'aparell mateix mitjançant fluids misteriosos, sals i metalls preciosos, les Visions es concentren instantàniament, en forma de pastilles platinades que després es poden utilitzar per a un nombre il·limitat d'experiments.»³⁴ L'explicació tècnica de l'autora és tan sols al·lusiva, i evoca alternativament la turbulència dels fluids, el magnetisme animal, la química, l'electricitat. El Kaleido enregistra i projecta alhora, com el cinematògraf dels germans Lumière. Però l'instrument de



Joël Joze no tan sols abstréu simples simulacres, com al fons d'una càmera obscura, sinó que cristal·litza els pensaments interiors dels seus subjectes. Dividit entre dues dones, la comtessa Vera i Grace, que resulten ser dues germanes enemigues, i que simbolitzen la Realitat i la Veritat, Joël Joze és un «oculista de l'ocult». Gràcies al seu descobriment, el món real és vist a través del filtre de la sensibilitat del subjecte. Per això la dimensió espiritual de la novel·la, plena de referències esotèriques que expliquen l'èxit que va tenir el llibre, lloat per les seves referències alquímiques i cabalístiques.

Arran del síncope de Joël a causa del descobriment trasbalsador d'una pantalla sense imatge, la màquina, per consell de la comtessa Vera, es deixa a mans de Gilly, un vailet de dotze anys que amb la frescor de la seva visió pot reactivar, com si es tractés d'un dissolvent, els poders imaginaris de l'instrument. Situat en un laboratori de vidre, enmig de milers de tubs de vidre que contenen les pastilles de projeccions, el kaleidoscopi difon les imatges fantàstiques del nen en milions de pantalles. Cal dir que el kaleidoscopi aquí no té gaire relació amb el famós

joguets científics inventats per David Brewster el 1816 i molt populars durant el segle XIX; la seva funció és més metafòrica, i suggereix un poder d'imaginació que supera les lleis de l'òptica. El Kaleido és un aparell que, més que transformar la realitat, permet accedir al nostre cinema interior. Vehicle o suplement, trenca amb el paradigma de la càmera obscura per privilegiar l'observador.³⁵ Al final de la novel·la, a la plaça de l'Étoile, Gilly percep en el fluir caòtic del carrer «uns arcs geomètrics purs i esplèndids». «Quin paisatge cerebral més bonic», li diu Joel. L'ull, que té el do de transfigurar-se, es veu a si mateix. Sota el kaleidoscopi s'amaga el mite d'un cinema mental.

10 - Pel fet d'anar més enllà de la visió frontal per copsar la totalitat de l'espai de manera circular o esfèrica (el subjecte pot veure a través de la pell de l'esquena o pel clatell), la visió paròptica coincideix amb les investigacions contemporànies del pintor i músic rus Mikhaïl Matiuxin, desenvolupades en el marc dels seus tallers de «realisme espacial» a l'Institut de Cultura de l'Art de Sant Petersburg i al Centre de Recerca Zorved (el mot *zorved* es forma a partir de la contracció de «visió» i de «saber» en rus), que pretenen ampliar la fronteres de la consciència.³⁶ Matiuxin vol enriquir la nostra visió amb la percepció de les radiacions nervioses, del camp elèctric, dels colors, apel·lant a l'oïda, el tacte, el pensament. És possible, segons ell, ampliar el camp de visió a 360° i veure esdeveniments o objectes col·locats darrere d'un mateix si s'aguditza la sensibilitat de zones com «el clatell, l'occípit, les temples i fins i tot les plantes del peus, de la mateixa manera que els ioguis hindús aprenen a respirar no només amb els pulmons, sinó amb totes les parts del cos.»³⁷ La seva recerca s'inspira en els treballs dels fisiòlegs alemanys von Helmholtz i von Kries, però sobretot en els escrits del teòsof Piotr Uspienski, ell mateix influenciat



per les lliçons del filòsof místic Georges Gurdjieff, del qual va ser deixeble René Daumal. Segons Uspinski, cal treballar sobre un mateix, desvetllar la consciència per aguditzar les nostres facultats de percepció i accedir a una realitat augmentada. Si la teoria de Jules Romaines es presenta per la seva banda com un estudi científic aliè a l'ocultisme, aquests experiments extra-retinals realitzats simultàniament a París i a Sant Petersburg, aquestes coincidències de fet, aquestes similituds, aquestes trobades de René Daumal amb el pintor i decorador georgià Alexandre de Salzmann, deixeble de Gurdjieff, tracen un fil conductor entre les obres de l'avantguarda russa i la visió paròptica.³⁸

La hipòtesi d'una visió circular no deixa de ser intrigant. I pot evocar les investigacions relacionades amb la quarta dimensió sobre la possibilitat de concebre un hiperespai o un espai n -dimensional, a la cruïlla de la geometria amb la ciència ficció. A mitjans de la dècada de 1920, l'arquitecte Theo van Doesburg es va interessar per la figura del *tesseract*, un cub quadridimensional que es mou en un espai de tres dimensions amb l'afegit del temps, i que implica diversos plans de projecció en moviment. Van Doesburg inventa el

concepte de «continuum filmic» per descriure aquest conjunt arquitectura-llum, i proposa reunir la cabina de projecció i l'auditori en un mateix espai perquè el públic pugui compartir l'experiència psicològica i física de la pel·lícula.³⁹ Un cinema potencial que ultrapassa els límits de la sala per assolir una percepció total de l'espai-temps. S'hi pot llegir una prefiguració del cinema expandit o de la realitat virtual a través del joc de pantalles que multipliquen els punts de vista, a la manera de les cúpules geodèsiques de Stan Vanderbeek o de la càmera inventada per Michael Snow per a *La Région centrale*, capaç d'ocupar tots els punts d'una esfera, llevat de l'eix central. Només cal recordar aquell paisatge aspre i desèrtic, al nord del Quebec, escombrat per una càmera controlada a distància. «Vull transmetre una sensació de solitud absoluta, una mena d'adéu al planeta Terra —escriu Michael Snow—, que és el que, al meu parer, estem vivint». »⁴⁰ Continuum filmic, és a dir, visió extra-humana, flotant, ingràvida, perifèrica, no subjugada.

11 - «Recordau, homes, les profunditats cavernoses de vosaltres mateixos: *la vostra pell no sempre ha estat el vostre límit*. Hi hagué un temps en què la consciència no estava empresonada en aquest ordre pudent, un temps en què el cercle màgic dels horitzons en si no era suficient per a empresonar l'home.»⁴¹ Per Jules Romains, la pell no representa una frontera, una barriera, sinó un lloc de pas i d'intercanvi, una superfície sensible on emergeixen les imatges, una interfície que uneix el cos i la psique. «La pell humana de les coses, la dermis de la realitat, amb això juga abans de tot el cinema» —escriu Antonin Artaud.⁴² Per això el caràcter paradoxal de la visió paròptica que suposa una pel·lícula-pantalla capaç d'enregistrar la realitat sense que calgui el contacte, a la manera d'una transverberació.

Si s'ha oblidat poc o molt la teoria de la visió extra-retinal en l'àmbit científic, les recents investigacions sobre la visió del pop ens reserven algunes sorpreses. La pell dels cefalòpodes conté opsines, proteïnes fotosensibles també presents als bastons de la retina, que envien senyals directament als cromatòfors, cèl·lules pigmentades del tegument, que hi



provoquen els canvis de coloració. És a dir, el pop veu amb la pell, sense necessitat del sistema nerviós central. «Els fotoreceptors de la retina dels cefalòpodes tenen unes formes i una organització molt particulars: tenen petites bosses de pigments apilades geomètricament una sobre l'altra. Aquesta estructura els permet percebre els plans de polarització de la llum.»⁴³ Aquest model de sensorialitat excèntrica s'adiu amb la pretensió de Jean Epstein d'un «ull fora de l'ull». «Per què privar-nos d'una de les qualitats més rares de l'ull cinematogràfic, la de ser un ull fora de l'ull, la de fugir de l'egocentrisme tirànic de la nostra visió personal?»⁴⁴ Com representar la visió paròptica del pop? «En els cefalòpodes, els canvis de color i de motiu són dinàmics, és a dir, allò que apareix a l'esquena o als braços d'una sípia o d'un pop correspondria a vídeos rodats a velocitats molt elevades i no pas a successions d'imatges fixes.»⁴⁵ La seva pell làbil, membrana luminescent, tant emissora com receptora, li permet produir aquests inquietants efectes mimètics pels quals l'animal es fon perfectament amb un banc de corall, amb la superfície ondulant de la sorra, amb les anfractuositats d'una

roca, amb el pigallat de la grava. «El seu cos és pro-
teic, pura possibilitat», escriu Peter Godfrey-Smith.⁴⁶
Capaç de veure i de centellejar alhora, l'animal crea
un cinema potencial que confon l'espectador, la pan-
talla i el projector en les aigües somes de la percep-
ció. «Ja no hi ha separacions entre interior i exterior:
només il·lusions, aparences, jocs de miralls, reflexos
recíprocs.»⁴⁷

12 - L'any 1839, Louis Braille va perfeccionar un sistema d'escriptura, anomenat rafigrafia, que permetia dibuixar lletres en relleu. «Marcar al paper uns pics que representin la forma de les lletres i que tinguin relleu, aquest és el propòsit d'aquesta nova modalitat d'escriptura» —escrivia Braille.⁴⁸ Mitjançant una combinació de pics i de perforacions, aquest procés conjuga una inscripció tàctil per a cecs amb la possibilitat que les persones vidents puguin llegir aquests mateixos caràcters, amb la finalitat de facilitar l'intercanvi epistolar amb les famílies. Dos anys més tard, François-Pierre Foucault inventa una màquina, el *rafigraf*, que, gràcies a un engranatge de punxons accionats per claus de foradar, permet perforar paper i alinear lletres, anticipant-se a la màquina d'escriure. L'any 1865, el reverend Rasmus Malling-Hanson, director del Reial Institut per a Sords i Muts de Copenhaguen, dissenya una màquina d'escriure, anomenada *Skrivekugel*, caracteritzada per la seva curiosa forma, entre l'esfera, el casc i l'eriçó. L'any 1873, Latham Sholes, impressor, inventor del teclat QWERTY, concep el primer model modern, muntat sobre el suport d'una màquina de cosir, sota el signe



de l'associació que se sol establir de la màquina d'escriure amb la feminitat. Paradoxalment, quan s'escriu amb aquesta màquina, l'escriptura es manté invisible. Es pot veure allò que s'escriu? La secretària segueix essent cega quan prem les tecles del seu teclat?

El muntatge cinematogràfic, malgrat la materialitat del suport, era en els seus inicis una operació virtual que combinava ceguesa i tacte. Hi ha molts cineastes que expliquen que les seves pel·lícules es muntaven a les palpentes, sense cap eina de projecció. L'ús de la lupa va ser habitual durant molt de temps, a manca de visionadora. Es comprovaven els *raccords* en el curs de la projecció. A la seva pel·lícula *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1994), Godard imagina una muntadora cega que talla i empalma comptant les imatges. «I després apareix la Rachel davant del mar. Després de 153 imatges, pregunta... I afegeix, 34 imatges després...» Però què pot comptar, si no les perforacions? En absència de projecció, el film-pel·lícula pressuposa una certa virtualitat, de la qual la perforació lateral, com l'escriptura en braille, és el signe. Així, els treballadors dels estudis Pathé de Joinville-le-Pont, als suburbis de París, proletaris del

cinema dedicats a les tasques invisibles i mecàniques de la indústria, s'encarreguen d'editar a cegues el negatiu de les pel·lícules, palpant les perforacions amb la punta dels dits, guiant-se pels números de la vora de la pel·lícula escrits pel fabricant, combinant tacte i visibilitat. És la part maleïda del cinema. La història del setè art encara no ha fet justícia als subalterns amagats a l'ombra, tant si es tracta del projeccionista fantasma a la seva cabina, dels acomodadors que il·luminen amb la seva llanterna els espectadors de la sala a les fosques, o les muntadores de negatius, totes assegurades en rengle.

Però la perforació també forma part d'una altra història relacionada amb el càlcul, la mecanografia i les targetes perforades, que ja s'havien utilitzat als telers Jacquard o a la màquina de calcular de Charles Babbage, dos ancestres de l'ordinador. La targeta més habitual va ser, d'ençà de 1928, la de 80 columnes IBM. Aquestes targetes perforades, utilitzades per a múltiples tasques (processament de dades administratives, control de màquines automatitzades, càlculs, estadístiques), van ser l'origen del llenguatge de l'ordinador. En ús fins als anys 70, eren llegendes

per màquines mecanogràfiques i manipulades per empleades i secretàries. Les perforacions de la pel·lícula no fan només de galze per accionar l'urpa del projector, sinó que prefiguren la targeta perforada de la màquina calculadora i suggereixen un transvasament metodològic del cinema al llenguatge informàtic.

13 - L'any 1913, l'astrofísic i químic Edmund Fournier d'Albe inventa l'optòfon, una màquina de llegir per a cecs. El dispositiu utilitza sensors fotoelèctrics de seleni que detecten els caràcters i els converteixen en notes musicals. No sembla pas que el dispositiu tingués gaire èxit. La lectura era difícil, lenta, laboriosa. Mary Jameson va poder llegir en públic, l'any 1918, segons diuen, una paraula per minut. L'invent es va patentar l'any 1920. És una màquina curiosa. Convertint mecànicament lletres en sons, s'inscriu en la genealogia de les màquines protèctiques destinades a pal·liar els defectes dels sentits, com ara el rafígraf de François-Pierre Foucault, el telèfon d'Alexander Graham Bell, inventor dels audiòfons, casat amb una sorda i professor de dicció a la Universitat de Boston, o el fonògraf del poeta Charles Cros, preceptor de l'Institut Nacional de Joves sords de París.

Amb el nom d'optòfon, l'artista dadà Raoul Hausmann va dissenyar una màquina que transformava les vibracions acústiques en ones lluminoses, i viceversa, gràcies a una cèl·lula fotoelèctrica.⁴⁹ «L'optòfon transforma les imatges d'inducció de llum, mitjançant la cèl·lula de seleni, en sons a través



del micròfon col·locat en el circuit elèctric; d'aquesta manera, el que apareix com a imatge a l'estació emissora es converteix en so a les estacions intermèdies, i si el procés s'inverteix, els sons tornen a ser imatges.»⁵⁰ La convertibilitat dels sentits va atreure durant molt de temps l'artista. A partir de 1921, publica articles i manifestos sobre la poesia fonètica, les sinestèsies, intenta, el 1927, registrar la invenció d'un teclat de colors, i patenta, el 1934, a Londres, amb Daniel Broido, una màquina calculadora derivada de l'optòfon. El seu desig d'enllaçar els sentits és contemporani dels treballs sobre el so òptic a la indústria cinematogràfica, és a dir, la conversió d'ones sonores en ones gràfiques que puguin ser llegides pel projector. Però més enllà dels estrictes invents tècnics, l'artista contempla, amb el nom d'optofonètica, una mutació antropològica basada en una revolució dels sentits, en l'expansió de la consciència, en l'abandó del sistema nerviós central, en la superació de les nostres facultats sensibles. L'atròfia dels nostres sentits humans s'ha de vèncer mitjançant l'aportació de forces energètiques. Hausmann s'inspira en el concepte de *sensorialitat excèntrica* del filòsof Ernst

Marcus.⁵¹ Cada sentit és una forma de tacte remot que emana cap al cosmos i que té el paper d'interconnector. La imatge no es forma a l'ull, sinó a la superfície dels objectes. «La nostra percepció envia raigs hàptics a les estrelles més llunyanes, i aquesta sensació ens torna i s'enregistra a la retina.»⁵²

Sensorialitat excèntrica, extra-humana, de la qual les màquines de conversió (optòfon, càmera, calculadora, ordinador) són una premonició. Cal destacar que Raymond Kurzweil, el teòric del trans-humanisme, especialista en intel·ligència artificial, és un dels principals enginyers de programes de reconeixement de veu i dels lectors de pantalla per a invidents.

14 - En el mateix moment que Leila Holterhoff afirma poder llegir a distància, Léon Theremin, un enginyer rus apassionat per l'electricitat i la radiodifusió, inventa, l'any 1920, el theremin, de vegades anomenat *eteròfon*, instrument de música electrònica format per una caixa equipada amb dues antenes que produeixen un camp electromagnètic. L'instrument no requereix contacte directe amb l'intèrpret. La mà dreta controla el to de la nota segons la distància amb l'antena vertical. La mà esquerra varia el volum de l'antena horitzontal palpant l'aire. Per separar les notes amb precisió, l'intèrpret ha d'accentuar la crispació dels dits, la tensió muscular, el sacseig dels gestos. Amb els seus sons ondulants, metàl·lics, sepulcral, l'instrument, una senzilla caixa equipada amb una antena, sovint utilitzada per acompanyar l'arribada dels plats voladors a les pel·lícules de ciència ficció dels anys 50, provoca una sensació d'estranyesa inquietant. Qui hi parla?: l'èter? el mort? el desaparegut? L'instrument va tenir un èxit immediat a Rússia perquè es feia ressò del famós eslògan: «socialisme = soviets + electricitat». El març de 1922, Theremin va ser convidat al Kremlin per presentar el seu in-



vent a Lenin, que es va entusiasmar. Lenin va voler «tocar-lo» ell mateix, i l'inventor va haver de guiar les mans del revolucionari amb les seves. L'anècdota és segurament mítica, però reflecteix el paper espectral de la mà, que s'ha convertit en un membre fantasma. L'any 1927, l'inventor viatja a Europa i als Estats Units, dóna concerts que demostren l'excel·lència tecnològica del nou estat bolxevic, s'instal·la a Nova York, on rep una benvinguda triomfal (probablement l'havien enviat als Estats Units amb finalitats d'espionatge científic.) Multiplica els invents tècnics i musicals. El 1931, col·labora amb el compositor Henry Cowell en la fabricació del *rhythmicon*, ancestre de la caixa rítmica, que pot produir simultàniament setze ritmes periòdics. També treballa en una extensió del theremin per a tot el cos, el *terpsitone*. Ja no és només la mà, sinó l'arabesc del cos qui produeix el so travessant el camp electromagnètic.

De la mateixa manera que la lectora invident desxifra els titulars del diari o endevina la cara d'una carta de joc sense ni tocar-los, l'instrumentista extreu els sons del theremin amb el ballet espasmòdic de les seves mans, dissociant les dades òptiques i acús-

tiques. Per això la dimensió fantàstica d'una música sense contacte, quasi mental, etèria, imaginària fins i tot, amb la mà com a agent volàtil, evocació de la visió extra-retinal. Als arxius del crític musical Émile Vuillermoz, també conegut pels seus estudis sobre el cinema, hi ha dos articles que demostren simultàniament la seva actualitat: un, publicat a *Je sais tout* l'any 1923, «La Vision sans yeux», subratlla la «importància excepcional» d'aquesta revelació i celebra «una conquesta de la ciència moderna»; el segon, «Le Monde des ondes éthérées», publicat a *La Revue des vivants* l'any 1928, elogia el «progrés del maquinisme en la música» i preconitza un repertori original per a l'instrument, que l'allunyi de l'exclusivitat del *vibrato*.⁵³ Jo les imagino totes dues, visió paròptica i there-min, apareixent simultàniament al final de la Primera Guerra Mundial, com dues modalitats possibles d'un cinema, imatge i so, desmaterialitzat i virtual.

15 - Mancat d'una sòlida formació musical, Léon Theremin va comptar amb l'assessorament de la virtuosa violinista Clara Rockmore, d'origen lituà, que es farà famosa en l'art del theremin. Molts dels intèrprets històrics de l'instrument seran dones. Només cal citar Alexandra Stepanoff, una de les seves primeres alumnes a Nova York, Lucie Bigelow Rosen, els anys 30 i 40, o Zenaide Hanenfeldt, membre del cercle d'emigrants russos propers a Theremin, que va aparèixer per primera vegada en públic l'any 1929 amb Alexandra Stepanoff en un recital al Carnegie Hall titulat «Música desmaterialitzada». De la mateixa manera que les mecanògrafes premien els seus teclats, que les muntadores dels estudis Pathé tallen i enganxen a cegues els negatius o que les gravadores imprimeixen les seves targetes perforades, són les dones qui s'apleguen al voltant del theremin. Són mèdiums espiritistes amb el poder de copsar la música de les esferes? Que potser Leila Holterhoff, llegint a les fosques, a distància, no fa el paper de vident extra-lúcida en les experiències de visió paròptica?

La funció del mèdium és de mitjançar entre el món dels vivents i el dels morts, entre el visible i



l'invisible. Aquest paper ha estat sovint exercit per dones, a les quals s'atribueixen les virtuts de sensibilitat, d'emoció, de passivitat que afavoreixen, segons diuen, el curs de les energies fluídiques. És prou sabut que el seu paper de mèdium els ha permès d'afirmar-se en una societat patriarcal.⁵⁴ I si la dona estableix relacions amb l'èter i amb el món dels esperits, ha de fer mans i mànigues per materialitzar la trobada, per donar fe d'una presència amb rastres, amb pistes, fins i tot amb buidatges de guix, recorrent a la tecnologia. La transmissió espiritista se serveix del món tècnic, elèctric i vibratorí. La mèdium es transforma en un cos-màquina que projecta «imatges i sons en una pantalla psíquica».⁵⁵ Telefotografies animades, cinema mental. Les intèrprets de theremin estan associades sens dubte a la memòria d'aquesta tradició espiritista, i evoquen anècdotes com ara el cruixir sobtat d'un violí o les notes al teclat del piano en absència de cap intèrpret. L'instrument sense contacte es presta a la presència dels esperits, als quals les intèrprets aporten consol i compassió. Més enllà del theremin, mecanògrafes, muntadores de negatius, vidents, gravadores de targetes d'ordinador

són testimoni d'una part maleïda de l'arqueologia dels mitjans de comunicació, a mig camí de l'emancipació (obrint camins, esbotzant portes, treballant per la comunicació) i l'alienació (treballar a l'ombra, executar feines mecàniques, desaparèixer en l'oblit).

16 - El theremin no tan sols sobta per la seva inquietant estranyesa o com a promesa d'una nova luteria, sinó també com a suport d'una hibridació. Tan bon punt apareix, ja se l'associa amb altres màquines que n'eixamplen l'ambició. Amb el mateix esperit del clavicèmbal per als ulls de mossèn Castel, Léon Theremin dissenya, l'any 1922, l'*Illumovox*, que projecta colors basats en l'altura dels sons emesos per l'instrument. Aquestes correspondències eren aparentment senzilles: les notes més baixes eren el vermell fosc, passant pel taronja, el groc, el verd, fins a l'ultraviolat. Després va provar, en altres experiments, de vincular el theremin amb perfums o amb sensacions tàctils.⁵⁶ En el marc del seu interès comú per la sinestèsia, va conèixer, el 1929, la cineasta nord-americana Mary Ellen Bute, coneguda anys més tard per les seves pel·lícules d'animació inspirades en la música de Grieg, Milhaud, Bach o Saint-Saëns, seguint l'esperit de la música visual. Com veure el so? Com produir un equivalent plàstic del ritme o de la melodia? Mitjançant diverses tècniques d'animació, les seves pel·lícules evoquen imatges de flors de paper, de ciris màgics, de cel·lofana rebregada, de brillants



de bisuteria, de quincalla, per produir imatges abstractes i rutilants que recorden les visions de Leïla Holterhoff o la dansa dels fosfens de René Daumal. Els motius de les seves pel·lícules mostren una forta inclinació geomètrica i matemàtica, inspirada en les teories del compositor Joseph Schillinger, molt proper a Theremin (havia nascut a Kharkiv el 1895 i s'havia exiliat a Nova York), enamorat de les regles matemàtiques aplicades a l'art, convençut que determinats patrons formals són comuns a la música i a l'estructura del nostre sistema nerviós. Realitzat l'any 1937, *Parabola* il·lustra la funció parabòlica a través de volums transparents, finament tallats en làmines i travessats per raigs de llum, talment ventalls florals d'una gran delicadesa. A la tardor de 1929, Schillinger va treballar amb Theremin sobre la possibilitat de fer servir, mitjançant un oscil·lador, un pinzell lluminós per tal de produir formes electròniques sincronitzades amb la música. Les seves dues pel·lícules posteriors, basades en corbes de Lissajous, *Abstronic* (1952) i *Mood Contrasts* (1953), es faran ressò d'aquesta investigació.

Si la seva col·laboració va ser de curta durada per

raons d'ordre econòmic (Bute també va conèixer, a la tardor de 1929, Thomas Wilfred, l'inventor del teclat de llum Clavilux), encara és possible llegir les pel·lícules de Bute com variacions lluminoses, en el mateix esperit del theremin. Aquells arcs gòtics, aquelles escales lluminoses, aquells miralls bisellats, aquelles voltes difractades per la llum, aquells calidoscopis de formes fluides, aquells discos calats, aquelles gelosies resplendents ofereixen una mena de *vibrato* visual que prefigura la conversió general de les formes que avui ofereix el llenguatge digital. És evident que el projecte artístic de la cineasta té una dimensió espiritual. «Jo penso que podríem tenir càmeres i pel·lícules que gravessin i capturessin coses que avui no podem veure amb els nostres ulls, perquè naturalment tots els nostres òrgans sensorials, els ulls, les orelles, tot, estan evolucionant... A poc a poc, els nostres òrgans sensorials es tornen cada cop més sensibles.»⁵⁷ Estendre i acordar els sentits mitjançant màquines, amb l'horitzó del nostre devenir extra-humà.

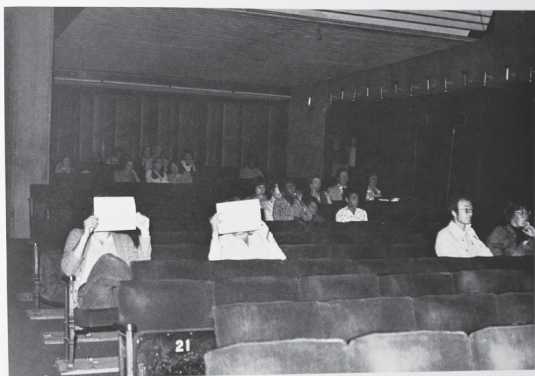
17 - Publicada l'any 1907, la narració *Cinematografo cerebrale*, d'Edmondo De Amicis, estableix un paral·lelisme entre la vida psíquica i el cinema. Com que muller i filles han anat al teatre, un home es troba a casa, sol i desvagat, i decideix de no pensar en res i de deixar que el fil de les idees es descabdelli a través d'associacions lliures, tot un seguit de llampades —records recents o llunyans, somni despert, aparició d'una paraula que s'imposa a la consciència, confusió dels plans visuals i auditius— que dibuixen una sèrie d'arabescos mentals. Tot això evoca la narració d'Édouard Dujardin publicada el 1887, *Les lauriers sont coupés*, citada per Joyce com la primera manifestació artística del monòleg interior. El narrador hi relata una vetllada a l'atzar dels seus pensaments —flux de sentiments, maldecaps familiars, preocupació pels gestos que ha de fer, polsim de detalls, vel·leitats diverses, sensacions apagades, anades al lavabo— que projecten una mena de pel·lícula mental a la pantalla de la seva consciència. Ja el 1898, Rémy de Gourmont qualificava l'obra de Dujardin de «novel·la que sembla en literatura la transposició anticipada de la cinematografia». ⁵⁸



Per contra, el cinema mateix filmarà contínuament l'obra del pensament. La relació entre dues imatges és un producte, i no pas una suma, el resultat de la qual és un concepte. $1+1=3$. Aquest és el repte del muntatge intel·lectual d'Eisenstein a la seva pel·lícula *Octubre*, de 1928. El discurs interior que Joyce experimenta a *Ulysses* capta especialment l'atenció del cineasta per la seva manera de fugir de la narrativa lineal mitjançant la parataxi i el barboll, els *cut ups*, les el·lipses, els *raccords* de muntatge, que reproduïxen el ritme del pensament. Sabem que acaricia el projecte d'adaptar *El capital* basant-se en els principis formals del llibre de Joyce.⁵⁹

L'any següent, el 1929, va conèixer a París l'escriptor, que li va fer escoltar un fragment de *Finnegans Wake* en un fonògraf mentre el cineasta seguia el text imprès en uns fulls immensos d'un metre de llargada.⁶⁰ Al final de la seva visita, en llegir la dedicatòria tremolosa escrita per l'escriptor en una sala contigua, en recordar els seus gestos a les palpentes, quan palpava les parets de l'estret passadís de l'apartament, i les galerades engrandides del llibre, plenes de caràcters enormes, Eisenstein s'adona sobtadament de la ceguesa de Joyce. La imatge es forma al llindar de l'invisible.

18 - En l'acció *Paperfilm* que Dieter Meier va realitzar a l'Institut of Contemporary Art de Londres l'any 1969, els espectadors rebien a l'entrada un simple full de paper blanc que havien d'aguantar arran d'ulls per a un pel·lícula imaginària que durava vint minuts.⁶¹ Això recorda les *performances* de l'artista lletrista Roland Sabatier, que suggeria la possibilitat d'una pel·lícula només amb el simple esment que en feia, i hi sol·licitava la participació del públic. A *Respiresz* (1968), per exemple, en què distribuïa papers amb aquestes paraules escrites: «Respira! La pel·lícula és el teu alè.» A *Quelque chose de plus* (1970) Sabatier oferia a l'espectador unes fotografies banals, tretes d'una revista o d'un diari, i li demanava que no les mirés per demostrar-hi menyspreu. *Adaptation* (1977) és una pel·lícula formada per una banda d'imatge (l'enviament d'una postal) i una banda sonora (una trucada telefònica). Per la seva manera de mostrar una trobada, per la seva discreció, aquestes accions apleguen durant un moment les condicions que farien possible un cinema realitzat amb uns altres mitjans. Però el full blanc de Dieter Meier continua essent enigmàtic. És una pantalla on projectar



una pel·lícula mental i alhora un alè, una respiració, una crida neutra, un signe buit. I evoca les protestes d'uns activistes russos a Nijni Nóvgorod l'any 2022, que duïen uns rectangles de paper blanc pel carrer, demostrant així la força política d'una *performance* paradoxal en què la manca d'un missatge literal era en si mateix un senyal eloqüent. Més ençà, a la Xina, els manifestants agitaven fulls de paper blanc per expressar el seu rebuig de les mesures relacionades amb l'epidèmia.

Se'n pot dir cinema, encara, d'aquest full blanc que l'espectador sosté davant seu? Fins on es pot pensar l'atomització d'una pel·lícula reduïda a la seva mínima expressió? Considerar el cinema fora de la seva base tecnològica, interrogant-se sobre la naturalesa fílmica de la visió paròptica, del caleidoscopi, del poema fonètic o del monòleg interior, és una hipòtesi que pot semblar a priori altament especulativa. Si aquesta hipòtesi pot acabar dissolvent el concepte de cinema per aplicar-lo indistintament a tot objecte poètic, és que té una gran virtut heurística. Proposant nous avatars del mitjà (pel·lícula en paper, sessió de telepatia, somni despert), permet defugir

el cànon, revelar objectes oblidats o menors, ampliar la historiografia, obrir un diàleg amb el camp de l'art contemporani i de l'arqueologia dels media. Així, el cinema conceptual de Dieter Meier o de Roland Sabatier, tot i que parteix d'una modernitat estricta per la seva atenció a les dades elementals del mitjà, sembla enllaçar amb les fantasies espiritistes o amb les extravagàncies científiques del segle XIX, a la interfície del concepte i del fantasma. La història del cinema és la història d'una obsessió.

19 - El 1956, l'artista japonès Suburo Murakami travessa, corrent, un seguit de pantalles de paper kraft. La imatge és impactant i recorda les pantalles de paper habituals del cinema antic. A Georges Méliès li agradava aparèixer darrere de cartes de joc de mida humana, perforant la superfície del paper amb un salt a *Les Cartes vivantes* (1905). També recorda els salts a càmera lenta, rebentant la pantalla marcada amb la paraula FI, escrita del dret i del revés, del final d'*Entr'acte* de René Clair, el 1924. És sempre la idea de trencar el dispositiu saltant la barrera que separa la pel·lícula de la realitat. «Hem d'abandonar definitivament l'espectacle de la pantalla en favor, exclusivament, de l'espectacle de la càmera obscura?» —es pregunta Robert Desnos el 1924 a propòsit d'una pel·lícula de Buster Keaton, *Our Hospitality*.⁶²

Travessar la pantalla. Sovint s'ha destacat la dimensió imaginària del cinema, que afavoreix l'aparició de fantasmes i de dobles. Presències evanescents, diàfanes, visibles sempre a la pell de la imatge. Cal recordar que «pel·lícula» ve del mot llatí *pellicula*, pellleta, diminutiu de *pellis*, pell? Els cossos són emanacions o eflorescències que malden per travessar



el mirall-finestra de la pantalla, per desdoblar-se. El cinema haurà jugat sovint amb aquesta amenaça. Per la seva fragilitat, la seva tenuïtat, la seva translucidesa, el paper en marca el límit. I l'espectre d'una pel·lícula de vegades perviu en una simple cinta de paper o en un cercle de cartolina: joguines òptiques precinema, mutoscopis, llibres infantils i altres curiositats. En fullejar ràpidament les pàgines d'un foliscopi, les formes es poden endevinar: s'animen, es belluguen, apareixen i desapareixen, com en un somni. Fer servir el paper com a suport d'una pel·lícula és fabricar un cinema portàtil, modest, al marge de les lleis de l'economia, però també reconèixer la fragilitat mateix de les imatges, que es poden esborrar, esquinxar o cremar. Cal recordar que abans de la implantació, el 1912, dels drets d'autor de pel·lícules als Estats Units, molts productors havien dipositat a la Biblioteca del Congrés còpies en paper de les seves pel·lícules, que ara constitueixen la famosa col·lecció Paper Prints. Algunes d'aquestes obres només ens són conegudes avui a través del seu fantasma de paper. Tinc un full en blanc a les mans: és una pel·lícula.

20 - El març de 1969, José Antonio Maenza, figura singular i maleïda del cinema espanyol, va rodar una pel·lícula (però en podem dir així?) a València, *De la càbala 9 en 16 para 4 en 8*, sobre el principi de l'especulació de la imatge, de la «*mise en abyme*». Quatre directors filmen escenes en 8 mm en blanc i negre, i són filmats ells mateixos per Maenza i els seus col·laboradors en 16 mm en color; en total, l'equip el constitueixen nou persones.⁶³ Resulta, però, que el director no havia carregat deliberadament la Bolex de 16 mm, cosa que dóna al rodatge un aire de *happening*, i que recorda els exercicis sense càmera de Kuleshov amb els seus estudiants. Combinant marxisme i situacionisme, psicoanàlisi i poesia, i apassionat de les avantguardes, Maenza comparteix un doble interès pel cinema i el *happening*. Les accions momentànies i efímeres, la irrupció de la realitat, l'accident, caracteritzen totes les seves pel·lícules, sovint inacabades o tot just incipients, entre pop art i acció artística. L'experiència és aquí espaterrant. El rodatge hi és una enunciació performativa. «El pla era anunciar que els rotlles s'havien enviat a revelar al laboratori —explica Luis Puig, un dels participants—, i després



denunciar que el laboratori no ens els havia tornat, probablement per intervenció de la censura.»⁶⁴ Que jo sàpiga, d'aquesta experiència, només n'han quedat dues imatges (però les pel·lícules de 8 mm es van rodar, segons sembla). En una, es pot distingir el cartell d'un curs de cinema i teatre presentat per una noia que només ensenya els genolls (el cartell apareix a la pel·lícula anterior de Maenza, *Orfeo filmado en el campo de batalla*), un lloro en una gàbia, una pissarra: «*Todos saben de cine menos yo y mi loro*». La segona imatge porta aquesta inscripció, d'inspiració avantguardista: «*El ojo es la mierda, pero el oído es creador*», que recorda les proclames de Godard i del grup Dziga Vertov sobre la lluita de classes al cinema, entre la imatge i el so.

Probablement, la preocupació central que obsedeix aquesta *performance* en què el rodatge substitueix el cinema, en què l'experiència col·lectiva s'ha convertit en l'obra mateix, gira al voltant de la possibilitat de pensar un exterior del cinema. El cinema pot ser doblat —en el sentit d'una finta i d'un doble— per la realitat? La seva superació pressuposa el seu esdevenir performatiu o fins i tot la seva abolició. «D'acord, organitzar la vida en un pla seqüència,

dissenyar un cinema sense filmar mentre es filma, fugir a una illa després de matar el pare i abans d'una sagnant cerimònia cinematogràfica.»⁶⁵ On és ara l'exterior del cinema? La sessió és permanent, com «*un plano secuencia infinito sin cámara ni trípodes*», per citar l'expressió de Maenza? «La vida, en la totalitat de les seves accions, és un cinema natural i viu», escriu Pasolini aquells mateixos anys.⁶⁶ La *performance* de Maenza, en confondre paradoxalment rodatge i pel·lícula fins a la desaparició de la pel·lícula mateix, porta la hipòtesi pasoliniana a les seves últimes conseqüències. Cinema i realitat es desdoblen com una cinta de Moebius, anticipant-se als jocs de miralls i a les metalepsis de les ficcions de David Lynch o de Quentin Dupieux.

21 - En la seva *performance Tapp und Tastkino* (1968-1971), VALIE EXPORT presenta una caixa a l'alçada del pit i amb unes cortines. Mitjançant un megàfon, Peter Weibel fa el paper d'un xarlatà i convida el públic a ficar les mans en aquest cub portàtil, saló de cinema tàctil en miniatura. La pell s'ha convertit en pantalla? L'artista deixa que els espectadors li palpin els pits en la foscor mentre ella els mira fit a fit. No és una forma de cinema vivent?

L'any 1944, l'escriptor René Barjavel publica un assaig, *Cinéma total*, sobre el futur del cinema. «El cinema ha experimentat una evolució constant d'ença del seu naixement. Aquesta evolució s'acabarà quan sigui capaç de presentar-nos figures en relleu, acolorides i potser oloroses; quan aquests personatges s'alliberin de la pantalla i de la foscor de les sales de projecció per sortir a passejar per les places públiques o entrar als pisos de la gent. La ciència, en acabat, podrà seguir aportant-hi millores. Però haurà assolit, a grans trets, el seu estat perfecte. El cinema total.»⁶⁷ És la teleologia del cinema tensat fins al realisme absolut, fins al punt de confondre's amb la realitat. No obstant això, les paraules de Barjavel



són tècnicament imprecises. «No serà teatre» —escrivia. Potser es tractaria d'una mena de cinema en relleu, projectat a distància, que combinés la televisió i l'holograma. «A domicili, el cinema total, momentàniament presoner de l'aparell receptor i de la seva pantalla, se n'escaparà per passejar-se pel pis. El burgès, tip i satisfet, ben repapat a la seva butaca, projectarà la imatge virtual als seus peus, damunt la catifa o al clos de la taula, o en algun lloc de l'espai, entre el terra i el sostre.»⁶⁸ El cinema vivent sembla el punt asimptòtic de qualsevol predicció tecnològica.

En el poeta simbolista Saint-Pol-Roux, en les seves notes aplegades sota el títol de *Cinéma vivant*, hi ha el somni d'una superació utòpica del medi. El cinema vivent es proposa de doblar el món mitjançant la projecció de simulacres corporals alliberats de la pantalla. «En un estudi abandonat jo vaig escriure que (o fins i tot preveia que) el cinema acabaria essent vivent, que es cridaria els personatges i que vindrien a casa nostra, entre el nostre mobiliari, a la nostra taula, i que hi hauria vetllades Cèsar o Dant a domicili, i que els personatges hi conservarien els seus formats essencials i les seves paraules

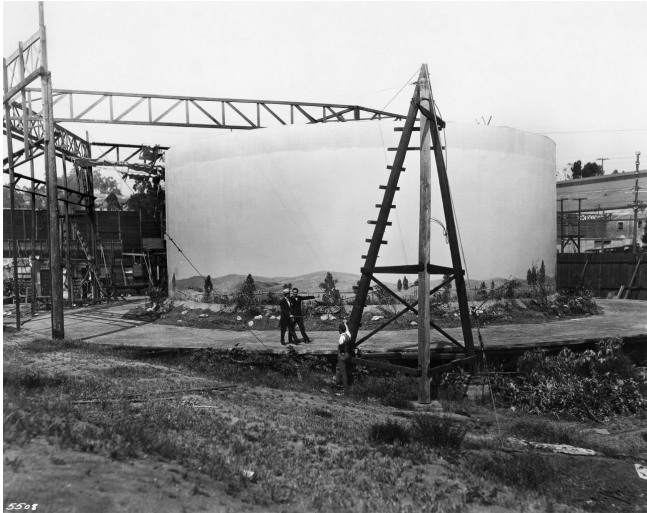
definitives.»⁶⁹ És clar que caldrà inventar-ne els procediments tècnics, però això és feina dels científics, insisteix el poeta. I invoca, per a això, el sol com a font d'energia futura. «Considero que el resultat [s'obtindrà] per mitjà del sol tan bon punt es pugui captar l'energia solar».⁷⁰ La captació del sol produeix —subratlla Saint-Pol-Roux— un devenir fotogènic dels cossos. «El Sol actuarà mitjançant la calor directa o bé els personatges podran produir les seves pròpies vides de la mateixa manera que la lluerna produeix la seva pròpia llum? Aquest és el miracle que es pot esperar.»⁷¹ Incorporar el cinema als models. Cinema sense electricitat, decreixent, en què l'espectador mateix esdevé càmera, pantalla i projector.

22 - Al Japó, d'ençà dels anys 90, hi ha agències que ofereixen actors o models per pal·liar una situació social o familiar difícil. La sensació de solitud es pot amorosir amb la presència d'una amiga, paper que interpreta una actriu. O bé, en cas de dol, un model permet cobrir l'absència de l'ésser estimat. O bé, encara, l'agència us lloga uns pares presentables per a una cerimònia de casament. S'hi pot percebre l'imperatiu sociològic d'una oferta que respon al desori psicològic, a la ruptura dels vincles col·lectius, a la fragmentació del marc familiar en la societat japonesa. Però, més enllà del fet social, quina és la naturalesa cinematogràfica d'aquesta situació? Ja no és pas una relíquia (pel·lícula, fotografia, veu) per compensar l'ésser absent, sinó una presència real que confon simulacre i realitat. Després de llegir una entrevista a Yuichi Ishii, que dirigeix *Family Romance*, una empresa japonesa de lloguer de familiars o d'amics, Werner Herzog va fer una pel·lícula curiosa, *Family Romance, LLC*, el 2019. En forma d'esquetxos còmics o tristos, s'hi mostren diverses situacions dramàtiques: un pare, interpretat per Yuichi Ishii, que es reuneix amb la seva filla, Mahori, de dotze

anys, que no el coneixia; un pare alcohòlic que és substituït per un actor al casament de la seva filla; el feliç anunci d'un premi de loteria que es repeteix una segona vegada per renovar l'emoció d'aquell moment; uns falsos *paparazzi* que envolten una noia que vol aparèixer com una estrella a les xarxes socials. Són situacions fictícies que donen fe de l'angoixa social. La relació amb Mahori es complica: l'adolescent sent afecte pel seu pare fictici, i la seva mare s'insinua al substitut perquè vingui a viure amb elles. La situació esdevé inextricable i acaba transgredint el límit ètic de l'empresa, que impedeix als seus empleats de mantenir relacions amoroses o afectives amb els clients. Yuichi Ishii s'ofereix llavors a desaparèixer, a fingir la seva pròpia mort per sortir de l'atzucac. Però tot allò li és un calvari. Les seves nits s'omplen de malsons en què uns samurais sense espasa lluiten i acaben morint realment. Filmada amb un pressupost modest i amb actors no professionals, *Family Romance, LLC* difumina la separació entre el documental i la ficció.

Hi ha un episodi encara més inquietant sobre aquesta expansió del cinema en la realitat a l'epi-

sodi *Be Right Back* (2013) de la sèrie anglesa *Black Mirror*. Un servei ofereix a la Martha, el marit de la qual, Ash, ha mort a causa d'un accident, utilitzar les bases de dades del seu ordinador per fer-lo present amb missatges telefònics obtinguts mitjançant la intel·ligència artificial. La relació es torna inquietant, es va enriquant a mesura que es produeixen els intercanvis, amb un efecte persistent de realitat que venç tota reserva per part de la Martha. Captivada pel simulacre, enamorada de l'avatar, accepta l'oferta de l'agència de proporcionar-li un clon, un autòmat sintètic perfectament imitat que ha d'ocupar el lloc del difunt. Basant-se en la seva memòria compartida i en uns algoritmes d'intel·ligència artificial, la seva relació amorosa va creixent i convertint-se en una mena d'amor fantasmal. On és el límit de la vida? L'oposició entre la presència humana i el càlcul de la màquina sembla aquí totalment esborrada pel despertar d'un sentiment ontològic nou. Però aquesta premonició d'un cinema vivent i irreductible ja era implícitament present als estudis cinematogràfics de Mack Sennett. El ciclorama, format per una banda circular sobre un gran tambor, permet als actors si-



mular una persecució mentre el paisatge, al darrere, es va movent. És prou sabut que les pel·lícules de Sennett s'improvisaven durant una festa pública o arran d'un accident o d'un incendi, i això a partir d'una sinopsi molt esquemàtica que va servir de model a Jean-Luc Godard per a un cinema sense guió, inventat a partir del motiu, entreteixit amb la realitat. El ciclorama, certament, deixa de ser un decorat cinematogràfic per convertir-se en una cinta de Möbius que barreja pel·lícula i realitat.

23 - Durant l'expedició Terra Nova a l'Antàrtida dirigida per Robert Scott entre 1910 i 1913, la tripulació portava dos gramòfons i centenars de rotlles que es feien sonar diàriament per a la tripulació. Unes quantes fotos fetes a la neu amb el gos Chris, en ressonància amb el cèlebre quadre de Francis Barraud, *La Voix de son Maître*, substitueixen el cadafalc sobre el qual es col·loca el gos fidel del quadre per l'escenari polar on van desaparèixer Scott i els seus últims companys. «El capità Scott, l'explorador antàrtic, gairebé va filmar la seva pròpia mort, com si encara proferís el seu crit de mort en un fonògraf». ⁷² *Terra incognita* i alhora cambra frigorífica, el pol conserva els cossos com el fonògraf conserva les veus, i el descobriment d'imatges latents trobades al gel és una experiència fascinant. Recordem l'expedició dirigida per Salomon August Andrée l'any 1897 que havia de sobrevolar el Pol Nord en un globus d'hidrogen. Partint de Svalbard, un arxipèlag de Noruega, per arribar a Rússia o al Canadà, el globus va perdre molt ràpidament el gas i es va estavellar contra la banquisa tres dies després. Els tres exploradors van haver de caminar sobre blocs de gel a la deriva.



Sorpresos per l'hivern, van acabar esgotats a l'illa deserta de Kvitøya, on van trobar la mort. El seu darrer campament, els seus cossos, les seves notes i els negatius que hi havia a les seves càmeres van ser trobats trenta-tres anys després. Aleshores es va descobrir la imatge dels exploradors en acció sobre la placa de gel, convertits en espectres i en fantasmes, perduts enmig del gel i dels accidents de la superfície argèntica, picada i corroïda pels halos.

La conquesta del pol es presenta com una experiència del més enllà, propera en cert sentit a l'ambició tecnològica de la criònica. Desenvolupada el 1964 per Robert C. W. Ettinger, la hipòtesi criònica revela una ferma confiança en el progrés i el creixement científics.⁷³ Practicada des de mitjans dels anys 60, aquesta tècnica consisteix a interrompre la descomposició física del cos, poc després de la mort, per congelació sobtada, després d'haver procedit a la seva vitrificació, és a dir, després d'haver substituït fluids corporals com l'aigua i la sang per una substància química que evita la formació de cristalls i protegeix els teixits. Aquest procés pretén preservar els pacients, els processos cel·lulars dels quals encara no

s'han extingit del tot, per mantenir la possibilitat de tornar a la vida en funció dels avenços futurs. Ettlinger esmenta la possibilitat d'emmagatzemar cossos criònics a les «cambres frigorífiques naturals» de les regions polars. Es calcula que a dia d'avui hi ha tres-cents subjectes del planeta que han estat crionitzats. Per això no sorprèn l'interès de Léon Theremin per la criònica, o almenys la seva creença en la resurrecció de les cèl·lules humanes mitjançant la congelació.

Es pot revertir la mort, talment les agulles d'una brúixola? És una qüestió sensible, en un moment en què els recursos del planeta, en l'època de l'Antropocè i del desglaç de les glaceres, estan desapareixent. Inaugurada el 2008, la reserva mundial de llavors de Svalbard és una cambra cuirassada subterrània a l'illa noruega de Spitsbergen i dissenyada per emmagatzemar llavors de tots els cultius del planeta en un lloc segur per preservar la diversitat genètica. I el cinema? A Terrassa, on es guarden els negatius i les còpies de les col·leccions de la Filmoteca de Catalunya, cal agafar un ascensor i baixar, amb les ulleres entelades, a les cambres frigorífiques del soterrani, palin-gènesi cinematogràfica. Talment un banc de llavors destinat a fer renéixer un art oblidat.

24 - Eisenstein, a les *Memòries*, explica la seva passió per l'estudi i la interpretació d'obres d'art com una reacció tardana contra el seny que, de petit, li impedia trencar les seves joguines. «Els rellotges que no vaig desmuntar en el moment adient es van convertir, en el meu cas, en una passió per endinsar-me en els racons i els ressorts del “mecanisme de la creació”», escriu.⁷⁴ La imatge recorda aquell famós anunci, popularitzat a finals del segle XIX, que Eisenstein devia conèixer, *The Acme of Realism —El cim del realisme*. En aquest cartell publicat per la National Phonograph Company l'any 1901, un nen, incrèdul, com els primers oients del fonògraf, que, segons diuen, pensaven que hi havia un ventríloc amagat dins la màquina, no es creu les seves orelles i decideix esbotzar l'aparell amb una destral per capir-ne el mecanisme. La màquina amaga el secret de la seva fabricació en un cofre o caixa que s'ha de trencar a cops de destral, com un bloc de gel. El gest evoca la història del cinema: les pel·lícules eren sistemàticament destruïdes després de la seva distribució, esbocinades, per raons legals, com demostra aquesta fotografia dels estudis Douglas Fairbanks presa l'any 1922. Braç alçat, destral



en mà, ben decidit, l'home, assegut en una caixa, és a punt de destruir una bobina de pel·lícula de 35 mm. Es troba en un pati, prop d'una escala de fusta, enmig d'un munt de capses metàl·liques, testimoni de la feina que li han encarregat. Duu un tros de pel·lícula penjat al coll, com una cinta de modista. Quina activitat més estranya, ben mirat! Si la imatge remet al context econòmic de la distribució, també subratlla la materialitat del cinema evocant les pel·lícules de nitrats inflamables, les capses metàl·liques circulars sovint rovellades, l'olor embafosa dels productes químics. Però també la vora tallant de les eines: les tisores de la muntadora, la navalla de l'empalmadora, les dents del projector o de la taula de muntatge.

Per què em vaig interessar per totes aquestes formes de cinema sense cinema, per la visió paròptica, per les màquines de traduir, pels diferents intents de superar o de negar el mèdiu mitjançant un acte mental o conceptual? Sempre he estat sensible a la fragilitat del suport, la progressiva desaparició del qual acompanya la meva pròpia biografia. Però lluny de veure-hi només una oposició categòrica entre la materialitat del cinema i la seva virtualitat, em va in-

trigar, al contrari, el seu diàleg recíproc. D'ençà de la seva invenció, el cinema sempre ha anat acompanyat d'una mena d'obsessió per la seva pròpia superació, la seva destrucció o la seva abolicció. Ara es tracta, doncs, de pensar el seu futur a la llum de les seves obsessions —la visió paròptica, el calidoscopi, la telepatia—, llançades com tions al foc del temps. Aquestes quimeres i aquests rauxes no impliquen el retorn a un origen material oblidat, ni són prediccions de res, sinó simples fantasmes d'una promesa fugaç, fuent, perpètuament revessa, com una teleologia negativa.

THE EDISON
PHONOGRAPH

The Acme of Realism.



PERFECT REPRODUCTIONS OF SOUND

are obtained by using *Edison Records* and
Genuine Edison Phonographs

Nine Styles. From \$10.00 to \$100.00
Catalogues everywhere. All dealers.

NONE GENUINE
WITHOUT

TRADE
Thomas A. Edison
MARK

THIS
TRADE-MARK

NATIONAL PHONOGRAPH CO., 135 Fifth Avenue, New York

Notes

¹ Camille Flammarion. *Lumen*. París: Marpon et Flammarion, s. d., p. 47.

² Ibid., p. 45.

³ Ibid., p. 109.

⁴ Ibid., p. 135-136.

⁵ Ibid., p. 136.

⁶ Ibid., *ibid.*

⁷ V. Danielle Chaperon. «Le cinématographe céleste». A: *Camille Flammarion. Entre astronomie et littérature*. París: Imago, 1998, p. 47-67. Vegeu també Max Milner. *La Fantasmagorie*. París: PUF, 1982, p. 174-179.

⁸ *Lumen*, *op. cit.*, p. 57.

⁹ Clément Chéroux. *L'Expérience photographique d'August Strindberg*. Arles: Actes Sud, 1994.

¹⁰ August Strindberg. «Des arts nouveaux ou le hasard dans la production artistique». *La Revue des revues*, 15 de novembre de 1894.

¹¹ Camille Flammarion. *Les Caprices de la foudre*, precedit de l'estudi de Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte du ciel*, *Antigone*, n. 20. Le-dinhan, 1994.

¹² Fantasia que ha alimentat l'imaginari de la literatura: *Claire Lenoir*, Villiers de l'Isle-Adam, 1867; *Les Frères Kip*, Jules Verne, 1902. L'artista Rabih Mroué evocava no fa gaire la teoria dels optogrames a propòsit dels vídeos realitzats en el decurs del conflicte sirian, en una conferència no acadèmica, *The Pixelated Revolution* (2011).

¹³ Jonas Mekas. «Le film-journal», trad. Dominique Noguez. A: *Jonas*

Mekas, Danièle Hibon i Françoise Bonnefoy (dir.). París: Jeu de Paume, 1992, p. 54

¹⁴ Scott MacDonald. *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 2006, p. 362-363. Agraieixo a Philippe-Alain Michaud d'haver-me indicat aquest episodi.

¹⁵ Citat pel Paul Virilio. *Esthétique de la disparition*. París: Balland, 1980, p. 12

¹⁶ Camille Flammarion. «Étude sur les apparitions». *La Revue spirite*, desembre de 1920, p. 354.

¹⁷ Albert de Rochas. *L'Extériorisation de la sensibilité*. París: Chamuel Éditeur, 1895, p. 215.

¹⁸ Jean Epstein. «Finalité du cinéma». A: *Écrits sur le cinéma 2*. París: Seghers, 1974, p. 34.

¹⁹ Louis Farigoule [Jules Romains]. *La Vision extra-rétinienne et le sens paroptique*. París: Éditions de la NRF, 1920.

²⁰ Leila Holterhoff i René Maublanc. *Une éducation paroptique*. París: Gallimard, 1926.

²¹ *La Vision extra-rétinienne et le sens paroptique*. Op. cit., p. 141-142.

²² René Daumal. «Le souvenir déterminant». A: *Les Pouvoirs de la parole*. París: Gallimard, 1972, p. 113.

²³ Idem.

²⁴ Ibid., p. 115.

²⁵ Stan Brakhage. *Métaphores et Vision*. Trad. Pierre Camus. París: Éditions Centre Pompidou, 1998, p. 32.

²⁶ Jean Epstein. «Grossissement» [1921]. A: *Écrits I*. París: Seghers,

1975, p. 95.

²⁷ René Daumal. *Correspondance I*. París: Gallimard, 1991, p. 83.

²⁸ Henri Bergson. *Matière et Mémoire*. Ginebra: Albert Skira, 1946, p. 60.

²⁹ Lionel Naccache. *Le Cinéma intérieur*. París: Odile Jacob, 2020.

³⁰ Antonin Artaud. «Sorcellerie et Cinéma». *Œuvres complètes 3*. París: Gallimard, 1978, p. 66.

³¹ Roger Gilbert-Lecomte. «Le Cinéma, forme de l'esprit» [1933]. A: Odette i Alain Virmaux. *Le Grand Jeu et le cinéma*. París: Paris Experimental, 1996, p. 21-27.

³² Antonin Artaud. *L'Ombilic des limbes*, seguit de *Le Pèse-nerf et autres textes*. París: Gallimard, 1991, p. 61.

³³ Totes dues van fundar una societat de producció, DH Films. Hillel-Erlanger (1878-1920) va escriure el guió de diverses pel·lícules dirigides per Dulac: *Les Sœurs ennemies*, *Géo le mystérieux*, *Venus Victrix* i *La Belle Dame sans merci*.

³⁴ Irène Hillel-Erlanger. *Voyages en kaléidoscope* [1919]. París: Allia, 1996, p. 17.

³⁵ Jonathan Crary. *Techniques de l'observateur*. Trad. Frédéric Maurin. París: Macula, 2016.

³⁶ Mikhaïl Matiúixin (1861-1934) compon la música de l'òpera avant-guardista *Victòria sobre el sol*, estrenada el 1913 a Sant Petersburg, amb guió del poeta futurista Aleksei Krutxónikh i decorats i vestuari del pintor Kazimir Malèvitx.

³⁷ Citat a Jean-Philippe Jaccard. «Voir - connaître: Optique, représentation, voyance». *Modernités Russes*, n. 11, 2010, p. 323-344.

³⁸ V. René Daumal et l'enseignement de Gurdjieff, Basarab Nicolescu (dir.).

L'Isle sur la Sorgue: Le Bois d'Orion, 2015.

³⁹ V. Evert van Straaten. *Theo van Doesburg*, Béatrice de Brimont i Anne Sautier-Greening. Paris: Gallimard, 1993, p. 170-174.

⁴⁰ Michael Snow. «La Région centrale» [1969]. A: *Des écrits 1958-2001*. Trad. Jean-François Cornu. Paris: Ensba, 2002, p. 32.

⁴¹ Roger Gilbert-Lecomte. «L'Horrible révélation... la seule». *Le Grand Jeu*, n.3,1930, p. 5.

⁴² Antonin Artaud. «Cinéma et Réalité». A: *Œuvres*. Paris: Gallimard Quarto, p. 248.

⁴³ Ludovic Dickel. *La Vie privée du poulpe*. Éditions humenSciences, 2022, p. 51.

⁴⁴ Jean Epstein. «L'Objectif lui-même». A: *Écrits sur le cinéma*. Op. cit., p. 129.

⁴⁵ *La Vie privée du poulpe*. Op. cit., p. 36.

⁴⁶ Peter Godfrey-Smith. *Le Prince des profondeurs*. Trad. Sophie Lem. Paris: Champs Flammarion, 2021, p. 123.

⁴⁷ Roger Gilbert-Lecomte. «La Force des renoncements». *Le Grand Jeu*, n. 1, 1928.

⁴⁸ Louis Braille. *Nouveau procédé pour représenter par des points la forme même des lettres*. Paris: 1839.

⁴⁹ V. Marcella Lista, «Raoul Hausmann's Optophone: Universal Language and the Intermedia». A: Leah Dickerman i Matthew Vitkovsky (dir.). *The Dada Seminars*. Washington, 2005, p. 83-102.

⁵⁰ Raoul Hausmann. «Optophonétique» [1922], reeditat a *Sensorialité excentrique*. Paris: Allia, 2005, p. 14.

⁵¹ V. Patrick Lhot. *L'Indifférence créatrice de Raoul Hausmann*. Presses Uni-

versitaires de Provence, 2013, p. 260-279.

⁵² Raoul Hausmann, *Sensorialité excentrique*, op. cit., p. 37.

⁵³ Émile Vuillermoz. «La vision sans yeux». *Je sais tout*, 15 d'abril de 1923, p. 227-229; «Le Monde des ondes éthérées». *La Revue des vivants*, gener de 1928, p. 258-261.

⁵⁴ V. Nicole Edelman. *Voyantes, guérissenses et visionnaires en France, 1785-1914*. París: Albin Michel, 1995.

⁵⁵ Mireille Berton. *Le Médium (au) cinéma*. Georg éditeur, 2021, p. 27.

⁵⁶ V. Albert Glinzky. *Theremin: Ether Music and Espionage*. University of Illinois Press, 2000, p. 50-72.

⁵⁷ Citat a Kit Smyth Basquin. *Mary Ellen Bute: Pioneer Animator*. Indiana University Press, 2020, p. 69.

⁵⁸ Rémy de Gourmont. *Le Livre des masques 2*. París: Mercure de France, 1898, p. 75.

⁵⁹ Que remet a la recerca apassionant d'Alexander Kluge per a la seva pel·lícula *Nachrichten aus der ideologischen Antike –Marx/Eisenstein/Das Kapital* (2009).

⁶⁰ S. M. Eisenstein. «Le Mal voltairien». Trad. Jacques Aumont. *Cahiers du cinéma*, n. 226-227, 1971, p. 47-56.

⁶¹ V. Dieter Meier. *26 Werke 1969 bis 1974*. Zúric: Verlag Hans-Rudolf Lutz, 1975.

⁶² Robert Desnos. *Les Rayons et les Ombres, Cinéma*. París: Gallimard, 1992, p. 45

⁶³ V. Pablo Pérez i Javier Hernández. *Maenza filmando en el campo de batalla*. Saragossa: Departamento de Educación y Cultura, 1997.

⁶⁴ Testimoni a la pàgina web de Luis Puig, <<https://www.uv.es/puigl/>

vicios.htm>

⁶⁵ *Orfeo filmado en el campo de batalla*, text col·lectiu atribuït a Maenza, 1968. Consulteu la pàgina web següent: <<https://www.uv.es/puigl/textoorfeo.pdf>>

⁶⁶ Pier Paolo Pasolini. «La langue écrite de la réalité». A: *L'Expérience hérétique*. Trad. Maria-Antonietta Macciocchi. París: Payot, p. 175.

⁶⁷ René Barjavel. *Cinéma total*. París: Denoël, 1944, p. 39.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 63

⁶⁹ Saint-Pol-Roux. *Cinéma vivant*. Op. cit., p. 71.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁷¹ *Ibid.*, p. 55.

⁷² Béla Balász. *L'Esprit du cinéma*. Trad. Jean-Michel Palmier. París: Payot, 1977, p. 201.

⁷³ Robert C. W. Ettinger. *L'Homme est-il immortel?*. Trad. France-Marie Watkins. París: Denoël, 1964.

⁷⁴ S. M. Eisenstein, [Serge Eisenstein]. A: *Mémoires 1*. Trad. Jacques Aumont. París: 10/18 UGE Éditions, 1978, p. 50.

Crèdits de les imatges

- 1 - *Conte philosophique (la caverne)*, Philippe Fernandez, 1998. Foto de rodatge © Jean-Christophe Garcia.
- 2 - Camille Flammarion (1842 - 1925), astrònom francès, a l'observatori de Juvisy. © Agence Roger-Viollet.
- 3 - Autoretrat d'August Strindberg al seu despatx a Gersau, 1886. Fotografia de la col·lecció Strindberg, àlbum de Karin Smirnoff, kartong 3, 1886:9. National Library of Sweden, Collection of Manuscripts, Strindbergsrummet.
- 4 - *Tractat d'òptica*, sèrie. Érik Bullo, 2017.
- 5 - Electronografia de la mà, Ioan Florin Dumitrescu, 1977. Col·lecció Yvonne Duplessis / Olivier Peyroux.
- 6 - Roger Vailland, ca 1927-1932. Col·lecció René Maublanc.
- 7 - René Daumal, ca 1927-1932. Col·lecció René Maublanc.
- 8 - Stan Brakhage. *Reflections on Black*. 1955. Estate of Stan Brakhage; cortesia de Light Cone.
- 9 - *Kaléidoscope*, sèrie, Érik Bullo, 2022.
- 10 - Michael Snow en el rodatge de la pel·lícula *La Région centrale* (Michael Snow, 1971). Fotografia de Joyce Wieland. Cortesia de Michael Snow Studio.
- 11 - *Selbstbenusste Molluske*, Heinz Hajek-Halke, 1955 © Heinz Hajek-Halke Estate, Cortesia de Chaussee 36.
- 12 - Les obreres de la fàbrica Pathé de Joinville-le-Pont munten les pel·lícules, 1916. © Albert Moreau / ECPAD/Défense.
- 13 - Mary Jameson al optofon el 1918. Fotografia de premsa.

- 14 - Léon Theremin, Salle Gaveau, París, 1927. © Agence Rol. Agence photographique. Gallica/BNF.
- 15 - Clara Rockmore al theremin. Fotografia de premsa.
- 16 - Mary Ellen Bute editant, 1940. Cortesia de Center for Visual Music.
- 17 - Sergei Eisenstein. Fotografia de Kértész Andor. Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN- Grand Palais / Philippe Migeat.
- 18 - *Paperfilm*, Dieter Meier, 1969. Fotografia Érik Bulloz.
- 19 - *Tsuka (fragment)*. Saburo Murakami en la seva segona exposició a Gutai, Tòquio, 1956. ©Murakami Tomohiko. Nakanoshima Museum of Art, Osaka / DNPartcom.
- 20 - José Antonio Maenza. *Cábala 9 el 16 para 4 el 8*, José Antonio Maenza, 1969. L'operador de la fotografia és Rafa Ferrando. © Arxiu Luis Puig.
- 21 - *Touch cinema*, 1968. *Tapp und tastkino*, Munic, 1968. © Valie Export, Bildrecht Wien, 2023, Foto © Werner Schulz. Cortesia de Galerie Thaddaeus Ropac, Londres · París · Salzburg · Seül.
- 22 - Estudis de Mack Sennett. Fotografia de premsa.
- 23 - *Chris and the Gramophone*. Expedició a Terra Nova, dirigida per Robert Falton Scott, el 1910-1913. Cortesia de Scott Polar Research Institute, University of Cambridge.
- 24 - Estudis Douglas Fairbanks, 1922. © Cortesia del National Center for Film and Video Preservation.

Textos inèdits d'Érik Bullot
recollits en ocasió de la
seva exposició *CINEMA
PAPER*, presentada a la
Filmoteca de Catalunya del
28 de setembre de 2023 al
28 de gener de 2024.