

Reduccions de memòria, pigments de vida.

Rolls: 1971, de Robert Huot

Contrari al capitalisme cultural, Robert Huot abandona Nova York i es refugia en una granja de vaques. Allà hi filma *Rolls: 1971* —anvers possible de Zorns Lemma—, en la qual troba una possible alternativa a partir de la informalitat dels diaris filmats, alternant exposició i descomposició mitjançant un muntatge audaç, com una «reducció» a pigments que fixa l'experiència, sense capturar-la.

Rolls: 1971, 1972, 16 mm, 97 min.

Rolls: 1971 és tan poderosa i inusual en els seus efectes emocionals que es fa difícil parlar-ne. En la seva creació, Huot va utilitzar vint-i-dos rotlles de pel·lícula filmats al llarg del 1971, juntament amb trossets d'altres metratges trobats i fotografies fetes en el mateix període. A més, va incloure una quantitat important d'imatgeria personal (alguna de sexualment explícita), sobretot relacionada amb ell mateix, Twyla Tharp (ella i Huot aleshores estaven casats) i el seu fill Jesse. Tota aquesta varietat s'integra en una estratègia de muntatge complexa i extremadament suggerent, que consisteix en la presentació de les imatges de dues maneres ben diferents. En tretze ocasions, Huot inclou els rotlles complets, sense editar —també les cues— tal com va fer sistemàticament a *One Year* (1970). No obstant això, a cadascuna d'aquestes tretze bobines la precedeix i succeeix un passatge compost exactament per 252 plans d'un segon extrets tant d'aquestes mateixes tretze bobines com de les nou restants i metratge addicional. Aquests passatges —catorze en total— estan organitzats segons un patró complex que permet una varietat considerable en els tipus de juxtaposició entre les unitats de segon.

La disparitat radical entre unitats se succeeix al llarg de cadascun dels passatges; de fet, cap al final, on cada segon sol contenir diversos fragments d'informació diversa, el bombardeig s'intensifica. El ritme implacable d'aquests passatges d'un segon ofereix una quantitat d'informació força confusa per als espectadors (sobretot durant un primer visionat, abans d'assumir la naturalesa repetitiva de l'esquema), i la imatgeria canviant en col·lisió permet implicar l'espectador en un rang ampli de consideracions formals i temàtiques. Les juxtaposicions d'un segon, per exemple, sovint semblen implicar relacions, algunes de les quals són complexes i estratificades (un plànol d'un bulldòzer esgarrapant la terra se succeeix proper a un altre en què Huot ha ratllat directament una superfície negra); d'altres més aviat

sorprenen per les seves implicatures potencials (en almenys un cas, la inseminació artificial d'una vaca al costat del pla de Tharp alletant Jesse Huot). A vegades l'ull veu un aspecte particular en una consecució de plans que, almenys durant uns segons, es converteix en motiu. Sovint s'és conscient de la interacció entre els diferents grans segons el tipus de pel·lícula i aspectes de l'imaginari com ara flocs de neu o gotes de semen. De manera més general la implicació sol passar quan els espectadors adverteixen que les unitats d'un segon es distribueixen seguint un patró determinat i se submergeixen per determinar-ne les pautes. La complexitat de l'esquema aconsegueix sostenir durant molt de temps aquesta gran curiositat.

De les tretze bobines intactes (moltes de les quals estan filmades ininterrompudament des d'una única posició de la càmera), que generalment produeixen un «respir» dels passatges laboriosos, algunes demanen altres tipus d'implicació. El rotlle de la gran nevada (el primer que es mostra sencer en la pel·lícula) compromet els ulls de l'espectador en el procés d'ajustament i reajustament constant entre el primer pla i el fons; el de Tharp alletant Jesse Huot (el segon complet) es configura de tal manera que mentre els que miren són capaços de reconèixer el que s'hi representa, pot passar un minut sencer sense que es pugui apreciar i comprendre la composició completa. Potser la bobina sencera més desconcertant (la cinquena) sigui el primer pla explícit de Huot masturbant-se, que es conforma de manera que fins i tot els espectadors incòmodes amb el contingut de la imatge, que normalment apartarien la vista, s'arriben a involucrar en el desxiframent detallat del que veuen. Per realitzar aquesta bobina, Huot es va col·locar cobrint el mirall i filmant el seu cos de manera descendent, en vertical; la imatge està fragmentada, de manera que el misteri de la situació no es descobreix fins que Huot ejacula i el semen esquitxa la superfície del mirall. Altres rotlles, menys

formals, provoquen implicacions diferents: un gaudeix descobrint rituals accidentals mentre Huot i Tharp desenrotllen un gran, gran llenç (de fet, el primer de les pintures-diari de Huot); segueixen els moviments impredecibles d'un grup de cries de gat juganeres, que surten i entren en pla; etcètera.

La fortíssima implicació en què Huot predisposa l'espectador a *Rolls: 1971* funciona d'acord amb la seva obstinació per comunicar una visió, encarnada en el contingut i l'organització del film. La combinació amalgamada de dos acostaments, radicalment diferents, de manera combativa, i la utilització d'aquesta forma per presentar imatges tan obertes i reveladores que la seva utilització requereix una vulnerabilitat personal equivalent al poder formal de la pel·lícula, resulta en un treball autobiogràfic extremament estrany on els inusuals tipus de «perspectiva» estan completament indeterminats. Mentre que la manca de contenció fa que Huot s'arrisqui a semblar poc modest i autocomplaent per a l'espectador, aquesta afegeix un element crucial per a la pel·lícula completa: en forçar una aproximació tan íntima entre cineasta i espectador, les reflexions més profundes al voltant de com ha de ser una pel·lícula, com relacionar-se amb la vida personal de l'espectador, difícilment es poden obviar. De totes maneres, *Rolls: 1971* compleix altres funcions a part de la de servir de catalitzador general per a les reconsideracions de l'espectador enfront dels seus pressupòsits habituals. Hi ha detalls de la pel·lícula que suggereixen modificacions fructíferes en allò que molts espectadors tendeixen a acceptar com a normal. La decisió de Huot d'emprar només dues durades —un segon, una bobina— crea un efecte d'anivellament pel qual se suspenen els judicis sobre la «normalitat» jeràrquica. Llaurar el camp, mirar un quadre, mantenir relacions sexuals, mirar un paisatge, conduir un cotxe, etc., totes apareixen com a íntegres, parts importants de la vida en què la salut de cada individu ve determinada per la seva habilitat per funcionar efectivament en l'ecosistema i relacionar-se fructíferament entre si. El consumisme i els patrons institucionals i sociològics que es colen en la vida, en concret els que tendeixen a afeblir la dignitat dels individus o a desconnectar les persones de les seves necessitats elementals i els seus desitjos físics, implícitament són rebutjats perquè són exclosos. Al llarg del film s'impliquen alternatives concretes. Com presenta Huot la vida familiar o la sexualitat són exemples especialment paradigmàtics.

Una dimensió final important en la visió de Huot a *Rolls: 1971* es suggereix mitjançant elements de l'estructura que eviten que es faci completament predictable. Un és el material miscel·lani, darrera addició als patrons d'un segon. Fins i tot en un primer visionament, aviat es té la percepció que, malgrat l'esquema general dels plans d'un segon d'una aparent regularitat perfecta, aquest patró es descompon cap al seu final com a resultat d'afegir una quantitat considerable de material nou en un ordre indefinit: preses d'una pel·lícula a la televisió captada en un mirall; una vaca que és inseminada artificialment; ratllades sobre superfície negra, metratge de tractors cobert amb pintura pintada directament en el col·loide; metratge en color d'una *stripper*, etc. I com que ni tan sols en l'examen més minucios d'aquest material no es revela una organització clara, no és sorprenent adonar-se que es va seleccionar a l'atzar a partir dels *out-takes* emmagatzemats en una caixa durant la construcció d'altres pel·lícules. L'estructura última de la pel·lícula té un cap per lligar semblant. Durant el meu primer visionament de *Rolls: 1971*, vaig assumir que acabaria en el moment en que hagués vist tota la imatgeria sencera, tant en les bobines completes com en la descomposició d'unitats d'un segon; la sorpresa va ser que, en el passatge consecutiu al tretzè rotlle complet, van començar a aparèixer intervals de foscor d'un segon, que indicaven el final. Que Huot estableixi tot un mecanisme de repeticions per, en darrera instància, negar-se a realitzar-lo fins a la seva suposada conclusió, interessa per les seves implicacions temàtiques. L'únic element que cohesiona la multiplicitat que presenta *Rolls: 1971* és la seva participació en un procés continu de desenvolupament i creativitat: un nadó aprèn a menjar, a sostenir-se dret, a reconèixer els pares; un home i una dona s'exploren a si mateixos i l'un a l'altre sexualment i estèticament; el canvi de les estacions comporta un nou cicle de plantació i collita; i l'espectador desenvolupa la seva atenció i sensibilitat juntament amb aquests processos. Com que la pel·lícula finalitza amb gairebé totes les activitats encara en curs, Huot es resisteix al confinament implícit de l'estructura en la necessitat d'una creació evolutiva; en lloc d'apuntalar amb un pla final rígid, *Rolls: 1971* convida l'espectador a involucrar-se en el procés infinit, més enllà de la pel·lícula, de fer la vida humana més genuïna, més satisfactòria.

[Extractes de Macdonald, Scott (1980), «Surprise! the films of Robert Huot: 1967 to 1972», a *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 5, núm. 3), pàg. 297-318]

Propera projecció: ***Espais entre les imatges. El cinema de Daïchi Saïto***

Amb la presència de Daïchi Saïto.

Diumenge 28 de febrer, 18.30h.