

**TU N'AS RIEN VU: LÍMITS DE LA REPRESENTACIÓ / LLINDARS DE LA
PERCEPCIÓ EN STEVE MCQUEEN**

Daniel Pitarch i Fernández
Universitat Pompeu Fabra
daniel.pitarch@gmail.com

ABSTRACT: *Western Deep* (2002) de l'artista britànic Steve McQueen s'inscriu en la superposició actual entre el cinema i el museu d'art contemporani. Aquest és un espai d'indeterminació que trastoca totes dues disciplines. Des del punt de vista del cinema, s'hi poden trobar repeses qüestions que la història del cinema havia relegat a camps excèntrics (aspectes de la teoria d'entreguerres, del cinema dels primers temps o de l'avantguarda del EUA dels 60-70).

La proposta de McQueen –de caire documental- recupera una d'aquestes tradicions escapçades en apostar per treballar sobre problemes perceptius. En certa manera, deixa de banda la qüestió de la representació –que era la preocupació essencial del cinema modern- per treballar més ençà d'aquesta: en la percepció i la sensació.

El visitant del museu d'art contemporani baixa al soterrani per veure la darrera sala de l'exposició. La sala és a les fosques. Un so extrem el colpeja. El so es repeteix. Poc a poc entén que una de les parets de la sala és un espai de projecció. La imatge és fosca però amb algunes línies de llum que la travessen de baix a dalt. El so continua. El visitant pensa que la càmera deu haver-se situat en alguna mena d'ascensor. El so para. Ara fa mal la imatge. De la foscor hem passat a la claredat elèctrica. Rostres cansats apareixen en primer pla. Ara fa mal el silenci. Foscor, soroll, rostres, cossos. Ara fa mal sentir que som dins una mina.

Western Deep (2002) és una obra de l'artista Steve McQueen. Creada a partir d'un encàrrec per a la Documenta XI de Kassel, forma un díptic amb *Caribs' Leap*. *Western Deep* mostra imatges del treball a una mina: rostres, reconeixements mèdics, foscor, sons extrems, etc. *Caribs' Leap* consta d'una doble projecció. D'una banda escenes quotidianes vora el mar rodades en Super 8: una barca, un foc per cuinar, unes barquetes de joguina. De l'altra una imatge emboirada en la que distingim, de tant en tant, una figura més o menys humana que cau lentament.

Cap de les dues obres contextualitza la seva representació. Podem saber si volem que la mina és a Sudàfrica. També podem llegir –en alguna revista d'art, en alguna entrevista – que el Carib és Granada, on part dels habitants de l'illa van saltar dels penya-segats al mar acorralats pels colonitzadors l'any 1652. Les imatges de la platja ens poden fer pensar en revoltes d'esclaus contra l'esclavatge i la colonització, com una reconquesta d'un antic paradís.

No obstant tots aquests elements són secundaris en l'experiència del visitant. *Western Deep* ens requereix en primer lloc des d'un atac perceptiu. Imatges i sons van directes al nostre sistema de sensacions, desbordat per les inusitades dinàmiques del film.

Western Deep entra en una dicotomia entre representació i percepció. Es podria dir que fa un moviment de retirada, des de qüestions de representació a problemes perceptius. El film –o la instal·lació, anomenem-la com vulguem – es situa més ençà que moltes obres d'art o de cinema; en el pas previ a tota representació, en la pell de la percepció.

La investigació de la percepció desperta ressonàncies molt diverses al voltant de l'objecte "cinema". La història del cinema, però, no ha trenat aquests moments i els ha deixat dispersos en camps excèntrics i separats. Si recorrem a altres punts de vista podem definir alguns d'aquests moments.

L'origen científic del cinema (Lumière, Marey, Muybridge, etc.) s'aclareix en situar-lo dins el camp discursiu que Jonathan Crary descriu a *Techniques of the observer*¹; bàsicament el canvi d'una visió sota el model de la cambra fosca –com una acció immediata entre el món i el subjecte– a un model basat en la fisiologia –que constitueix la percepció en un procés, i no una immediatesa, que té per centre la opacitat del cos humà, que la ciència del XIX s'entesta en mesurar per a docilitzar. Per a la fisiologia el cinema és un experiment que mesura la percepció visual dels éssers humans.

El segon lloc on podem veure emergir la qüestió de la percepció és en el cinema dels primers temps. La recuperació que se n'ha fet des d'estudis textuals (com els de Burch) i culturals (com els de Gunning) ens el permet valorar com una època amb entitat pròpia, allunyada de la teleologia en que l'havia tancat la història del cinema clàssica. El concepte "cinema d'atraccions"² formula clarament l'existència d'un cinema de sensacions basat en el *shock* i la fragmentació – aliè a la recerca d'una narrativa – que està en paral·lel a tota una sèrie de canvis que anomenem, de vegades, modernitat o modernització (els ritmes de la fàbrica, els aparadors de les mercaderies, el trànsit urbà, el cos en el vertigen del tren, el món portat al costat de casa gràcies als panorames, etc.). Un tercer espai on la relació és explícita és en les primeres teories cinematogràfiques. Si llegim els texts de Jean Epstein, Walter Benjamin, Dziga Vertov o Val del Omar³ -

¹ CRARY, J. *Techniques of the Observer* Cambridge: MIT, 2001

² GUNNING, T. "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". A ELSAESSER, T. I BARKER, A. (ed) *Early Film* Londres: BFI, 1989.

³ La bibliografia dels seus escrits és molt àmplia, entre d'altres consultar: EPSTEIN, J. *Écrits sur le cinéma* (2 vol.) Paris: Seghers, 1974; SÁENZ DE BURUAGA, G. i VAL DEL OMAR, M. J (ed) *Val del Omar sin fin*.Granada: Diputación Provincial de Granada y Filmoteca de Andalucía, 1992, i en català de BENJAMIN, W. *Art i literatura* Vic: Eumo /Edipoies, 1984.

personatges que han vist el cinema dels primers temps, el cinema mut i estan veient la fractura del cinema sonor– hi podem trobar reflexions sobre l'inconscient òptic, la fatiga de l'espectador i de la tecnologia, el cinema com un entrenament perceptiu o la penetració cognitiva d'un primer pla. Totes elles són qüestions que es centren en l'espectador i que esperen produir un coneixement en l'acte de percepció, com un estat previ a la consciència.

El darrer instant de meditació entorn l'acte de percepció és en l'avantguarda cinematogràfica dels EUA als anys 60 i 70. L'anomenat cinema “estructural-materialista”⁴ converteix la projecció en l'objecte dels seus films, formulant un canvi de focus respecte el que observem a la pantalla. Especialment caldria remarcar un film com *The flicker* (1966) de Tony Conrad (i, a partir d'aquest, els de Sharits). Construït únicament amb fotogrames blancs i negres, el film aconsegueix desbordar la pròpia pantalla per fer a l'espectador conscient del paper del seu propi cos en la percepció del cinema. Literalment en la pantalla que acull la projecció de *The flicker* no hi ha cap de les formes que veiem; inestables i contingents l'espectador no sabia on situar-les. Entre la pantalla i la retina *The flicker* és alhora arreu i enlloc.

Aquestes quatre zones que he descrit investiguen el cinema com un fet material i corporal, que actua, com el món quotidià que reproduïa el cinema d'atraccions, sobre el cos de l'espectador. La història d'aquestes emergències i preguntes no és la història del cinema que trobem als manuals. Els quatre instants estan isolats de la història del cinema i també entre ells. No obstant, l'actual conjunció entre el cinema i l'art contemporani podria, potser, recuperar aquesta història.

La relació entre cinema i art contemporani és també un espai estrany fet d'exclusions. Si bé el cinema i la fotografia es reconeixen –des de les avantguardes històriques, per pensadors com Walter Benjamin, etc. – com un model de reflexió i evolució, des de la banda del cinema la ignorància cap al món de l'art és sorprenent. Sembla com si els efectes del cinema en l'art i el pensament tardin tot un segle en arribar al propi cinema.

⁴ GIDAL, P. (ed), *Structural Film Anthology* Londres: BFI, 1976

Actualment la trobada, o el xoc, és ja un fet. Tenint en ment el cinema perceptiu descrit, crec que cal apuntar tres elements que permeten recuperar-lo. En primer lloc el que té de desbordant: la topada de disciplines fa saltar els pressupòsits de les mateixes. La història i el cànon es tornen inestables. Serveix Bazin per pensar Steve McQueen? O cal buscar en l'obra de Marcel Broodthaers? Es pot, per tant, mirar Broodthaers des de Bazin? O Bazin des de Broodthaers? Farà sentit en aquest encreuament un film tan particular com *Film* (1965) de Samuel Beckett?

La segona explosió que causa aquesta trobada és la de la materialització de la imatge cinematogràfica. La complexitat de *The flicker* per a tematitzar el propi acte de projecció es quotidianitza en les instal·lacions d'art contemporani – tant en les que s'hi adrecen explícitament com *Line describing a cone* (1973) de Anthony McCall, com en les que simplement ens permeten apropar-nos a l'espai de projecció i projectar-hi alhora allò que nosaltres vulguem. La imatge convertida en material és alhora el somni i el tabú del cinema precedent. L'*Uncle Josh at the Moving Pictures Show* (1902), els soldats de *Les carabiniers* (1963), el nen de l'inici de *Persona* (1966), la recerca de l'*arret sur image*, transfiguració del fotograma com a carn del film, en els escrits de Raymond Bellour o el particular disseny de la sala de cinema dels Anthology Film Archives⁵ conformen somnis i prohibicions de la relació amb la pantalla i la pel·lícula. La materialització de la imatge és paral·lela a la corporealització de l'espectador.

En tercer lloc, l'explosió ha creat un forat que permet circular entre la politització de l'art contemporani, les disciplines acadèmiques que Bloom ha definit com *escoles del ressentiment* (denominació de la que amb humor aquestes pròpies disciplines se n'han apropiat) i el món del cinema. Les “tecnologies del jo” –que constitueixen en certa manera el punt de fuga comú d'aquestes disciplines centrades en gènere, raça, sexualitat, etc. – entren en el cinema per aquesta esquerra i, amb elles, una visió difusa del discurs i el poder que es fa carnal i quotidià.

Les dues breus zones que acabo de dibuixar, es resumeixen en trobar un espai nou (cinema i art contemporani) on pot tenir lloc l'actualització d'un cinema persistentment escapçat (cinema i percepció). En tant és un espai “alliberat” del pes de la institució

⁵ BELLOUR, R. *L'Entre-Images, Photo, Cinéma, Vidéo* Paris: éditions de la Différence, 1990. Sobre els Anthology Film Archives MICHELSON, A. “Gnosis and Iconoclasm: A Case Study of Cinephilia”. *October*, vol. 83, 1998, pp. 3-18.

cinematogràfica –en totes les accepcions: producció, recepció, anàlisi, etc.- i especialment apte per formular qüestions materials i perceptives.

Tornem a la sala del museu d'art contemporani i al visitant que s'hi troba atordit. Què veu i que no veu? Què sent el visitant?

El film crea una zona d'indeterminació. Una sèrie d'efectes ens remetent a un rodatge documental (càmera, format, gra, etc.). Sabem que estem veient les condicions de treball d'uns miners. Unes condicions que estan més enllà del que voldríem; la duresa del treball és evident. Cap al final del film – o al principi, depèn de quan entris a la sala– els miners passen una mena de revisió mèdica o prova de resistència, consistent en pujar i baixar d'un banc al ritme d'un aparell electrònic⁶.

Però al film també hi ha moltes coses que no sabem i que no veiem. No sabem on para aquesta mina, no sabem res de les seves vides més enllà del treball, tampoc quina organització laboral i empresarial té, ni què extreuen, ni a on va a parar. Altres vegades simplement no veiem res; la pantalla és fosca. Hi ha un refús explícit de contextualització i de visió. El film no ensenya ni explica voluntàriament moltes coses però és evident que falten; tant com que en una pantalla en negre no hi ha imatge.

Si prenem la dicotomia entre representació i percepció el refús de *Western Deep* és a representar. Qüestions claus, com l'enunciació, no hi són presents. La pregunta “qui parla?” (o si volem “què importa qui parla, algú ha dit què importa qui parla”) no es formula explícitament. Aquesta era una qüestió clau del cinema modern. Pensem en Jean Rouch dient que el seu film s'anomena *Moi un noir* (1958), acte que té tant de “ceci n'est pas une pipe” com de transgressió postcolonial. La proposta de McQueen, en aquest cas, no va per aquí.

Tampoc no és un film com *Hiroshima mon amour* (1953). Aquest girava al voltant de la necessitat i la impossibilitat de parlar i comprendre. Per explicar l'extermini

⁶ La referència a les ciències que mesuren el cos pot semblar desfassada històricament (remet al taylorisme o les ciències del XIX), però la inclusió tan clara de la voluntat de mesurar i docilitzar el cos em sembla interessant. Com s'ha dit el cinema és, per a la fisiologia del s.XIX, un experiment similar.

d'Hiroshima s'emprava una estructura d'analogies (la parella, europa-orient, etc.) que mantenien a distància i alhora feien visible la tragèdia. També ens podem remetre a *Pasazerka* (1963), on el fet de ser un film inacabat, entre d'altres mecanismes, produeix una distància similar. La proposta de McQueen tampoc segueix aquesta estela o, com a mínim, no la segueix del tot.

Com els films esmentats *Western Deep* té un punt fosc central, també podria ser un exemple d'"escriptura del desastre". No obstant els problemes de la representació (a nivell d'enunciació, explicació, etc.) no es converteixen en el tema del film, com en aquelles estratègies cinematogràfiques. La distància amb el desastre la marca d'una altra manera. El radi que, alhora, separa i fa visible el real rere el film és l'atac perceptiu. La pantalla negra de *Western Deep* no és una iconoclàstia abstracte, és un dels límits de l'espectre. De la mateixa manera el silenci d'alguns instants no és un acte de desvetllar la separació entre imatge i so, sinó també el grau zero de l'espectre sonor. És quan la imatge arriba a l'altre grau de l'espectre lluminós i quan el so atordeix les nostres oïdes que entenem que el negre i el silenci no eren absoluts, sinó contrastos per produir un efecte perceptiu de shock en el visitant.

D'alguna manera *Western Deep* parteix d'una representació mínima que només crea una situació: el treball a una mina. A partir d'aquí el film refusa entrar en un joc de transparència o d'impossibilitats. L'ètica de la representació (els límits del parlar per un altre, de la comprensió, de la obligació d'explicar, etc.) es retrau a la percepció. Les imatges ataquen al visitant, el desplacen entre zones no habituals i el fan present a la sala. És en els contrastos, en les sensacions de la oïda, les orelles o la pell que *Western Deep* espera tocar al seu receptor. El coneixement que espera aportar escapa als límits del discurs verbal, és un coneixement de la pell.

Al anys vint del segle passat Walter Benjamin creia que el cinema era un "entrenament perceptiu"⁷. Una tecnologia que podia intervenir –i revertir- en l'explotació cognitiva i perceptiva de la modernitat. Com descriu Susan Buck-Morss sobre Benjamin "in this situation of «crisis in perception» it is no longer a question of educating the crude ear to

⁷ BENJAMIN, W. *Op. cit* p. 86.

hear music, but of giving it back hearing. It is no longer a question of training the eye to see beauty, but of restoring «perceptibility»⁸.

Molt anys més tard Gilles Deleuze formula una lògica de la sensació per a la pintura de Francis Bacon. La carn és un estat previ a l'organització i racionalització del cos: “El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles. De manera que la sensación no es cualitativa ni está cualificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas. La sensación es vibración”⁹.

El visitant del museu d'art contemporani pensa que potser ara el cinema pot tornar a enfrontar-se a la tasca de la percepció (creu, per tant, que la crisi i la explotació cognitiva no s'han quedat en l'època de Benjamin). Pensa també que la lògica de la sensació es pot expandir més enllà de Bacon i el gest del pintor. Potser també es pot filmar el real, testimoniar del desastre, a partir d'ella.

El visitant del museu d'art contemporani es diu a si mateix que potser sí que ha vist alguna cosa. Tot i que al cap li ressoni la veu d'Eiji Okada que repeteix “tu n'as rien vu, rien”.

Bibliografia citada

CRARY, J. *Techniques of the Observer* Cambridge: MIT, 2001

BENJAMIN, W. *Art i literatura* Vic: Eumo /Edipoies, 1984, pp. 69-105.

BELLOUR, R. *L'Entre-Images, Photo, Cinéma, Vidéo* Paris: éditions de la Différence, 1990.

BUCK-MORSS, S. “Aesthetics and anaesthetics”. *October* 62, 1992, pp. 3-41.

DELEUZE, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación* Madrid: Arena Libros, 2002.

EPSTEIN, J. *Écrits sur le cinéma* (2 vol.) Paris: Seghers, 1974.

⁸ BUCK-MORSS, S. “Aesthetics and anaesthetics”. *October* 62, 1992, p. 18

⁹ DELEUZE, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación* Madrid: Arena Libros, 2002, p. 51.

GUNNING, T. "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". A ELSAESSER, T. I BARKER, A. (ed) *Early Film* Londres: BFI, 1989.

GIDAL, P. (ed), *Structural Film Anthology* Londres: BFI, 1976.

SÁENZ DE BURUAGA, G. i VAL DEL OMAR, M. J (ed) *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1992.