

Any 2010. Programa especial. Suplement del núm. 19

1 - 6 novembre 2010



D.A. Pennebaker i Chris Hegedus

D.A. Pennebaker & Chris Hegedus, documentalistes

Biografies

D.A. Pennebaker

Donald Alan Pennebaker neix a Evanston, Illinois, l'any 1925. Després de cursar estudis d'enginyeria, treballa a la incipient indústria informàtica i en publicitat, tot acostant-se gradualment al cinema. Els seus primers treballs no amaguen la influència del cineasta experimental Francis Thompson, però cap al final de la dècada dels cinquanta passa al documental associant-se amb Richard Leacock i Albert Maysles. Amb ells entra a la Robert Drew Associates, que realitza la cèlebre sèrie de televisió *Living Camera* i *PRIMARY*, sobre la campanya electoral de J. F. Kennedy, obra cabdal del cinema directe.

L'any 1963, Pennebaker deixa Drew per fundar Leacock-Pennebaker Inc., amb la qual realitza els seus films més famosos, *DON'T LOOK BACK* (1967) i *MONTEREY POP* (1968), que es distribueixen arreu del món. A finals dels anys seixanta, Pennebaker es dedica a projectes excèntrics, col·laborant amb l'escriptor Norman Mailer en tres pel·lícules i amb Jean-Luc Godard pel controvertit projecte *ONE AMERICAN MOVIE*. Després de la realització de *COMPANY: ORIGINAL CAST ALBUM* (1970) i *ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS* (que, enllestit l'any 1973, no fou distribuït fins deu anys més tard), Pennebaker travessa una fase difícil, de la qual surt amb una sèrie de films musicals realitzats en col·laboració amb Chris Hegedus, cineasta experimental que havia passat al documental, amb qui es casa l'any 1982. Amb ella (i ocasionalment amb David Dawkins) signa pel·lícules com *DANCE BLACK AMERICA* (1983), *DEPECHE MODE 101* (1989) i les compilacions *JIMI PLAYS MONTEREY* (1985), *SHAKE!* (1986) i *JERRY LEE LEWIS* (1990). Els anys noranta marquen el gran retorn al cinema polític de Pennebaker: *THE WAR ROOM* (1993), sobre la campanya electoral de Bill Clinton, és un film que el retorna al centre de l'interès internacional. També és social i civil la inspiració dels recents *STARTUP.COM* i *AL FRANKEN: GOD SPOKE*, treballs signats per Chris Hegedus amb Jehane Noujaim i Nick Doob, amb Pennebaker exercint de productor.

Luca Musso (Pennebaker Associates: cinema musica e utopie, *Agencia X*, 2007)

Chris Hegedus

Neix l'any 1952. Inicialment, s'interessa per l'art, la fotografia i la realització cinematogràfica minimalista. Estudia a la Hartford Art School i, més tard, a la Nova Scotia School of Art and Design. Treballa a l'hospital de la Universitat de Michigan filmant procediments quirúrgics. Es trasllada a Nova York l'any 1975. Treballa com a càmera a la pel·lícula feminista de Lizzie Borden *BORN IN FLAMES*. L'any 1976 inicia la seva col·laboració amb



Town Bloody Hall de D.A. Pennebaker i Chris Hegedus

D.A. Pennebaker. Munta el material de *TOWN BLOODY HALL* que havia romàs sense utilitzar des de l'any 1971. Nominada a l'Oscar per *THE WAR ROOM* l'any 1993. Premi a la seva carrera al festival de cinema documental *Double Take* (compartit amb D.A. Pennebaker), l'any 2000. Premi MTV News Documentary al festival de cinema documental *Double Take* (compartit amb Jehane Noujaim), l'any 2001 per *STARTUP.COM*. Premi del jurat del festival de cinema de Filadèlfia al millor documental (compartit amb Jehane Noujaim), l'any 2001 per *STARTUP.COM*. Premi al millor documental de llarga durada de l'Associació Internacional del Documental (IDA), l'any 2001 per *STARTUP.COM* (compartit amb Jehane Noujaim). Premi del gremi de directors d'Amèrica a l'excel·lència assolida en un documental (compartit amb Jehane Noujaim), l'any 2002. Premi honorari del festival de cinema de Munic (compartit amb D.A. Pennebaker), l'any 2002. Premi CINE als pioners (compartit amb D.A. Pennebaker), l'any 2004.

Tammy A. Kinsey (Encyclopedia of the Documentary Film, vol. 2, Ian Aitken editor, New York-London, 2005)

D.A. Pennebaker

Pioner del moviment *cinema verité* als Estats Units, des dels anys seixanta, D.A. Pennebaker ha aplicat a la música i a la política el seu estil basat en l'observació, i avui dia roman en actiu.

Després de fer diversos curtsmetratges, va viatjar a Moscou, on va rodar *OPENING IN MOSCOW* (1959) amb l'ajut d'Albert Maysles, tot i que el patrocinador es va negar a pagar la pel·lícula. El mateix any, va entrar a treballar a Drew Associates, on va ajudar a desenvolupar la primera càmera de 16 mm portàtil amb un sistema de so sincronitzat.

Amb Drew Associates, Pennebaker va treballar en un seguit de pel·lícules que esdevingueren fites en la definició del moviment *cinema verité* als Estats Units i que inclouen *PRIMARY* (1960), *ON THE POLE* (1960), *DAVID* (1961), *JANE* (1962) i *CRISIS: BEHIND A PRESIDENTIAL COMMITMENT* (1963). De la producció d'aquestes

pel·lícules, en va emergir un estil nou, que es reconeix primordialment per l'absència de convencions habituals en el cinema documental tradicional, com ara les reconstruccions i les narracions amb veu en *off*, en favor de l'observació aparentment pura. La mobilitat de l'equip que tot just havien desenvolupat facilitava un accés sense precedents a situacions privades, tot creant la il·lusió que el càmera actuava com una mena d'observador aliè a l'acció. Quan l'any 1963 Pennebaker va marxar de Drew Associates per fundar la seva companyia juntament amb Richard Leacock, les seves pel·lícules van mantenir aquest estil.

Pennebaker es va començar a fer un nom amb *DON'T LOOK BACK* (1967), una pel·lícula de concert prototípica que esdevingué un patró que molts van seguir després, i que va incorporar moltes de les tradicions del *cinema verité* que es van originar a les pel·lícules fetes per Time-Drew Associates. Començada després de tan sols una encaixada de mans i sense finançament, la pel·lícula seguia Dylan a través de la seva gira britànica de l'any 1965, i va esdevenir un document clàssic del moviment contracultural. *DON'T LOOK BACK* renuncia a pintar un retrat realista de l'enigmàtic Dylan i, en comptes d'això, opta per una irreverència vers el seu subjecte igual que la que aquest mostrava vers el món. Pennebaker captura la personalitat dual de Dylan, d'una banda, a través de la manca de respecte que el músic mostrava vers la premsa i, de l'altra, amb el carisma que mostrava davant dels fans adolorats. Una bona part de les convencions del cinema de concerts (algunes d'elles derivades de les ja esmentades convencions del *cinema verité*) apareixen per primer cop en aquesta pel·lícula, incloses les improvisacions informals amb Donovan i altres artistes al camerino, la interacció amb els fans britànics, les escenes de viatge, les conferències de premsa i les entrevistes, i, evidentment, les actuacions en directe davant de públics enfevorits.

En aquesta pel·lícula, Pennebaker també fa una celebració de l'accés a espais i moments privats. Posa especial èmfasi en la planificació prèvia duta a terme pel mànager Albert Grossman a través d'unes llargues negociacions telefòniques. Segueix Dylan per un llarg corredor fins a l'escenari (un tòpic utilitzat profusament en altres pel·lícules de concerts i fins i tot parodiat a *THIS IS SPINAL TAP* [1984]). Durant un dels concerts de Dylan, falla el sistema de so i Pennebaker ens manté entre bastidors mentre veiem com els membres de l'equip tècnic s'afanyen frenèticament a buscar els cables adequats per tal que el sistema torni a funcionar. Tot plegat proporciona un sentit de la intimitat amb el subjecte molt més acusat, una característica clau de moltes de les obres de Pennebaker.

Després de l'èxit de *DON'T LOOK BACK*, Pennebaker va continuar fent documentals sobre música, músics i festivals musicals emmarcats dins l'estil del *cinema verité*. *MONTEREY POP* (1968) i *SWEET TORONTO (KEEP ON*

ROCKIN', 1972) són cròniques de festivals. A totes dues pel·lícules tenen preferència les preses llargues i pretenen mostrar-nos els esdeveniments dels festivals amb la màxima fidelitat. D'alguna manera, aquesta fidelitat crea certes complicacions a ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS, una pel·lícula de l'any 73 sobre l'última actuació de David Bowie com a Ziggy Stardust. Aquest treball se centra primordialment en allò que succeeix damunt de l'escenari, tot i que els crítics del treball de càmera es queixen de la manca d'enquadraments del mateix Bowie. A més, els crítics també es feren ressò de la baixa qualitat del so i de la manca d'escenes de camerino, de les quals es feia ostentació a DON'T LOOK BACK. Una altra pel·lícula de Pennebaker centrada en la música i rodada a la mateixa època és COMPANY-THE ORIGINAL CAST ALBUM (1970).

L'any 1977, Pennebaker va conèixer i va començar a treballar amb Chris Hegedus. Les primeres pel·lícules que van fer junts van tenir un clar to polític amb temes com ara la proposta de desregular el gas natural a THE ENERGY WAR (1978). El seu treball en col·laboració més conegut probablement és THE WAR ROOM (1993). Tot mantenint-se fidel a la tradició del *cinema verité*, la pel·lícula segueix l'equip de campanya de Bill Clinton l'any 1992, inclosos el bel·ligerant James Carville i el seriós George Stephanopoulos. Des de les primàries de New Hampshire fins a la nit de la victòria electoral, fa la crònica de les dificultats que van envoltar la campanya, com ara les acusacions de Jennifer Flowers de mala conducta sexual, les acusacions d'haver evitat l'allistament durant la guerra del Vietnam i d'altres males jugades. La pel·lícula va ser nominada a l'Oscar al millor documental i va guanyar el premi D.W. Griffith al millor documental de l'any.

THE WAR ROOM (*La sala de guerra*, en referència al quarter general de la campanya de Clinton a Little Rock, Arkansas) també demostra el perill inherent en aquest tipus de cinema documental. Tot plasman la vida real en contextos reals amb la menor interferència possible, el resultat ofereix poques garanties. Si Clinton hagués perdut les eleccions, el material obtingut hauria estat difícil de vendre.

Tanmateix, la música continua sent la passió principal de tots dos col·laboradors, i la seva obra cobreix una amalgama d'estils d'allò més variada. DEPECHE MODE 101 (1989) mostra el multitudinari concert que el grup pop dels vuitanta va oferir al Rose Bowl de Pasadena, Califòrnia, i el viatge d'un grup de fans que travessen el país amb ells per tal de veure'l. THE MUSIC TELLS YOU (1992) és un retrat del saxofonista de jazz Branford Marsalis. DOWN FROM THE MOUNTAIN (2001) és un retorn de Pennebaker als seus orígens de cineasta de concerts, tot i que aquest cop es tracta de música *bluegrass* i no pas rock. ONLY THE STRONG SURVIVE (2002) és un repàs dels noms més importants del soul, inclosos Wilson Pickett, Carla Thomas, Mary Wilson i The Chi-Lites. Pennebaker i Hegedus es van casar l'any 1982 i dirigeixen junts Pennebaker Hegedus Films, amb seu a Nova York. La seva pel·lícula més recent és ELAINE STRITCH AT LIBERTY (2004), un retrat de la llegenda de Broadway i guanyadora d'un Tony. Entre els seus projectes hi ha un treball sobre l'humorista polític Al Franken (juntament amb Nick Doob).

Heather McIntosh (Encyclopedia of the Documentary Film, vol. 3, Ian Aitken editor, New York-London, 2005) ▶

▶ Chris Hegedus

Chris Hegedus ha estat compromesa activament amb l'estil cinematogràfic conegut com *direct cinema* des de mitjan anys setanta. El seu treball com la meitat del respectat equip Pennebaker-Hegedus ha aportat molt a la discussió sobre l'estil i la tècnica del cinema documental. Hegedus va iniciar la seva relació personal i professional amb Pennebaker l'any 1976, primer com a ajudant de muntatge i després com a codirectora, muntadora i tècnica de so. Els dos cineastes es van casar a la dècada dels vuitanta. Hegedus va adoptar idees sobre el format documental defensades per Pennebaker i els seus col·legues Richard Leacock i David i Albert Maysles. THE ENERGY WAR, estrenada l'any 1978, va ser el pri-

mer treball d'importància de l'equip Pennebaker-Hegedus. Aquesta sèrie de tres parts de la PBS explora la batalla de 18 mesos que l'administració Carter va haver de portar a terme per tirar endavant el seu Pla nacional per l'energia. Durant aquesta època, Hegedus també va començar a editar el material que Pennebaker havia filmat l'any 1971 de l'històric debat entre Norman Mailer i activistes feministes com ara Germaine Greer, Jill Johnston, Susan Sontag i Jacqueline Ceballos (aleshores presidenta de la National Organization for Women). El material filmat havia estat aparcat durant anys, i Hegedus hi va detectar prou potencial com per fer-ne una pel·lícula. El seu muntatge, segons Pennebaker, li va donar vida a la pel·lícula. «Chris va fer una gran feina de muntatge. És bastant deslluït, possiblement el pitjor material que he rodat mai. Chris ho va editar segons el contingut, i el contingut sempre supera la forma. Ningú no resta atent després de cinc minuts de la pel·lícula més mal rodada que et puguis imaginar, encara que el tema que tracta sigui d'allò més interessant». Hegedus es va adonar que aquell material es prestava a l'estètica conrada pel moviment *direct cinema*. «D'alguna manera... era d'allò més apropiat que es fes a l'antic ajuntament. Tothom hi participava, cridant i responent, i tots plegats eren part de la vetllada tant com ho eren els que estaven damunt l'escenari. Quan la vaig muntar, em va semblar que era important mantenir aquella sensació d'excitació. Aquells girs panoràmics em van ajudar per fer saber qui era el que parlava o el que feia una mirada». Aquest film, com d'altres en l'obra de Pennebaker-Hegedus, crea un entorn en què els espectadors senten en bona mesura que formen part de l'acció. Als protagonistes no se'ls fa cap pregunta, no hi ha respostes prefilmades a l'estil d'un comunicat de premsa i tot allò que succeeix es filma tal com és. Pel que fa al contingut, gairebé no hi ha interacció entre els protagonistes i el cineasta. L'equip va rebre una nominació a l'Oscar pel seu documental de l'any 1993, THE WAR ROOM. Aquesta pel·lícula va començar com una invitació a crear un treball sobre les eleccions presidencials del 1992, però de seguida va esdevenir una investigació més específica sobre la maquinària de relacions públiques que hi havia darrere de la candidatura de Clinton. A Pennebaker i Hegedus no se'ls va permetre seguir directament ni filmar constantment l'aspirant a la presidència, però en canvi van obtenir accés sense límits a les activitats de George Stephanopoulos, el director de comunicacions, i James Carville, cap d'estratègia política de la campanya. La pel·lícula permet que l'espectador faci una mirada íntima a tot el procés que hi ha rere el candidat, les frustracions i els triomfs quotidians, i els veritables elements humans del paisatge polític. Hegedus va dir: «No entenc mai com és que la gent ens permet filmar-los, perquè jo detesto que em filmin. Però la gent veu raons per mostrar això, perquè el públic vegi aquest procés».

Aquestes preocupacions estilístiques són presents a tota l'obra de la parella, així com al treball fet per la mateixa Hegedus. STARTUP.COM és una pel·lícula dirigida a mitges entre ella i Jehane Noujaim. El treball, estrenat l'any 2001, fa la crònica de «l'auge espectacularment ràpid i la caiguda d'una empresa d'internet anomenada govWorks.com. Concebuda i desenvolupada per Kaleil Isaza Tuzman i Tom Herman, amics des de la infantesa, govWorks estava dissenyada per facilitar la interacció entre el govern local, els ciutadans i els negocis i es va fundar durant el període de *boom* de les empreses *puntcom*». Noujaim era la companya d'habitació de Tuzman a l'època en què la pel·lícula es va concebre, així que les cineastes van gaudir, un cop més, d'un accés directe als protagonistes de la història. Hegedus explica el seu enfocament de la producció documental contemporània: «Sempre busquem una història en què puguem seguir una persona a través d'una cosa de la seva vida que sigui important per a ella, que tingui alguna mena de risc i una estructura dramàtica pròpia, de manera que puguem fer una pel·lícula que tingui un estil tan similar a una pel·lícula de ficció com sigui possible, i que doni a l'espectador la sensació que l'han posat en aquell món i que pot experimentar-lo. Això és el que sempre m'ha interessat del cinema, i molt sovint és una cosa que no pots fer; no sempre tens l'arc dramàtic o un personatge que resulti interessant». El concepte se solidifica amb l'enfocament de la producció. «No fem

gaires entrevistes en el procés», perquè els protagonistes «comencen a veure's a ells mateixos com actors de les seves vides.» A la relació que s'estableix entre els protagonistes i els cineastes a través de la presència constant de les càmeres, la confiança és una conseqüència necessària. Hegedus diu: «No negues el fet que ets allà. Però si hi ets prou temps, passes a formar part de la seva vida i, al cap d'un temps, ja no els molestes.» Tota la pel·lícula es va filmar amb una petita càmera de vídeo digital, cosa que va permetre la possibilitat de treballar d'una manera que no obstaculitzava l'accés total a la història. Hegedus diu, «M'esforço per fer pel·lícules que em reportin la mateixa emoció que em van donar les primeres pel·lícules de *cinema verité*. Eren pel·lícules que em van proporcionar la sensació que jo era dins aquell món, observant-lo, el *vouyerisme* que tots duem dins i que ens donaven aquelles primeres pel·lícules del *cinema verité*, amb històries d'allò més dramàtiques». Entre els treballs més recents de Hegedus trobem ONLY THE STRONG SURVIVE, que conté actuacions de Wilson Pickett, Isaac Hayes i altres artistes del soul, i la seva pel·lícula de 2003, ELAINE STRITCH AT LIBERTY, que documenta una obra teatral.

Tammy A. Kinsey (Encyclopedia of the Documentary Film, vol. 2, Ian Aitken editor, New York-London, 2005) ▶



The War Room de D.A.Pennebaker i Chris Hegedus

▶ El «mètode» de Pennebaker

El «mètode» de Pennebaker, desenvolupat per aquell extraordinari grupat de joves directors i tècnics que es van aplegar al voltant de Richard Leacock –que, com a anglès, duia el bagatge de la història del documental anglès dels anys de guerra, amb la seva recerca de mesura i senzillesa (sobretot el grandíssim Jennings, que «documentava» com a poeta i narrador, o més aviat com a narrador de la realitat amb formes poètiques)–, funciona aquí en estat pur, gràcies a l'objecte de la seva obra. I es distingeix del de Robert Drew, ànima comercial del grup que, periodista del grup Time-Life, ja tendia a la manipulació de l'emoció, que havia de portar a l'èxit de l'obra implicant-hi l'espectador, abandonant la pretensió d'objectivitat de l'enregistrament a favor del resultat sentimental i espectacular, segons els trucs tanmateix honestos d'un bon periodisme que encara no era només efectista. El tercer d'aquests reinventors del documental cinematogràfic als primers temps de la televisió va ser Albert Maysles, operador de càmera, associat al seu germà David, mentre Shirley Clarke i John Cassavetes es van servir d'aquella escola per a altres objectius, diversament creatius. Caldria esperar a finals de la dècada dels seixanta perquè un altre alumne formidable, Frederick Wiseman, reculli llur bandera i la converteixi en una iniciativa científica, com a excels sociòleg de les institucions o, més ben dit, de l'individu en l'engranatge de les institucions.

Tractar sobre música era gairebé obligatori, i a més natural, a finals dels anys cinquanta i durant els seixanta, i després de l'insolenta revolució Presley, inesperada i ostentosa: pel fenomen enorme del rock, per la funció estimulante i alliberadora que la música va tenir sobre una generació decididament tipa del xantatge dels alineaments i dels «deures» que se'n derivaven, típics de la guerra freda. I al cinema, qui va tractar sobre música va ser el documental, mentre no ho va voler fer Hollywo-

Goffredo Gofi (Pennebaker Associates: cinema musica e utopia, Agenzia X, 2007) ▶



D.A. Pennebaker i Chris Hegedus

La recerca de la passió. Entrevista a Donn Alan Pennebaker i Chris Hegedus

D'un documental, te'n pots fiar: és com un tros d'història, no et trairà.

P.: Com va néixer el vostre interès per la música?

R. (DAP): Molt precoçment; estimo la música des que era petit. Vaig créixer a Chicago als anys trenta, on la música es trobava pertot arreu, es respirava pel carrer. L'únic lloc on no passava era a la ràdio! Molts músics, sobretot negres, com ara Louis Armstrong i Joe Oliver, havien vingut a Chicago perquè allà es movien els diners, en mans de diversos criminals que posseïen uns quants clubs. Jo i els meus amics coneixíem aquells músics pel nom i per l'aspecte, però no podíem anar a veure'ls en concert: érem massa joves i no teníem diners per a l'entrada. Quan me'n vaig anar a Nova York, ja m'havia format una discreta educació musical, també gràcies a alguns discos trobats a bon preu a Chicago. Però va ser gràcies al carrer 52 i als seus clubs que vaig aconseguir veure tocar alguns d'aquests músics de jazz.

R. (CH): Jo vaig rebre una educació principalment artística, de la qual em vaig allunyar a l'adolescència perquè els últims anys seixanta, amb la Guerra del Vietnam, les lluites pels drets de les dones i les qüestions racials, van ser una època extremament polititzada, i com a conseqüència no et podies dedicar gaire a allò que era considerat «formalístic». Des del punt de vista de l'educació musical, em considero filla d'aquell període, entre finals dels seixanta i principis dels setanta, durant el qual la música pop va començar a considerar-se com una cosa seriosa. Era molt fan de Bob Dylan i Janis Joplin, per exemple, dos dels músics gravats per en Penny, i per això, quan vaig començar a treballar amb ell, l'any 1977, va ser molt interessant veure'm freqüentant alguns dels herois musicals de la meua generació.

P.: Senyor Pennebaker, sé que, abans de dedicar-vos a temps complet a la direcció, vostè va cursar estudis d'enginyeria i us va dedicar a la informàtica, duent a terme tasques molt llunyanes del món del cinema...

R. (DAP): Vaig estudiar enginyeria a Yale. Després de diplomar-me, em vaig mudar a Nova York i vaig obrir una petita empresa, l'Electronics Engineering, amb la qual vam construir un ordinador. És molt senzill: havia de viure d'alguna cosa. Tot allò a què em volia dedicar, com el cinema, ho feia perquè no podia prescindir-ne, però també perquè sabia que em podria pagar el lloguer.

P.: Quines van ser les principals influències sobre el vostre cinema?

R. (DAP): Principalment, el cinema italià, sobretot les extraordinàries pel·lícules de Roberto Rossellini i de Federico Fellini. Després, els treballs del període francès de René Clair: adoro l'ús que fa Clair de la música en el cinema. Una altra gran influència va ser Robert J. Flaherty, també perquè el meu amic Ricky [Richard Leacock] va ser el director de fotografia de LOUISIANA STORY (1948), un film que em va encantar. M'agradava la idea que transmetia el seu cinema: inventar una cosa, només, a partir d'una dada real.

R. (CH): Una altra influència important tant per a en Penny com per a mi penso que va ser el cinema d'avantguarda de Francis Thompson, particularment el curtmetratge N.Y., N.Y., A DAY IN NEW YORK (1957).

R. (DAP): Thompson va ser una referència important, perquè em va ensenyar a cercar l'abstracció a partir d'imatges reals, com a les seves vistes de Nova York.

P.: He llegit que vostè també va realitzar films publicitaris...

R. (DAP): Sí, dos o tres. Això va ser molt posteriorment al meu primer curtmetratge, DAYBREAK EXPRESS (1953). En vaig rodar uns quants per a la Goodyear el 1964 i un per al Ford Mustang. Vaig sortir-ne bastant aviat, perquè la publicitat requereix plena dedicació, per raons econòmiques i de visibilitat. No pots fer-ne només quan et calen diners: n'has de fer sempre.

P.: És possible que els estudis científics, com l'enginyeria en el cas de Pennebaker o la física en el de Richard Leacock, us ajudessin a elaborar la nova càmera de 16 mil·límetres, més lleugera, portàtil i, sobretot, «sonoritzada»?

R. (DAP): Pot ser. Jo i en Rick (que ha estat professor a Harvard) estàvem tots dos capacitats per modificar una càmera. No és que volguéssim pas un aparell específic per filmar, per exemple, un esdeveniment musical o un paisatge desèrtic. Voliem produir una càmera que pogués filmar qualsevol cosa, i ens vam posar a estudiar plegats un sistema que pogués portar la filmació fora dels estudis cinematogràfics i de les preses de corrent. En el camp de la fotografia, això ja havia succeït gràcies a la Leica i a l'excel·lent feina «de camp» dels fotògrafs de *Life* als anys quaranta. Pel que fa al cinema, fins a principis dels anys seixanta, una càmera portàtil era un somni. Les càmeres disponibles aleshores pesaven moltíssim, i l'àudio funcionava a part. Ja existia un tipus de càmera portàtil, l'Aimo 35 mm, que es feia servir a la Segona Guerra Mundial, però igualment era enorme i pesava molt. A més, només podia gravar seqüències de molt pocs segons, atès que tenia un carregador d'uns trenta metres de pel·lícula. Era perfecta per a escenes enceses generals, de guerra, amb soldats que et queien als peus, però no anava bé per a una pel·lícula pròpiament dita, amb primers plans de persones que parlen. Necessitàvem, doncs, una màquina que fos silenciosa, amb la qual es poguessin rodar preses d'interior, per exemple gravar la música d'una orquestra sense molestar els músics. Un altre problema era la sincronització: cada presa havia de correspondre's amb una pista sonora concreta, amb un enregistrator incorporat, i no a part. A més, es gastava molta energia, i la màquina de què disposàvem no era gaire eficient, en aquest sentit: la recàrrega de les bateries sempre era molt complicada. Necessitàvem, doncs, una càmera amb una petita bateria portàtil, que no requirís trípode ni llums artificials. I no volíem rodar amb 35 mm, així que vam partir de màquines de 16 mm.

P.: Quant de temps va caler per aconseguir una càmera portàtil de 16 mm eficaç?

R. (DAP): Per obtenir allò que volíem i agafar realment confiança amb la nova màquina «adaptada» van caler tres o quatre anys. En el meu cas, això no va passar fins al 1965, l'època de les imatges de DON'T LOOK BACK (1967), que van ser filmades amb aquest nou tipus de màquina adaptada, com ja ho havia estat CRISIS: BEHIND A PRESIDENTIAL COMMITMENT (1963) de Robert Drew.

R. (CH): Recordo que vam fer servir la càmera preparada per Pennebaker durant molt de temps... Crec que la primera pel·lícula per a la qual vam utilitzar una càmera no adaptada va ser DANCE BLACK AMERICA, l'any 1983.

P.: Finals dels anys cinquanta: Pennebaker, Robert Drew, Richard Leacock i els germans Albert i David Maysles s'uneixen per formar el col·lectiu Drew Associates. Com és que us va trobar tots plegats en aquell període?

R. (DAP): Bob Drew treballava a *Life*. S'encarregava de la part final de la revista, que presentava sempre notes estrambòtiques i insolites, com ara un gos que es menja sencer un pollastre i coses així. Drew volia passar aquell fotoperiodisme al cinema. Va veure una pel·lícula de Leacock titulada TOBBY AND THE TALL CORN (1954) i va veure que era més o menys allò que ell tenia en ment: un film directe, sense un guió predefinit, sobre persones reals. Jo em vaig unir a Drew, i després van arribar en Rick i els germans Maysles. Vam començar a imaginar-nos no només un nou aparell, sinó un nou mètode. Per exemple, quan filmes un munt de material, te'l mires tot, el positives tot, o no? En el cas de les pel·lícules de Hollywood, per a les quals es filmaven quantitats enormes de material, sovint ni es revelava: es considerava un procediment inútil. Van caldre dos o tres anys per aprendre què es podia fer i què no quan es filmaven situacions reals: com ara que no necessitaves llums, ni

trípode, ni tot això. L'experimentació anava unida als aparells i a llurs limitacions.

P.: En aquella època, vostè va rodar OPENING IN MOSCOW (1959), un documental sobre la inauguració de la Fira Americana a Moscou. Treballar a la Unió Soviètica va ser complicat?

R. (DAP): No. Les dificultats més grans van ser tècniques, perquè feia servir una càmera amb un carregador de només 30 metres de pel·lícula i un enregistrator a part que no podia gravar més de 20 minuts. Però em va encantar Rússia, i Moscou en particular. Els moscovites no van obstaculitzar en absolut les filmacions. Recordo que les persones intentaven resoldre els problemes parlant-ne plegats: se sentien enceses argumentacions a favor i en contra. Era com ser al teatre, i per tant calia efectuar llargues preses de gent que parla, i això em va canviar les idees sobre com filmar una representació teatral o una actuació musical.

P.: Quina va ser la vostra implicació a PRIMARY (1960) de Robert Drew, que seguia el duel a distància de John F. Kennedy i Hubert Humphrey per les primàries del Partit Demòcrata a Wisconsin?

R. (DAP): Vaig ser-ne un dels operadors. A més, vaig fabricar un mecanisme particular, que només es va fer servir en aquella ocasió, per facilitar la sincronització dels fragments de diàleg, que encara s'enregistraven per separat de les imatges. De vegades em sortia bé, d'altres no. Hi ha fragments de diàleg a PRIMARY que no encaixen perfectament perquè no vaig reeixir a sincronitzar-los bé, i per tant estan accelerats o alentits.

P.: L'any 1963, vostè va deixar la Drew Associates per treballar pel vostre compte. L'any 1964 rodeu LAMBERT & CO, un deliciós curtmetratge en blanc i negre sobre les sessions de gravació a la RCA del quintet de jazz vocal dirigit per Dave Lambert.

R. (DAP): Dave era un gran personatge i un gran amic. Va morir poc després d'aquestes filmacions, atropellat per un cotxe. La RCA va esborrar les cintes, i aquests 15 minuts de film constitueixen l'única manera d'escoltar la preciosa música que va interpretar en aquella ocasió.

P.: Un altre document històric és TOWN BLOODY HALL (1979), el film de Hegedus-Pennebaker sobre Norman Mailer el 1971 enfrontant-se a les feministes a propòsit de l'alliberament femení.

R. (DAP): Recordo que vam decidir filmar-ho pràcticament la nit abans. Aleshores, el Town Hall era una sala de Nova York propietat del NYU College. Amb tres càmeres vam filmar aquell teatre ple de gent, que fins i tot omplia l'escenari. No va ser fàcil rodar en mig de tota aquella confusió, les imatges ballen i sovint estan desenfocades, però a parer meu es tracta d'un film explosiu. Es va presentar com *Norman Mailer contra les feministes*, però en realitat en Norman hi estava a favor.

R. (CH): TOWN BLOODY HALL, encara que es rodés l'any 1971, agafa de ple l'esperit del període de finals dels anys seixanta; és a dir, la lluita iniciada per obtenir la paritat de drets per a les dones. Entre el públic hi havia algunes de les escriptores i feministes més famoses de l'època, com Germaine Greer i Jacqueline Ceballos. Es va encendre una discussió que avui probablement no es produiria, però aleshores sí que existia aquesta mena de passió i emotivitat, i de quina manera. Norman Mailer va dir posteriorment: «Aquella va ser l'ocasió en què Jill Johnston em va fer sortir cabells blancs». Va ser una vetllada important per a moltes de les presents, que en van escriure llibres. És un altre fragment d'història.

Manlio Benigni (Pennebaker Associates: cinema música e utopie, *Agenzia X*, 2007) ▶



Kings of Pastry de D.A. Pennebaker i Chris Hegedus

Tot fent *Kings of Pastry*

Sovint, la gent em pregunta per què ens havia d'interessar fer una pel·lícula sobre una competició de pastisseria a França, especialment després d'haver fet pel·lícules sobre Dylan (DON'T LOOK BACK) i política (THE WAR ROOM). Però quan vam conèixer el xef Jacquy Pfeiffer, de seguida va quedar clar que el concurs *Meilleurs Ouvriers de France* no seria la típica competició de cuina televisiva com *Top Chef*. Aquests *reality shows* televisius semblaven curses de sacs comparats amb la marató de tres dies del MOF, per a la qual Jacquy s'estava preparant. Tanmateix, la victòria no és l'única cosa que compta en aquesta competició èpica. Esdevenir un MOF (Millor Artesà de França) és el somni d'una vida per a qualsevol pastisser francès, que només es pot convertir en realitat mitjançant l'excel·lència. Com diria Jacquy, «al MOF no es tracta de fer "el millor que saps fer", sinó "el millor que és possible fer"». Aquest grau de perfecció en la professió de la pastisseria s'assoleix, com a la majoria de competicions olímpiques, mitjançant la passió, el sacrifici, una tècnica extraordinària i, tal com vam descobrir, per a Jacquy i els altres quinze finalistes, molta sort.

Per a mi, (Chris Hegedus) el tema de KINGS OF PASTRY va encaixar d'una manera natural. Com la majoria dels xefs de la pel·lícula, el meu avi va fer d'aprenent als setze anys amb un pastisser a Europa. Va emigrar a Nova York i, als anys vint, va obrir dos elegants salons de te i confiteria on creava els seus propis gelats i xocolates. El meu besavi era el xef d'un dels restaurants alemanys més famosos de Nova York i cuinava per a la família Roosevelt durant les seves estades estiuenques a la seva casa de Campobello Island. A l'altra banda de la família hi havia la meua àvia hongaresa, molt coneguda a la seva comunitat per la seva cuina i la seva pastisseria exquisides. Quan els altres nens dels anys cinquanta menjaven pastissos prefabricats Betty Crocker pels seus aniversaris, a mi em feien pastissos esponjosos «Dobos Torte» de deu capes amb farciment de caramel, cobert de mantega de moca i sucre cremat. Cada any comptàvem les capes que hi havia posat la iaia. Va viure fins als 94 anys, o sigui que vaig estar de sort!

Així doncs, quan buscàvem el nostre proper projecte, KINGS OF PASTRY va semblar caigut del cel. Vam sentir parlar del concurs *Meilleurs Ouvriers de France* quan la nostra amiga Flora Lazar va decidir engagar a dida una carrera prestigiosa al funcionariat per entrar a la molt ben considerada Escola de Pastisseria Francesa de Chicago per assolir el seu somni d'esdevenir una xef de pastisseria francesa. Després de graduar-se, Flora ens va dir que el seu mestre, el xef Jacquy Pfeiffer, un xef

francès guardonat d'Alsàcia i un dels fundadors de l'escola, competiria al famós concurs MOF. La Flora va pensar que seria un tema interessant per a un article. No saltres vam pensar que seria un documental fantàstic. Tenia tota la intensitat personal que busquem a les nostres pel·lícules. Com *THE WAR ROOM*, era una història d'amistat: l'entrenador de Jacquy per a la competició era Sebastien Canonne, que havia fundat l'escola amb ell. Sebastien havia guanyat el concurs uns anys abans i duia al seu uniforme de xef la cobejada insígnia blava, blanca i vermella que anunciava al món que ell era un MOF, un membre de l'elit culinària francesa. Així doncs, Jacquy s'hi jugava molt, en tot allò, tant professionalment com personalment.

Vam començar a filmar Jacquy a l'Escola de Pastisseria Francesa de Chicago, on es preparava pel concurs. Cada edició del MOF té un tema diferent. Aquest any era el matrimoni, i Jacquy estava en plena tasca de dissenyar un complex pastís de noccs de caramel de gerd, mousse de vainilla i avellana amb forma de mitja cúpula que esperava que impressionés el jurat per la seva originalitat. Tots els xefs que hi participaven havien de dissenyar i construir una presentació completa d'un bufet adequat per a unes noccs, fent servir només materials comestibles per a fer unes fràgils escultures de sucre que sobresortirien elegantment pel damunt de pastissos i pastes. Jacquy va calcular que el seu bufet requeria fins a quaranta receptes diferents.

Tot veient com Jacquy treballava una bola de sucre descomunal i la bufava com un expert bufador de vidre fins que es convertia en una figureta tipus Brancusi, ens va quedar clar que aquest concurs requeria alguna cosa més que una cuina imaginativa. Aleshores va ser quan vam decidir seguir Jacquy fins a la llar de la seva infantesa, a Alsàcia, on havia de continuar entrenant-se per al concurs. Les matèries primeres (la farina, la mantega, el sucre...) serien diferents a França, i ell s'havia d'acostumar a aquesta diferència abans del concurs. Vam convèncer la Flora, que parla francès, que fos la nostra productora de camp. Frazer Pennebaker, el nostre soci de tota la vida, seria el coproductor i productor executiu del projecte des de Nova York.

Per poder filmar el concurs a Lió, ens calia el permís dels organitzadors. Desgraciadament, érem al mes d'agost, i a França gairebé tothom se'n va de vacances i no vam poder posar-nos en contacte amb cap organitzador del MOF. Vam decidir jugar-nos-la i tirar endavant la pel·lícula igualment. Les històries reals poques vegades esperen a tenir el finançament i l'aprovació i, com que Chris s'encarregaria de la major part de la filmació, tampoc representava cap gran inversió.

A França també vam filmar uns altres dos finalistes preparant-se pel concurs, els xefs Regis Lazard i Philippe

Rigollot. Regis treballava a una pastisseria a la veïna Luxemburg i l'entrenava el cap de pastissers del president francès, Nicolas Sarkozy. Era el segon cop que competia pel MOF. La primera vegada havia perdut l'equilibri pujant les escales que portaven al bufet i li havia caigut l'escultura de sucre. El record d'aquell desastre encara perseguia Regis mentre es preparava per tornar a optar a la insígnia més preuada. Per a tots els finalistes, la pressió de la competició, tant personal com financera, era enorme. La dona de Regis ens ho va explicar: «Quan ens vam fer la casa, abans de construir els dormitoris o la cuina, vam construir una cuina especial al soterrani perquè hi poguéssim practicar per al MOF. Era el seu somni, i per això li deixo tornar-ho a provar; però si aquest cop no guanya, s'ha acabat.»

Philippe Rigollot és el xef pastisser d'un reconegut restaurant de Valença, Maison Pic. És l'únic restaurant francès de tres estrelles que és propietat d'una dona. Com que va créixer a la pastisseria on treballava la seva mare, el somni de la vida de Philippe era poder dur la insígnia tricolor del MOF. La seva dona, una xocolatera, també treballa a Maison Pic. Ella va ajudar el seu marit en la preparació per al concurs, juntament amb dos entrenadors més, tots dos guanyadors del MOF i tots dos de gran reputació.

A Lió, el nostre col·laborador de fa anys, Nick Doob, es va unir a nosaltres com a tercer càmera perquè els setze xefs havien de cuinar en tres cuines separades. Finalment, uns dies abans de començar el concurs, vam conèixer el cap responsable del concurs de pastisseria, el xef Philippe Urraca, i algun dels jutges del MOF. Amb gran habilitat, la Flora es va assegurar que ens donessin permís per filmar el concurs (amb l'ajut de dos dels nostres amics que parlen francès; Patty Soussloff i Susan Buckley, que havien vingut a trobar-nos a Lió per veure les presentacions finals). Vam ser les primeres persones a qui es concedia permís per presenciar la competició. El xef Urraca estava molt preocupat pel fet que no interferíssim en el resultat de cap manera. Tothom temia que una de les nostres quatre càmeres no xoqués accidentalment amb una de les fràgils escultures de sucre. Al tercer dia ens van restringir l'àrea de filmació a un quadrat d'un metre quadrat que van dibuixar a terra al final de cadascuna de les taules.

Durant la nostra aventura amb la Flora a França i a l'Escola de Pastisseria Francesa, vam filmar molta gent i esdeveniments d'allò més fascinadors que no estan a l'edició final de la pel·lícula. Ja sé que s'inclouran al DVD, però també ens agradaria compartir algunes escenes descartades amb vosaltres.

De la pàgina web de la pel·lícula. ▶

BIBLIOGRAFIA: D. A. PENNEBAKER & CHRIS HEGEDUS

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

Monografies:

- *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B: Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- Marsolais, Gilles. *L'Aventure du cinema direct*. Paris: Seghers, 1974.
- *New american cinema: il cinema indipendente americano degli anni sessanta*. Milano: Ubilibri: 40 Festival internazionale cinema Giovani, 1986.
- *Pennebaker associates: cinema, musica e utopia*. Milano: Agenzia X, 2007.
- *iRock, acción!: ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avantpress, cop. 2008.
- Saunders, Dave. *Direct cinema: observational documentary and the politics of the sixties*. London: New York: Wallflower, 2007.
- Semana Internacional de Cine de Autor de Màlaga (17a : 1989). *Semana Internacional de Cine de Autor de Màlaga: Semanautor: del 29 de abril al 7 de mayo 1989*. Màlaga: Semanautor, 1989.

Articles de revistes:

- Barsam, Richard M. *American Direct Cinema: the representation of reality*. "Persistence of Vision", n. 3-4 (Summer 1986), p. 131-156.
- Beattie, Rob. *Down from the mountain*. "Sight &

Sound", v. XI, n. 11 (Nov. 2001), p. 44-46.

- Benjo, Caroline. *Les coulisses de la guerre*. "Vertigo", n. 13 (1995), p. 54-55.
- Combs, Richard. *Town bloody hall*. "Monthly Film Bulletin", v. XLVII, n. 554 (Mar. 1980), p. 53-54.
- Couchman, Jeffrey. *The freewheelin' Bob Dylan*. "American Cinematographer", v. LXXXIII, n. 12 (Dec. 2002), p. 94-100.
- Doyle, Se Merry. *Looking back...* "Film West", n. 44 (Summer 2001), p. 20-23.
- Eckstein, Arthur M. *The original rockumentary*. "Film International", n. 4 (2003), p. 42-44. <http://fiac.chadwyck.com/home.do> [Consulta 14/09/2010] (*)
- Frambrosi, Andrea. *Only the strong survive*. "Cineforum", v. XLII, n. 416 (luglio 2002), p. 16.
- Hall, J. *Realism as a style in cinema verite: a critical analysis of Primary*. "Cinema Journal", v. XXX, n. 4 (Summer 1991), p. 24-50.
- Hogenson, B. *D.A. Pennebaker on the filming of Don't look back*. "Film Library Quarterly" v. XVII, n. 2-4 (1984), p. 25-29.
- Lucas, Tim. *Look back in wonder*. "Sight & Sound", v. XVII, n. 7 (July 2007), p. 88.
- Mazzarella, Filippo. *Je est un autre: piaceri catastematici e cinematici: paraprogomeni e semiparalipomeni*

al Bob Dylan made in Todd Haynes. "Segnocinema", v. XXVII, n. 148 (nov.-dic. 2007), p. 74-75.

- Nave, Bernard. *Don Alan Pennebaker... ou l'art de filmer le rock*. "Jeune Cinéma", n. 263 (été 2000), p. 4-15.
- Neyrat, Cyril. *Masqué et anonyme: Bob Dylan et la fabrique de personnages*. "Vertigo", n. 33 (2008), p. 47-52.
- Niney, François. *L'Amérique pour de vrai?* "Cahiers du Cinéma", n. 470 (juil.-août 1993), p. 86-89.
- Pizzello, Stephen. *Waging a film in "The war room"*. "American Cinematographer", v. LXXV, n. 1 (Jan. 1994), p. 58-64.
- Rayns, Tony. *Jane*. "Monthly Film Bulletin", v. XLII, n. 499 (Aug. 1975), p. 177.
- Stoney, G.C. *The war room*. "Cineaste", v. XX, n. 3 (1994), p. 57-58.
- Swift, L.L. *Pennebaker*. "Film Comment", v. XXIV, n. 6 (Nov. 1988), p. 44-48, <http://fiac.chadwyck.com/home.do> [Consulta 14/09/2010] (*)

Pel·lícules:

- *One.P.M. (DVD)*. Estats Units, 1971. **V.O.S.E**

(*) <http://fiac.chadwyck.com/home.do> només és consultable als ordinadors de la Biblioteca.