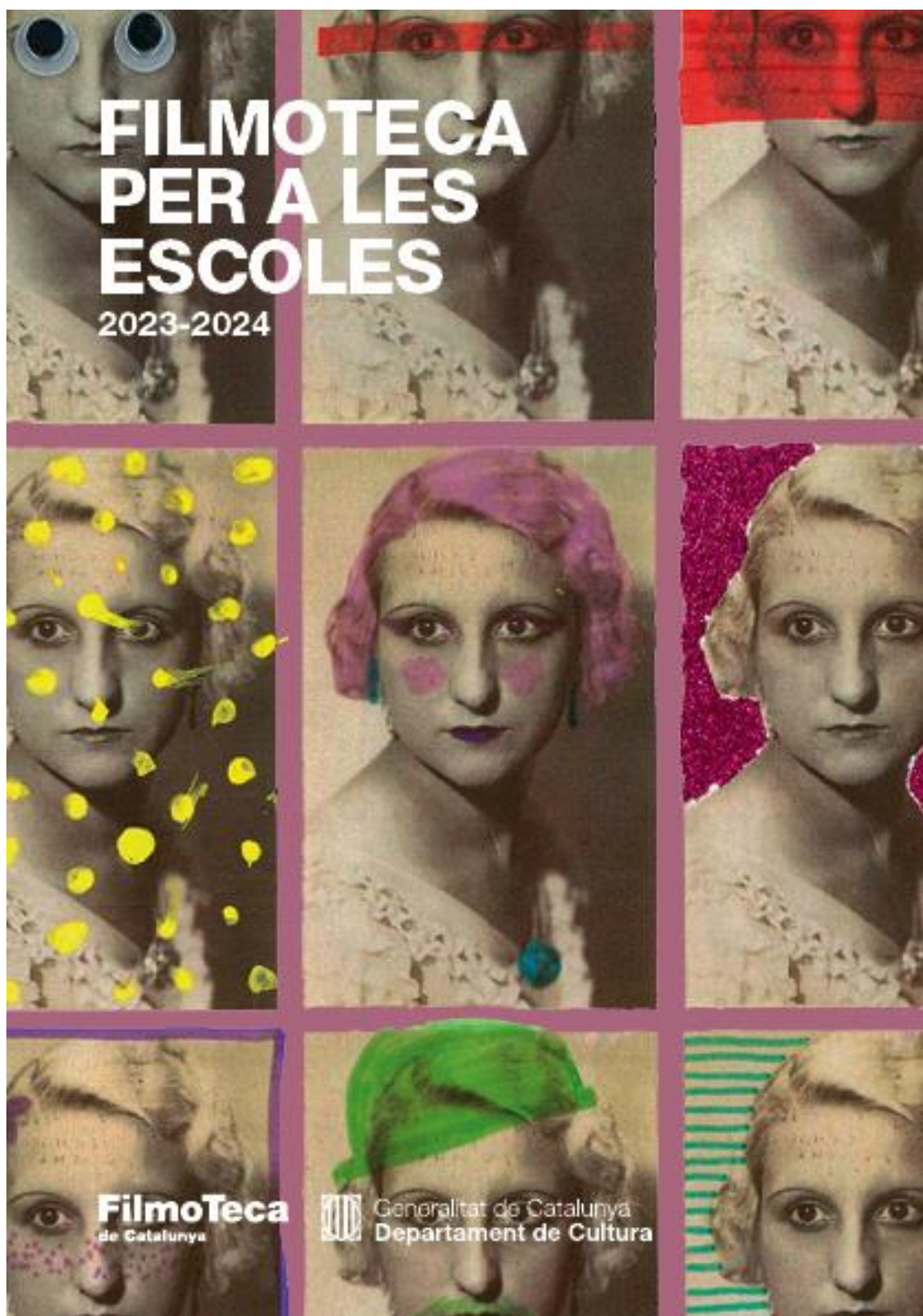


FILMOTECA PER A LES ESCOLES 2023-2024

RETRATS DOCUMENTALS



MATERIAL DIDÀCTIC ELABORAT PER

 a bao a qu

#FilmotecaEscoles

ÍNDEX

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE	2
INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ	2
TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ	2
Al blog	3
INTRODUCCIÓ	4
DOCUMENTAL	4
RETRAT	4
LES VISTES LUMIÈRE	4
<i>La sortida de la fàbrica I, II i III</i> (França, 1895)	5
<i>Refredament del carbó</i> (Carmaux) (França, 1896)	6
OFICIS I RETRATS DE PERSONES	7
<i>Le quattrovolte</i> , de Michelangelo Frammartino (Itàlia, 2010)	7
<i>En construcción</i> , de José Luis Guerín (Espanya, 2001)	7
<i>Daguerrotips</i> , d'Agnès Varda (França, 1976)	8
<i>Innisfree</i> , de José Luis Guerín (Espanya, 1990)	9
<i>Pastors d'Orgosolo</i> , de Vittorio de Seta (Itàlia, 1958)	10
<i>Les campanes de l'ànima</i> , de Werner Herzog (Alemanya, Estats Units, 1998)	11
ESP AIS	12
<i>Mercado de futuros</i> , de Mercedes Álvarez (Espanya, 2011)	12
<i>Tota la memòria del món</i> , d'Alain Resnais (França, 1956)	13
CONCEPTES I MATÈRIES CURRICULARS QUE ES TREBALLARAN A LA SESSIÓ	14
CONTACTE	15

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ)

A continuació es recullen alguns apunts per preparar la projecció i pel posterior visionat i comentari a classe.

INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ

Abans de la sessió a la Fílmoteca, es tracta sobretot de despertar l'interès i el desig de l'alumnat.

- Expliquem el desenvolupament i la finalitat de la sessió. Veurem i comentarem fragments de pel·lícules documentals de grans cineastes d'èpoques diferents i reflexionarem sobre les tries que han fet. Es tracta, per tant, que durant la sessió estiguem de manera activa i participem en els moments de diàleg: compartim les nostres observacions, ens fixem en detalls, pensem com haguéssim filmat les mateixes situacions, preguntem els dubtes, etc.

- Veurem tots els fragments en versió original subtitulada. No fem un problema o dificultat dels subtítols. Encarem-ho en positiu: és la millor manera de veure les pel·lícules, ja que és la que permet gaudir-les com realment les van concebre i realitzar els seus directors/es. A més, en el cas que les persones que apareixen al film parlin, ens permet escoltar la seva veu i percebre el to i la manera d'expressar-se, sempre singulars i molt significatius sobre la manera de ser i estar de les persones. Doblar un film documental, d'entrada, ens impedeix accedir a aquesta proximitat.

- A més del treball de preparació de la sortida i del comportament que cal tenir, és important explicar a classe que dins la sala no s'hi pot menjar ni beure. És molt important respectar-ho. També és fonamental mirar els fragments en silenci, ja que això ens permetrà a tots i totes fer atenció no només a les imatges, sinó també al so. Després ja tindrem temps per comentar tot allò que ens hagi impactat o interessat!

TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ

Després de la sessió pot ser interessant fer un treball de recopilació i definició de paraules sorgides durant el comentari dels fragments: enquadrament, tràveling, retrat... El treball a classe permetrà assentar els coneixements apuntats a la Fílmoteca.

Després de la projecció podem obrir la reflexió a partir de les inquietuds, interessos, dubtes, comentaris, fascinacions del propi alumnat. Intentem generar un ambient de treball en què la reflexió parteix del diàleg, de "recordar i mirar els fragments junts". També, és clar, de la descoberta de nous fragments. Pot ser interessant, per exemple, proposar a l'alumnat que portin fragments relacionats amb els elements cinematogràfics que hem treballat a la projecció.

Perquè el diàleg pugui ser fluid, estimulants i còmode és interessant, per exemple, canviar la disposició habitual de les taules i col·locar-les en forma d'U. Això ens permet veure'ns les cares i alhora la pantalla on projectem els fragments de films; a més crea un clima més recollit.

També és interessant establir unes pautes clares pel diàleg. Per exemple: 1) Mai no interrompem a qui està parlant; 2) Tots els comentaris seran respectats; si ens escoltem, en tots hi trobarem aspectes valuosos. Podem treballar individualment o en grups. És interessant, quan l'alumnat exposi les seves tries o comentaris, que tinguin el comandament del reproductor de l'ordinador i busquin el fragment o pla escollit, el mostrin, l'aturin i comentin. També és interessant que no només ho comentin, sinó que sempre estigui oberta la participació de la resta del grup. Així, per exemple, es pot plantejar als altres per què creuen que els seus companys i companyes han escollit aquest fragment o què els interessa, d'aquest moment, etc.

Els fragments que es comenten al dossier, no són exactament els mateixos que es projecten a la sessió a la Filmoteca de Catalunya. N'hi ha dels i les cineastes que visionarem a la Filmoteca, altres que corresponen a diferents moments dels films visionats a sala i, altres, que proposem per a una descoberta conjunta a l'aula.

Al blog

El blog <https://filmotecaescoles.blog.gencat.cat/> és un espai privilegiat per publicar tots els textos elaborats a classe: llargs o curts, individuals o col·lectius, en forma de comentari, anàlisi, llista o definició. Així mateix es poden publicar captures, fotografies i treballs visuals elaborats a partir de la sessió.

INTRODUCCIÓ

Abans d'analitzar diversos fragments que podrien formar part d'aquest univers cinematogràfic que podríem anomenem "Retrats documentals" convé que pensem una mica sobre algunes qüestions prèvies:

- Què és el documental?
- Què entenem per "retrat"?

DOCUMENTAL

La definició del cinema documental és d'una gran complexitat, ja que sovint resulta molt difícil establir uns límits precisos. En tot cas, podem acordar que el cinema documental explora la realitat amb la certesa que el cinema no només és un art de ficció, sinó que també és una eina de coneixement, vincle i aproximació als espais, pobles i ciutats, persones, oficis, modes de vida, presents i passats del món.

És fonamental també que considerem que quan explora la realitat, el cinema és un art. Per això el cinema documental és tan diferent dels reportatges televisius, perquè els i les cineastes documentalistes fan les seves tries en relació a una voluntat expressiva i artística; el documental també és un acte de pensament. El cinema documental treballa amb la realitat i alhora crea un món cinematogràfic.

RETRAT

La paraula "retrat" és un terme habitual, d'ús comú i que tots i totes creiem saber què significa. Es podria resumir amb la definició que en fa, per exemple, el diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans: "Representació d'una persona per mitjà de la pintura, del dibuix, de la fotografia." A partir d'aquesta definició podríem dir que un retrat és una re-presentació, una imatge que "imita" una persona.

Però aquí fem servir també "retrat" per referir-nos a oficis i espais. Per què utilitzem la paraula "retrat" si allò que es filma no és pas una persona? Els retrats només poden ser-ho de persones? O també podem restituir la manera de ser d'animals, oficis, espais, pobles, ciutats?

LES VISTES LUMIÈRE

Els dels Lumière són films d'un sol pla. L'operador començava a fer rodar la maneta en el moment en què volia iniciar el film i ja no s'aturava fins que s'acabava el rotllo de pel·lícula, que tenia disset metres. Amb cada rotllo, doncs, feien un únic film, un sol pla. Aquests disset metres de pel·lícula, projectats, corresponien aproximadament a una mica menys d'un minut.

Els Lumière filmaven el món per primera vegada, mai ningú no ho havia fet abans, i és en aquesta novetat on rau gran part de l'essència dels seus films. Coneixien molt bé la fotografia, això sí, però no existia res del que avui s'anomena "llenguatge cinematogràfic". Els Lumière i els seus operadors ho havien d'inventar i de descobrir tot: els motius per filmar, les possibilitats expressives dels diferents emplaçaments de la càmera en cada situació i cada lloc, la

importància del moment d'iniciar la filmació. Havien inventat el cinematògraf, però havien d'inventar també el cinema. Què filmar? Com filmar-ho?

Les anomenades Vistes Lumière són films privilegiats per a iniciar l'observació d'un pla i per introduir-nos en la complexitat i la fascinació que pot generar el cinema documental. Els plans dels Lumière posen en joc –molt sovint de forma sorprenent i magistral– els elements principals de la creació d'un pla:

- la tria del lloc i l'acció que es vol filmar
- la tria de l'enquadrament; la distància, l'alçada i l'angle on se situa la càmera. Es pot provar d'imaginar la filmació de la vista: on estava la càmera, a quina alçada, què devia esperar l'operador per començar?
- la tria del moment d'iniciar la filmació
- la composició i la profunditat: plans en perspectiva, plans frontals, plans completament aplanats, plans oberts i plans atapeïts
- tot allò que passa durant el pla, fent atenció a tots els termes de la imatge. Què han enquadrat? Quines línies i moviments han privilegiat? Quines transformacions es produeixen? Què veiem i què resta ocult? Què ha estat fruit de l'atzar i què estava previst?

La sortida de la fàbrica I, II i III (França, 1895)

La sortida de la fàbrica és conegut per ser el primer film de la història del cinema. Els Lumière (Louis a l'aparell) van triar un indret familiar –la seva fàbrica a Montplaisir (Lió), al carrer que ara porta per nom “Rue du premier film” (carrer del primer film)– i una situació molt rica en moviments i accions (la sortida de la fàbrica). Però de fet, de “sortides de la fàbrica,” n'hi ha vàries: la van filmar repetides vegades, fent petites variacions d'una versió a un altra. Van fer-ne una primera, sobre paper (el cel·luloide encara no estava disponible a França) a finals de l'estiu de 1894; una segona al voltant del 20 de març de 1895 (projectada a París el 22 de març); una tercera al juny (projectada a un congrés de fotògrafs a Lió el 10 i l'11 de juny); i una quarta, la més coneguda, filmada en ple estiu i projectada a la primera sessió pública del Cinematògraf Lumière el 28 de desembre de 1895.

D'una a l'altra, podem veure el pas de les estacions fixant-nos en l'ombra de l'arbre (com havien de rodar amb molta llum, es veuen molt definides les branques completament nues al març, amb algunes fulles al juny i amb una esplèndida copa a l'estiu) i en el vestuari dels treballadors. Però d'una a l'altra filmació el que descobrim també és el mode de treball dels Lumière, la seva voluntat de recerca, d'experimentar el mitjà; com analitzaven els seus films i tornaven a rodar la mateixa situació introduint canvis per aconseguir el pla desitjat.

En les tres ocasions (prescindim aquí de la filmada sobre paper) es tracta d'un pla desbordant de vida, moviments i accions simultànies: homes, dones, nens, bicicletes, gossos, cavalls desplaçant-se en totes direccions... Però quines són aquestes variacions? Per una banda, la distància i l'enquadrament. En la primera versió la càmera està emplaçada més lluny (a la finestra de la casa de davant), mentre que a les altres dues la proximitat accentua el dinamisme

dels moviments i les accions. Pel que fa a l'enquadrament, es va afinant d'una versió a una altra: el mur esquerra i la petita porta adquireixen progressiva importància (proporcional a l'augment del trànsit a través d'ella); també s'equilibra l'enquadrament de l'estructura triangular del sostre.

Per una altra banda, les variacions també concerneixen les accions i el control del temps. Els Lumière dirigeixen l'escena i van depurant-la d'elements fins aconseguir el que podríem considerar el seu particular "final feliç": que la durada de l'acció coincideixi amb la durada del pla. És en aquestes variacions on veiem la part de "posada en escena" del pla: seguint les indicacions dels Lumière, els obrers i obreres surten cada vegada més ràpidament, en cada versió s'utilitza més la porta petita (que a la primera s'obre a la meitat del pla), i s'han anat eliminant diversos elements que potser alentien massa l'acció: a la tercera versió fins i tot s'ha prescindit del carruatge dels patrons que en les altres apareixia sempre al final del pla. Finalment ho aconsegueixen: la tercera versió s'acaba just quan surten els últims treballadors i treballadores i la porta comença a tancar-se. I no només això: d'una versió a l'altra, també ajusten l'inici del pla i l'obertura de les portes centrals. A la primera són completament obertes, a la segona s'estan acabant d'obrir, i a la tercera, tot just lleugerament entreobertes. Podem imaginar l'espera dels treballadors/es, al llindar de les dues portes, a l'avís del primer gir de maneta per sortir precipitadament i completar així (d'inici i final) el pla tan desitjat: el "primer" pla de la història del cinema.

Refredament del carbó (Carmaux) (França, 1896)

El film Lumière es centra en l'acció de refredament dels blocs de carbó a una fàbrica del sud de França. És un d'aquells films en què el temps està perfectament calculat i on les accions se succeeixen de forma trepidant i sorprenent al llarg del film.

- En un primer moment tot sembla calmat. L'operador ens prepara per presentar-nos el que serà el protagonista de l'acció: el bloc de carbó que surt de la comporta.
- De seguida, el moviment dels/les treballadors/es dins del pla i d'altres que apareixen de fora de l'enquadrament, ens indica que l'acció està a punt de començar. Es llavors quan des de la dreta de l'enquadrament apareix el broll d'aigua per refredar el carbó.
- D'altra banda es crea tensió amb els treballadors que, a l'esquerra de l'enquadrament, esperen amb rastells a la mà.
- Llavors, el bloc de carbó es comença a desfer. La nostra atenció està completament centrada en aquest esdeveniment quan de sobte, en un segon terme, comencem a veure com un treballador passa amb vagons plens de carbó.
- En aquest moment, el film es torna molt intens. D'una banda, a la part superior del pla veiem els treballadors que carreguen vagons amunt i avall sense parar. D'altra banda, a la part inferior observem com els treballadors comencen a desfer el bloc de forma cada cop més intensa.

Aquest film és un preciós exemple de composició i mesura justa del temps.

A més, ens obre la porta a pensar: si nosaltres féssim un pla a la manera dels Lumière, quines feines o oficis voldríem filmar?

***Le quattrovolte*, de Michelangelo Frammartino (Itàlia, 2010)**

Un poble de Calàbria (Itàlia) situat en uns alts turons des dels quals s'albira a la llunyania el mar Jònic, un lloc on el temps sembla haver-se aturat, on les pedres tenen el poder de canviar els esdeveniments i les cabres s'aturen a contemplar el cel.

Realitzada sense diàlegs i amb molt poca presència de persones, *Le quattrovolte* comença amb els últims dies d'un pastor ancià. Posteriorment, s'encadenen quatre relats dedicats als quatre regnes del món natural segons Pitàgores: l'humà, l'animal, el vegetal i el mineral. La pel·lícula evoca els cicles de la vida des d'una visió poètica de la naturalesa.

El fragment correspon a l'inici de la pel·lícula. La seqüència s'obre amb un pla preciós, de gran abstracció: el fum (que amb prou feines sabem si és fum o boira) no deixa veure l'espai. Després d'uns segons, el vent comença a permetre entreveure l'espai darrere el fum. Els dos plans següents, tancats, allarguen la tensió i el misteri. No podem orientar-nos, ni situar-nos en l'escala del pla. També el so dels cops sobre el pla tancat incrementa la incertesa. Després d'aquest inici, Frammartino canvia d'escala i mostra l'espai en la seva dimensió i concreció: una carbonera. La presència de l'home pujat a l'estructura permet per fi entendre la dimensió de l'espai.

Podem posar en relació aquest fragment amb l'anterior *Vista dels Lumière*.

I podem també imaginar com donaríem continuïtat al retrat: ens apropiàriem al treballador? Seguiríem les seves tasques? Continuaríem centrats en l'espai?



***En construcción*, de José Luis Guerín (Espanya, 2001)**

En construcción és una pel·lícula sobre la transformació del Raval –antic barri xino de Barcelona– a partir de les reformes urbanístiques realitzades a finals de la dècada dels noranta i principis dels anys 2000. A través del retrat de la construcció d'una obra nova on abans hi havia habitatges vells i pobres, la pel·lícula mostra la vida del barri i dels seus habitants.

Guerín senyala que una de les seves principals preocupacions va ser trobar “una estratègia per captar les paraules dels veïns sense trair la veritat de la seva vida, i mirar de provocar situacions, seleccionar les persones i esperar el miracle de l'actuació”. Precisament les persones, les seves frases, els seus rostres, es convertiran en els autèntics protagonistes del film. Comenta el cineasta: “aquest és el territori més propi del cinema, que mai no podrà ser reemplaçat pels rostres fabricats per un ordinador, perquè n'hi ha prou amb la seva ètica i la seva estètica en la inequívoca realitat d'un rostre humà”.

En aquest cas, la seqüència se centra en dos dels treballadors de l'obra: un pare i un fill (al mateix temps que un mestre i el seu aprenent). És interessant que ens fixem particularment en els següents elements:

- La construcció de la seqüència partint de la relació entre l'obra i els seus voltants (el veïnat encara antic), per centrar-se després en els dos protagonistes de la seqüència.
- El muntatge del so i dels diàlegs: podem fixar-nos en com la veu del pare està muntada sobre diferents plans, però mai sobre el rostre d'ell. És un muntatge de gran complexitat i subtilesa, molt interessant per nosaltres perquè ens permet reflexionar sobre com una veu pot desenvolupar-se sobre plans de moments molt separats en el temps.
- Els plans tancats de les mans i els rostres cap al final del fragment, i els bells plans de les línies i el cordill que tornen a donar pas a plans de l'obra en relació amb el barri.



Daguerrrotips / Daguerréotypes, d'Agnès Varda (França, 1976)

Agnès Varda filma i ret homenatge als i les comerciants i, artesans i artesanes del seu carrer: la rue Daguerre, al districte XIV de París. El fragment comença amb una botiga d'acordions on els retratats miren a càmera. Segueix, a través de la finestra, amb els sastres treballant, sobre els que reflexiona en *off*. Després, se succeeixen retrats de diferents comerciants: alguns treballant, la majoria mira a càmera i tots es presenten.

El títol juga amb una bonica confluència donada pel nom del carrer. Daguerre és un dels pares de la fotografia i el procediment fotogràfic que va inventar porta per nom "daguerrotip"; moltes de les fotografies fetes amb aquest procediment són retrats. Aquí els "daguerreotypes" són també els "tipus" del carrer Daguerre. Els seus habitants al mateix temps que el seu retrat.



Copiem a continuació algunes parts d'un text que va escriure la mateixa Agnès Varda sobre la seva experiència amb *Daguerrrotips*:

"Era com si anés a fer les compres als "meus" comerços habituals, però amb una càmera portada per Nurith Aviv, les imatges de la qual ja m'havien cridat l'atenció en un estrany film

que es deia *Erica Minor*. Vam rodar amb un equip molt petit. I dic bé, petit. Ni Nurith, ni Christote, que feia la direcció de producció i la secretaria de rodatge, ni jo, passàvem del metre cinquanta-quatre.

Va ser així que el 1975, després de viure durant vint anys al mateix carrer, vaig aprendre a veure millor els meus veïns comerciants fent un documental.

M'agrada filmar a la gent de veritat. [...] M'agrada veure'ls posar-se en escena ells mateixos, escoltar com parlen, observar els seus gestos, els seus decorats i els objectes dels quals s'envolten. Es podria dir que el real aquí fa el seu propi cinema. Es desplacen com si se'ls hagués indicat què fer. Per percebre-ho, només cal quedar-se quiet, romandre simplement allà una bona estona. [...] Ells mateixos es converteixen, en posar al final del film, en retrats fixats en el temps, però alguns cabells es mouen, s'esbossa un gest, respiren! Són daguerrotips vibrants. [...]

Va haver-hi un sol canvi –només un- entre l'abans i el després de *Daguerréotypes*. Havien entès que el cinema és un treball de veritat. Havien vist la Nurith portar la càmera de 16 mm sobre les seves esquenes, ens havien vist començar molt d'hora amb la il·luminació dels locals... Abans, em prenien per una artista una mica mistificadora i inconformista. Després m'havia convertit en una treballadora.”

***Innisfree*, de José Luis Guerin (Espanya, 1990)**

Innisfree és un film sobre el poble on John Ford va filmar *L'home tranquil*. “Tot va començar durant un viatge per l'ampli marc geogràfic on es va rodar l'any 1951 *L'home tranquil*. Vaig entrar en un pub d'una bella vila irlandesa i vaig escoltar a quatre vells parlant de John Ford. Vaig comprendre en aquell mateix instant que d'allà en podia sortir una pel·lícula fascinant. Així se'm va ocórrer la idea de fer *Innisfree*”, relata José Luis Guerin.

Quaranta anys després del film, el cineasta filma la vida del poble i els seus habitants. En un retrat col·lectiu, com si es tractés d'un catàleg, José Luís Guerin retrata persones del poble. Son retrats instal·lats en els quals el cineasta disposa a les persones per a ser filmades; gairebé totes miren a càmera, altres miren fora de camp. L'espai té més o menys presència segons el cas, però sempre es fa present el context. L'atenció a cada individu es conjuga amb el retrat col·lectiu d'un poble.

Una veu en *off* en tercera persona comença relatant la relació dels habitants amb el rodatge de la pel·lícula de John Ford i després enumera les professions dels retratats. És interessant fixar-se en les diferents actituds i reaccions. Un retrat no només mostra com és la persona físicament, sinó que ens mostra quelcom de la seva manera de fer o ser.

De fons, sona la banda sonora de *L'home tranquil*.



Pastors d'Orgosolo / Pastori di Orgosolo, de Vittorio de Seta (Itàlia, 1958)

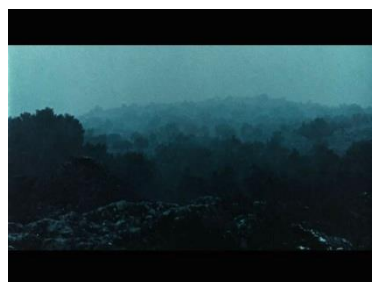
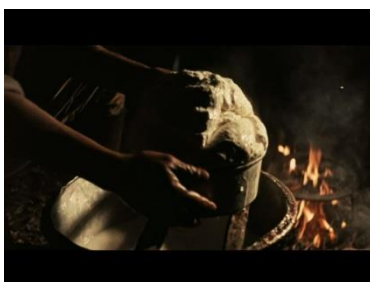
Vittorio de Seta va començar la seva carrera cinematogràfica als anys cinquanta realitzant un conjunt de curtmetratges documentals al sud d'Itàlia (concretament a Calàbria, Sardenya i Sicília, d'on ell era originari). La seva intenció era mostrar una sèrie de costums populars poc valorats i mai mostrats al cinema, a partir d'un retrat dels oficis d'aquestes regions (el camp, la pesca, les mines, etc). Les seves pel·lícules proposen una immersió en una cultura ancestral i destaquen pel seu caràcter líric, a causa de la gran expressivitat de la fotografia en color i l'absència de comentari.

La pel·lícula segueix el trajecte d'un grup de pastors a les muntanyes d'Orgosolo a Sardenya. El cineasta s'interessa per una forma de vida ancorada en el passat, on el progrés econòmic no sembla haver arribat. En silenci, s'observa el treball dels camperols, els seus gestos i el ritme de les seves tasques. El cineasta no intervé amb cap comentari ni entrevista: només assisteix al món que filma per intentar transmetre la comunió de l'home amb la naturalesa.

L'inici de la seqüència és interessant: De Seta construeix el contrast entre l'exterior –amb les cabres sota la pluja– i l'interior en el qual el pastor treballa a l'escalf del foc. Aleshores el cineasta se centra per complet en el procés de fer el formatge: les mans, els seus gestos i moviments en plans tancats, la llum il·luminant únicament el pastor, el fum, la textura del formatge... A través d'un pla del rostre, De Seta introdueix el segon pastor, que participa també en el treball i que fins ara només havia intervingut per donar les eines al primer, sense gairebé entrar en el pla.

El treball de llum al llarg de tota la seqüència és molt bell i ajuda a generar les sensacions que associem al procés.

La seqüència es tanca amb un pla de l'exterior plovent, amb una llum freda que contrasta amb l'interior.



Les campanes de l'ànima / Bells From The Deep, de Werner Herzog (Alemanya, Estats Units, 1998)

Diu una llegenda de la Sibèria russa que des de les profunditats d'un llac s'escolten els sons de les campanes d'una catedral. Quan la ciutat de Kitesh era amenaçada per una invasió mongola, Déu va salvar-la fent que aquest mateix llac, el Swetloyar, els engolís. Des del mite, el documentalista Werner Herzog es trasllada al nord del riu Yenisei per explorar les manifestacions d'una fe que, en aquesta part de Rússia, és una barreja entre el culte d'un déu únic amb rituals pagans o xamànics, místics i supersticiosos, fins a ortodoxos. Amb una veu en *off* que mai no emet judicis, Herzog retrata com aquests homes i dones busquen, en la fe, el mitjà per combatre el buit en el que viuen. El mateix cineasta, a propòsit de la pel·lícula explica: "Hi ha alguna cosa molt profunda en els russos. Estic casat amb una russa de Sibèria i molta de la seva gent té profundes creences i supersticions. Crec que el límit entre la fe i la superstició està molt barrejat en ells. Per a mi, la pregunta a l'hora de fer el documental era la següent: com representar l'ànima d'una nació sencera amb una hora de pel·lícula?".



ESPAIS

Mercado de futuros, de Mercedes Álvarez (Espanya, 2011)

En aquest cas Mercedes Álvarez realitza una pel·lícula sobre el capitalisme, sobre la deshumanització dels espais i les ciutats a causa de l'especulació. Podem analitzar el fragment des d'aquesta perspectiva, observant amb atenció les tries d'enquadrament (és molt significatiu, per exemple, el pla en què la publicitat de les amanides 'Florette' ocupa el fons) i les tries de muntatge.

Podem veure el fragment com un petit curtmetratge dins de la pel·lícula; tant els personatges com l'espai apareixen únicament en aquest moment del film. A més, la seqüència té una estructura circular que marca molt clarament l'inici i el final: comença amb plans oberts i es va aproximant a poc a poc a la vida dels horts, per acabar-se novament amb plans oberts. L'espai dels horts queda perfectament contextualitzat com una illa enmig de l'enrenou del tràfic (avions, trens, cotxes...).

De fet, tota la seqüència es construeix a partir del contrast entre la vida dels horts i la vida de tot allò que els envolta, com si fossin absolutament independents, com si s'ignoressin mútuament. En aquest sentit, és molt interessant el treball de muntatge de so, molt atent i precís amb els petits sons de la vida dels horts (les branques que es trenquen quan els senyors agafen les nespres; l'aigua dels cubells...) que resisteixen els eixordadors sorolls de trens i cotxes.

Encara en relació al muntatge, hi ha dos altres aspectes també molt interessants. D'una banda, podem analitzar com es crea la continuïtat d'espai, com s'han organitzat els plans perquè l'espectador entengui l'espai. D'altra banda, és molt important la durada dels plans, suficientment llargs perquè entrem en la calma d'aquells que passen les seves hores en els horts. Finalment, podem observar la continuïtat sonora: com, malgrat que els plans han estat rodats en moments i dies diferents, el so crea continuïtat entre ells (per exemple, l'ambulància que entra en un pla i continua en el següent).

També és molt bonic que ens fixem en la llum: els reflexos del sol en els rostres, les branques i les fulles.



Tota la memòria del món / Toute la mémoire du monde, d'Alain Resnais (França, 1956)

El 1955 Alain Resnais va rebre l'encàrrec de filmar un documental sobre la Biblioteca Nacional de França. A la pel·lícula es mostren les diverses seccions d'aquesta biblioteca, els seus diferents fons, així com la forma en què les obres són conservades, catalogades, ordenades, consultades, etc.

Resnais va un pas més enllà, realitzant llargs tràvelings laterals que recorren l'arquitectura de l'edifici en moviments laberíntics, acompanyats d'una sèrie de plans picats que analitzen l'espai i la circulació de les obres. La música repetitiva i el comentari en *off* acompanyen aquesta visió personal i audaç de la biblioteca, que converteixen la pel·lícula en una reflexió més ambiciosa sobre la memòria universal i el lloc on es conserva. Aquests temes seran explorats pel cineasta en tota la seva obra posterior.

Totes dues seqüències es construeixen sobre el mateix esquema: el seguiment del recorregut dels documents per l'enorme i imponent Biblioteca Nacional de França. Una veu en *off* grandiloqüent descriu els processos subratllant el seu valor, complexitat i fins i tot misteri. La música contribueix a l'exaltació del procés i la institució.

CONCEPTES I MATÈRIES CURRICULARS QUE ES TREBALLARAN A LA SESSIÓ

Conceptes que es treballaran a la sessió:

- El cinema com a art en relació amb la realitat
- El procés de recerca i coneixement
- Concepcions del cinema documental
- El muntatge com a fase essencial del procés de creació documental
- Els vincles amb allò retratat: dispositius de filmació i construcció del relat
- La paraula dels retratats i la paraula del/la cineasta

Matèries curriculars relacionades:

- Educació plàstica i visual
- Educació audiovisual
- Educació musical
- Creació fotogràfica i cinema
- Llenguatges artístics contemporanis
- Llengua catalana i literatura
- Llengües estrangeres

Competències bàsiques relacionades:

- Competències bàsiques en l'àmbit artístic
- Competències bàsiques de l'àmbit lingüístic
- Competències bàsiques en l'àmbit de la cultura i valors
- Competències bàsiques de l'àmbit personal i social

CONTACTE

Si voleu aprofundir més en aquest o en altres aspectes del cinema, els docents disposen d'accés gratuït a la Biblioteca del Cinema de la Filmoteca de Catalunya amb tot tipus de recursos i bibliografia sobre cinema i cultura audiovisual.

Filmoteca de Catalunya

Filmoteca per a les escoles

filmoteca.escoles@gencat.cat

<http://blocs.gencat.cat/filmotecaescoles>

<https://www.filmoteca.cat/web/ca/article/filmoteca-les-escoles>

Telèfons: 93 556 51 95 / 93 556 51 98

Associació A Bao A Qu

www.abaoaqu.org

<http://www.facebook.com/pages/Associacio-A-Bao-A-Qu/158553550858781>

abaoaqu@abaoaqu.org

IG:abaoaqu_

Lepant, 264, 1r G

08013 Barcelona

Telèfon: 93 285 31 81