

Texto publicado en decembro de 2008 no ACMI (Australian Centre for the Moving Image) http://www.acmi.net.au/william_klein_essay.htm

Mirando as famosas fotografías de William Klein dos anos cincuenta e dos sesenta -tanto as súas vistas de rúas xaponesas ou americanas como as instantáneas de moda europeas-, un podería deducir facilmente a súa sinatura visual: lentes panorámicas deformantes; efectos lumínicos de exposición, brillo ou desenfocado; composicións que van das grotescas caras en primeiro plano a caóticas multitudes descentradas ou cúmulos de sinalizacións urbanas.

Con todo, os seus prodixiosos traballos para o cinema (1958-1999), a marca estilística de Klein chega dunha maneira diferente e inesperada. É un lento movemento de cámara lateral, cara á dereita ou á esquerda, ben interior ou exterior -olladas panorámicas sobre a rúa, grupos de cidadáns ordinarios protestando ou divertíndose (ou as dúas cousas de vez), profesionais traballando, portavoces dunha organización ou evento, individuos con (ou sen) talento agardando de xeito nervioso pola súa audición para o mundo do espectáculo... Incluso cando recorre, dentro do medio filmico, a unha meditación sobre a súa fotografía fixa, recrea enxeñosamente esta ollada lateral: no curto ensaio *Contactos* (1989) -unha pequena peza dun gran proxecto conceptual intermedial- deslízase entre as láminas de contactos nunca antes publicadas que deron algunha das súas imaxes máis célebres, dando pé a que vexamos o fortuíto, as posibilidades e baleiros que quedan antes e despois de cada disparo.

As tomas laterais de Klein deixan unha sensación moi particular. Lembran aquelas secuencias do cinema primitivo¹ no que grupos de xente, como traballadores, ían presentándose, un por un, diante dunha cámara estática para identificarse. Nestas imaxes, a cámara semella máis ben un dispositivo de vixilancia, a ferramenta dun Estado sinistro, que o instrumento empunhado por un artista sensible. Klein, sempre anarquista,

¹ E remiten de xeito máis explícito nas gravacións de xestos deportivos ao xeito de Muybridge en Cámara Lenta, (1984).

encomenda o seu estilo considerablemente artístico a unha finalidade xocosa e subversiva cando fai os seus implacables movementos de cámara: forza a un tempo ao xefe e ao traballador, ao gañador e o perdedor, ao alguén (celebridade) e a ninguén (xente corrente) a declarar «quen son», non como personalidades individuais, senón como suxeitos sociais, dentes dunha máquina tola.

William Klein é unha figura destacable dentro da historia do cinema, unha autoridade en si mesmo, alén de moitos movementos e tendencias ao tempo que se solapa con eles. Contemplando o metraje de 1964 que constitúe a primeira metade de *Muhammed Ali, o máis grande* (1974) -coa súa ausencia dunha voz narradora superposta e a inexorable enerxía da reportaxe feita «no momento»- un podería imaxinalo saído da mesma escola de cinema-vérité norteamericana de Leacock, Pennebaker e os irmáns Maysles. Pero hai algo crucial na falla de obxectividade espuria en Klein: unha simple ollada á maneira deliberadamente fea en que retrata os «donos» brancos sureños do boxeador (outra «intromisión» lateral) en contraste coa maneira aberta e xenerosa con que filma a Ali e a súa cohorte íntima, é suficiente para transmitir de xeito palpable con quen e contra quen está o cineasta, quen lle gusta e quen non. Así, hai un aspecto de Klein que anticipa mirada máis fría e analítica -aínda que todavía indirecta- dos documentais de Frederic Wiseman sobre todas as clases de institucións sociais (prisións, escolas, oficinas, matadoiros, mosteiros...) ademais dos filmes-ensaio máis locuaces de Chris Marker, quen foi o primeiro en animar a Klein a converter o seu ollo fotográfico en ollo cinematográfico na (literalmente) deslumbrante *Broadway iluminada* (1958)

Pero Klein non é un cineasta hiper-cerebral nin socioloxicamente determinista. El expón as divisións e miserias sociais (véxase *Hollywood, California: A Ópera dun perdedor*, 1977) pero ao tempo que o capta, o seu mundo sempre está a punto de estoupar: pola tensión das resistencias que se constrúen na súa defensa e na súa contra (como nos seus documentais das protestas contra a Guerra de Vietnam nos Estados Unidos ou o maio do 68 en París); ou porque un exceso de racionalidade burocrática está a piques de inclinarse cara á tolemia absoluta, como en *A Parella Modelo* (1977), o seu arrepiante soño de telerrealidade e «planificación do modo de vida» científica. Aínda que a vida, na aguda visión de Klein, pode acontecer sempre dentro dunha rede lateral do control social, esa vida sempre insiste, sempre resiste, sempre estoura fóra dos seus confíns autorizados: as partes máis memorables de *A Historia de Little Richard* (1980) ocorren unha vez a «estrela» do filme o abandona e os «extras» de a diario (incluíndo un xenuíno exército de imitadores de Little Richard) emerxen e toman o control.

WILLIAM KLEIN: AGARDANDO POR UN FOTÓGRAFO

Adrian Martin

Para corresponder a esta sensibilidade anárquica, Klein desenvolveu unha linguaxe fílmica de polifacética que pode tildarse de vagamente «expresionista». Anos antes de que Jean Luc Goddard botase a voar con *Unha muller é unha muller* (1961), Klein xa mesturaba atrevidas cores primarias na fotografía dos seus filmes con deseños gráficos sobrios e chamativos en créditos e cartelas. Máis tarde, outras influencias permearon e foron debidamente remodeladas por Klein, sempre por vía da esaxeración inspirada: pode verse nas salvaxes mesturas musicais instantáneas (ao estilo da *Nouvelle Vague*) de metálicos himnos oficiais e rock de Serge Gainsbourg en *Moda en Francia* (1984), ou na apoteose do Pop Art politizado na disparatada sátira das bandas deseñadas na marabillosa *Mr. Liberdade* (1969).



Os filmes de Klein non só cruzan e hibridan continuamente medios diferentes (imaxes fixas e en movemento, metraje rodado e animación, espectáculos sobre o escenario e fóra del), tamén detonan os límites entre o documental e a ficción: o seu documental retrospectivo *Dentro e fóra da moda* (1988) posúe ideas narrativas e performáticas, mentres que a súa primeira incursión clara na ficción *Quen es, Polly Magoo?* (1966), dá conta de maneira sentida e próxima dos rituais do glamour que acontecen entre bambalinas arredor dunha supermodelo de aparencia estrañamente ordinaria (Dorothy McGowan).

Chegando desde os eidos da pintura e da fotografía, era inevitable que Klein fose recibido, ao longo da súa brillante carreira, cunha certa sospeita: é «a imaxe» demasiado forte, demasiado evidente nos seus traballos? Klein sábeo mellor, e o seu traballo fílmico amósao: desde *Contactos* recibimos unha imaxe que non se corresponde nin coa dun antropólogo neutral que mantén a distancia nin coa dun demiúrgo felliniesco que está a vestir a escena, se non coa dun «observador partícipe» do mundo, un mirón prudente que se dá conta de que a vida social, en todas as súas formas lateralmente estruturadas, é fundamentalmente exhibicionista, e simplemente (como el mesmo declara) «agarda por un fotógrafo» que revele as súas verdades contraditorias.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
① cineclubedecompostela.blogaliza.org
facebook.com/cineclubedecompostela
@ cineclubedecompostela@gmail.com

PROYECCIONES

Todos os mércores na
Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21.
Santiago de Compostela)
Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

OUT
2014

15 DE OUTUBRO | 21:30

A rapaza non pode evitalo / Frank Tashlin (*The Girl can't Help It*, Frank Tashlin, EUA, 1956, 99' / VO)

22 DE OUTUBRO | 21:30

Marilyn cinco veces / Bruce Conner (*Marilyn Times Five*, Bruce Conner, EUA, 1973, 14' / VO)
Superstar : a historia de Karen Carpenter / Todd Haynes (*Superstar: the Karen Carpenter Story*, Todd Haynes, EUA, 1988, 43' / VO)

29 DE OUTUBRO | 21:30

Eu, un home / Andy Warhol (*I, a Man*, Andy Warhol, EUA, 1967, 93' / VO)
Presentación de *A mirada inqueda*: as películas de Andy Warhol (2a parte). coa presenza de **Alberte Pagán**.