



# 25

Pobles exposats, pobles figurants<sup>1</sup>  
**Georges Didi-Huberman**

Quaderns portàtils  
MACBA

03

04

### Contingut

Sortides de fàbrica, entrades en escena	05
El poble imaginari	07
Els figurants	10
Altres títols	17
Colofó	21
Sobre l'autor	22
Quaderns portàtils	22

# 25

## Pobles exposats, pobles figurants<sup>1</sup>

### Georges Didi-Huberman

<sup>1</sup> Conferència de Georges Didi-Huberman que va tenir lloc al MACBA el desembre del 2010. Aquest text és el fragment del treball en curs *Peuples exposés*. Es va publicar una primera versió del tercer paràgraf amb el títol «Figurants» al *Dictionnaire mondial des images*, dir. Laurent Gervereau. París: Nouveau Monde Éditions, 2006, p. 398-400.

## Sortides de fàbrica, entrades en escena

Com tothom sap, la primera pel·lícula projectada de la història es titula *La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière*. El 22 de març del 1895, a la rue de Rennes de París, davant d'uns dos-cents espectadors, Auguste i Louis Lumière van exposar per primera vegada, en una pantalla, la gent del poble en moviment. S'hi filmen els obrers, situats davant del portal de la fàbrica de Montplaisir quan surten dels tallers en una pausa laboral, cap al migdia. En l'era del cinematògraf el poble entra en escena quan surt de la feina, i es beneficia d'un nou valor d'exposició. Tot plegat és ben simple, però també del tot paradoxal.

Aquest *origen*, però, només ho va ser perquè es va produir per sorpresa. Els germans Lumière, probablement, no tenien cap intenció de fer destacar els empleats, el poble baix. El que els enorgullia era el fet de presentar a París un procediment original de fotografia en color, anomenat *autocrom*. Però en realitat va ser el «cinetoscopi de projecció», que es va mostrar al final de la sessió, el que, sorprenent-los a ells, va meravellar el públic: «Amb l'ajuda d'un cinetoscopi inventat per ell, Louis Lumière va projectar una escena d'allò més curiosa: la sortida del personal dels tallers a l'hora de dinar. Aquella visió animada, que mostrava en ple moviment com la gent s'afanyava per sortir al carrer, va produir una gran impressió... ». <sup>2</sup> En uns segons, es veia un centenar de persones, com si aquella «gent de la imatge» (els obrers de Lió) envaïssin de sobte la bona societat formada per enginyers i promotors industrials (els espectadors de París) que havien anat en aquella sessió.

D'altra banda, aquest *origen* ho va ser només perquè sorgia de la diferència que hi havia entre els subjectes representats i la manera amb què es van exposar: de fet, són treballadors just quan surten de la feina. És ben clar que no hi ha violència reivindicativa en aquesta sortida: simplement aprofiten la pausa del migdia per prendre l'aire, mentre el patró aprofita la insolació necessària per a la realització tècnica de la pel·lícula. Però la diferència hi és, sí, i a diversos nivells: els obrers tot d'una passen de ser *treballadors* –fabricants de material fotogràfic– a *actors* d'aquest primer film. Un d'ells, que va en bicicleta, es diu Francis Doublier: més endavant, passarà a l'altre costat de la càmera, amb una nova condició social, la d'*operador* cinematogràfic. <sup>3</sup>

<sup>2</sup> Bulletin du Photo-Club de Paris, núm. 3 (1895) citat a Bernard Chardère: *Le Roman des Lumières. Le cinéma sur le vif*. París: Gallimard, 1995, p. 301.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 293.

Una tercera paradoxa es posa de manifest quan es descobreix que aquest *origen* només ho va ser pel fet de desplegar-se completament en l'element de la *repetició*. En efecte, la pel·lícula de cel·luloide del març del 1895 va ser precedida d'un «assaig general» en suport de paper –i per tant, no projectable– l'estiu del 1849; i després van venir altres «assajos», repeticions o versions de la mateixa escena fins a finals de segle. <sup>4</sup> Cal afegir que la cinta només feia disset metres –per a un total aproximat de vuit-cents fotogrames o «vistes», com se'n deia llavors–, i per tant la pel·lícula durava un minut, «i l'auditori meravellat demanava que es repetís la projecció». <sup>5</sup>

Aquest *origen*, finalment, no té res de *punt de partida*: sembla més aviat un territori encara imprecís, un camp de possibilitats obertes i relatives, no al valor intrínsec del nou mitjà tècnic, sinó als múltiples valors d'ús que, de mica en mica, aniria adoptant. D'entrada n'hi ha prou a fullejar el catàleg de les mateixes *vistes Lumière* per entendre com n'era de significatiu el cinematògraf pel que fa a la història de l'exposició de la gent: de fet, és el conjunt de la societat el que es convertirà, –en totes les latituds a finals del segle XIX–, en l'objecte principal d'aquest nou atlas del món en moviment: curses de toros i concursos de nadons; manifestacions polítiques i processons religioses; tràfecs ciutadans, mercats de fruites i verdures; el treball dels estibadors, dels pescadors, dels pagesos; esbargiments i jocs infantils; avarades de vaixells; equips d'esports i tropes de circ; bugaderes i dansaires aixanti, burgesos opulents a Londres i culis miserables a Saïgon, etc. <sup>6</sup>

Al capdavant, la qüestió continua sent *de quina manera i amb quina finalitat s'exposen aquestes «vistes»*. Sabem que la representació de la gent va ser una qüestió crucial per a tot el cinema «primitiu» i «modern» més enllà o a partir de *La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière*. <sup>7</sup> Això va des de Griffith fins a Eisenstein, des d'Abel Gance fins a King Vidor. Sense oblidar Fritz Lang, que es preocupava per les multituds manipulades a Metropolis abans que Leni Riefenstahl les glorifiqués, uns quants anys i un dictador més tard, a *El triomf de la voluntat*. <sup>8</sup> És comprensible, en aquestes condicions, la urgència política –i la dificultat conceptual– d'analitzar aquests fenòmens «mediàtics» en l'era

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 293-301. George Sadoul: *Histoire générale du cinéma, I. L'invention du cinéma, 1832-1897*. París: Denoël, 1948 (edició revisada i augmentada, 1973), p. 284-286. Noël Burch: *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. París: Nathan, 1990, p. 22-28.

<sup>5</sup> *Bulletin du Photo-Club de Paris*, op. cit., p. 301.

<sup>6</sup> Jacques Rittaud-Hutinet: *Auguste et Louis Lumière: les mille premiers films*. París: Philippe Sers Éditeur, 1990. Philippe Dujardin: «Domitor ou l'invention du quidam» a *L'Aventure du cinématographe. Actes du congrès mondial Lumière*. Lió: Aléas, 1999, p. 277: «El temps del cinematògraf és aquell temps en què el poble comença a ser representat, ja sigui perquè se'l capturi amb la categoria de la gent qualsevol, urbana i laboriosa, o bé dins la categoria política del quidam, és a dir, d'algu qualsevol elevat a la dignitat de subjecte de dret.»

<sup>7</sup> Jean-Louis Leutrat: «Modernité. Modernité?», *Lumière, le cinéma*. Lió: Institut Lumière, 1992, p. 64-70.

<sup>8</sup> Pierre Sorlin: «Foule actrice ou foule objet? Les leçons du premier cinéma», *L'Image. Études, documents, débats*, núm. 1 (1995), p. 63-74.

dels totalitarismes vencedors, en pensadors com ara Kracauer, Brecht, Benjamin o Adorno.<sup>9</sup> No n'hi ha prou a exposar les multituds en general: també cal demanar-se en cada cas si la manera d'exposar-los –marc, muntatge, ritme, narració, etc.– les tanca (és a dir, les aliena i, al cap i a la fi, les condemna a una possible desaparició) o bé les deslliura (les allibera i les exposa a comparèixer, gratificant-les així amb el poder propi de l'aparició).

## El poble imaginari

«El cinema –escrivia Edgar Morin– ens mostra el procés de penetració de l'home al món i el procés inseparable de penetració del món en l'home» en un punt precís, en un pla de frontissa dialèctica que actua com a operador de conversió. Ara bé, aquest pla no és més que la *imatge* mateixa, la imatge en tant que «no és només la placa giratòria entre el que és real i imaginari, sinó també l'acte constitutiu radical i simultani del que és real i imaginari».<sup>10</sup> Si l'home del cinema és realment aquest home imaginari que suggereix Edgar Morin, no és en cap cas perquè se li diagnostiqui només l'home de la fuga i de la il·lusió, l'home de l'irreal i del menyspreu, l'home de l'apoliticisme i de la indiferència del món. Quan el grup d'obrers de la fàbrica Lumière sortia del taller i s'agitava a ple dia, a una mida més gran de la natural a la pantalla de projecció, davant del grup estupefacte d'espectadors burgesos de la rue de Rennes, es tractava potser d'una *trobada política*, suscitada per la imatge i no separada del real, ja que vinculava –i ho feia al llarg de tot el desenvolupament social del cinema– els obrers i els càrrecs mitjos o els clients d'una mateixa indústria naixent.

Jean Louis Schefer, en el que és probablement el seu millor llibre, va esbossar una poètica, gairebé una metapsicologia, d'aquest «home imaginari», i el va denominar *home ordinari*, «l'home sense qualitats» del cinema. Allà mateix on la nostra *solitud davant de la imatge* esdevé –a través de la por, segons Schefer– *consistència d'un cos social* a la qual la nostra solitud seria porosa o n'estaria impregnada: «Allò que hi surt projectat no som nosaltres mateixos, però ens hi reconeixem (com si hi actués un estrany desig d'extensió del cos humà). [...] No és possible que la meua experiència del cinema sigui absolutament solitària: aquesta, més encara que la il·lusió que ens dona

9 Mathilde Girard: «Kracauer, Adorno, Benjamin: le cinéma, écueil ou étincelle révolutionnaire de la masse?», *Lignes*, N. S., núm. 11 (2003), p. 208-225.

10 Edgar Morin: *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. París: Minuit, 1956 (ed. 1977), p. IX i 208.

del moviment i de mobilitat vinculada a les coses, és la il·lusió pròpia del cinema; [...] sembla, mitjançant aquesta solitud artificial, que una part de nosaltres mateixos sigui porosa a efectes de sentit, sense que pugui néixer mai de la significació a través del nostre llenguatge. [...] El cinema actua sobre qualsevol ésser social com sobre un ésser solitari».<sup>11</sup>

Probablement l'home del cinema és un subjecte «ordinari» –i no pas un «conexedor», com en el cas de l'arqueologia o les arts plàstiques– pel fet que contempla el moviment dels aspectes humans des de la seva pròpia situació de *quidam* immers, amb els seus semblants de l'espècie humana, en la penombra general d'una sala de projeccions. En la mesura que, igualment, aquest «estrany desig d'extensió del cos humà» s'agita en l'obscuritat de la sala com la pols en el raig de llum del projector, entre cossos immòbils de l'ombra (els espectadors) i cossos en moviment de la llum (els actors). Quin és, doncs, l'ésser col·lectiu, l'ésser social del cinema, que resulta d'aquest encontre? És impossible, sens dubte, fer-nos la idea només a partir del càsting (els actors de la pantalla) o només de l'audiència (aquell «públic» en el qual no aconseguim pensar, i la comunitat i la solitud). És més aviat *l'encontre* –ni la «representació» tota sola, d'una banda; ni la «recepció» tota sola, de l'altra– el que fa possible construir-nos aquesta idea.

Ara bé, aquest cas té a veure amb un cert estat històric de les relacions entre poètica i política. Jacques Rancière fa remuntar a Gustave Flaubert la idea típicament moderna segons la qual «en matèria d'art [...] ja no hi ha ni temes bons ni dolents: Yvetot equival a Constantinoble i una noia de pagès, a una dona de món».<sup>12</sup> Però també podríem fer remuntar aquesta economia de la representació als palafreners de Caravaggio, als captaires de Callot, als mendicants de Rembrandt o, més tard, als desastres de Goya. Jacques Rancière, d'acord amb aquesta llarga història en la qual es desplega el «teatre del poble», no ha deixat de qüestionar les «idees dominants d'un temps i d'uns intel·lectuals que pensen [avui en dia] que, pel que fa al poble, ja s'ha donat prou, i fins i tot massa». Destaca el valor simptomàtic de films recents com *L'Humanité* de Bruno Dumont o *Rosetta* dels germans Dardenne.<sup>13</sup>

El diagnòstic de Jacques Rancière es pot explicar en dos sentits simètrics. D'una banda, sembla que els pobles s'exposen al risc de ser hipostasiats –i sobretot reduïts– a una entitat més àmplia i consensuada al mateix temps, que és la idea de nació.<sup>14</sup> Això

11 Jean Louis Schefer: *L'Homme ordinaire du cinéma*. París: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1980, p. 11-12 i 102.

12 Jacques Rancière: «Le bruit du peuple, l'image de l'art (à propos de Rosetta et de L'Humanité)» (1999), *Théories du cinéma*, dir. A. de Baecque i G. Lucantonio. París: Cahiers du Cinéma, 2001, p. 214.

13 *Ibid.*, p. 213-219. Vegeu també «Le Théâtre du peuple: une histoire interminable» (1985), *Les Scènes du peuple (Les Révoltes logiques, 1975-1985)*. Lió: Horlieu Éditions, 2003, p. 167-201.

14 Jean-Michel Frodon: *La Projection nationale. Cinéma et nation*. París: Odile Jacob, 1998.

és el que dona lloc a les identificacions massives, a les coreografies militars i als relats del mèrit patriòtic, des de Busby Berkeley fins als herois simpàtics i triomfals d'*Independence Day*. És el que uneix il·lusòriament la «tropa» que s'exhibeix amb el «públic» que la jutja.<sup>15</sup> És el que permet, amb l'ajut de la tecnologia digital, crear exercicis, societats senceres, sobre la base d'un simple algoritme de clonació, tipus *Matrix* o *El Senyor dels Anells*. Enfront d'això, les mogudes arcaiques de morts vivents, en la sèrie de films dirigits per George A. Romero, es revelen com una alternativa política al populisme desolador dels vius massa vius que s'agiten, de manera perfectament intercanviable i alienada, a les pantalles de les nostres comèdies de situació.

D'altra banda, els pobles s'arrisquen a quedar hipostasiats en l'entitat condensada d'allò que s'anomena el *pic people*, és a dir, el «poble de les imatges» –*picture* i no *image*– d'acord amb la molt distingida revista *Variety*, especialitzada en les *entertainment industry news*, les *celebrity photos* i els *box offices*, tal com indica la seva publicitat: ara bé, aquesta revista designa com a *pic people* «tots aquells que participen en una pel·lícula», des dels tècnics humils fins als grans actors i des dels productors fins als explotadors de les sales de cinema.<sup>16</sup> Philippe-Alain Michaud cita aquesta definició en el context d'un recorregut en el qual la noció de «poble» acaba donant lloc, malauradament, al *people* de les *stars* i als *happy few* pels quals es desvia avui dia el món de l'espectacle i de l'art contemporani: llavors, el «captaire» d'Accatone esdevindrà «ídol» i el màrtir –fins i tot l'estilita antic, tot això sota el terme, també americà, de *fashion victim*– serà vist com una categoria de la «moda» i, en definitiva, com una creació d'estilista.<sup>17</sup>

Com és evident, el *pic people* es caracteritza per una competició típicament capitalista dels suports identificadors: sempre es tracta d'una *star* contra una altra, preferible a una altra; és l'admiració perpètua davant d'un cos hipostasiat com a imatge de marca –que no és, de ben segur, ni la imatge en el sentit antropològic, ni la marca en el sentit de l'empremta– d'un desig no gaire clar. A la passió cinèfila, amb el distanciament que prou sovint la caracteritza, li agrada concentrar-se en «el rostre més bonic, [en] l'actor més gran»; fins i tot la seva reflexió dirigida a una «política dels actors» eixampla, per capil·laritat, la noció d'autor i, per tant, l'autoritat del nom propi com a poder simbòlic

15 Laurent Gervereau: «Échantillons ou masses symboliques? Le rôle des foules et du public à la télévision», *L'Image. Études, documents, débats*, núm. 1 (1995), p. 97-123.

16 Philippe-Alain Michaud: *Le Peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*. París: Desclée de Brouwer, 2002, p. 23.

17 *Ibid.*, p. 25-40 i 195-248.

del Parnàs on es tramen els amors dels déus Gary Cooper, John Wayne o James Stuart...<sup>18</sup>

Una de les grans virtuts polítiques del cinema retrospectiu basat en arxius, tal com el practiquen Artavazd Pelechian, Basilio Martín Patino, Jean-Luc Godard o bé Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi, consisteix a remuntar la història a la recerca de rostres perduts, és a dir els rostres que potser avui en dia han perdut el nom, que se'ns ofereixen emmudits i sense poder, però que no han perdut la seva força quan veiem que es mouen en la llum tremolosa de les pel·lícules que el temps ha fet malbé. És una manera de retrobar una virtut essencial del cinema «primitiu» que André S. Labarthe ha sabut contemplar en el rostre únic de Falconetti filmat per Dreyer, així com els dels innombrables sense nom filmats per Eisenstein, els «herois documentals», tal com ell mateix els anomenava.<sup>19</sup> És gràcies a ells que Harun Farocki n'ha buscat el rastre en una extraordinària col·lecció de sortides de fàbrica, en què el gest inaugural dels obrers de Lumière es difracta per fer-nos un senyal, fins i tot en la urgència política més contemporània.<sup>20</sup>

## Els figurants

El cinema, d'entrada, només exposa la multitud segons la condició ambigua dels «figurants». *Figurants*: mot banal, paraula per als «homes sense qualitats» d'una representació escènica, d'una indústria, d'una gestió espectacular dels «recursos humans»: però també, paraula abismal, dels laberints que oculta tota *figura*. Els figurants constitueixen, abans que res, en l'economia cinematogràfica, un accessori d'humanitat que serveix de marc per al joc central dels herois, dels veritables actors del relat, del que en diem *protagonistes*. Són, en relació amb la història narrada, com un teló de fons format de rostres, cossos, gestos. Paradoxalment no són més que un simple decorat, però humà. Se'ls anomena, tant en anglès com en espanyol, «extras» –*comparsi* en italià, *Statisten* en alemany–, per indicar fins a quin punt no són

18 Luc Moullet: *Politique des acteurs: Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stuart*. París: Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1993. Raymond Bellour: «Le plus beau visage, le plus grand acteur: Lilian Gish, Cary Grant», *Trafic*, núm. 65 (2008), p. 82-85.

19 André S. Labarthe: «Belle à faire peur», *Lignes*, N. S., núm. 23-24 (2007), p. 394.

20 Harun Farocki: *Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995. Vídeo, 36 min. Cf. ídem *Reconnaître et poursuivre* (1973-1995), textos reunits per Christa Blümlinger, [trad. anònima]. Dijon-Quetigny: Théâtre Typographique, 2002, p. 65-72 i 118-119.

necessaris en la peripècia, en la dinàmica de la pel·lícula. Són la massa obscura davant la qual brillen les «vedets» (els qui mereixen ser vistos) o les *stars* (a qui comparem amb els astres, punts d'esplendor aïllats que, al cel, encara porten el nom dels déus antics). El figurants són la nit del cinema, mentre que el cinema vol ser un art per fer brillar les seves estrelles. En la societat de l'espectacle són una mica allò que els miserables van ser per a la societat industrial del temps de Victor Hugo.

Els figurants serien, doncs, aquella part maleïda del gran art –i de la gran indústria– cinematogràfica. Es troben a baix de tot de l'escala artística i social, en què predominen encara els «autopersonatges», els «actors de complement» i la resta de *supporting actors*.<sup>21</sup> Fins i tot revistes com *Cahiers du Cinéma* només es detenen breument en els «papers secundaris», de tal manera que, poèticament i políticament parlant, condemnen els figurants a la inexistència pura i dura: aquests desapareixen sota l'últim nivell constituït pel «tercer home» o el «segon ganivet».<sup>22</sup> Jacqueline Nacache, en la seva obra de síntesi *L'Acteur de cinéma*, parla amb raó del figurant com a «home-moble, el passant anònim, la silueta menjada per l'ombra, el poble menut de les pel·lícules».<sup>23</sup>

Els figurants no serien actors de res. Serien els no-actors per excel·lència com ho postula la definició semiològica i institucional corresponent. Definició semiològica: «Totes [les figures humanes en un film] no són necessàriament «figures actorals». En primer lloc, la cohort de figurants. A títol individual no tenen cap valor actancial: són els «no actants», perquè no constitueixen una força activa del relat. D'altra banda, a títol col·lectiu, poden tenir aquest paper (les tropes que desembarquen en la costa normanda en *El dia més llarg*)».<sup>24</sup> Definició institucional: «El figurant només apareix per la disfressa que porta, la taca de color mòbil que posa en un decorat. [...] L'escenificació l'empresona, és esclau del cinema amb el seu propi consentiment, està sotmès a les ordres escridassades i a la disciplina militar. Si surt de la filera, posa en perill el plató (Jerry Lewis en un dels gags d'*Un espia en Hollywood*). [...] Cada figurant és contractat i pagat per la producció, segons la seva condició de no actant».<sup>25</sup> En un manual professional de la corporació cinematogràfica, podem llegir que «l'elecció dels figurants correspon als assistents», que determinen el «nombre de figurants d'un

21 Jacqueline Nacache: *L'Acteur de cinéma*. París: Nathan, p. 92-99.

22 Thierry Jousse: «Seconds rôles: l'album de famille», *Cahiers du Cinéma*, núm. 407-408, 1988 («Acteurs»), p. 60-61. Nathalie Rivière: «Le troisième homme et le second couteau dans le cinéma américain des années quatre-vingt-dix», *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, dir. Gérard-Denis Farcy i René Prédal. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps Éditions, 2001, p. 339-347.

23 Jacqueline Nacache: *L'Acteur de cinéma*, op. cit., p. 98

24 André Gardies: *Le Récit filmique*. París: Hachette, 1993, p. 60.

25 Jacqueline Nacache: *L'Acteur de cinéma*, op. cit., p. 99.

decorat» i combinen les exigències artístiques del director amb les econòmiques del cap de producció.<sup>26</sup>

Els figurants van en plural. Si es vol parlar d'un figurant en singular, direm, de preferència, «un simple figurant». Simple, ja que li falta aquella individuació que constitueix l'apassionant complexitat del *character*, del personatge, de l'actor, el subjecte de l'acció. Els figurants figuren, i per tant, no actuen. Quan es mouen, més aviat són actuats per un efecte de la massa que els arrossega dins d'un vast moviment, un dibuix de conjunt, del qual cada figurant no és més que un segment, la tessella de mosaic, de vegades només un punt. La paraula *figurants*, en plural, està documentada en francès al 1740; designava un grup de dansaires que, al començament d'un ballet, traçava figures diverses mitjançant la disposició col·lectiva. Cap al 1800, es va fer servir per parlar d'aquells personatges de teatre que només feien un «paper secundari», que eren a l'escena, però no tenien res a dir. En general només existeixen pel seu nombre, la seva massa, la seva indiferenciació muda. Cap al 1907, es va començar a fer servir en un sentit més ampli, per referir-se a un grup de persones el paper de les quals –dins d'una societat o una situació històrica– no era precisament ni efectiu ni significatiu, cosa que reflectien molt bé expressions, com ara: «té un paper discret» o «purament decoratiu». Ser figurant: ser-hi per no comparèixer, per fondre's dins la massa, no servir per a res, tret de ser un fons per a la història, el drama, l'acció.

Tot i el nom, el figurants tendeixen, doncs, normalment, a desaparèixer, a no «fer figura», ja que «fan de fons», sempre darrere les figures actants. El soroll que emeten només és rumor. Se'ls denomina com a col·lectiu. Si per atzar, els noms dels figurants apareixen als crèdits al final, les lletres són tan petites i passen tan ràpid davant dels nostres ulls, que aviat desapareixen per donar pas a una simple columna, una llista il·legible on se suposarà que un hi «figura» indistintament. Els figurants són aquells que no han aconseguit «fer-se un nom», i per això se'ls paga ben poc. Esperen durant hores al lloc del rodatge per fer allò que se'ls demana, en general no gran cosa. Òbviament a maquillatge no els consagren gaire temps. Les seves disfresses sovint només es trien per formar, en conjunt, un gran camafeu tan uniforme com es pugui. El prototip del figurant és, sens dubte, el soldat de pacotilla que, enmig de centenars o milers dels seus iguals, es troba allà només per figurar la batalla –de la qual l'heroi sortirà victoriós o heroicament ferit– sense res més a fer que marxar, amb la baioneta per davant, i fer veure que cau mort en un moment donat.

Els figurants són, doncs, com els innombrables soldats desconeguts del cinema comercial. Moren oblidats, com gossos. No és pas casual que els *figurants* designin, en

26 Valérie Othnin-Girard: *L'Assistant réalisateur*. París: FEMIS, 1988, p. 77-78.

argot, els cadàvers anònims exposats al dipòsit a l'espera –cosa que rarament passa– de ser reconeguts i rebre un nom. Al seu *Dictionnaire français-argot*, publicat el 1901, Aristide Bruant citava aquest plany: «El teu home no ha tornat des de fa tres dies [...] Ves a veure el Museu dels Refrigerats [...] Potser es troba entre els figurants.» Si un amic vostre us diu que farà de figurant en una pel·lícula i us convida a anar-lo a veure, és molt possible que la seva presència a la pantalla us passi del tot desapercebuda. Vet aquí la paradoxa dels figurants: tenen un rostre, un cos, gestos ben propis, però l'escena que els requereix els vol sense rostre, sense cos i sense els gestos.

D'altra banda, sovint tenim la impressió que els figurants es vengen de la indiferenciació que se'ls imposa amb una indiferència –discreta, però de vegades fàcilment perceptible– que es torna contra la història mateixa en què fan de moble. Se'ls veu avorrint-se mortalment, sense esperar res del cinema, mentre que qualsevol actor té dret a esperar que el cinema el faci aparèixer. ¿És per això que els figurants actuen tan malament, com a contracor? ¿O bé és simplement perquè el realitzador no sap mirar-los, perquè només té ulls per als «veritables» actors? Això és trist quan els figurants han d'encarnar un grup de gent sotmès al mateix destí tràgic que els protagonistes, per exemple en les representacions hollywoodianes tipus *Holocaust* o *La llista de Schindler*. En aquests casos, és insuportable veure que els personatges d'una pel·lícula no són iguals davant el destí que els toca viure. En contra d'això Claude Lanzmann es va prendre el temps que calia per mostrar les cares, les paraules i els gestos propis d'aquells a qui el nazis anomenaven *Figuren* en els camps de concentració. Però, ¿no és una tasca impossible, o infinita, retornar a cadascú la seva diferència, la seva singularitat, la seva irreductibilitat d'ésser parlant?

És comprensible, en aquestes condicions, que els figurants plantegin al cineasta una qüestió crucial, indissolublement estètica, ètica i política. Com s'han de filmar els figurants? Com se'ls pot fer aparèixer com a actors de la història? Com no acontentar-se a convertir-los en ombres vivents indistintes? Aquesta és la qüestió en un film entre el relat i la història, la *story* local i la *history* on passa. Eisenstein, com se sap, es va dedicar a invertir la relació establerta en el cinema entre la peripècia i la realitat històrica: a Hollywood, deia ell, poses en primer pla el trio inevitable constituït pel marit, la dona i l'amant; després hi poses –com qui tria el paper pintat de casa seva– el «color local» dels decorats i de la figuració, tant és si es tracta de la Roma imperial, d'un safari africà com del Chicago dels anys trenta.<sup>27</sup> En canvi, del que es tractava era de tornar als figurants, que són al cinema el que el poble és a la història, els rostres, els

<sup>27</sup> Sergei M. Eisenstein: «Les principes du nouveau cinéma russe» (1930), *La Revue du cinéma. Critique, recherches, documents*, II, núm. 9 (1930), p. 20.

gestos, les paraules i la capacitat d'acció. Filmar-los menys com una massa que com una comunitat, i convertir-la en l'actriu principal –activa i no passiva– de la història.

A *El cuirassat Potemkin*, per exemple, Eisenstein dedica molt temps als rostres i els cossos dels figurants, per captar-ne la forma en què la mort de Vakulyntxuk suscita una transformació sobirana del dolor personal (gestos religiosos de lamentació) en furor col·lectiu (gestos polítics d'imprecació i de crida a la venjança, en primer pla), i tot seguit en una decisió revolucionària. Per a *Octubre*, l'equip de rodatge va buscar incansablement els figurants pels carrers, les tavernes, els refugis nocturns. De les onze mil persones requerides, moltes havien estat protagonistes de la història veritable, el tiroteig de l'avinguda Nevski o la presa del Palau d'Hivern i per al rodatge es va decidir distribuir-los armes reals.<sup>28</sup> Eisenstein els filma, certament, amb gran angular i en picat, però també se situa –en el ritme esgotador del seu muntatge contrastat– a ras de terra per mostrar, per exemple, el rostre d'un soldat caigut sobre un toll d'aigua.

A *La vaga*, finalment, Eisenstein ensenya tan cruament com li és possible *el conjunt del poble exposat* a una explotació que l'aliena: cossos lligats, cossos esclafats pel treball i el patiment social. Per a les últimes seqüències de la pel·lícula, s'enfronta al problema de representar «l'horror sagnant» d'un afusellament massiu. El menor signe d'artifici hauria arruïnat la intensitat –i per tant la necessitat– d'una escena com aquesta. Per eludir la paradoxa de posar en escena figurants que van caient amb més o menys convicció sota les bales de fogueig dels soldats, decideix posar-los en la situació concreta de córrer desesperadament per un barranc, de tal manera que la urgència física era per a cadascun d'ells ben real. El resultat és una visió al·lucinant –però gairebé documental– de cossos que es precipiten de debò pel seu propi moviment quan corren. Després se'ls veu com van cobrint el terra, sense que tampoc en aquest cas tinguin particularment res a «representar», mentre que Eisenstein inventa aquell formidable contrapunt que ofereix l'al·legoria documental del bou degollat a l'escorxadador, filmat en primer pla: «Amb la finalitat d'evitar que els figurants de la Borsa del Treball tinguin l'aspecte d'estar representant [...], i sobretot per tal d'eliminar l'efecte d'artifici que la pantalla no tolera i que és inevitable, fins i tot en la més brillant “agonia”, he utilitzat el procediment següent [...] destinat a provocar el màxim efecte d'horror sagnant: l'alternança associativa de l'afusellament amb l'escorxadador. El primer, en plans de conjunt i plans mitjans “escenificats”, la caiguda dels mil cinc-cents obrers al barranc, la fugida de la

<sup>28</sup> *Ibid.*: «Une armée de cent mille hommes devant les caméras» (1928), trad. Antoine Vitez, *Octobre*. París: Le Seuil/Avant-Scène, 1971, p. 149-152.

multitud, les descàrregues, etc. Al mateix temps, tots els primers plans serveixen per mostrar l'horror veritable dels escorxadors on el bestiar és degollat i escorxat.»<sup>29</sup>

Amb aquestes tries formals, Eisenstein volia, evidentment, tornar a la massa la seva potència: el seu paper d'actor principal de la història, però també l'especificitat dels gestos, de la veu (el clamor, la paraula). Per això, els figurants representaven, per a ell, una aposta estètica fonamental. El problema es planteja encara avui: ¿com es pot filmar dignament els que no tenen nom, els que d'entrada no tenen cap altra veu que la del crit del sofriment o de la revolta? ¿Com és possible acostar-se als no-actors, mirar-los als ulls, escoltar-ne les paraules i respectar-ne els gestos? Hi ha una aposta d'aquesta mena al cinema de Pier Paolo Pasolini (on es veu, en cada pla, la tendresa, el respecte i fins i tot l'admiració que sent per l'últim dels figurants), de Jean Rouch, d'Aleksandr Sokurov (voldríem fer-la petar amb cada rostre de *L'arca russa*), d'Atom Egoyan o també de Harun Farocki, per mencionar-ne alguns exemples.

Quan va decidir commemorar el centenari de *La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière* amb un film dedicat precisament als figurants, Mohsen Makhmalbaf es va inventar, amb Salaam Cinema, un dispositiu complex basat en un anunci de càsting per al qual es van presentar cinc mil persones. Una pel·lícula sense actors «sobre aquells a qui agradaria fer cinema». Una pel·lícula sobre el desig de cinema i sobre els que, animats per aquest desig, es veuen confrontats al cor mateix de les qüestions ètiques que la vida ens planteja: figurar o desaparèixer, callar o prendre la paraula, sotmetre's a l'ordre o rebel·lar-s'hi, ser jutjat o fer de jutge, comparar la ficció amb la mentida, l'art amb la vida, l'emoció artificial amb l'afecte real, el riure amb les llàgrimes, el secret íntim amb la història compartida. En el procés cruel però socràtic que hi instaura, Makhmalbaf acaba tornant allò que els correspon als figurants a qui dedica la pel·lícula: «Tots heu actuat. Hi havia lloc per a tothom. El cinema és cosa de tots. Si el cinema parla de la vida, llavors hi ha prou lloc.»<sup>30</sup> Entenem aquí que un film no seria políticament just si no posa lloc i rostre als sense nom, als que no fan part de la representació social habitual. En definitiva, *fent de la imatge un lloc de la comunitat* allà on regnava el lloc comú de les imatges del poble.

29 Ibid.: «Le montage des attractions au cinéma» (1924-1925), trad. A. Robel, *Œuvres, I. Au delà des étoiles*. París: UGE-Cahiers du Cinéma, 1974, p. 132-133. Sobre el parentiu proper d'aquest muntatge amb el treball de Georges Bataille i Eli Lotar sobre la figura humana en el marc de la revista *Documents*, vegeu George Didi-Huberman: *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. París: Macula, 1995, p. 280-297.

30 Mamad Haghghat i Frédéric Sabourau: *Histoire du cinéma iranien, 1900-1999*. París: Éditions BPI-Centre Georges Pompidou, 1999, p. 161-162. Vegeu igualment Alain Bergala: *Abbas Kiarostami*. París: Cahiers du Cinéma, 2004, p. 67, que indica pertinentment que «*Voyage en Italie* [de Roberto Rossellini] i *Le vent nous emportera* [d'Abbas Kiarostami] acaben amb el mateix moviment: deixar que el poble anònim envaeixi la pantalla de la ficció».



## Altres títols

### 01. Marina Grznic

Spectralization of History, Spectralization of the Image, Spectralization of Europe

### 02. Suely Rolnik

¿El arte cura?

### 03. Jo Spence

La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto

### 04. Diedrich Diederichsen

Paradoxical Models of Authenticity in Late 60s/early 70s Rock Performance

### 05. Ag 2004-2006

Selección de textos de la Agenda informativa del MACBA

### 06. Néstor García Canclini

Cultura popular: de la épica al simulacro

### 07. Andreas Huyssen

After the High/Low Debate

### 08. Jonathan Crary

On the Ends of Sleep: Shadows in the Glare of a 24/7 World

### 09. Blake Stimson

The Photography of Social Form: Jeff Wall and the City as Subject Condition

### 10. Kaja Silverman

El sueño del siglo XIX

### 11. Hélène Cixous

Dissidances de Spero

### 12. Rosalyn Deutsche

Agorafobia

### 13. Linda Williams

Hard-Core Art Film: The Contemporary Realm of the Senses

### 14. Juan Vicente Aliaga

Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas

### 15. Stephen Melville

'Art and Objecthood' A Lecture

### 16. José Antonio Sánchez

El teatro en el campo expandido

### 17. Suely Rolnik

Desvío hacia lo innombrable

### 18. Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh

Una conversación

### 19. Anne Rorimer

Ian Wilson. L'objet de pensament

### 20. T. J. Clark

The Painting of Postmodern Life?

### 21. Ina Blom

'Every letter I write is not a love letter'

Inventing sociality with Ray Johnson's postal system

### 22. Hervé Joubert-Laurencin

Camérer, découper, déparalyser ou Le cinéma comme acte de la contingence

### 23. Peter Watkins

Notes on The Media Crisis

### 24. Costas Douzinas

The Mediterranean to Come

### 25. Georges Didi-Huberman

Pobles exposats, pobles figurants

**26. John Roberts**

'Fragment, experiment, dissonant prologue': modernism, realism and the photodocument

**27. Ana Janevski**

'We can't promise to do more than experiment.' On Yugoslav experimental film and cine clubs in the sixties and seventies

**28. Peter Osborne**

'October' and the Problem of Formalism

**29. Wolfgang Ernst**

'Aura and Temporality: The Insistence of the Archive'

**30. Walter Mingolo**

'Activar los archivos, descentralizar a las musas'

**31. Michael Baldwin, Mel Ramsden, Carles Guerra and Philippe Méaille**

'Landscape with St George Delivered at Night'

**32. Latitudes (Max Andrews & Mariana Cánepa Luna)**

'José Antonio Hernández-Díez. *No temeré mal alguno*'

**33. Pierre Restany**

Miralda! «Una vie d'artiste»

---

## Colofó

### **Pobles exposats, pobles figurants<sup>1</sup>**

ISSN: 1886-5259

© del text Georges Didi-Huberman

El text planteja, des d'una perspectiva política i estètica, de quina manera es representen els pobles en el cinema. Actualment semblen més exposats que mai, però en realitat se'ls invisibilitza en aspectes essencials o bé se'ls sobreexposa en la llum artificial d'espectaculars posades en escena. Perquè, com pregunta Didi-Huberman, ¿no és una tasca impossible, o infinita, retornar a cadascú la seva diferència, la seva singularitat, la seva irreductibilitat d'ésser parlant?

Traducció d'Enric Berenguer

Edició i correcció: Ester Capdevila

Disseny: Cosmic ([www.cosmic.es](http://www.cosmic.es))



[www.macba.cat](http://www.macba.cat)

## Sobre l'autor

**Georges Didi-Huberman** és professor a l'École des hautes études en sciences sociales de París. És autor de més de trenta llibres sobre història i teoria de les imatges, entre els quals destaquen *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image* (2005), *Ex-voto: image, organe, temps* (2006), *La Ressemblance par contact* (2008), *Survivance des lucioles* (2009) i *L'Œil de l'histoire* (2010).

El 2010 Didi-Huberman va impartir la conferència «Peuples exposés, peuples figurants» en el marc del seminari *Premi Igor Zabel de Cultura i Teoria 2010. Escriure la història de l'art. Diàlegs en el present continu*, traduïda per primera vegada al català en aquest *Quadern portàtil*.

## Quaderns portàtils



**Quaderns portàtils** és una línia de publicacions de periodicitat trimestral i de distribució gratuïta a través d'internet. Els textos procedeixen, en general, de conferències i seminaris que han tingut lloc al MACBA, així com de catàlegs d'exposició publicats anteriorment.



## Tres maneres d'enquadrarnar els teus Quaderns portàtils

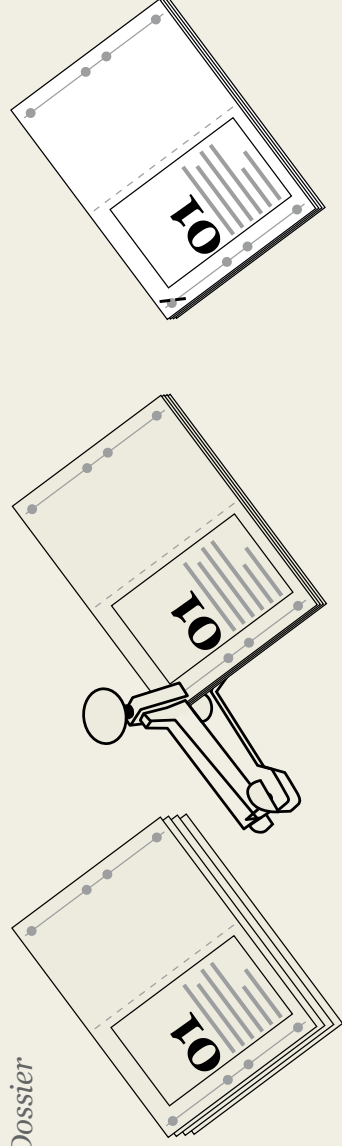
Tres maneras de encuadrarnar tus Quaderns portàtils

*Three ways of binding your Quaderns portàtils*

Dossier grapat

Dossier grapado

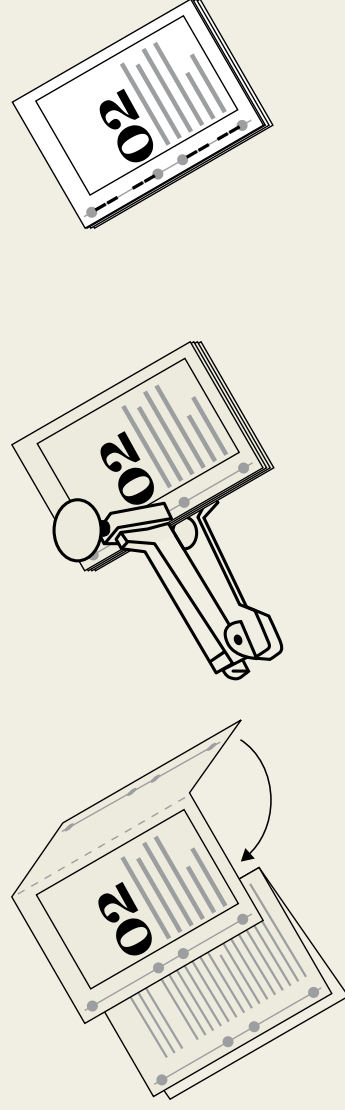
*Stapled Dossier*



Enquadrarnació japonesa grapada

Encuadrarnación japonesa grapada

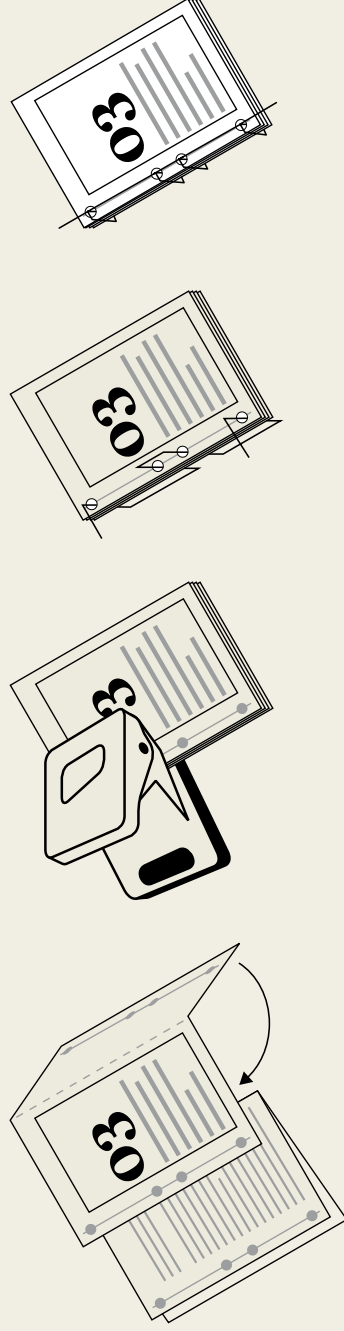
*Stapled Japanese Binding*



Enquadrarnació japonesa cosida

Encuadrarnación japonesa cosida

*Sewed Japanese Binding*



**Lienceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrarnar).**

Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrarnar).

*Throw away this instructions manual once used (do not bind).*