



*Straight and Narrow*

## IL·LUMINACIONS

Tant per la seva impressió de l'emulsió fotosensible al procés de filmació, com, amb posterioritat, a la projecció, pel pas d'un feix a través del cel·luloide, la llum constitueix l'element central de l'invent dels germans Lumière. De les dimensions musicals compartides per l'ús per part de Moholy-Nagy de la reflexió a la dissolució de superfícies i formes, per la nova visió de Brakhage i el bonic haiku visual de Menken; passant pels seus estudis estructurals, dels entorns quotidians, a Gerson, de la física de la percepció de l'efecte estroboscòpic, a Conrad, o de la construcció per part de Gehr d'una narrativa lumínica, hereva d'Snow; per acabar amb l'exploració de les seves dimensions plàstiques que fa Mazière del paisatge provençal de Cézanne..., la sessió ens proposa un succint seguit d'il·luminacions.

### 1a Part

#### Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau,

László Moholy-Nagy, 1930, 7' 30"

Objectes metàl·lics i ombres que es superposen.

Ombres que reapareixen; de sobte, l'ombra d'un globus, amb una aurèola de llum crua, que es barreja amb l'ombra anterior.

L'accessori lluminós gira sobre sí mateix;

El veiem des de dalt, des de baix, des de davant i des de darrera;

En un moviment lent, accelerat, ralentitzat, invertit.

Un conjunt de detalls.

Una voluminosa bola roja i brillant es desplaça d'esquerra a dreta.

De dreta a esquerra sense pausa.

Imatge positiva i negativa, enlluernament, prismes que es descomponen sense parar.

Moviments, reixetes estranyes que es desplacen.

Filtres «ebris», barrots.

Observant per petites obertures; diafragmes automàtics.

Resplendor lluminós, mòbil, encegador.

Espirals que s'arremolinen,

per, una altra vegada, tornar.

Totes les formes sòlides es dissolen en llum.

László Moholy-Nagy,  
guió de "Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau"  
a *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago 1956 (2ª edició)

#### Eye Music in Red Major, Marie Menken, 1961, 6' 30"

L'obra de Marie Menken és el contrari del film-prosa, (drama, episodi, relat). Hi ha obres de ficció que contenen poesia, però no hi ha bona poesia, i especialment bona poesia lírica, que contingui prosa; i Marie Menken és un poeta líric. L'estructura de les frases filmiques de Menken, els seus moviments i els seus ritmes són els de la poesia. Trasllada la realitat a la poesia. És a través de la poesia que Menken ens revela els subtils aspectes de la realitat, els misteris del món i els misteris de la seva pròpia ànima. Menken canta. El seu objectiu està enfocat en el món físic, però ella el veu a través d'un temperament poètic i amb una sensibilitat intensificada. Captura els trossos i fragments del món que l'envolta i els organitza en unitats estètiques que es comuniquen amb nosaltres. Els seu llenguatge filmic i les seves imatges són aguts, nítids, meravellosos.

Hi ha seqüències a *Arabesque* i a *Notebook* que es troben entre les frases més inspirades de la poesia filmica. Traspasa Menken la realitat? O la condemna? O, simplement, va directament a l'essència de la realitat? No

és la poesia més realística que qualsevol realisme? El realista veu només la façana d'un edifici, el seu contorn, un carrer, un arbre. Menken veu en ells la moció del temps i de l'ull. Veu les mocions del cor en un arbre. Veu a través d'ells i més enllà d'ells. Reté una memòria visual de tot el que veu. Recria moments d'observació, de meditació, de reflexió, de meravella. Una pluja que veu, una tendra pluja, es converteix en la memòria de totes les pluges que ha vist fins aleshores; un jardí es converteix en la memòria de tots els jardins, tot el color, tot el perfum, tot el ple estiu i el sol.

Què és la poesia? Una exaltada experiència? Una emoció ballant? Una llançada en el cor de l'home? Som convidats a una comunió, sotmetem la nostra voluntat, ens dissolem en el flux de les seves imatges, experimentem l'entrada al santuari de l'ànima de Menken. Ens asseiem en silenci i prenem part dels seus pensaments secrets, de les seves admiracions i els seus èxtasis, i ens fem mes bells. Posa un somriure al nostre cor. Ens salva de la nostra pròpia lletjor. Això és el que fa la poesia, i això és el que fa Menken.

Hi ha poetes que només estan començant a cantar. Veiem les seves frases maldestres, les seves imatges vagues o confuses, els seus moviments insegurs. Temptejant, cercant, es mouen a través de la pantalla. L'obra de Marie Menken és madura i està curosament acabada. Hi ha molt poques línies insegures o sense acabar en el seu llenguatge. Els deu films que s'exhibeixen al Charles representen el treball de la seva vida, i aquest treball, aquests seixanta minuts, la posen dins del bo i millor del nostre cinema poètic contemporani.

Jonas Mekas "Elogio a Marie Menken, poeta del film"

a *The Village Voice*, 4 de gener 1962.

A *Diarios de cine (El nacimiento del nuevo cine americano)*,  
pàgs. 405-408, Ed. Fundamentos, Madrid 1975

#### Wait, Ernie Gehr, 1968, 6'

En els films figuratius, a vegades la imatge afirma la seva pròpia presència com a imatge, com a entitat gràfica, però amb més freqüència serveix com a vehicle d'un esdeveniment enregistrat fotogràficament. El film d'avantguarda tradicional i establerta condueix el film a ser una imatge, una representació, però el film és una cosa real, y com a cosa real no és imitació. Ni reflecteix la vida ni expressa la vida mental. No és vehicle d'idees o representacions de l'emoció més enllà de la seva pròpia existència com a idea emocional. El film és intensitat de llum variable, equilibri intern del temps, moviment dins d'un espai donat.

Ernie Gehr, gener 1971

Vaig poder veure *Morning i Wait* d'Ernie Gehr dues vegades. La primera vegada em van semblar, aproximadament, esdeveniments lumínics. A la segona visió, els films de Gehr em van començar a semblar dos films narratius lleugers... Dues persones assegudes en una habitació. Silenci. Aparentment, no passa res. De tant en tant canvien, imperceptiblement, de posicions. Finestra. Habitació. Mobles. Acció entre les imatges. I la llum entre ells, al seu voltant, al damunt d'ells. La història no és narrada a través de situacions habituals, d'esdeveniments, d'accions, de conflictes d'emocions, perquè no es tracta de la història habitual. Succeeix en algun nivell mental. La clau, sens cap dubte, és la llum, que puntua els esdeveniments, narra la història, crea l'ambient. Si *Wait* partís d'una narrativa vuitcentista, aquestes dues persones que ara es troben assegudes a l'habitació de Gehr evidentment parlarrien, bescanviarien algunes paraules, actuarien, ens presentarien algun afer psicològic. Fins i tot en el cas que es tractés d'un film abstracte, surrealista o cubista, encara es serviria de diàlegs, d'accions, d'expressions, amb els quals s'intentaria revelar la seva psicologia, les seves emocions, les seves idees. En el cinema de les acaballes del segle XX, de començaments del XXI, que és on podríem ubicar el film de Gehr, l'esdeveniment és transferit a un altre nivell, en el qual importen poc les emocions o la personalitat d'aquests personatges. Estem seguint el film d'una cosa que no pot ser explicada amb paraules, sinó que només pot ser revelada a través de certs ritmes de llum —èmfasi i esdeveniment lumínic—, una cosa que està succeint a un nivell mental, que comunica directament amb l'espectador a través de les ones (nervis) i de la qual no se'n traurà res de clar si s'intenta reaccionar emocionalment, si es busquen claus psicològiques o qualsevol cosa per l'estil. Sí, potser, hauríem d'utilitzar el terme encunyat per Richard Foreman: el cinema ontològic ja és aquí. Jonas Mekas "Sobre Ernie Gehr i el cinema sense argument" a *The Village Voice*, 1 d'agost de 1968. Publicat en castellà a *Diarios de cine (El nacimiento del nuevo cine americano)*, pàgs. 405-408, Ed. Fundamentos, Madrid 1975

**Reverberation**, Ernie Gehr, 1969 (revisat el 1986), 23'. Amb Andrew Noren i Margaret Lamarre *Reverberation* és una textura ralentitzada, buidada i situada. Presenta una de les relacions so/imatge més intenses que he pogut experimentar. Té una massa de so contínua, afilada. El seu puntejat gruixut en blanc i negre és igualat per una rocosa imatge en gra (de *baix relleu*, no de plans o rodoneses). Una equació de tonalitat i llum s'insinua a través de les constants transformacions. El tempo, els moviments són pausats, pesats, solemnes, però el film té una bella "objecció": per dessota de les imatges de carrers, edificis, gent, podem veure i escoltar els àtoms en rotació. Potser aquest conjunt d'imatges constitueix una història, un retrat, una mirada, la realització del film d'un amic i del seu amic, per un amic seu.

Michael Snow

Recordo que vaig presenciar *Reverberation*, per segona vegada, en una doble sessió, projectada immediatament després de

*Zéro de conduite* de Jean Vigo. Crec que tots estem d'acord que Vigo és un dels mestres mundials del cinema; però només puc dir que la meua reacció immediata va ser pensar que el film de Gehr era, en molts aspectes, el més intens dels dos. *Reverberation* és un dels exemples més rigorosos que conec d'aquest àmbit cinematogràfic en desenvolupament, en el qual es tracta d'analitzar els materials de manera que el "fenomen" estudiat, finalment, resplendeixi gràcies a un tipus lúcid d'observació que ens transporta al terreny de la molt autèntica il·luminació, a l'hora que s'afirma, fins i tot amb més energia, la preeminència de la mera "presència" dels materials davant l'ull de la càmera.

Richard Foreman

**The Machine of Eden**, Stan Brakhage, 1970, 14' La Màquina (de l'Edèn) funciona mitjançant "punts" —des dels discs solars (de les lents de càmera) fins les partícules d'emulsió (a l'interior de les quals, de cada una d'elles, trobarem un univers) i la neu (aberracions tècniques que reverberen sobre la superfície del cel·luloide), esborralls (sobre les mateixes lents) y els cercles solars i lunars, etc. Aquests "errors" —mistakes— il·luminats per la "forma" (que, en aquesta obra, és subjecte "material", o no) en mig d'un entramat de pensaments: (afegeixo, aquí, aquests detalls tècnics per ajudar els espectadors a superar els hàbits del simbolisme clàssic, amb la qual cosa podran veure aquesta obra immediatament des del seu propi punt de vista): el "somni" de l'Edèn parlarà per sí mateix.

Stan Brakhage

**Straight and Narrow**, Tony and Beverly Conrad, 1970, 10' ... un estudi sobre el color subjectiu i el ritme visual; malgrat estigui filmat en pel·lícula en blanc i negre. El ritme hipnòtic de les imatges podria provocar que molts espectadors percebin una varietat d'efectes al·lucinadors, mitjançant la mediació del ritme. S'extreu el màxim impacte de la més senzilla de les imatges humanes universals: les línies rectes horitzontals i verticals.

Tony Conrad, citado por Stephen Dwoskin en *Film Is*

## 2a Part

**Group III Sunlight/Floating/Afternoon**, Barry Gerson, 1970, 23' Tots els films d'en Gerson contenen la seva resposta estàtica a les qualitats de la llum natural com a revelador de les imatges dels films (llum artificial).

Michael Snow

**Cézanne's Eye II**, Michael Mazière, 1991, 25' Durant tres anys vaig respirar aquest paisatge, em vaig convertir en una part del seu cos, roques, cel, terra, aigua. Tots podem sentir el seu poder, tal com Cézanne el va experimentar.

Michael Mazière

*Cézanne's Eye II* conté l'escombrat de càmera més transcendent de la història del cinema.

Stan Brakhage

*Cézanne's Eye II* és un viatge iniciàtic de cap a cap en un paisatge únic —la Provença de Cézanne—. El film, que es serveix d'un llenguatge visual intuïtiu i expressionista i d'una impressionant banda sonora exclusiva, és un moviment a través de la terra, el cel, el color, el so i la música, alhora sensual i provocador.

El punt de referència explícit dels films de Mazière consagrats a Cézanne és el reconeixement d'aquell projecte postimpressionista conegut com a relativització de la visió, de la significació profundament assentada en el llenguatge i de la convenció. Com a conseqüència, l'artista es queda amb la perpetua tasca i esperança de treballar i retreballar per tal de descobrir novament, en cada escombrat o moviment de la càmera. El potencial de l'art resideix en la persistència. L'àgil treball de la càmera d'aquest film, situat a la França de Cézanne, pren nota del terreny a través de vistes panoràmiques a les quals s'acosta fins que es converteixen en corbes de nivell geològic, esplaiaent-se en la solidesa geomètrica de roques i arbres. La càmera interacciona constantment amb el paisatge, introduint-lo i furtant-lo a la nostra visió, a diferents escales, en una frenètica sintaxi que únicament s'escgota quan el pla o moviment suggereix altres possibilitats. És força conegut el fet que, en el Cézanne dels darrers anys, es va produir una insistència temàtica —muntanyes i fruita en mal estat, sempre molt similars—, en una constant eròtica de la interpretació.

Sotiris Kyriacou

A la seva obra més recent, en particular a *The Bathers Series*, *Cézanne's Eye I i II*, i *The Red Sea*, Mazière s'ha acostat progressivament a una estètica de la imatge i de la poesia que s'obre veritablement al contingut, tot i que la seva obra continui tenint una naturalesa no narrativa. La música és un element intrínsec de *Cézanne's Eye II*, que transforma la primera versió silent i de qualitat formal en un retrat desagradós que no evoca tant la visió de Cézanne com la seva percepció en termes d'humor, de sentiments i atmosfèrics... La pura bellesa del color, de la llum i de la textura de la imatge fotogràfica situa films com *Swimmer* o *Cézanne's Eye* lluny de l'austeritat de la tradició britànica, seguida a l'actualitat per artistes com Nicky Hamlyn i Nick Collins. Tots els films de Mazière són excepcionals, l'obra d'un artista que s'ha adherit a una estètica de força, bellesa i finesa extraordinàries.

Michael O'Pray a *L'Art du mouvement*, Editions du Centre Pompidou, París 1996