PAUL SHARITS I CARL E. BROWN. DESCÀRREGUES ESCÒPIQUES.

Epileptic Seizure Comparison, Paul Sharits, 1976, 16 mm, 30' • ***Full Moon Darkness,*** Carl E. Brown, 1985, 16 mm, 90'

Paul Sharits va desenvolupar un cinema materialista i estroboscòpic, basat en la tècnica del parpelleig entre imatges i colors, que nega la il·lusió fílmica i posa èmfasi en la percepció subjectiva de l'espectador. Carl E. Brown, en canvi, ha explorat la naturalesa expressiva del material cinematogràfic i n'ha reinventat els procediments i les eines. Aquesta sessió reuneix dues de les seves pel·lícules que tracten l'experiència de diversos individus amb trastorns mentals enfront de les teràpies d'electroxoc a les quals van ser sotmesos. Alternant fotogrames monocroms i imatges de pacients amb atacs epilèptics, extretes d'un estudi mèdic sobre l'activitat de les ones cerebrals durant les convulsions, Paul Sharits, a *Epileptic Seizure Comparison*, porta l'espectador a experimentar la descàrrega elèctrica d'aquests trastorns. Inspirat en el llibre *The Myth of Mental Illness*, del psiquiatre Thomas Szasz, Carl E. Brown juxtaposa a *Full Moon Darkness* visions expressionistes amb l'acusació d'abús de poder que Szasz formula contra la seva professió i entrevistes a diversos pacients que «van sobreviure» al seu tractament.

I Conegut pel seu cinema estructural, **Paul Sharits** (1943-1993) va realitzar una sèrie de pel·lícules de parpelleig, els anomenats *flicker films*, imatges intermitents en constant expansió i contracció que s'alliberen del marc de la pantalla per infiltrar-se en el cos de l'espectador, a qui li poden arribar a provocar convulsions epilèptiques. ***Epileptic Seizure Comparison*** intenta mostrar literalment això mateix. L'artista i cineasta americà va escriure que va fer aquest treball amb la intenció d'aproximar la sensació de la convulsió epilèptica al cos dels espectadors durant una projecció, amb la qual cosa va crear una experiència impactant i absorbent.

«Aquesta versió, projectada en una sola pantalla, està constituïda per sis seccions, totes de la mateixa durada. A la primera secció s'escolten els gemecs del pacient *A* mentre percebem ritmes de color pur (cadències relacionades amb les ones cerebrals del pacient). A la segona secció veiem la víctima i escoltem a través d'un sintetitzador la simulació de les freqüències i amplituds de les ones cerebrals pròpies d'aquestes convulsions. A la tercera secció les dues pistes de so se superposen i les imatges en color s'entrellacen amb les imatges en blanc i negre de les figures. Les tres seccions següents estan dedicades, de la mateixa manera, al pacient *B*. Aquesta versió no tan sols és una anàlisi de les convulsions sinó també una anàlisi del mitjà fílmic per generar les imatges i els sons finals.» –Paul Sharits.

«El material utilitzat en aquesta pel·lícula prové de pel·lícules mèdiques que documenten les convulsions de dos pacients amb epilèpsia i que originàriament van servir per estudiar l'activitat cerebral durant els atacs. En mans de Sharits, aquest material ha acabat derivant en una nova forma que, per l'artista, ja no és de caràcter documental. (…) És un intent d'orquestrar els ritmes de llum i del so en un espai íntim i equilibrat, un lloc on les persones no epilèptiques puguin experimentar, en "condicions controlades", el potencial d'una crisi convulsiva. Quan els espectadors entren a l'espai de projecció, estan completament envoltats d'una llum polsant. El so protegeix aquest espai de l'exterior com un mur. D'aquesta manera, fa la sensació que un mateix participa de l'atac epilèptic que mostren les imatges.» – Marc Glöde.

«Aquí, la nostra condició és la d'un espectador incapaç d'aturar l'experiència o els crits del pacient; mirant com pateix ens trobem una situació incòmoda. A més, les ràfegues de llum incessants semblen atacar directament els nostres cervells abans que els filtres del pensament estiguin llestos per reaccionar. De fet, aquesta pel·lícula no és sinó una trampa de la qual és difícil sortir-ne.» – Dominique Moulon.

II El cineasta canadenc **Carl E. Brown** (Toronto, 1959), després de passar dos anys a la Universitat de Toronto, on va estudiar filosofia i psicologia, va decidir estudiar cinema al Sheridan College a principis dels vuitanta. Des d'aleshores va fer gairebé una vintena de

pel·lícules i es va erigir en una mena d'alquimista visual, un especialista en el tractament de la imatge fílmica a través del revelatge, de l'ús de químics i de la manipulació física del suport, i va aconseguir crear un cinema molt orgànic i personal.

«El primer llargmetratge de Carl E. Brown, ***Full Moon Darkness,*** vincula de manera perspicaç la teologia amb el sorgiment de la psiquiatria. A través d'extenses entrevistes i interludis expressionistes ofereix un mosaic de tot el que la psiquiatria ha deixat enrere: els sense sostre, els dissidents acadèmics i aquells per qui les teràpies amb electroxocs han deixat de tenir un lloc en la història. Filmada en un melancòlic blanc i negre, barreja pel·lícula fotogràfica d'alt contrast amb una altra de més suau i sensible a tots els tons, fet que ens recorda l'ansiós horror gòtic de *El gabinet del Dr. Caligari*, però en versió documental. Tant *El gabinete del Dr. Caligari* como *Full Moon Darkness* estan emmarcades de manera semblant per matèries i confins psiquiàtrics, oscil·len entre la mitjanit i el migdia, entre els gestos cruels de la civilització i la convenció i la intervenció. La línia narrativa de *Full Moon Darkness* està guiada per sis entrevistes llargues. L'antipsiquiatre Thomas Szasz parla del mite de la malaltia mental. El capellà Ermano Bulfon, aferrat sempre a una Bíblia, parla de la fe i la necessitat de lliurar-se a Jesús. Don Weitz, cofundador d'un grup d'autoajuda per a pacients expsiquiàtrics, té un discurs exaltat, mordaç i absorbent, en què denuncia l'abús de drogues i la teràpia de xoc, dos dels pilars de la institució psiquiàtrica. A continuació, tres expacients psiquiàtrics descriuen la seva pròpia història personal en aquests centres correccionals. A mesura que avancen les entrevistes, la càmera es torna cada cop més autònoma dels subjectes. Si bé mai no s'allunya més enllà de les mans i la cara de Szasz, a l'entrevista amb Weitz es mou bruscament per les parets del seu apartament en contrapunt amb les seves afirmacions nocives, una fuga de crida i resposta entre el subjecte i la càmera. La presència del cineasta al llarg de la pel·lícula es fa així cada cop més evident, fa preguntes i a poc a poc van apareixent claquetes, fins que al final crida l'última paraula de la pel·lícula: "¡Talla!".

Les entrevistes són interrompudes per enginyoses i llargues seqüències: el pla d'una carrer de nit fins que es fa de dia, una arquitectura de maons deteriorats, una passejada fins a la casa (…) i, sent una mica més precisos, un pla llarg, molt contrastat, seguint una tanca de neu amb uns pals ennegrits que pugen i baixen en una marxa destrossada d'humanitat.

La fotografia d'aquestes imatges va ser realitzada per Steve Sanguedolce, cocreador de la pel·lícula, fins que una sèrie d'amargues discussions va posar fi a la seva col·laboració. El seu estil de filmació elegant i espontani (un personatge per cadascuna de les preses, uns deu minuts per cada rotlle de pel·lícula) està treballat amb la mateixa càmera que feien servir els equips de notícies d'Amèrica del Nord abans de l'arribada del vídeo. Els motius que filma Sanguedolce, com ara fer voltes a l'entorn d'un canal de regatge abandonat o caminar al costat d'una tanca de neu, estan introduïts com si fossin de l'àmbit de la performance. Francament expressionista en la seva articulació, el cineasta es mou en funció del seu entorn i reprèn el ritme dels seus motius on la gestualitat de la càmera és conduïda per l'afinitat i la correspondència.

Aquesta pel·lícula inquietant i ambiciosa es va filmar amb una intensitat que rarament es troba avui en el cinema d'avantguarda, que sembla més preocupat per omplir currículums. Aquí hi ha un sentit d'urgència aclaparador respecte al treball desenvolupat, que es troba en algun lloc entre les primeres i les últimes paraules, una consciència apostada, perduda i tornada a guanyar, encadenada a les veus dissonants dels protagonistes de l'obra. La pel·lícula es tanca amb la imatge d'una poeta vestida de blanc, emmarcada en el límit d'un bosc, recitant el despertament en una prosa fracturada abans d'acabar els crèdits: *through their veins / voltage is increased / the age of reason, IS / ...a voice said / freedom / now the hard part begins....*

(…) Fins i tot les extenses entrevistes del film estan realçades pel fosc continent del món inconscient, un lloc que Brown considera que no està estructurat com un llenguatge. En tots els seus treballs lluita per superar la frontera alfabètica i entrar en el domini dels sentits, on l'excés d'expressió fa malbé la comprensió lingüística. Stan Brakhage, el gran avatar del cinema silent americà, va declarar una vegada que el treball de Hollis Frampton porta el cinema al límit a través del llenguatge. Del treball de Brakhage i Brown se'n podria dir el contrari: el llenguatge es porta al límit i emmudeix, per un cinema lligat a la sinapsi, les fibres òptiques o el sistema nerviós central. Ambdós cineastes han assumit i ampliat els dictàmens de l'expressionisme abstracte, amb el seu èmfasi en el gest, l'acte i la redempció d'un univers prelingüístic.» –«Painting the Light Fantastic: Carl Brown», Mike Hoolboom.