

Barry Gerson. Esculturas de luz

Barry Gerson se convirtió en los setenta en uno de los grandes cineastas del experimental americano mediante sus hipnóticas piezas sobre «las formas libres y mínimas de la naturaleza [...] su contenido es magia y trata de la esencia del cine» (Jonas Mekas). Pero en 1983 dejó de filmar durante más de dos décadas y desde entonces sus películas apenas se han proyectado. Celebrando su regreso a la filmación, esta sesión retrospectiva supone una ocasión extraordinaria para ver una parte esencial de su mejor obra e incluye dos de sus nuevas películas. El cine de Gerson —que comenzó concibiendo esculturas de luz en su habitación a la edad de tres años— se ha situado en la tradición de pintores como Malévich, Mondrian, Kandinsky o Rothko, o de los métodos poéticos de Ozu. Films que observan con delicadeza minimalista las apariencias del mundo para revelar, a través de la luz, estados interiores, misterios del sueño y aquellas realidades ocultas «donde todo es posible».

Portrait of Andrew Noren, 1972, 16 mm, 4 min; **Shadow Space**, 1973, 16 mm, 6 min; **Inversion**, 1973, 16 mm, 12 min; **Translucent Appearances**, 1975, video, 22 min; **The Secret Abyss**, 1979, video, 9 min; **Snows of Reduction**, 2011, video, 4 min; **Passage Through Infinity**, 2012, video, 10 min.

Todas las películas son sin sonido. Copias cortesía de Barry Gerson.

“Barry Gerson realiza experiencias filmicas puras, concentradas, personales y líricas. Su toque con la cámara y su ojo compositivo ejercen un control delicado que hace de cada uno de sus films una experiencia matizada y especial.”

Michael Snow

“Gerson ha desarrollado una forma muy especial de cine, en la que es un perfecto maestro... Sus formas son variadas, sus técnicas son complejas, su contenido es mágico. Estas obras se encuentran entre las más interesantes de la corriente de cine americano... Su contenido aborda la esencia del cine (la relación entre ver, imagen y pantalla).”

Jonas Mekas

“Durante los últimos 54 años he trabajado en diversos medios, cada uno de los cuales daba forma a los demás en una relación simbiótica de imágenes e ideas. Mi preocupación primordial ha supuesto una investigación ininterrumpida para iluminar lo espiritual en el mundo físico, para que este sea perceptible, palpable. Dado que toda la materia del universo late rítmicamente, este está, por tanto, en constante movimiento. Mi films y mis vídeos se convierten en una metáfora activada para dilucidar este fenómeno. Intento crear imágenes psíquicamente cargadas que se encuentran en un estado de flujo constante, estructurado formalmente pero con una intención poética. Mediante el uso de movimientos lentos y cambios pequeños, las imágenes se hacen sentir y provocan una respuesta casi táctil. Desde el año 2001, mi uso del mundo observado ha dado paso, en cierto modo, a

un espacio imaginario creado en el estudio a través de la utilización de conjuntos mínimos compuestos de objetos, que pinto interactuando con luz y sombras controladas. En un momento determinado en el tiempo empecé a mezclar el uso de los objetos de estudio con elementos del mundo real. Esto me ha permitido combinar mis imágenes mentales con material del mundo natural. Hago énfasis en la luz, el color y la textura, dilucidado por el uso de movimientos de cámara lentos y deliberados. Esto crea una sensación, como si uno sintiera las imágenes, las tocara. Es decir, formas a las que responde todo el cuerpo de uno mismo. Se convierte en una «escultura imaginaria», sobre los volúmenes en el movimiento y el espacio. Los colores, en muchos casos, se producen como resultado directo de la mezcla de cierta iluminación natural y de estudio con colores específicos (superficies de formas pintadas). Se crea un nuevo tono y una nueva intensidad de ese color. Los objetos son reconocidos como parte del «mundo real», pero su apariencia fuera del contexto «normal» nos hace cuestionar lo que estamos viviendo.”

Barry Gerson, 2014

Barry Gerson, por Mónica Saviron

Gerson comenzó concibiendo esculturas de luz en su habitación a la edad de tres años. Ya estaba construyendo un mundo imaginario. Sus películas son representaciones simbióticas de su trabajo en pintura, multimedia e instalaciones artísticas. Su fascinación por la luz y el encuadre le lleva a construir escenarios cubistas de líneas y

bloques de color, como en las pinturas de Mark Rothko, László Moholy-Nagy y en *Habitación al mar* (1951), de Edward Hopper. Sus movimientos de cámara nunca son el resultado del «aparato» tecnológico. Es el cineasta quien se mueve, quien se aproxima al mundo, siente y ve, transforma, reencuadra y cambia perspectivas, creando nuevas realidades y esculturas para-cinematográficas. Inspirado por la imagen fracturada de Marcel Duchamp, Gerson eleva la fisicidad del objeto a la consciencia a través de la lente. Establece la escena con luces coloreadas de estudio y proyecciones fílmicas de objetos, creando conexiones y superficies cambiantes, que alteran por completo el entorno dado. La energía vibrante de los objetos, sostenida en el tiempo como última fuerza, exulta y nos hace desplazarnos suavemente a través del espacio. Los ojos no están simplemente testificando; estimulados por la falta de objetividad, nuestra visión reajusta las impresiones preconcebidas respecto a forma, color, ritmo y textura. El desplazamiento, aquí como en la vida, es una oportunidad para el cambio y la mejora.

Los mates oblicuos, en lugar de bloquear la visión, acentúan nuestra capacidad de ver y apreciar detalles, estrechando y expandiendo el foco de nuestra atención, representando simetría y simplicidad *simplemente* desequilibrada. A través de la repetición de este enfoque, el movimiento y el encuadre se convierten en una fuerza sensual, y los objetos aparecen en toda su voluptuosidad. Gerson ha empleado esta técnica varias veces. En su *Translucent Appearances* (1975), 35 planos diferentes de las cataratas del Niágara están bloqueados por mates horizontales monocromáticos. El objeto está conformado: agua fluyendo en busca de una forma que la contenga. Estos son films que se abren poco a poco, con cambiantes capas reveladas y no reveladas de información visual. Gerson recuerda: «Tenía doce años. Estaba en un campamento de verano. Caminaba cámara en mano por un camino empantanado, tratando de fotografiar algo que valiese la pena. Pensaba sobre pintura y fotografía, y que podía ser posible hacer fotografías que fueran una extensión de la pintura. Miré hacia la tierra bajo mis pies y de repente pensé que podría ser capaz de fotografiar lo que no se ve, de capturar una realidad oculta tras la realidad percibida. En aquel momento me encontraba muy lejos de lograr algo así, pero pasó a ser mi objetivo, la fuerza detrás de todo mi arte de hacer y *ver* —de ver más allá de lo factual, hacia lo etéreo, donde todo es posible—, donde la realidad es fluida (nunca estable), donde hay tanto por descubrir y destapar.»

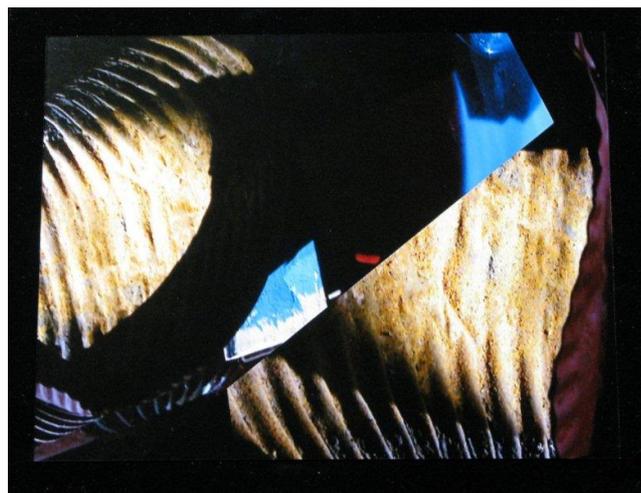
[...] Los films de Gerson desarrollan su visión particular, una que traza conexiones sincréticas entre objetos, colores y texturas a través de la luz, dentro del encuadre y fuera de él. Gerson explica: «Mi aproximación al montaje de *Late Summer* es la misma que la de otros films digitales que he realizado en los últimos diez años. Primero sigo el orden

creativo que utilicé al filmar, ya que siempre me guía un ritmo interno. Pienso en términos de secuencias. Empiezo a ver, casi desde el comienzo, la estructura que tendrá la pieza: dejo que me hable. Normalmente hago las secuencias enteras, pero afinó el plano a plano en términos de longitud, duración y velocidad, que a veces altero. Quiero que la pieza se mueva como si fuera música y que sea sentida, por lo que el montaje debe permitir a las imágenes espacio para respirar. Repetí algunas secuencias para construir un ritmo visual. Esto tiende a crear un sentido de anticipación, que rompo con una nueva dirección de las imágenes. El montaje debe llevarnos por un camino de descubrimiento.»

Afilando, imagen tras imagen, lo que está a nuestro alrededor, concentrando fondo y primer plano, y estableciéndolos como igualmente importantes, permite al film alcanzar un sentido de finalización. Algunos elementos de la imagen son reconocibles, otros no lo son, pero todos esos elementos son luces y fuerzas percibidas por la lente y compuestas a modo de *collage* por los ojos del cineasta. Cristal y vidrio son objetos de gran importancia en los encuadres de Gerson. En sus films, la extrema maleabilidad del vidrio, absorbiendo luz y emanando pigmentación, no es accidental. Su práctica fílmica es un acto de comunión con lo circundante, una aproximación no objetiva a los objetos, dándoles libertad para devenir otra cosa, de forma pura, libre de connotaciones simbólicas, en busca de claridad. En un plano psicológico, esta manera de componer es un intento de relativizar y de buscar más lejos. Gerson nos invita a mirar más allá del encuadre y a absorber la energía dentro de una toma meticulosamente montada, una que suele combinar los objetos hechos por los humanos y la fuerza incidente de la naturaleza, en gozoso asombro.

Publicado en la revista *Lumière*:

http://www.elumiere.net/exclusivo_web/nyff13/nyff13_14_esp.p



Passage Through Infinity (10 min, 2012)

Próxima proyección: Íntimo y colectivo. Jocelyne Saab. Domingo 24 de enero, 18.30h.