

El carrer era feliç quan il·luminava els seus fantasmes. El cinema d'Ernie Gehr

Un pla pot ser una pel·lícula; una pel·lícula, una disposició d'instantànies exposades durant fraccions de segon o minuts eterns. Amb cada batec —projecció intermitent dels fotogrames—, la llum, que depèn dels reflexos, de l'objectiu o de l'emulsió, es comunica amb els nostres nervis i revela la veritable acció.

Wait, 1968, sin sonido, 7 min.

Reverberation, 1969, 23 min.

Still, 1969-1971, 55 min.

Projecció en 16 mm.

Introducció a la sessió, per la revista *Lumière*

1. La càmera i el seu interior. Èmfasi i esdeveniments de llum per sobre, al voltant, entre els fotogrames. Ernie Gehr no emfatitza cada pla (sempre d'intensitats *variables*), sinó cada fotograma (sempre d'intensitats *particulars* de llum). Així, a *Wait* s'encarna la vida en la ment i s'atomitza la il·lusió de moviment (persistència de la visió).

2. I si es convertís un retrat (d'Andrew Noren) en el moviment estès, amplificat, del mateix cinema? Els moments agafats del carrer en 8 mm, projectats a 5 fps —estar *dins* del projector possibilita l'espai—, refilmats, saltarien a intervals entre fotogrames: amb les seves fotomemòries, a *Reverberation*, les persones, els edificis i els objectes es magnifiquen, com en un baix relleu amb els grans arremolinats, amb els àtoms inquietos.

3. Des de la finestra de la Filmmakers' Coop, la Lexington Avenue s'ha convertit aquesta temporada en un microcosmos de Nova York. Ernie Gehr hi filma al matí, rebobina i torna a filmar a la tarda: doble exposició, llum més tènue, diferent temperatura de color, mateix enquadrament. *Still* és la màgia de la sobreimpressió. Què s'hi fixa? Façanes, bars, botigues, cotxes, tot opac. Però la càmera no *veu* a través de les formes sòlides. Llavors, què es transparenta? Altres cotxes, els vianants. Tot imaginari? Tan sols *el que es mou!* Gradacions d'ombres que caminen, tridimensionalitat i bidimensionalitat contraposades per la inestabilitat dels objectes. Quan arriba la primavera, queda una sensació de transitorietat davant aquelles vides fantasmals. Però també un carrer en el qual sens dubte somiaria Proust. Un carrer en què un clima i una atmosfera per fi (per primera vegada!) *han cristal·litzat*.

Ernie Gehr, per Ernie Gehr

Quan vaig començar a fer pel·lícules, pensava que les imatges de les coses havien d'aparèixer a les pel·lícules si volien dir alguna cosa. Llavors vaig trobar aquesta petita dificultat: ni la pel·lícula, ni filmar, ni projectar no tenien res a veure amb les emocions, els objectes, els individus o les idees. El fotograma té a veure amb una intensitat particular de la llum, una imatge, una composició congelada en el temps i en l'espai. La pel·lícula és una cosa real, i com a element real no és una imitació. No es reflecteix la vida, encarna la vida en la ment.

Abans de fer *Wait*, vaig fer algunes pel·lícules en super-8 que, en cert sentit, estaven a prop de la tradició del cinema underground, sobretot del treball de Stan Brakhage posterior a *Anticipation of the Night*. Però a mig rodatge d'una escena em vaig adonar que no podia treballar d'aquesta manera. Vaig deixar de fer pel·lícules i me'n vaig anar de Nova York. Al cap d'uns mesos, comprenent una mica millor el que passava dins del meu cap en relació amb el cinema, hi vaig tornar. Amb *Wait*, vaig decidir centrarme en la càmera i en la pel·lícula que hi havia dins de la càmera. I ho vaig raonar d'aquesta manera: les persones tenen el seu propi món. Viuen dins de si mateixes. Miren un llibre, llegeixen un llibre. Obtenen informació més enllà de les paraules. Quan miren a una banda, veuen un objecte i reaccionen a aquesta visió de manera interna. La pel·lícula fa el mateix.

La càmera estava al mateix apartament on havia filmat *Morning*, però ara apuntava cap a l'interior. Abans que acabés de rodar el material de *Morning*, vaig començar a pensar que l'habitació com a metàfora de la recambra de

la càmera i que la finestra com a metàfora de les lents eren una mica òbvies. Després em vaig tornar més sensible a les possibilitats d'un nou tipus d'espai que arribava a existir durant el procés de la projecció de la pel·lícula.

Gary [Smith] i Sharon estaven asseguts a una taula. No vaig dirigir les seves postures en cap moment. Vaig trobar una manera d'extreure el drama psicològic de la situació i convertir-lo en un drama de la llum i en una combustió cinematogràfica. Vaig pensar que podia controlar millor la situació si treballava a la nit. D'aquesta manera, la font de llum seria regular —una bombeta de 75 o de 100 wats sobre de la taula— i podria jugar amb un rang més ampli d'intensitats lumíniques; seria capaç d'exposar temporalment cada fotograma. Vaig fer servir pel·lícula d'exterior en interiors. Depenent del temps que estigui obert l'objectiu, de la sensibilitat que tingui l'emulsió, de la quantitat de llum que reflecteixin les persones o els objectes que són a la taula, o la llum, la imatge de la pel·lícula es tornaria més o menys intensa. Així que, en certa manera, la pel·lícula, amb les seves propietats, és activa, com el sistema nerviós. Aquí, estava interessat en les possibilitats que es troben en l'accentuació dels fotogrames, en els 16, 18 o 20 fps, així com en la relació entre la imatge i els processos fotogràfics. Això es va fer a través d'una sèrie de canvis en l'exposició d'un fotograma a un altre i en les variacions resultants de les intensitats de llum. El material és gairebé com un sentiment còsmic. La llum es crema en l'emulsió, la devora.

Tant és el que facis, sempre estàs treballant amb la fotografia, estàs fent servir la pel·lícula com una projecció de fotografies. *Wait*, el títol, implica aquest factor també. *WAIT. STILL. STILL*. No es tractava de fer que l'habitació fos més vívida. Si algú veu la imatge i el que és la pel·lícula físicament, en realitat una disposició de fotografies, trobarà una forma diferent. No veus un retrat holandès, sinó cada fotograma puntuat, al qual se li ha donat la seva pròpia identitat, la seva pròpia forma de vida. El moviment queda abstret, esdevé mental, mentre que al mateix temps està realment tenint lloc: en la projecció, veient les imatges i els canvis.

Estava interessat a neutralitzar el focus d'atenció primari en el cinema: la figura humana. Quan penses en la progressió d'un fotograma a un altre, és la figura que es mou dins el fotograma el que tendeix a centrar l'atenció i el que fa que el fotograma es torni transparent. Però jo volia filmar de manera que pogués dir: «Sí, és la representació d'una persona, però també és part d'una imatge gràfica complexa que arriba tant per mitjà d'un

procés fotogràfic com mecànic». La intensitat variable de la llum proporciona l'«acció» i funciona com a contrapunt de la imatge figurativa estàtica. En unes bones condicions de projecció i a una velocitat apropiada, *Wait* ofereix un massatge plaent i sensual per a l'ull, fins i tot si no et concentres en res més.

§

Reverberation va sorgir a partir d'un viatge en metro que feia per baixar a Manhattan. Sortint del metro, em vaig sentir envoltat i embolicat per una enorme quantitat de runa. Havien enderrocat alguns edificis tan sols per fer lloc a les torres del World Trade Center. Vaig sentir que una part de la història de Nova York, una que jo no havia conegut, s'estava eliminant. I era un espectacle, em vaig sentir inclinat a treballar-hi, però no volia *documentar-ho*. Així que vaig intentar començar per fer un retrat que es va convertir en el procés d'elaboració d'això mateix, en una presentació del moviment físic del mateix cinema. Vaig preguntar a Andrew Noren i a Margaret Lamarre si els faria res aparèixer en una pel·lícula i vam anar a la part baixa a gravar una sèrie d'escenes en 8 mm, durant el final de la primavera o a començaments de l'estiu del 1968.

En aquella època tenia un petit projector de 8 mm que utilitzava com a joguina. Una vegada, la pel·lícula es va desplaçar per la comporta i va saltar. L'objectiu i el desplegament de la dentadura es van trencar, de manera que vaig poder veure part del moviment. El cinema depèn de màquines que semblen estar al límit de la destrucció. Vaig sentir així una relació entre l'experiència que havia tingut al baix Manhattan i les mecàniques de la càmera en el projector. La idea de projectar una tira de pel·lícula a través de l'espai i en una superfície blanca plana, sota una pantalla... de magnificar la mida de la imatge original centenars de vegades era, en certa manera, com estar dins del projector. Més endavant, aquell mateix any, amb l'ajuda de Ken Jacobs, vam projectar la pel·lícula en 8 mm en una pantalla petita i la vam refilmar en 16 mm. La pel·lícula es va projectar a 5 fps, amb la idea d'alentir i de donar un pes als gestos i els moviments, així com de situar l'èmfasi en els enquadraments que salten dins del fotograma.

Muntatge fet a partir de: Ernie Gehr (1972), «Program notes for a film screening at the Museum of Modern Art», a *Film Culture*, núm. 53-55, pàg. 36-38; Scott MacDonald (2006), «Ernie Gehr», a *A Critical Cinema*, núm. 5, pàg. 358-404.

Propera projecció: **La voluptuositat de mirar. James Herbert.**

Dijous 4 de febrer, 20.00h.

