

Horizons

## IMATGES CONTRA DIRECCIÓ LARRY GOTTHEIM: PAISATGES

La part central de l'obra de Gottheim abasta el primer lustre de la dècada dels 70, quan, coincidint amb el predomini del land-art en l'escena artística, es produeix en l'àmbit de l'experimental un interès pels temes paisatgístics (Snow, Welsby...). La màquina cine semblà recuperar llavors la seva original dimensió científica, com instrument d'aprehensió d'un món físic marcat per la fugacitat. En la seva utilització del cinematògraf com a desvetllador, Gottheim va produir una sèrie de films en els quals treballava la interacció entre procés natural i racionalitat humana. De l'exploració minimalista de la transformació temporal en un intangible paisatge envaït per la boira, de *Fog Line*, a la captació de la fisonomia canviant de la naturalesa en funció de les diferents circumstàncies ambientals, estacionals o horàries, de *Barn Rushes* i *Horizons*, el cineasta nordamericà intenta fixar les inflexions lluminoses, de color i de tonalitat del paisatge, per a recórrer un camí paral·lel al que portés a la plàstica de la façana de la catedral de Rouen els nenúfars de l'estany del jardí de Giverny.

El meu impuls per establir una relació amb el paisatge era el mateix que em va portar a treballar amb un temps filmic continu, un pla únic. Amb una configuració formalment interessant i satisfactòria, les empremtes dels contorns temporals i espacials originals s'introdueixen en el misteri infinit de la confrontació original, "el moviment i la vibració de totes les coses", el camp visible encara desplegat en una relació espacial, el temps contingut, preservant la força de la visió original. Alhora es podia veure la transformació per mitjà de la qual el paisatge es traslladava al cinema, un procés visible en ell mateix, part de l'obra.

El paisatge, tal com saben els xinesos, ja estava saturat d'un significat elusiu, ja era llenguatge. Això permetia fusionar la cal·ligrafia amb la pintura del paisatge. Com a resultat d'un acte original de contemplació (amb la càmera), es podia copsar alguna cosa, transportar-la, fer-la arribar a l'espectador en cada visió: oberta però sempre arrelada en l'espai i el temps originals. El paisatge, tan purament natural, ja es trobava en l'art, amb un llenguatge conformat per les incommutables tradicions que s'hi expressaven. A través del paisatge, es podien traçar les arrels del sondeig visual, l'origen de la visió, i superposada, coexistent-hi, l'origen de la imaginació i de les tradicions artístiques. Els elements formals del trasllat al cinema, les implicacions, per exemple, de la durada escollida, l'enquadrament, els moviments de la càmera, tots els elements conscients de la producció artística van establir una relació amb la significació del subjecte, amb la intensitat de la meua resposta i amb la configuració de les tradicions, de vegades invisibles però sempre presents.

Allí podria viure d'una manera especial, endinsar-me en aquell temps especial, aquell espai, aquell moviment. La intensitat de veure, de filmar, era intolerable, només es podia suportar en el cinema on, si hi hagués ressonància espiritual (ch'i-yün sheng-tung) —per utilitzar un vell terme xinès—, una misteriosa idoneïtat (miao-li), em podria endinsar posteriorment en una infinitud que portava les empremtes d'una realitat anterior, una realitat fugitiva que seguia sent fugitiva, però que ara s'havia transformat en una nova modalitat cinematogràfica l'essència de la qual també es desplegava contínuament en aquest endinsament canviant.

Em veia com un ésser passiu, anihilat, transformat en escena, l'escena experimentada a través meu, únic instrument de la transformació. Altres cops, però, havia d'assumir un paper actiu, l'actor de l'escena, com James Broughton va dir referint-se a *Harmonica*: un home adherint el seu òrgan en el paisatge (anunciant *Four Shadows* "Està traient la mà!")

Aquestes analogies metafòriques dels processos interns i de les activitats artístiques semblen comportar una connotació sexual, cosa que no era la meua intenció. Penso més aviat en l'oposició entre les relacions passives i actives del paisatge i de les imatges com a possibilitats humanes bàsiques que coincideixen, s'arrosseguen les unes a les altres, en tots els individus i en totes les obres. De la mateixa manera que la vista com a òrgan de la visió creativa no pot ser privilegiat en el desenvolupament d'un sexe, el desenvolupament de la càmera com a òrgan de connexió és potencial tant en els homes com en les dones. Si hi ha un desplegament sexual implícit, és concomitant a l'obertura emocional, que fa lliure la visió i és potencial a qualsevol persona.

Vaig haver de reconèixer que la creació activa, deliberada, estava sent conformada per energies inconscients, emocionals, més que per una energia mental conscient. El paisatge parlava, alguna cosa es movia dins seu, l'ull observava i la càmera n'era l'instrument de connexió. La càmera, la llum, la pel·lícula, la duració és el que permetia que tot es transformés en cinema, una transformació en la qual no només els contorns de l'espai i del temps eren capaços de traslladar-se sense canvis al nou àmbit, sinó que els contorns del jo es prolongaven a través de la visió del paisatge, estenent-se en la llum projectada. Calia confiar, acceptar les empremtes de la realitat externa preservades en una filmació impregnada de "ressonància espiritual", en la qual hi havia empremtes fixes de les ressonàncies internes. L'espai entre les ressonàncies internes i externes, instal·lades allí, podien formar part de l'experiència de cada observador. La creació no era només activa en els elements formals. Vaig seguir treballant molt acuradament —coses de la vista— però va ser el meu ésser intern, el meu ésser emocional, el que va ser capaç de defugir la tirania de la ment, fugir cap al paisatge, sense

tenir l'obligació ni la capacitat d'"entendre" sinó només de reconèixer la misteriosa adequació que s'hi establia.

Fins i tot la immobilitat del fotograma, o el seu moviment, la seva suspensió o tremolor involuntària, directament sorgides del cos o modificades, per exemple, pels moviments involuntaris d'un cotxe en marxa —un camp de moviment en què es perceben les traces del moviment natural (prolongat sense canvis)— podien ser fiables, acceptades. No només emergien de l'emoció subtil del cos, o n'eren un registre, també formaven part d'aquella realitat a la qual s'adheria l'ésser interior. El cotxe —la cambra en moviment— va esdevenir, com la càmera, un vehicle del moviment exterior, de l'extensió cap a fora. La incisió en aquest paisatge, la seva perforació, semblava establir-se per a l'expressió de la ment, sense permetre que les empremtes parlessin per elles mateixes, sense permetre que el moviment intern s'hi adherís. Jo era com un paranoic, que s'embolica en una racionalització sense fissures. ¿Potser pensava en l'arada?

Durant l'any 1971 la meua tensió interior es va fer gairebé insuportable. En el cinema havia explorat un repertori petit però representatiu del pla únic, i a *Barn Rushes* havia trobat una forma que permetia comparar el pla amb un altre pla, juxtaposar-lo, tot i que continuava sent un dipòsit pur de l'experiència interna i del paisatge. Vaig començar a reunir petites preses del paisatge, horitzons, que en ells mateixos no eren pel·lícules sinó material divers per a una obra encara desconeguda. Mantenint la limitació que cada pla contingué un horitzó, em vaig trobar abocat a situacions amb una forta ressonància emocional. Tot i que la meua intenció original havia estat merament formal, i em va portar a buscar confrontacions d'autopaisatge que produïssin un joc tens de línies més aviat fixes amb espais no desenvolupats, camps de color i textura, jo semblava estar magnèticament atret a camps més complexos de moviment i contramoviment, molt evocadors, fins i tot a un material que tenia una gran càrrega d'història simbòlica, amb les tradicions sempre presents. Vaig intentar evitar el cervell ventríloc parlant en l'escena, per intentar que l'escena parlés per ella mateixa, que fos un ressò de la resposta inconscient i desconeguda de l'ull, de la càmera en moviment, del cos tremolós.

L'elaborat procés de decidir donar forma al material segons una analogia visual amb l'esquema de rimes (acceptant ja certes incursions literàries en l'àmbit visual), descobrir possibles relacions de rimes en els plans que ja havia filmat i escollir l'ordenació i l'arranjament d'aquestes pautes, tenia sobretot el propòsit de maximitzar l'eloqüència de cada pla. Volia crear una situació de sondeig visual actiu i intens en l'espectador, de manera que tot el que fos potencial en els moviments i en l'enquadrament, les relacions de duració internes i externes, els lliscaments

espacials, les coses que es posaven de manifest i les que s'ocultaven, tota la gamma de possibilitats d'associació, poguessin entrar sense traves en l'experiència de l'espectador.

No es tractava d'una "partitura" amb un determinat valor previ, ni una simetria o pauta per descobrir en el flux cinemàtic, una partitura que generés o controlés aquest flux. L'esquema de rimes no tenia cap valor especial en ell mateix: era simplement un mitjà per deixar al descobert elements veritablement significatius d'acord amb un model doble: una capa consistia en el conjunt original de relacions creades i invariables en el pla original; l'altra contenia les relacions internes addicionals posades en moviment a través de la meua exploració visual del material per descobrir-hi possibilitats de rima. Tot i passiu —no manipulant mentalment el material—, jo hi era doblement present d'una manera activa: com a participant en la creació del pla i com a explorador visual, per descobrir el conjunt de relacions basades en la meua predilecció pel que hi havia percebut. Segurament, una altra persona hi hauria vist altres possibilitats de rima. De fet, cada observador, ¿no du a terme una exploració de seu propi horitzó intern?

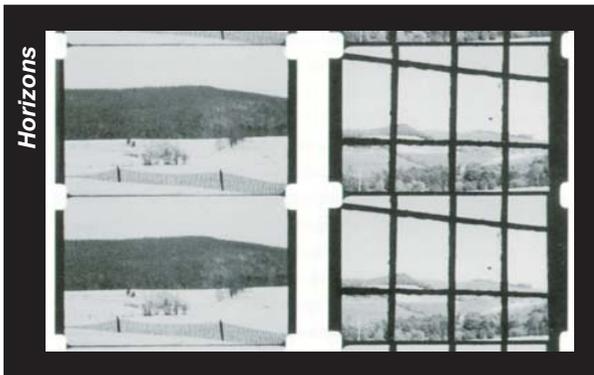
La meua travessia pel paisatge era com apagar un foc, i m'adaptava a respondre sensiblement a les atraccions de l'energia. La càmera era el meu bastó. Més tard, mirant la filmació, el registre de la filmació, vaig sentir de nou la seva vibració interna.

El 1971 vaig tenir la necessitat de situar el problema del jo al bell mig del paisatge. Vaig entendre, apreciar, la força de l'evolució de la cultura, equivalent a una recerca de la planura antiColom, que em va portar al desig d'anihilar el jo, vist com a il·lusió, vist com a tirà —situar una màquina en aquesta regió central, oposar-se amb una visió subtil i transcendent de la màquina al fals teatre del món com a escenari, la dominació ostentosa del jo ventríloc—. Tot i la meua forta resposta als ordinadors electrònics, a les obres programades per la màquina o la pauta, de vegades hi detecto el cervell mecànic que colpeja els sentiments fràgils i els combat amb la "història" i la "teoria", delectant-se en una racionalització sense fissures. Em pregunto per què en algunes obres aparentment mecanicistes hi percebo un ésser que batega, i en altres, externament similars, només un cervell palpitant. Volia que la meua pel·lícula es veiés d'una manera activa, amb sentiments. Volia que fos com llegir una partitura de música clàssica: interpretar-la, donar a cada frase un aire personal, introduir un batec intern, transformar-la en un flux sonor interpretat de manera única en què l'essència de la música segueix sent invariable. Això requereix una obertura extrema per part de l'espectador, una sensibilitat pels matisos del ritme, el moviment, la textura, un desbloquejament de la resposta

sensual i una capacitat per lliurar-se a les associacions. Per desgràcia, no són qualitats massa promogudes per l'ensenyament i la crítica de cinema. Avui dia, en el fràgil desplegament d'un sentit temporal delicat i subtil, d'una visió vigilant modesta però profundament aguda, les instàncies gairebé invisibles del creixement intern individual de la dècada passada (quina eclòsió!) estan sent ofuscades, anorreades pel gran cervell del batec disco que només reconeix la història instantània (perquè, tanmateix, les persones sensibles busquen la llum discretament).

Estava trobant una manera d'utilitzar els meus recursos més profunds a pesar de mi mateix, defugint el control de la ment. Part del pla era permetre que les ressonàncies emocionals s'introduïssin en el material "addicional" de la recerca formal, un estat visual magnèticament atret que constitueix la filmació. A cada fase de l'obra, hi havia un focus d'atenció específic. Per exemple, després de filmar el material em vaig concentrar a fer descripcions verbals i dibuixades de cada pla de la manera més "neutral" possible. Després, em vaig dedicar a catalogar tantes possibilitats de rima com vaig trobar per a cada pla, permetent que totes les similituds observades tinguessin el mateix pes. I encara posteriorment, amb cartes esteses a terra, vaig elaborar un model lineal segons problemes localitzats, com per exemple quin parell de plans apareixerien primer, o en un model de quatre (ABBA) quin parell se situaria a la part exterior, i finalment vaig crear cadenes interconnectades més llargues d'aquests grups rimats. Quan la pel·lícula s'estava editant, em vaig concentrar en el flux rítmic connectat de moviment i tremolor, i vaig aprendre com crear canvis sobtats de velocitat en un pla (perquè el moviment real percebut d'un pla era una funció del context) i entre plans o crear línies d'atenció en un pla, sobre un tall i en els espais intermedis entre plans. Treballant en un element a la vegada, vaig pensar a compondre la música, ordenar els elements fixos segons certes regles, sensibles a les implicacions més àmplies de cada gest per l'experiència immediata, com també per a la forma percebuda i entesa del conjunt.

A mesura que cada secció assolía la seva forma definitiva, vaig pensar que l'experiència s'aproparia a la unitat, un centre unificat d'experimentació en el qual tindrien coherència els elements de l'emoció, la textura, la composició i el moviment. La consciència mental recordaria, connectaria, anticiparia; la consciència cultural, en la seva profunditat, respondria a les imatges com a contingut; qualsevol cosa es mantindria en un tot ampli per mitjà del marc de l'esquema de rimes que marcaria i donaria suport a l'alè de la consciència. Però atès que la ressonància espiritual infinitament vibrant sempre s'allunya d'una xarxa finita, l'experiència es negava a ser coherent en una integritat comprensible, sinó que va revelar els plecs



separats de cada aspecte de la consciència, una pel·lícula sobre una altra, interconnectades però independents. Concentrar-se en el flux de moviment espacial obligaria a tirar enrere el reconeixement dels elements rimats, intentar situar-se un mateix en el paper de l'espectador, compartir aquesta aventura vertiginosa, desancorat en un estat sobrecarregat d'obertura, com si l'esquema de rimes hagués desfermat, deslligat i expandit la ressonància de cada imatge en comptes d'aferrar-s'hi.

Al final, més enllà de tots els significats intricats i interessants que sorgien de la paraula i del concepte d'horitzons i tenien a veure amb els processos del cinema (el tall, l'aresta), els processos de la visió i del coneixement, els elements de l'experiència temporal i el coneixement que s'expressa a través del llenguatge, va ser la seva obertura —aquesta atmosfera clara on s'estén la consciència, sempre més enllà, inassolible, palpable però incomprensible—, on va residir l'essència de la pel·lícula i tendien els seus processos.

A mesura que el meu espai cinematogràfic s'ampliava, amb el punt de fuga sota zero, el paisatge al meu voltant es tancava, aquella realitat minvant semblava un emblema de l'ombra de l'autoconsciència, falsejant el ressò de la consciència exterior i del paisatge. Fins a cert punt les línies —ja fossin línies de boira, línies de l'horitzó, límits dels camps, contorns de la visió i de l'oïda— eren formes generadores de vida, i d'altra banda, els símbols, manifestacions de les meves pors mentals, també s'hi introduïen furtivament. La clausura del meu paisatge semblava un senyal; em portaria cap a l'interior, a nous materials, noves formes. Malgrat la meua intenció, el mateix paisatge suposadament minvat seguia exercint una atracció, seguia girant en espiral en el vèrtex dels meus futurs experiments amb una nova fusió de so i imatge: l'ombra mental de l'autoconsciència queia en espiral cap a l'interior. Mentre que Horizons, seccionant el paisatge, mantenint els estadis del focus d'atenció a distància, em va permetre, com un nen amagat entre les herbes, reconciliar-me directament amb el paisatge, *Your Shadows* es va convertir en el vehicle per confrontar-m'hi.

## 1a Part

*Fog Line*, 1970, 11'

*Fog Line* és una meravellosa obra d'art conceptual, traçada al llarg d'aquesta curiosa línia situada entre el talent i la saviesa, una melodia en la qual, literalment, cada imatge difereix de la imatge precedent (ja que la boira sempre s'està esvanint) i els diversos elements de la composició (arbres, animals, vegetació, cel i finalment, no per això menys importants, l'emulsió, el gra i el mateix film) es relacionen entre si com les notes d'una composició musical. A mesura que avança l'obra, la qualitat de la llum —la mateixa tonalitat de la imatge— realça incommensurablement el misteri i l'excitació, la boira s'esvaeix, el film passa pel projector amb la seva composició estàtica que es contraposa a la fluïdesa, el dinamisme i el cinetisme de la imatge.

Raymond Foery, *Catàleg Canyon Cinema*

*Barn Rushes*, 1971, 34'

Em sembla recordar que la realització de *Barn Rushes* em va ocupar uns dos mesos. El graner es troba a la dreta de casa meua i passo davant d'ell moltes vegades. Allò que em va atreure en un primer moment van ser els moviments de la llum travessant els seus llistons, tal i com podem percebre al film. Vaig filmar les primeres bobines com a experiment. Vaig emprar unes quantes de 100 peus per veure què passava, sense ser conscient que formarien part del que finalment es convertiria en un film. Quan vius fora de Nova York, tens el problema de no poder dur ràpidament el material al laboratori. Així doncs, vaig filmar tres bobines i em vaig desplaçar a Nova York, les vaig dur al laboratori i vaig tornar a casa amb elles. Quan vaig veure les tres bobines empalmades, tal com queden quan et tornen tres rotlles separats, se'm va començar a ocórrer utilitzar allò com a forma. Els rotlles em van semblar molt interessants, i vaig començar a pensar que les diferències entre una llum i una altra, una situació i una altra, estaven molt marcades. No em va caldre (i no em va semblar necessari) filmar el graner centenars de vegades. Al llarg de les sis setmanes següents, per norma, vaig anar a filmar quan em semblava que es produïa una situació lumínica interessant. Vaig realitzar un procés de selecció molt intens per tal d'evitar el meu hàbit de filmar-ho tot, em sembla recordar que hi havia molt material que finalment no vaig utilitzar. Després venia el procés de decidir què incloure. Al film predomina l'ordre en què es van filmar les bobines. Les tres primeres bobines són, de fet, les tres que incloïa aquest primer rotlle. La decisió d'emprar-ne vuit va ser un procés delicat; em vaig preguntar quina contribució podia realitzar cadascuna d'elles.

Larry Gottheim, entrevistat per  
Scott Mac Donald a *A Critical Cinema*

## 2a Part

*Horizons*, 1973, 80'

Completat el 1973 (amb l'ajuda del CAPS), *Horizons* es va realitzar com a film individual i encara es pot projectar d'aquesta manera. No obstant, el vaig incloure com a 1a part, "Overture", de "Elective Affinities", una sèrie que inclou tres films sonors més: *Mouches volantes* (1976), *Four Shadows* (1978) i *Tree of Knowledge* (1981).

Larry Gottheim

*Horizons* segueix essent, des del meu punt de vista, l'obra més aconseguida de Gottheim. El film, que evoca "Les quatre estacions" de Vivaldi, ens permet realitzar una passejada visual a través del paisatge septentrional de l'estat de Nova York, que s'inicia a l'estiu i continua seguint el cicle estacional, fins la primavera. Gottheim diferencia entre sí les estacions mitjançant la seva estratègia de muntatge. La secció estival ens presenta parelles de plans dividits entre si per intervals d'un segon de cua verda; els plans tardorencs estan ordenats en grups de quatre i separats per intervals de cua vermella d'un segon de duració; els plans hivernals també s'ordenen en grups de quatre, però els separa una cua blava d'un segon, i la secció primaveral presenta plans agrupats en trios separats per una cua groga. Un altre dels dispositius estructurants ens remet als antecedents literaris de Gottheim. Els grups de plans del film es disposen de tal manera que cadascun d'ells "rima" amb la resta. A la secció estival la rima és senzilla —a a— (és a dir, cada pla conté un element visual que rima amb un element visual de l'altre pla); a la secció tardorenc, els plans *rimen a b b a*; a la hivernal, *a b a b* (una rima mesurada: els hiverns de l'interior de l'estat semblen assenyalar el temps); a la primavera segueixen un esquema en forma de *terza rima*: *a b a, b c b*, i així successivament. Donat que no és fàcil descobrir el complex esquema de rimes de Gottheim, els espectadors poden seguir el film sense ser-ne mai conscients, ja que la progressió de les imatges és molt bella per sí mateixa. Però una vegada reconeixem l'esquema de rima, podem observar que, igual que la pròpia estructura estacional, reflecteix les idees de Gottheim sobre la racionalitat humana i el procés natural. Un horitzó, després de tot, és una línia on, tal com la percepció i el pensament humà poden apuntar, el cel es troba amb la terra; un *Horitzó* és ple de línies d'horitzó. Però fins i tot encara que utilitzem el concepte d'horitzó, sabem que en realitat aquesta línia no existeix, sinó com a concepte. De manera similar, dividim l'any en estacions, tot sabent que una estació no acaba allà on comença l'altra, sinó que esdevé una transformació gradual que porta d'una estació a la següent. La decisió de Gottheim d'estructurar el material en seccions que rimen és, per si mateixa, una metàfora de la manera com la ment humana imposa la seva lògica sobre els espais i processos de la natura per a controlar-los i fer-los servir.

Scott MacDonald a *A Critical Cinema*