

Xcèntric

«El cinema del CCCB»

6 de marzo de 2014, 20h

PAUL SHARITS Y CARL E. BROWN. DESCARGAS ESCÓPICAS.

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

Paul Sharits desarrolló un cine materialista y estroboscópico, basado en la técnica del parpadeo entre imágenes y colores, que niega la ilusión fílmica y enfatiza la percepción subjetiva del espectador. Carl E. Brown, por otro lado, ha explorado la naturaleza expresiva del material cinematográfico reinventando los procedimientos y sus herramientas. Esta sesión reúne dos de sus películas que tratan la experiencia de diversos individuos con trastornos mentales frente a las terapias de electrochoque a las que han sido sometidos. Alternando fotogramas monocromos e imágenes de pacientes con ataques epilépticos, extraídas de un estudio médico sobre la actividad de las ondas cerebrales durante las convulsiones, Paul Sharits, en *Epileptic Seizure Comparison*, lleva al espectador a experimentar la descarga eléctrica de estos trastornos. Inspirado en el libro *The Myth of Mental Illness*, del psiquiatra Thomas Szasz, Carl E. Brown yuxtapone en *Full Moon Darkness* visiones expresionistas con la acusación de Szasz a su profesión de abuso de poder y entrevistas a varios pacientes que «sobrevivieron» a su tratamiento.

Conocido por su cine estructural, Paul Sharits (1943-1993) realizó una serie de películas de parpadeo, los llamados *flicker films*, imágenes intermitentes en constante expansión y contracción que se liberan del marco de la pantalla para infiltrarse en el cuerpo del espectador y que pueden incluso provocar convulsiones epilépticas. *Epileptic Seizure Comparison* intenta mostrar literalmente eso mismo. El artista y cineasta americano escribió que hizo este trabajo con la intención de aproximar la sensación de la convulsión epiléptica al cuerpo de los espectadores durante una proyección, creando así una impactante y absorbente experiencia.

«Esta versión, proyectada en una sola pantalla, está compuesta de seis secciones, todas ellas con la misma duración. En la primera sección se escuchan los gemidos del paciente A mientras percibimos ritmos de color puro (cadencias relacionadas con las ondas cerebrales del paciente). En la segunda sección vemos a la víctima y escuchamos a través de un sintetizador la simulación de las frecuencias y amplitudes de las ondas cerebrales

dos pistas de sonido se superponen y las imágenes en color se entrelazan con las imágenes en blanco y negro de las figuras. Las siguientes tres secciones están dedicadas, de la misma manera, al paciente B. Esta versión no solo es un análisis de las convulsiones sino también un análisis del medio fílmico para generar las imágenes y los sonidos finales.» –Paul Sharits.

«El material utilizado en esta película proviene de películas médicas que documentan las convulsiones de dos pacientes con epilepsia y que originalmente sirvieron para estudiar la actividad cerebral durante los ataques. En manos de Sharits, este material ha terminado derivando en una nueva forma que, para el artista, ya no es de carácter documental. (...) Es un intento de orquestrar los ritmos de luz y del sonido en un espacio íntimo y equilibrado, un lugar donde las personas no epilépticas puedan experimentar, en “condiciones controladas”, el potencial de una crisis convulsiva. Cuando los espectadores entran en el espacio de proyección, están completamente envueltos por una luz pulsante. El sonido resguarda ese espacio del exterior como un muro. De esta manera, uno tiene la sensación de que participa del ataque epiléptico que se muestra en las imágenes.» –Marc Glöde.

«Aquí, nuestra condición es la de un espectador incapaz de detener la experiencia o los gritos del paciente; mirando sus padecimientos nos encontramos una situación incómoda. Además, los incesantes destellos de luz parecen atacar directamente nuestros cerebros antes que los filtros del pensamiento estén listos para reaccionar. De hecho, esta película no es más que una trampa de la que es difícil sustraerse.» –Dominique Moulon.

El cineasta canadiense Carl E. Brown (Toronto, 1959), tras pasar dos años en la Universidad de Toronto, donde estudió filosofía y psicología, decidió estudiar cine en el Sheridan College a principios de los ochenta. Desde entonces hizo casi una veintena de películas, erigiéndose como un alquimista visual, un especialista en el tratamiento de la imagen fílmica a través del revelado, del uso de químicos y de la

manipulación física del soporte, logrando crear un cine muy orgánico y personal.

«El primer largometraje de Carl E. Brown, *Full Moon Darkness*, vincula de manera perspicaz la teología con el surgimiento de la psiquiatría. A través de extensas entrevistas e interludios expresionistas ofrece un mosaico de todo lo que la psiquiatría ha dejado atrás: los sin techo, los disidentes académicos y aquellos para quienes el tratamiento de choque ha dejado de tener un lugar en la historia. Filmada en un melancólico blanco y negro, mezcla película fotográfica de alto contraste con otra más suave y sensible a todos los tonos, recordándonos el ansioso horror gótico de *El gabinete del Dr. Caligari*, pero en versión documental. Tanto *El gabinete del Dr. Caligari* como *Full Moon Darkness* están enmarcadas de manera similar por materias y confines psiquiátricos, oscilando entre la medianoche y el mediodía, entre los gestos crueles de la civilización y la convención y la intervención. La línea narrativa de *Full Moon Darkness* está guiada por seis largas entrevistas. El antipsiquiatra Thomas Szasz habla del mito de la enfermedad mental. El cura Ermano Bulfon, aferrado siempre a una Biblia, habla de la fe y la necesidad de entregarse a Jesús. Don Weitz, cofundador de un grupo de autoayuda para pacientes expsiquiátricos, tiene un discurso exaltado, mordaz y absorbente, en el que denuncia el abuso de drogas y la terapia de choque, dos de los pilares de la institución psiquiátrica. A continuación, tres expacientes psiquiátricos describen, cada uno, su propia historia personal en estos centros correccionales. A medida que avanzan las entrevistas, la cámara se vuelve cada vez más autónoma de los sujetos. Si bien nunca se aleja más allá de las manos y la cara de Szasz, en la entrevista con Weitz se mueve bruscamente por las paredes de su apartamento en contrapunto con sus afirmaciones dañinas, una fuga de llamada y respuesta entre el sujeto y la cámara. La presencia del cineasta a lo largo de la película se hace así cada vez más evidente, hace preguntas y poco a poco van apareciendo claquetas, hasta que al final grita la última palabra de la película: “¡Corta!”.

Las entrevistas son interrumpidas por ingeniosas y largas secuencias: el plano de una calle de la noche hasta el amanecer, una arquitectura de ladrillos deteriorados, un paseo hacia la casa (...) y, siendo aún más precisos, un largo plano, muy contrastado, siguiendo una valla de nieve con unos postes ennegrecidos que ascienden y descienden en una marcha destrozada de humanidad.

La fotografía de estas imágenes fue realizada por Steve Sanguedolce, cocreador de la película, hasta que una serie de amargas discusiones puso fin a su colaboración. Su elegante y espontáneo estilo de filmación (un personaje para cada una de las tomas, unos diez minutos por cada rollo de película) está trabajado con la misma cámara que usaban los equipos de noticias de América del Norte antes de la llegada del vídeo. Los motivos que filma Sanguedolce, como por ejemplo dar vueltas alrededor de un canal de riego abandonado o caminar al lado de una valla de nieve, están introducidos como si fuesen del ámbito de la performance. Francamente expresionista en su articulación, el cineasta se mueve acorde a su entorno, retomando el ritmo de sus motivos donde la gestualidad de la cámara es conducida por la afinidad y la correspondencia.

Esta inquietante y ambiciosa película se filmó con una intensidad que raramente se encuentra hoy en el cine de vanguardia, que parece más preocupado en rellenar currículums. Hay aquí un abrumador sentido de urgencia respecto al trabajo desarrollado, que se encuentra en algún lugar entre las primeras y las últimas palabras, una conciencia apostada, perdida y ganada de nuevo, encadenada a las voces disonantes de los protagonistas de la obra. La película se cierra con la imagen de una poetisa vestida de blanco, enmarcada en el límite de un bosque, recitando el despertar en una prosa fracturada antes de terminar los créditos: *through their veins / voltage is increased / the age of reason, IS /...a voice said / freedom / now the hard part begins...*

(...) Incluso las extensas entrevistas del film están enfatizadas por el oscuro continente de lo inconsciente, un lugar que Brown considera que no está estructurado como un lenguaje. En todos sus trabajos lucha por superar la frontera alfabética y entrar en el dominio de los sentidos, donde el exceso de expresión arruina la comprensión lingüística. Stan Brakhage, el gran avatar del cine silente americano, declaró una vez que el trabajo de Hollis Frampton lleva el cine al límite a través del lenguaje. Del trabajo de Brakhage y Brown se podría decir lo contrario: el lenguaje está llevado al límite, enmudecido, por un cine ligado a la sinapsis, a las fibras ópticas o al sistema nervioso central. Ambos cineastas han asumido y ampliado los dictámenes del expresionismo abstracto, con su énfasis en el gesto, el acto y la redención de un universo prelingüístico.» – «Painting the Light Fantastic: Carl Brown», Mike Hoolboom.