

La voluptuositat de mirar. James Herbert

Cineasta i pintor, James Herbert és conegut pels seus videoclips per a R.E.M., però el seu cinema s'ha vist poquíssim. Entre l'atracció voyeurista i la reflexió, mostra la sensibilitat del cineasta per reinterpretar el cos a través de la refotografia: figures de parelles nues en un entorn visual, reflexos de la impressió del tacte o la soledat, mentre la pel·lícula s'intensifica amb el gra, la textura i la llum. Tal com es va assenyalar en la retrospectiva que li va dedicar el MoMA el 1981, «James Herbert fa servir la forma del nu humà com a paleta: els seus nus són fotografiats, el metratge refotografiat, i els films resultants són lírics, però no sentimentals; distanciats, però no clínics; romàntics i sensuals, però sense lascívia».

Apalachee, 1974, 35 mm, sense so, 12 min; **Three**, 1974, 16 mm, sense so, 21 min; **Silk**, 1977, 35 mm, sense so, 25 min. (Còpies per cortesia del MoMA.)

El cinema de James Herbert, per Larry Kardish

La refotografia és una tècnica periodística que s'utilitza generalment per atreure l'atenció i/o per trobar pistes. S'aïlla una part de la fotografia, es fotografa i s'imprimeix la nova imatge, freqüentment en una ampliació. És un dispositiu visual efectiu. Amb tot, la refotografia té una importància fonamental en les pel·lícules de James Herbert. No és un mitjà amb una finalitat limitada i específica, sinó que és una part integral en la creació artística de Herbert. És la manera de compondre les seves pel·lícules. És part del procés.

El procés consisteix en la manera de procedir del cineasta. Es troba més enllà del mètode. Aquesta distinció és important. El mètode implica un càlcul del qual Herbert està mancat. Insisteix que les seves obres prenen forma per si mateixes, i que només en un cert punt de la creació es revelen com una unitat. Com que aquest no és l'acostament comú del cinema, les seves pel·lícules tampoc no són convencionals.

Herbert comença com comença, i continua treballant de la manera en què treballa. Aquest és el procés, i la seva descripció sona evident, la seva dinàmica és desconeguda i el seu efecte no és res més que la mateixa obra acabada. El procés és el que confereix a l'obra de Herbert la profunditat, el ritme i la distància.

Quan Herbert practica la refotografia, assegura que la càmera assumeixi una fisicitat. Es converteix en una extremitat. La Beaulieu s'adapta al cos. Herbert, que també és pintor, relaciona el fet refotografiar una pel·lícula amb la repetició d'un llenç. La capa subjacent es pot enfosquir, però

l'obra, en si mateixa, s'ha tornat més substancial i ha adquirit una gran esperança.

Herbert filma la seva pel·lícula original amb una llum força baixa, el tipus d'il·luminació que proveeix una habitació o un dia qualsevol. Per poder aconseguir més llum en l'enquadrament, exposa de 2 a 4 fotogrames per segon en lloc dels habituals 24. La pel·lícula original es revela i, des de la creació de *Three*, és l'original el que es projecta, un fotograma cada vegada, en un Bell manual i en un projector Howell. A prop del projector sosté la seva Beaulieu, muntada en un trípod. Les seves lents, un zoom, formen una paral·lela amb el projector, mentre que el seu cos gira en relació amb l'eix del trípod. La pantalla és una tauló blanc d'uns 5 peus, i la imatge que s'hi projecta té una dimensió de 5 per 6 polzades. No obstant això, la càmera, inclinant-se, fent una panoràmica o un zoom, pot viatjar al llarg de la imatge projectada, triar-ne un fragment concret o registrar l'enquadrament complet. O bé la pot travessar. Herbert treballa amb el que sent que és correcte, i allò que sent correcte prové directament del material. Treballa a mà. Cada fotograma projectat ha de ser arrossegat, enfocat i refilmat (o no). [...]

Amb motiu del seu prolongat interès per la fotografia, el 1964 van demanar a Herbert que fos el càmera d'un documental, *Earth Red: Howard Thomas Paints a Gouache*. Va acceptar i es va convertir en col·laborador. Durant els quatre anys següents es va dedicar a la pintura.

El 1968, quan una sèrie de pintures es van començar a agrupar en un procés semblant provocat pel pas del temps, la seva qualitat serial, segons recorda Herbert, era tan forta

que enviava una font d'energia visual, que rebotava de quadre en quadre al voltant de la instal·lació. Per l'artista, es va fer evident que el cinema, amb les seves qualitats cinètiques, podria contenir i dirigir aquesta energia. El procés ho exigia.

D'aquesta manera va començar a practicar el voyeurisme. L'admissió és clara. Els nus sempre li van entretenir l'ull. Els va considerar de manera fetitxista, va sortir a buscar-los i els va suprimir. La bellesa és atractiu, veritable, però també exigeix una reflexió. La delectació del voyeur no tan sols està relacionada amb la contemplació plaent del nu atractiu, sinó —i Herbert ho sap perfectament— amb l'exquisida tensió entre la tendència intel·lectual a respectar la perfecció i la urgència carnal d'aprehendre l'objecte del plaer. Quan pinta, Herbert no treballa a partir de la vida real, però, quan filma, és complicat no fer-ho. Herbert, en donar forma a la seva obsessió, se sent ansiós quan filma en la presència immediata d'aquest nerviosisme, fins i tot quan es troba fora de perill rere el vidre de la seva lent. Aquesta posició nerviosa s'inverteix durant la refotografia, quan la carn deixa de ser real però la seva imatge comença a ser acariciable. [...]

Tornant a veure part dels primers treballs de Herbert, Roger Greenspun va escriure: «Molt poques vegades he vist pel·lícules tan conscients de la tristesa mortal dels cossos joves». Al cap de deu anys, alguns dels cossos han envellit i altres són més joves, i hi ha un fort sentit de la melancolia, profund i valuós, que encara penetra en el treball. Més que cap altra cosa, comporta un romanticisme, i aquesta predilecció està confirmada per la idealització que Herbert fa del nu (la refotografia esborra les taques) i la llunyania de la imatge.

Tot i que el concepte d'història no es pot aplicar a les pel·lícules que va realitzar quan va haver completat *Porch Glider*, el de seqüència, en cert sentit, encara pot funcionar. Herbert intenta mantenir l'ordre de la filmació original en l'obra conclusa. (Prefereix no editar gaire, sinó trobar-ho impossible, com a *Clove*.) Aquest ordre pot ser descrit àmpliament tal com segueix. Es tracta de l'establiment de les figures, molt sovint no nues encara, en un entorn visual determinat (una habitació, un vestíbul o, com a *Apalachee*, per un riu i dins del riu). S'obté una relació espacial definida, com a *Three*, *Clove* i *Mars*, enmig dels mateixos nus i també entre els nus i l'enquadrament. Durant aquests primers moments les figures semblen realment víctimes de nou de la càmera. Es comencen a moure, i sembla que ho fan en part per si mateixes i en part per la mateixa animació exercida pel cineasta. Les accions mostren un decaïment, tant si estan simplement caminant al llarg de l'enquadrament com si

estan apropant-se les unes a les altres, asseient-se, posant-se dempeus, marxant o treient-se la roba. L'activitat s'incrementa, i d'aquesta manera també ho fa la complexitat dels ritmes «en» la imatge. [...] Normalment les pel·lícules acaben en un tempo tranquil, amb les figures en repòs. Sigui quin sigui l'ordre, mai no s'arriba a una cosa tan simple, de manera que a partir d'aquí no es pot entendre res més. Les relacions entre les figures o enmig de les figures són precisament aquelles que es veuen a la pantalla. La refotografia no les comenta; les observa i les transforma en la seva exposició en una obra estètica.

En la refotografia els moviments originals de les figures queden substancialment reformats. Un gest es pot convertir en un esdeveniment, i una mirada (els ulls són molt importants en el cinema de Herbert) en un misteri ple de provocació. Alhora, la llum pura es converteix en part de la imatge, i es mou de punta a punta de l'enquadrament, sovint com a contrapunt respecte al moviment de les figures. Altres vegades la llum retrocedeix, i l'enquadrament, o una part, es torna negre; aquesta foscor també viatja al seu propi ritme. La refotografia també assegura el creixement del gra; la textura es densifica. El color es neteja: els blaus dominants, freqüentment un blau grisós o un vermell blanquejat, es tornen consistents i neutrals. Refresquen la bellesa dels nus. Cap to únic no obstrueix res d'això. A més de les figures, els ritmes del color, de la foscor i de la llum queden suspesos; són inesperats, complexos i enriquidors. Provoquen una distància, i aquesta distància, de nou, implica una pèrdua. [...]

L'art no és la invenció sinó, a través del procés, la resurrecció. Herbert no tan sols treballa amb el tema més venerat en l'art —el nu— sinó que la refotografia permet que la imatge original sigui reabsorbida en la càmera i pugui emergir d'una manera diferent, amb una qualitat diferent. Aquesta pràctica provoca que totes les obres des *Fig* semblin variacions en un sentit particular d'un conjunt d'idees. Però, de quines idees? Herbert, com qualsevol altre bon artista, ha establert una tradició original, i mentre les seves pel·lícules siguin diferents, autònomes i sorprenents, la tradició no s'esgotarà. El ritme, la llum, el color i les figures canvien; junts, conspiren a cada pel·lícula: primer, per comprometre l'espectador i, després, hàbilment i d'una manera sensual, per dislocar i subvertir l'acte ordinari de la visió.

Text publicat originalment a *Of Light and Texture*. Andrew Noren/James Herbert, Larry Kardish, Museum of Modern Art, 1981. Traducció de l'anglès de Francisco Algarín Navarro, publicada a la revista *Lumière* (http://www.elumiere.net/exclusivo_web/xcentric_11_12/xcentric_12_13_08_herbert.php).

Propera projecció:

Del retrat de l'art. Trobada de cineastes: Pascale Bodet i Boris Lehman.

Sessió especial amb la presència dels autors.

Diumenge 7 de febrer, 18.30h.