

La voluptuosidad del mirar. James Herbert

Cineasta y pintor, James Herbert es conocido por sus videoclips para R.E.M., pero su cine se ha visto muy pocas veces. Entre la atracción voyerista y la reflexión, muestra la sensibilidad del cineasta para reinterpretar el cuerpo a través de la refotografía: figuras de parejas desnudas en un entorno visual, reflejos de la impresión del tacto o la soledad, mientras la película se intensifica con el grano, la textura y la luz. Tal como se señaló en la retrospectiva que le dedicó el MoMA en 1981, «James Herbert usa la forma del desnudo humano como paleta: sus desnudos son fotografiados, el metraje refotografiado, y los films resultantes son líricos, pero no sentimentales; distanciados, pero no clínicos; románticos y sensuales, pero sin lascivia».

Apalachee, 1974, 35 mm, sin sonido, 12 min; **Three**, 1974, 16 mm, sin sonido, 21 min; **Silk**, 1977, 35 mm, sin sonido, 25 min. (Copias por cortesía del MoMA.)

El cine de James Herbert, por Larry Kardish

La refotografía es una técnica periodística que se utiliza generalmente para atraer la atención y/o para encontrar pistas. Se aísla una parte de la fotografía, se fotografía y se imprime la nueva imagen, frecuentemente en una ampliación. Es un dispositivo visual efectivo. Sin embargo, la refotografía tiene una importancia fundamental en las películas de James Herbert. No es un medio que tenga una finalidad limitada y específica, sino que es una parte integral en la creación artística de Herbert. Es el modo de componer sus películas. Es parte del proceso.

El proceso consiste en el modo de proceder del cineasta. Se encuentra más allá del método. Esta distinción es importante. El método implica un cálculo del que carece Herbert. Insiste en que sus obras toman forma por sí mismas, y que solo en un cierto punto de la creación se revelan como una unidad. Puesto que este no es el acercamiento común al cine, sus películas tampoco son convencionales.

Herbert comienza como comienza, y continúa trabajando del modo en que trabaja. Este es el proceso, y su descripción suena evidente, su dinámica es desconocida y su efecto no es otra cosa que la propia obra acabada. El proceso es lo que le confiere a la obra de Herbert la profundidad, el ritmo y la distancia.

Cuando Herbert practica la refotografía, asegura que la cámara asuma una fisicidad. Se convierte en una extremidad. La Beaulieu se adapta al cuerpo. Herbert, quien también es pintor, relaciona el hecho de refotografiar una película con la repetición de un lienzo. La capa subyacente puede oscurecerse, pero la obra, en sí misma, se ha vuelto más sustancial, adquiriendo una gran esperanza.

Herbert filma su película original con una luz bastante baja, el tipo de iluminación que provee una habitación o un día cualquiera. Para poder conseguir más luz en el encuadre, expone de 2 a 4 fotogramas por segundo en vez de los habituales 24. La película original se revela y, desde la creación de *Three*, es el original el que se proyecta, un fotograma cada vez, en un Bell manual y en un proyector Howell. Cerca del proyector sostiene su Beaulieu, montada en un trípode. Sus lentes, un zoom, forman una paralela con el proyector, mientras que su cuerpo gira en relación con el eje del trípode. La pantalla es una tabla blanca de unos 5 pies, y la imagen proyectada en ella tiene una dimensión de 5 por 6 pulgadas. Sin embargo, la cámara, inclinándose, realizando una panorámica o un zoom, puede viajar a lo largo de la imagen proyectada, elegir un fragmento concreto de ella o registrar el encuadre completo. O bien puede atravesarla. Herbert trabaja con lo que siente que es correcto, y aquello que siente correcto proviene directamente del material. Trabaja a mano. Cada fotograma proyectado debe ser arrastrado, enfocado y refilmado (o no). [...]

Con motivo de su prolongado interés por la fotografía, en 1964 pidieron a Herbert que fuera el cámara de un documental, *Earth Red: Howard Thomas Paints a Gouache*. Aceptó y se convirtió en colaborador de esta película. Durante los siguientes cuatro años se dedicó a la pintura.

En 1968, cuando una serie de pinturas comenzaron a agruparse en un proceso similar provocado por el paso del tiempo, su cualidad serial, según recuerda Herbert, era tan fuerte que enviaba una fuente de energía visual, rebotando de un cuadro a otro alrededor de la instalación. Para el artista se hizo evidente que el cine, con sus cualidades cinéticas, podría contener y dirigir esa energía. El proceso lo exigía.

Así comenzó a practicar el voyerismo. La admisión está clara. Los desnudos siempre detuvieron su ojo. Los consideró de forma fetichista, salió a su búsqueda y los suprimió. La hermosura es atrayente, verdadera, pero la belleza exige también una reflexión. El deleite del voyeur no solo tiene que ver con la placentera contemplación del desnudo atractivo, sino —y Herbert lo entiende muy bien— con la exquisita tensión entre la tendencia intelectual a respetar la perfección y la urgencia carnal de aprehender el objeto del placer. Cuando pinta, Herbert no trabaja a partir de la vida real, pero, cuando filma, es complicado no hacerlo. Herbert, dando forma a su obsesión, se siente ansioso cuando filma en la presencia inmediata de este nerviosismo, incluso cuando se encuentra a salvo tras el cristal de su lente. Esta posición nerviosa se invierte durante la refotografía, cuando la carne deja de ser real pero su imagen comienza a ser acariciable. [...]

Volviendo a ver parte de los primeros trabajos de Herbert, Roger Greenspun escribió: «Muy pocas veces he visto películas tan conscientes de la tristeza mortal de los cuerpos jóvenes». Diez años después, algunos de los cuerpos han envejecido y algunos son más jóvenes, habiendo un fuerte sentido de la melancolía, profundo y valioso, penetrando todavía en el trabajo. Más que cualquier otra cosa, conlleva un romanticismo, y esta predilección está confirmada por la idealización de Herbert del desnudo (la refotografía borra las manchas) y lo remoto de la imagen.

Aunque el concepto de historia no puede ser aplicado a las películas que realizó una vez hubo completado *Porch Glider*, el de secuencia, en cierto sentido, todavía puede funcionar. Herbert intenta mantener el orden de la filmación original en la obra concluida. (Prefiere no editar demasiado, sino encontrarlo imposible, como en *Clove*.) Este orden puede ser descrito ampliamente tal y como sigue. Se trata del establecimiento de las figuras, muy a menudo no desnudas todavía, en un determinado entorno visual (una habitación, un vestíbulo o, como en *Apalachee*, por un río y dentro de él). Una relación espacial definida es obtenida como en *Three*, *Clove* y *Mars*, en medio de los propios desnudos y también entre los desnudos y el encuadre. Durante estos primeros momentos las figuras parecen realmente víctimas de nuevo de la cámara. Comienzan a moverse, y en parte parece que lo hagan por ellas mismas y, en parte, por la propia animación ejercida por el cineasta. Hay una languidez en sus acciones, ya estén simplemente caminando a lo largo del encuadre, acercándose unas a otras, sentándose, poniéndose de pie, marchándose o quitándose la ropa. La actividad se incrementa, y de ese modo también lo hace la complejidad de los ritmos «en» la imagen. [...] Normalmente

las películas acaban en un tempo tranquilo, con las figuras en reposo. Sea cual sea el orden, nunca se llega a algo tan simple, de modo que a partir de ahí no se puede entender nada más. Las relaciones entre las figuras o en medio de ellas son precisamente aquellas que se ven en la pantalla. La refotografía no las comenta; las observa y las transforma en su exposición en una obra estética.

En la refotografía los movimientos originales de las figuras quedan sustancialmente reformados. Un gesto puede convertirse en un acontecimiento, y una mirada (los ojos son muy importantes en el cine de Herbert) en un misterio lleno de provocación. A la vez, la luz pura se convierte en parte de la imagen, moviéndose a lo largo y ancho del encuadre, a menudo como contrapunto respecto al movimiento de las figuras. En otras ocasiones la luz retrocede, y el encuadre, o parte de él, se vuelve negro; esta oscuridad también viaja a su propio ritmo. La refotografía asegura también el crecimiento del grano; la textura se densifica. El color se limpia: los azules dominantes, frecuentemente un azul grisáceo o un rojo blanqueado, se vuelven consistentes y neutrales. Refrescan la belleza de los desnudos. Ningún tono único obstruye todo esto. Además de las figuras, los ritmos del color, de la oscuridad y de la luz quedan suspendidos; son inesperados, complejos y enriquecedores. Provocan una distancia, y esta distancia, de nuevo, implica una pérdida. [...]

El arte no es la invención sino, a través del proceso, la resurrección. Herbert no solo trabaja con el tema más venerado en el arte, el desnudo, sino que la refotografía permite que la imagen original sea reabsorbida en la cámara y pueda emerger de forma diferente, con una cualidad distinta. Esta práctica provoca que todas las obras desde *Fig* parezcan variaciones en un sentido particular de un conjunto de ideas. Pero ¿de qué ideas? Herbert, como cualquier buen artista, ha establecido una tradición original, y mientras sus películas continúen siendo diferentes, autónomas y sorprendentes, la tradición no se agotará. El ritmo, la luz, el color y las figuras cambian; juntos, conspiran de una película a otra: primero, para comprometer al espectador y, después, hábilmente y de una forma sensual, para dislocar y subvertir el acto ordinario de la visión.

Texto publicado originalmente en *Of Light and Texture*. Andrew Noren/James Herbert, Larry Kardish, Museum of Modern Art, 1981. Traducción del inglés de Francisco Algarín Navarro, publicada en la revista *Lumière* (http://www.elumiere.net/exclusivo_web/xcentric_11_12/xcentric_12_13_08_herbert.php).

Próxima proyección:

Del retrato del arte. Cineastas en encuentro: Pascale Bodet y Boris Lehman.

Sesión especial con la presencia de los autores.

Domingo 7 de febrero, 18.30h.