



Ruskin, 1975/1997. Robert Beavers

09.02.17

Jueves 20:00 h

ROBERT BEAVERS. DEL SENTIDO DE LA CONSTRUCCIÓN

Para Robert Beavers, la cámara no es un simple dispositivo de registro, sino uno que tiene una calidad muy viva. Esta sesión presenta dos películas de este cineasta hechas en los setenta a partir de una pintura del siglo XV y de los escritos de John Ruskin. La construcción de imágenes y sonidos en estos trabajos enlaza el presente con el pasado en un vaivén continuo.

En *The Painting* Beavers intercala detalles de un tríptico flamenco, que representa a un santo antes de ser descuartizado —*El martirio de san Hipólito*—, con planos del tráfico en una concurrida plaza de Berna, Theaterplatz. El montaje incluye también fragmentos de un espejo roto, una fotografía hecha trozos, movimientos al azar de partículas de polvo flotando y un disco de luz. El juego rítmico de todos estos elementos presenta la metáfora de un cuerpo a punto de fragmentarse y alude a un psicodrama privado del autor.

Guiado por la lectura de *The Stones of Venice*, de John Ruskin, Beavers explora en la última película de esta sesión las percepciones de los detalles arquitectónicos de Venecia, las particularidades concretas del agua, de las piedras y del clima de esa ciudad y de otros lugares que fueron también importantes para el escritor inglés: Londres y los Alpes.

Robert Beavers:

The painting, 1972/1999, 13 min.

Ruskin, 1975/1997, 45 min.

Proyección en 35mm

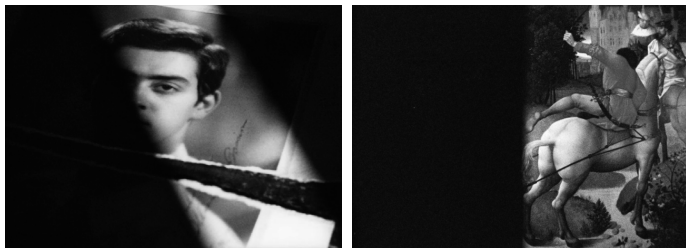
Con la presencia del autor

La estructura de *The Painting* es tan transparente y elegante que ofrece un modelo para Beavers del sentido de la construcción. En ella interrumpe de forma sistemática largos planos de atascos de tráfico en el centro de Berna, en Suiza, con detalles de un tríptico flamenco anónimo, *El martirio de san Hipólito* (adquirido por el Museo de Bellas Artes de Boston en 1962), y planos de partículas de polvo, un cristal roto, un disco de luz y una fotografía rasgada [revelando una tensión latente, la imagen mutilada del cineasta].

Los planos de la pintura del tríptico nunca muestran un plano general de los tres paneles completos. Beavers incluso retiene cuidadosamente la visión de la figura de san Hipólito durante más de cuatro minutos, aunque su cuerpo estirado domine el panel central con una audacia excepcional (...). De hecho, inserta primero un detalle de tonos azules de algunos edificios situados en el fondo a la derecha del panel, enfocándolos y desenfocándolos. Este fragmento de la arquitectura flamenca del siglo XV, incrustado en el horizonte, resuena con los vestigios del gótico suizo en la Theaterplatz. (...)

Beavers descubrió una forma de transmitir esta tensión con el montaje cinematográfico sin representarla de forma directa. Posponiendo los detalles narrativos que representarían el martirio, intenta delinear una serie de analogías antes de concretar los súbitos paralelismos entre los caballos tirando de san Hipólito en cuatro direcciones y los vectores del movimiento del tráfico en el centro de Berna. Aunque tan pronto nos muestra la cabeza y los brazos extendidos del mártir como introduce tres planos diferentes (...) [de un cristal roto o una fotografía rasgada del autor], como metáfora del cuerpo que pronto será destrozado.

Las imágenes [de las películas de Beavers] están tocadas por la lectura del cineasta o por la visión del arte histórico, el pasado en el presente y, a la vez, piden ser leídas en el mismo contexto, el presente en el pasado. *Ruskin* visita los paisajes de la obra de John Ruskin: Londres, los Alpes y, sobretudo, Venecia, donde la atención de la cámara a la construcción y a la interacción con la arquitectura y el agua imita los análisis descriptivos del autor sobre las 'piedras' de la ciudad. Los paisajes alpinos y la arquitectura veneciana han sido la clave de las influencias formativas de la sensibilidad de Ruskin (...).



The Painting, 1972/1999. Robert Beavers

El cineasta refiere: "Visitando a mi familia en Massachusetts encontré los tres volúmenes de *The Stones of Venice*. Cuando los leí pensé que podía hacer algo en cine a partir de eso. Entonces, en 1973, fui a Venecia con Gregory... Filmé las localizaciones venecianas, a veces a tres diferentes horas del día, en color, y algunos detalles específicos arquitectónicos en la misma localización en blanco y negro. A finales de 1974 lo había editado todo y en el sonido había fragmentos leídos del texto de Ruskin. Luego, decidí añadir una coda (...) —las páginas de un libro moviéndose con sombras entremezcladas con nieve cayendo— y eliminé los fragmentos hablados del texto en la mayor parte del film. Las páginas que vemos proceden de otra obra de Ruskin, *Unto This Last*, un texto extraordinario sobre economía política. Entre el cuerpo de la película y la coda, situé la fecha de la muerte de Ruskin, que eliminé en la última versión. Es ahora una transición simple de Venecia y los Alpes a las páginas y a mi mano...

[Las imágenes a las que el escritor decimonónico presta atención] pueden ser recuperadas en Venecia, entendida como un museo arqueológico, o en los Alpes, donde el tiempo vuelve cíclicamente, mientras que en Londres los trazos de la ciudad de Ruskin en gran parte han sido borrados. La autorrepresentación de Beavers como lector-cineasta, que más allá de su mano en el libro de Ruskin no aparece en la película, relaciona *Ruskin* con *From the Notebook of...* (...).

Peter Adams Sitney, "El pasado en el presente – el presente en el pasado", en *Eyes Upside Down*, Oxford University Press, 2008.

Ruskin es la última de las cuatro películas filmadas en Italia y Suiza y está precedida por *From the Notebook of...*, *The Painting* y *Work Done*. Mientras que antes Beavers había realizado películas motivadas por su estancia en varias ciudades (su primer film al llegar a Europa fue *Plan of Brussels*), fue a Venecia específicamente para hacer *Ruskin*, inspirada en su lectura del monumental estudio de John Ruskin, *The Stones of Venice*. Al contrario de las 'sinfonías de ciudades' de Vertov o de Walter Ruttmann, la película de Beavers no intenta presentar la vida desbordante de una ciudad contemporánea, sino una visión del pasado todavía presente en las remarcables convergencias de los estilos arquitectónicos que, para Ruskin, eran la esencia de Venecia. Cinematográficamente hablando, el cineasta trae esas piedras a la vida. (...)

Muchas de las imágenes de Venecia documentan directamente las descripciones de Ruskin y verifican sus meticulosos dibujos hechos a partir de la observación. El tipo de planos son medios y primeros planos de detalles arquitectónicos: capiteles y cornisas, fundas de armas, decoraciones formadas por velos en la pared, motivos florales y vinícolas, arcos románicos, renacentistas y bizantinos, antiguas ventanas góticas (...). Los planos de las fachadas de los edificios, patios y detalles arquitectónicos parecen tanto estar documentando un lugar particular como replicando las propias observaciones de Ruskin.

(...) La presencia física de Beavers (...) en *Ruskin* se ciñe a sus manos, únicamente filmadas en una relación directa con su fuente (los libros de Ruskin) y con los actos propios de la filmación [su modo de girar las lentes, que hace que la imagen se mueva de forma más rápida en un arco, enmascarando momentáneamente el encuadre, Beavers lo llamó *doble movimiento de la visión*]. El giro de las lentes no es solo una articulación entre planos, sino una división que cuestiona el propio concepto de 'entre'. El hecho de que la imagen situada ante nosotros haya desaparecido repentinamente nos toma por sorpresa, como si en lugar de estar viendo una película (...) estuviéramos viendo viejas fotografías por medio de un estereoscopio del siglo XIX y alguien hubiera reemplazado una imagen por otra.

La mano del cineasta funciona aquí de dos formas: cambiando las lentes y a través del proceso de edición. Mediante la combinación de ambas, Beavers crea un puente de un siglo y medio entre los paisajes de la época de Ruskin y aquellos que serían posibles por medio de la invención del cine.

Beavers ha comentado que ese importante efecto del giro de las lentes es lo que plantea la pregunta sobre lo que es horizontal y lo que es vertical en arquitectura, distinción que la fotografía primitiva no contemplaba. En este sentido, este dispositivo —así como la variedad de las otras máscaras— funciona de forma análoga en relación con las imágenes de la película: alterando su forma, de manera que la pantalla parece escapar a las limitaciones del encuadre rectangular.

La mano del cineasta aparece en repetidas ocasiones junto a un libro que se mueve arriba y abajo, imitando las líneas verticales y horizontales de la arquitectura. (...) Esta relación se corrobora en la coda de la película, en la cual se ve un libro de Ruskin cuyas páginas giran rápidamente ante el espectador. Puesto que los ejes del encuadre están alineados con los del libro, tenemos una fuerte impresión de que se está relacionando la pantalla con el libro, sus imágenes con una serie de páginas, particularmente cuando escuchamos el sonido de las páginas al girar (...). Al eliminar de la primera versión la voz en off que leía fragmentos de la obra de Ruskin, Beavers (...) parece haberla encontrado en las imágenes filmadas en primer plano de las páginas que giran (...). El libro de Ruskin queda verdaderamente encarnado, fusionando los actos de visión, escucha y lectura del espectador.

Tony Pipolo, "*Ruskin*, de Robert Beavers", en *Millennium Film Journal*, n.º 32/33, 1998.

Próxima proyección:

12.02.17

Domingo 18:30h

L.A. PLAYS ITSELF. FRED HALSTED