



*Ruskin*, 1975/1997. Robert Beavers

## 09.02.17

Dijous 20:00 h

### ROBERT BEAVERS. DEL SENTIT DE LA CONSTRUCCIÓ

Per Robert Beavers, la càmera no és un simple dispositiu de registre, sinó un que té una qualitat molt viva. Aquesta sessió presenta dues pel·lícules d'aquest cineasta fetes als setanta a partir d'una pintura del segle xv i dels escrits de John Ruskin. La construcció d'imatges i sons en aquests treballs enllaça el present amb el passat en un vaivé continu.

A *The Painting* Beavers intercala detalls d'un tríptic flamenc, que representa un sant abans de ser esquarterat —*El martiri de sant Hipòlit*—, amb plànols del trànsit en una concorreguda plaça de Berna. El muntatge també inclou fragments d'un mirall trencat, una fotografia feta bocins, moviments a l'atzar de partícules de pols flotant i un disc de llum. El joc rítmic de tots aquests elements presenta la metàfora d'un cos a punt de fragmentar-se i al·ludeix a un psicodrama privat de l'autor.

Guiat per la lectura de *The Stones of Venice*, de John Ruskin, Beavers explora en l'última pel·lícula d'aquesta sessió les percepcions dels detalls arquitectònics de Venècia, els trets específics de l'aigua, de les pedres i del clima d'aquesta ciutat i d'altres llocs que també van ser importants per a l'escriptor anglès: Londres i els Alps.

Robert Beavers:

***The painting***, 1972/1999, 13 min.

***Ruskin***, 1975/1997, 45 min.

Projecció en 35mm

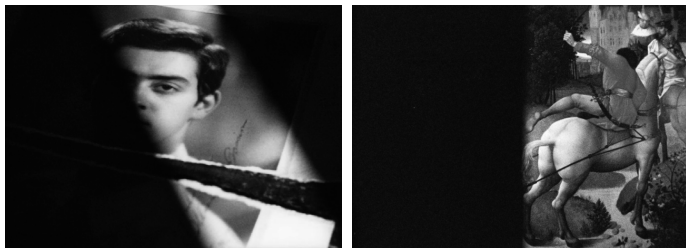
Amb la presència de l'autor

L'estructura de *The Painting* és tan transparent i elegant que ofereix a Beavers un model del sentit de la construcció. En aquesta estructura interromp sistemàticament llargs plans d'embussos de trànsit al centre de Berna, a Suïssa, amb detalls d'un tríptic flamenc anònim, *El martiri de sant Hipòlit* (adquirit pel Museu de Belles Arts de Boston el 1962), i plànols de partícules de pols, un vidre trencat, un disc de llum i una fotografia esquinçada [i revela una tensió latent, la imatge mutilada del cineasta].

Els plànols de la pintura del tríptic no mostren en cap moment un pla general dels tres panells complets. Beavers fins i tot reté amb molta cura la visió de la figura de sant Hipòlit durant més de quatre minuts, encara que el seu cos estirat domini el panell central amb una audàcia excepcional (...). De fet, insereix primer un detall de tons blaus d'alguns edificis situats al fons a la dreta del panell, enfocant-los i desenfocant-los. Aquest fragment de l'arquitectura flamenca del segle XV, incrustat en l'horitzó (...) ressona amb els vestigis del gòtic suís a la Theaterplatz. (...)

Beavers va descobrir una forma de transmetre aquesta tensió amb el muntatge cinematogràfic sense representar-la directament. Pospasant els detalls narratius que representarien el martiri, intenta delinear una sèrie d'analogies abans de concretar els sobtats paral·lelismes entre els cavalls que estiren sant Hipòlit en quatre direccions i els vectors del moviment del trànsit al centre de Berna. Amb tot, tan aviat ens mostra el cap i els braços estesos del màrtir com introdueix tres plans diferents (...) [d'un vidre trencat o una fotografia esquinçada de l'autor], com a metàfora del cos que aviat serà destrossat.

Les imatges [de les pel·lícules de Beavers] estan tocades per la lectura del cineasta o per la visió de l'art històric, el passat en el present i, alhora, demanen ser llegides en el mateix context, el present en el passat. *Ruskin* visita els paisatges de l'obra de John Ruskin: Londres, els Alps i, sobretot, Venècia, on l'atenció de la càmera a la construcció i a la interacció amb l'arquitectura i l'aigua imita les anàlisis descriptives de l'autor sobre les 'pedres' de la ciutat. Els paisatges alpins i l'arquitectura veneciana han estat la clau de les influències formatives de la sensibilitat de Ruskin (...).



*The Painting*, 1972/1999. Robert Beavers

El cineasta refereix sobre els orígens del film: "Visitant la meua família a Massachusetts vaig trobar els tres volums de *The Stones of Venice*. Quan els vaig llegir vaig pensar que en podia fer alguna cosa en cinema. Llavors, el 1973, vaig anar a Venècia amb en Gregory... Vaig filmar les localitzacions venecianes, de vegades en tres diferents hores del dia, en color, i alguns detalls específics arquitectònics a la mateixa localització en blanc i negre. A finals de 1974 ho havia editat tot i en el so hi havia fragments llegits del text de Ruskin. Després vaig decidir afegir-hi una coda (...) —les pàgines d'un llibre que es mouen amb ombres barrejades amb neu que cau— i vaig eliminar els fragments parlats del text de la major part del film. Les pàgines que veiem procedeixen d'una altra obra de Ruskin, *Unto This Last*, un text extraordinari sobre economia política. Entre el cos de la pel·lícula i la coda, vaig situar la data de la mort de Ruskin, que vaig eliminar en l'última versió. Ara és una transició simple de Venècia i els Alps a les pàgines i a la meua mà...

[Les imatges a les quals l'escriptor vuitcentista presta atenció] es poden recuperar a Venècia, ja que s'entén com un museu arqueològic, o als Alps, on el temps torna cíclicament, mentre que a Londres els traços de la ciutat de Ruskin en gran mesura han estat esborrats. L'autorepresentació de Beavers com a lector-cineasta, que més enllà de la seva mà en el llibre de Ruskin no apareix a la pel·lícula, relaciona *Ruskin* amb *From the Notebook of...* (...).

Peter Adams Sitney, "El passat en el present — el present en el passat", a *Eyes Upside Down*, Oxford University Press, 2008.

*Ruskin* és l'última de les quatre pel·lícules filmades a Itàlia i Suïssa i està precedida per *From the Notebook of...*, *The Painting* i *Work Done*. Mentre que abans Beavers havia fet pel·lícules motivades per la seva estada a diverses ciutats (el seu primer film quan va arribar a Europa va ser *Plan of Brussels*), va anar a Venècia específicament per fer *Ruskin*, inspirada en la seva lectura del monumental estudi de John Ruskin, *The Stones of Venice*. Al contrari de les 'simfonies de ciutats' de Vertov o de Walter Ruttmann, la pel·lícula de Beavers no intenta presentar la vida desbordant d'una ciutat contemporània, sinó una visió del passat encara present en les remarcables convergències dels estils arquitectònics que, per Ruskin, eren l'essència de Venècia. Cinematogràficament parlant, el cineasta dóna vida a aquestes pedres. (...)

Moltes de les imatges de Venècia documenten directament les descripcions de Ruskin i ofereixen una verificació admirable dels mateixos dibuixos meticulosos a partir de la seva observació. El tipus de plans són mitjans i primers plans de detalls arquitectònics: capitells i cornises, fundes d'armes, decoracions formades per vels a la paret, motius florals i vinícoles, arcs romànics, renaixentistes i bizantins, antigues finestres gòtiques. (...) Els plànols de les façanes dels edificis, dels patis, dels detalls arquitectònics, semblen que estiguin documentant un lloc particular i també replicant les mateixes observacions de Ruskin. (...)

Com succeeix en gairebé tota l'obra de Beavers, els colors són aspectes determinants; aquí realcen els traçats arquitectònics i els articulen així mateix mitjançant les màscares que utilitza algunes vegades per aïllar certs detalls. De vegades, el color pot resultar completament invisible, embolcallat en un vel d'ombres —una àrea particular d'interès per a Beavers— per tornar-los més elusius, com si els mateixos edificis revelessin una personalitat a la llum del sol i una altra en la foscor.

(...) La presència física de Beavers (...) a *Ruskin* es restringeix a les seves mans, únicament filmades en una relació directa amb la seva font (els llibres de Ruskin) i amb els actes propis de la filmació [la seva manera de girar les lents, que fa que la imatge es mogui més ràpidament en un arc, de manera que emmascara momentàniament l'enquadrament, Beavers la va anomenar *dobla moviment de la visió*]. El gir de les lents no és tan sol una articulació entre plans, sinó una divisió que qüestiona el mateix concepte 'entre'. El fet que la imatge situada davant nostre hagi desaparegut sobtadament ens agafa per sorpresa, com si en lloc d'estar veient una pel·lícula (...) estiguéssim veient fotografies velles per mitjà d'un estereoscopi del segle XIX i algú hagués reemplaçat una imatge per una altra.

La mà del cineasta funciona aquí de dues maneres: canviant les lents i a través del procés d'edició. Mitjançant la combinació de les dues, Beavers crea un pont d'un segle i mig entre els paisatges de l'època de Ruskin i aquells que serien possibles per mitjà de la invenció del cinema.

Beavers ha comentat que aquest important efecte del gir de les lents és el que planteja la pregunta sobre què és horitzontal i què és vertical en arquitectura, distinció que la fotografia primitiva no contemplava. En aquest sentit, aquest dispositiu —així com la varietat de les altres màscares— funciona de manera anàloga en relació amb les imatges de la pel·lícula: alterant-ne la forma, de manera que la pantalla sembla fugir de les limitacions de l'enquadrament rectangular.

La mà del cineasta apareix en repetides ocasions al costat d'un llibre que es mou amunt i avall, imitant les línies verticals i horitzontals de l'arquitectura. (...) Aquesta relació es corrobora en la coda de la pel·lícula, en què es veu un llibre de Ruskin amb pàgines que giren ràpidament davant l'espectador. Com que els eixos de l'enquadrament estan alineats amb els del llibre, tenim una forta impressió que s'està relacionant la pantalla amb el llibre, les seves imatges amb un seguit de pàgines, particularment quan sentim el so de les pàgines quan passen (...). En eliminar de la primera versió la veu en *off* que llegia fragments de l'obra de Ruskin, Beavers (...) sembla haver-la trobat en les imatges filmades en primer pla de les pàgines que passen (...). El llibre de Ruskin queda realment personificat i es fusionen els actes de la visió, l'escolta i la lectura de l'espectador.

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

Pròxima projecció:

12.02.17

Domingo 18:30h

**L.A. PLAYS ITSELF. FRED HALSTED**