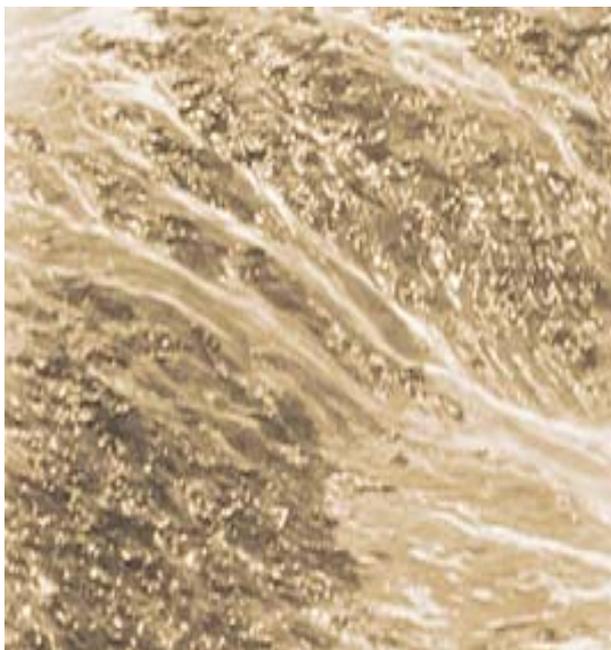


# Xcèntric

el cine del CCCB



· *H<sub>2</sub>O*, Ralph Steiner



Experimentos  
líquidos

1

25 ENERO. 2009



· *H<sub>2</sub>O*, Ralph Steiner

## Experimentos líquidos

- *H<sub>2</sub>O*, Ralph Steiner, 1929, Estados Unidos. 12 min, sonora (sin diálogos), b/n, 16 mm
- *The Noise of Chance*, Carter Tutti, 2006, 4 min 35 s, color, sonora (sin diálogos), digital
- *Blue Movie*, David Rimmer, 1970, Canadá. 6 min, color, muda, 16 mm (18 fps)
- *Images pour Debussy*, Jean Mitry, 1952, Francia. 13 min, b/n, sonora (sin diálogos), 16 mm
- *Fl. Oz*, Julie Murray, 2003, 8 min, color, muda, 16 mm
- *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:ECTIONED*, Paul Sharits, 1968-1971, Estados Unidos. 42 min, color, sonora, 16 mm

Sesión caracterizada por el diálogo que se establece entre clásicos del cine de vanguardia de los años veinte y experimental de los cincuenta a setenta con otros filmes más recientes del siglo que hemos iniciado. El punto en común de estas piezas es su componente líquido, pero las intenciones con las que se

2

XCÈNTRIC

25/ENERO/09

utiliza son diferentes: ya sea para ilustrar una partitura musical como busca Jean Mitry desde sus textos teóricos llevados aquí a la práctica; como elemento de trasfondo para equiparlo con la superficie de la película en el caso del cineasta norteamericano Paul Sharits; o bien *The Noise of Chance*, un experimento de laboratorio musical donde la pista sonora altera el líquido-pantalla.

· *H<sub>2</sub>O*, Ralph Steiner, 1929, Estados Unidos. 12 min, sonora (sin diálogos), b/n, 35 mm

Hemos hablado, a propósito de la escuela documentalista, de los filmes de Ralph Steiner, particularmente de *H<sub>2</sub>O* (1929). El filme, en efecto, puede pasar como un documental, pues se propone estudiar los movimientos del agua, así como las imágenes reflejadas o refractadas sobre la superficie líquida. Pero el resultado, que constituye una especie de abstracción móvil obtenida con la realidad concreta, es con mucho un auténtico poema.

\*Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. Vol 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI, 1989 (1963), p. 247.

· *The Noise of Chance*, Carter Tutti, 2006, 4 min 35 s, color, sonora (sin diálogos), digital

[www.cartertutti.com](http://www.cartertutti.com)

Sobre Camera Lucida: [www.portablepalace.com/lucida](http://www.portablepalace.com/lucida)

### Las obras cinematográficas de Jean Mitry

Jean Mitry, para realizar todas sus obras, partió de una pregunta que se hizo ya en 1932 y que seguramente fue la desencadenante de esta inquietud que le hizo realizar esas películas él mismo, aunque tuvo que esperar cierto tiempo. La pregunta es la siguiente: «¿No sería posible asociar imágenes y música desarrollando en ambas partes una misma estructura

rítmica, sin que las imágenes tengan la obligación de “contar” nada, sino de evocar, de sugerir como un poema, sin que estén cargadas de un poder dramático cualquiera y sin que puedan, aunque concretas, quedar sometidas a la ilustración irrisoria de la música?»\*

\*Mity, Jean. *Estética y psicología del cine. Vol 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI, 1989 (1963). p. 182.

Después de este planteamiento, a primera vista teórico, para justificarse tenía que ser realizado siguiendo de una forma muy estricta los parámetros marcados, como por ejemplo: «No se trata de acompañar la música, y todavía menos de ilustrarla, sino de asociar dos formas expresivas partiendo de una misma estructura rítmica fundamental, siendo la música más que un “soporte”, un contenido paralelo que añade al desarrollo fílmico la noción de temporalidad que le hace falta.»

\*Ídem, *op. cit.* pàg. 183.

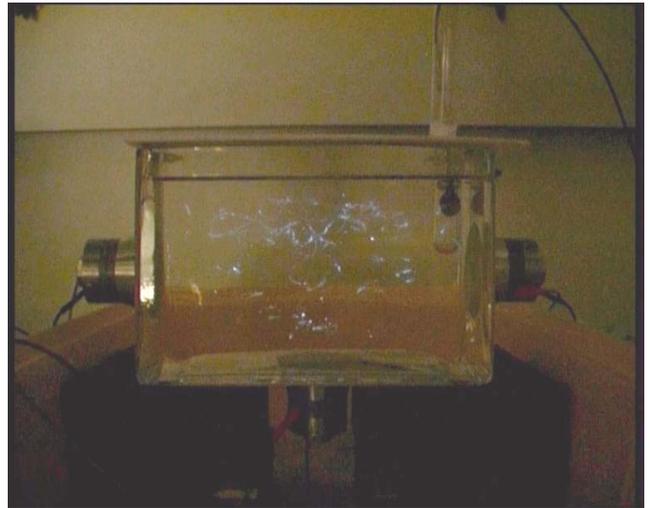
Jean Mity quiere demostrar con sus experimentos que nunca habrá un ritmo interno, ya que el ritmo está definido por el desarrollo dramático de una acción en devenir. Cuando las imágenes no relatan nada se comprueba que son incapaces de asegurar un «devenir» del poema, falto de relaciones temporales perceptibles relacionadas con una unidad de medida claramente captada. En el límite, no estando la progresión visual ligada a ninguna exigencia lógica, se puede mostrar el filme siguiendo un orden cualquiera: para cualquier estructura adoptada, el ritmo efectivamente captado, es decir, reconocido como necesario, siempre faltará.

Se desemboca en el mismo atolladero que con los grafismos abstractos, pero con la diferencia de que las imágenes, siendo imágenes de cualquier cosa, tienen por lo menos la cualidad emocional de las cosas representadas, una cualidad susceptible de tomar un sentido durante el desarrollo fílmico. Se trata de dotar a este desarrollo de una cierta necesidad orgánica asegurando un devenir a través del cual las imágenes encuentren el sentido que se desea

3

verles tomar. O esta impresión de «duración vivida», se le pedirá a la música. Ella dará a las impresiones visuales el contenido temporal que les falta acordándoles los poderes de una cadencia perceptible.

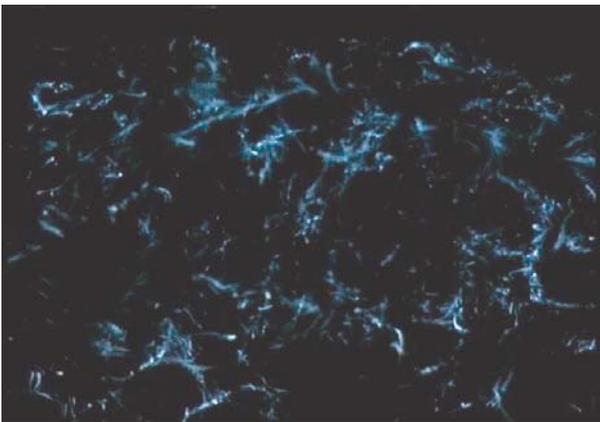
La música, para expresarse, no tiene que pasar por el rodeo de una referencia precisa a las cosas. No se trata en absoluto de añadir algo a una obra que se basta a sí misma. Dicho de otra forma, se trata mucho menos de poner imágenes sobre la música que de introducir música en la continuidad visual. Sin embargo, si se quiere asociar las dos formas expresivas de una misma espina dorsal, conviene que estas dos formas concurren para producir sensaciones análogas según sus medios respectivos, de tal manera que las emociones provocadas se conjuguen, se correspondan o se complementen en un todo unívoco. De ahí la necesidad de haber recurrido a obras conocidas



*The Noise of Chance*, Carter Tutti

## XCÈNTRIC

25/ENERO/09



*The Noise of Chance*, Carter Tutti

que tienen la ventaja de poder ser elegidas. Jean Mity, parafraseando a Étienne Souriau, dijo: «No decimos solamente que los dos mundos —el musical y el fílmico— calquen sus formas el uno sobre el otro, o que el cineasta se inspire en el compositor; decimos que su intención expresa es ofrecer hechos visuales suficientes por ellos solos para suscitar todo un mundo análogo al de la obra musical, aunque seguramente más preciso. Las imágenes y los sonidos se corresponden, no por calco del uno sobre el otro, sino haciendo eco a un mismo universo que el uno y el otro poseen.»\*

\*Mity, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974 (1971), pp. 239-240.

Se trata, pues, de significar en el espacio un ritmo que se prosigue y se significa ya en la duración, de buscarle un equivalente plástico actuando de tal forma que los movimientos

formales se asocien a las cadencias musicales como los planos del montaje a las frases de la partitura, mientras el carácter de las imágenes permanece en «resonancia» con el de las sonoridades paralelas. Mity, Jean.

\**Estética y psicología del cine. Vol 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI, 1989 (1963), p. 189.

Otro de los aspectos importantes a tener en cuenta en este experimento es que el espectador debe olvidar que la música es la obra de un compositor, el hecho de una orquesta; debe percibirla como si fuese la expresión sonora de las cosas en movimiento. De esta manera, la realidad concreta, fuente de las imágenes del filme, se encuentra afectada por un coeficiente de irrealidad que le ayuda a sublimarse a través de un ritmo que la trasciende.

Pues todo esto lo podemos ver reflejado en las películas que llevan por título: *Pacific 231* (1948), en que las imágenes que salen están todas relacionadas con el ferrocarril; la segunda es *Images pour Debussy* (1951), cuyo elemento básico es el flujo líquido del agua; la tercera está realizada en polivisión, *Symphonie mécanique* (1955), aunque por problemas técnicos de proyección, presentada en Studio 28\*, Mity se vio obligado a mostrar una versión reducida para pantalla normal que no tuvo ningún valor ni ningún sentido.

\*Ídem, *op. cit.* p. 195 (nota a pie de página n.º 55)

Detrás de estos tres experimentos con mucha base teórica y mucho escrito, el propio Mity los considera imperfectos en sus resultados finales, llegando a calificarlos de fracasos, sólo salvando de su escabechina personal *Reflejos en el agua* y *Arabescos en Sol*, que son dos partes que integran *Images pour Debussy*, los únicos que alcanzan una relativa perfección, conforme por lo menos con las intenciones que los han suscitado. Todos los demás ensayos, vuelvo a repetir, son desiguales, o simplemente fallidos, como afirma el propio Mity.

\*Mity, Jean. *Estética y psicología del cine. Vol 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI, 1989 (1963), p. 195.

4

