



2020- 2021



MENCIÓN: Artes Plásticas

TÍTULO: **Tránsito espectacular**
Una incisión sobre el cine y la fotografía en el marco cultural del s.XXI.

ESTUDIANTE: Alejandro Garrancho Molina

DIRECTOR/A: Silvia Mercé Cervelló

ÍNDICE

0. RESUMEN	Página 2
1.1 PROPUESTA TEÓRICA	Página 2
1.1.1 Una breve introducción	
1.1.2 Hacer hogar en lo inhóspito	
1.1.3 Máquinas de fotografiar	
1.2 OBJETIVOS	Página 4
2. REFERENTES	Página 5
3. JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA	Página 6
3.1 Dialogo entre W. Benjamin y G. Debord	
3.2 Recursos formales	
3.2.1 La figura humana y la luz	
3.2.2 Transición al espacio infinito	
3.2.3 Clímax y desenlace	
4. PROCESO DE PRODUCCIÓN	Página 8
5. RESULTADO	Página 9
6. BIBLIOGRAFÍA	Página 10

PALABRAS CLAVE:

No-lugar, situacionismo, unheimlich, reproducción, animación, nomadismo.

Temas: La problemática del nomadismo surgida de la incertidumbre contemporánea, y el rol de la imagen en el siglo XXI.

RESUMEN:

Es evidente que la imagen ha sido adaptada a los medios de comunicación predominantes en la actualidad. Las propiedades que divergen de la instrumentalización de iconos y contenido, dan lugar a una creciente dicotomía respecto a la primera mitad del siglo XX con el desarrollo del cine. Esta imagen, que resulta invasiva en su pluralidad, replica un comportamiento errático característico de la praxis del mercado de la información y el entretenimiento a través de un apropiacionismo siniestro.

Ocurre algo similar con el usuario que intercepta la información: la arquitectura que constituye las regiones metropolitanas está especialmente diseñada para que las relaciones humanas estén mediadas por imágenes.

La representación audiovisual producida procura indagar estos conceptos a través de una deriva procesual que parte del tránsito veloz. La fotografía compulsiva articula secuencias pocas veces comprensibles, aunque hipnóticas.

1.1 Propuesta: Contenido Teórico

1.1.1 Una breve introducción: Das unheimliche

Antes de empezar, quisiera remarcar que muchas de las ideas que acontecerán están estructuradas excelentemente en una conferencia del esteta, comisario, filósofo y crítico de arte Fernando Castro Flórez titulada “Siniestro total y cinismo global”. A partir de esta conferencia se plantea una reflexión crítica a través de los recursos de la obra.

Sin más preámbulos y a modo de introducción a las ideas de la “tesis”, es necesario mencionar una teoría estética del siglo XX de gran presencia en la contemporaneidad. Das unheimliche es un ensayo escrito en 1919 por Sigmund Freud que acota desde el psicoanálisis el concepto de lo siniestro. En él, se lleva a cabo en una primera instancia, una evaluación comparativa entre cada una de las traducciones que recibe la palabra: en español siniestro, inquietante, inhóspito u ominoso, en alemán unheimlich. Esta última, está etimológicamente vinculada a una ambivalencia consistente en la desvelación de aquello que permanecía oculto. La cuestión primordial y de interés para este trabajo, en relación a lo siniestro, es que se pone en valor el término a partir de la incidencia con la idea de hogar. Extracto de S. Freud “Heimlich, a. (-keit, f -en): 1.-también heimelich, heimelig, propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo,

confidencial, lo que recuerda el hogar, etc.”

Mientras que “heimlich” denota la familiaridad y cobijo, “Unheimliche” significa todo lo opuesto, mediante la adición del prefijo. Partiendo de la base de que lo siniestro consiste en un desvelamiento de lo reprimido, en el hogar se puede llegar a dar en cualquier momento una ruptura con este manto de seguridad, emergiendo de entre estas sabanas hogareñas las tinieblas una angustia palpable. Una vez la tiniebla invade la casa, esta ya no es reconocible y se convierte en un terreno, por definición, inhóspito.

Ya establecido este pretexto (que es troncal a la hora de entender las intenciones de la pieza a abordar) se ofrece una visión hipotética de lo que puede suceder en el acabado final de la pieza. Los espacios que transitamos configuran el marco de lo reprimido: de como el límite y el no lugar caracteriza la urbe ya que la acción económica está presente en todo intercurso entre el trabajo, el hogar y el ocio; toda arquitectura es consistente en el acontecer del consumo transitorio y, por ende, se convierte en un anonimato ambivalentemente refugiado en los espacios privados.

1.1.2 Hacer hogar en lo inhóspito: nomadismos, “dasein” y espectáculo

La invasión del mercado es total sobre la acción humana y sobre la arquitectura de nuestros tiempos. “El hombre electrón” es un concepto que se puede extraer de la película documental de 1982, *Koyaanisqatsi*, en la cual, más allá de la introducción donde se pueden contemplar espacios naturales regidos por un movimiento sutil y orgánico (prácticamente aurático), en la urbe se percibe un paisaje que permanece inquieto en todas las secciones del encuadre. El paisaje de nuestros tiempos es el de una cibernética de neón, cuya corriente es imparable y se propaga a tales velocidades bajo el pretexto del avance tecnológico y científico. En la película se hace tal analogía formal: el hombre electrón se mueve dejando una estela estadística tras de sí, y tal movimiento radica en un trasfondo nómada inquietante: la ciudad como la gran máquina de habitar.

En la palabra inquietante a través de su etimología (siguiendo con una pseudo-metodología Freudiana): quietud, carencia de movimiento e in-, del latín, privación o negación.

Por definición la actividad de habitar se cumple y funciona en el sentido estricto de la palabra, pero el hogar no se configura únicamente por los aspectos formales, en este caso por el lugar en sí mismo, sino en sus propiedades.

Dentro de la Fenomenología filosófica del siglo XIX y XX hay autores que han trabajado sobre el hogar. Los más relevantes son Edmund Husserl y Martin Heidegger. Husserl se centra en el sustrato cultural para determinar el suelo metafísico que pisamos, de cómo el imaginario de la tradición conglomerada una base para las “esferas” del presente.

Este nomadismo definido por Husserl, el hogar, aunque cambiante, se mantiene a partir de un sentimiento de fraternidad temporal, a modo de aura, que radica en una esfera “heimlich”. Por otra parte, de Heidegger y Husserl se puede extraer la idea de Dasein que es mencionada en varios de sus escritos (en este caso de Heidegger). Dasein se entiende como una presencialidad prácticamente inercial que consta en cualquier acción, es decir, una intuición regida por la

existencia en sí misma. La aplicación del dasein al funcionamiento contemporáneo comienza a ser inviable en cuanto nos acercamos a las actividades que constituyen lo privado e íntimo. Este impulso existencial que remite a la esencia humana no es capaz de materializarse por la razón de que la técnica (muchas veces telemática) ha invadido y reemplazado a la poética, ergo el sustrato que antes se ha mencionado a través de Husserl, ha sido demolido dando lugar a la elusión de lo etimológico, es decir, la ruptura con el hogar conceptual de la idea. Por esta razón, la gran problemática de la "postmodernidad" (término teórico que es ampliamente discutido) es que ninguna idea es capaz de formar cimientos y, por ende, hogares.

La acumulación de espectáculos (un concepto introducido por el filósofo y cineasta Guy Debord en la segunda mitad del siglo XX) ha invadido aquello que permanecía en la esfera de lo privado y lo familiar. "La imagen se ha convertido en la relación entre seres humanos: la mera expectativa del mundo es aquello que media dichas relaciones". Sin la presencia de lo enraizado, la única solución que adviene es aprender a vivir en el seno de lo inhóspito en una acción siniestra.

1.1.3 Máquinas de Fotografiar

Marc Augé, antropólogo, en su libro "Los no lugares" escribe una teoría que favorece a un mayor entendimiento de la vinculación espacio-individuos. Los no lugares son aquellos espacios que se perciben desde el anonimato, el sujeto deambula e interactúa con cada uno de los elementos que le rodean sin establecerse allí. Son estrictamente espacios de tránsito de un lugar a otro y, curiosamente, son espacios que tienen una estrecha relación con el consumo y el mercado.

La cuestión de la imagen es otro tema el cual se verá abarcado. Dado que la técnica de producción es la animación mediante la fotografía, dicho por G. Debord:

"Las imágenes que se desprenden de cada uno de los aspectos de la vida se funden en un flujo común en el cual la unidad de esta vida no puede ser restablecida. La realidad considerada parcialmente se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo mundo a parte, objeto de la pura contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra de nuevo, cumplida, en el mundo de la imagen autonomizada, en donde la mentira se ha mentado a sí misma. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente."

Este fragmento podría remitir a W. Benjamin a quien Debord tenía muy en cuenta en el desarrollo de las teorías de la Internacional Situacionista.

1.2 Objetivos

- a. Ruptura con la realidad para indicar que da comienzo la ficción.
- b. Noción de vértigo a partir de la velocidad.
- c. Desorientar a la audiencia en consecuencia a la falta de un sujeto claro y su fugacidad en el encuadre.

- d. Lenguaje visual sugerente: 1.hipnótico, 2.angustiante.
- e. Actitud relativa al “flaneur” en la producción de fotografías.
- f. Contemplación de lo siniestro en la arquitectura contemporánea.
- h. Conclusión en una estructura cíclica.

2. Referentes

2.1 Referentes conceptuales y menciones

Para evitar reiterar disruptivamente los contenidos del discurso y su retórica, me limito a hacer mención de aquellas obras presentes en este escrito, ya sea en puntos anteriores y posteriores, con tal de ceñirse al esquema normativo de la memoria escrita.

Guy Debord,

Contra el cine, 1967.

La sociedad del espectáculo, 1973.

Walter Benjamin,

La obra de Arte en su época de reproductibilidad técnica. 1936.

Marc Augé,

Los no lugares. 1992.

Sigmund Freud,

Das Unheimliche, 1919.

Joan Foncuberta,

La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía. 2016.

2.2 Referentes técnico-formales y piezas influyentes

Todas estas piezas incluyen similitudes formales con el corto propio.

En el caso de querer comprender el porqué de la mención de estos títulos, es recomendable el visionado de las mismas (son piezas de fácil acceso en internet).

Arnold, M. Pièce Touchée (1989). 15' 36''

Gehr, E. Serene Velocity (1970). 23' 03''

Ito, T. Box (1982). 7' 50''

Ito, T. Drill. 1983. 5' 33''

Ito, T. The Mummy's dream (1989). 5' 49''

Matsumoto, T. Engram (1987). 11' 48''

McGloughlin, P. Chase (2017). 3' 15''

Muybridge, E. Race Horse (1878). 3''

Reggio, G. Koyaanisqatsi (1982). 1:21:28.

Widrich, V. Copy Shop (2001). 12' 07''

3. Justificación de la propuesta y sus recursos formales

3.1 Diálogo entre W. Benjamín y G. Debord

Con la aparición de la fotografía y previamente, la imprenta, la obra de arte obtiene la capacidad de ser reproducida a gran escala. Walter Benjamin en “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica” anuncia un gran cambio en la presencia del arte, es decir, de cómo es percibido. El concepto de aura es clave en su ensayo, y esta representa una dicotomía en el concepto del arte de masas:

La expansión que ofrece el cine puede acarrear una ruptura con la metafísica de la obra, su trascendencia en el espacio y momento histórico además del ritual contemplativo del trasfondo sociocultural que se aprecia en una obra de características auráticas (por definición). A esto también, se le suma la problemática de favorecer a la estetización de la política; “Si el criterio de autenticidad deja de ser relevante, toda función del arte queda trastocada. En lugar de basarse en el ritual pasa a tener otro fundamento; la política.” -W. Benjamin.-

Esta estetización de la política responde consecuentemente a la politización del arte. La anulación del ritual, vinculada a la unicidad de la obra junto al culto contemplativo, se ve fragmentada, entonces puede ser tergiversada para la instrumentalización del arte con fines ideológicos.

Sin embargo, cabe tener en cuenta que volver a recuperar la experiencia aurática sería quizás un acto fútil y purista. Benjamin decía que el cine se trata de un arte democrático porque, a diferencia del arte aurático, el cine es consistente en la imagen en movimiento y, por lo tanto, se trata de un proceso colectivo y activo de asimilación. Además, el aura, al tratarse de un poder místico al cual se le rinde culto, se impone sobre la condición mundana de quien la contempla. Aun así, para el buen cine, el productor debe plantear dilemas críticos para que su obra no se convierta en una mera distracción fragmentaria: “para la trascendencia del cine, el público debe convertirse en el sujeto de su propia realización, no en el objeto.”

Ya en el contexto contemporáneo, las interfaces dominan la manera en la que nos relacionamos, ya que estas facilitan la compulsividad sobre el concepto de imagen: la interfaz es una imagen sobre otra. Joan Foncuberta define esta compulsión a partir de la comparación imagen-proyectil en la fotografía:

La recepción se complica dada la imposibilidad de poder ser captadas ante tal acumulación de imágenes, o como Debord diría, de espectáculos. Esta se trata de la realidad pasiva del cine, de como un medio dinámico se convierte, a efectos prácticos, en uno estático: ante la velocidad de la bala, aquel que la recibe no tiene posibilidad alguna de reaccionar.

El video producido tiene un trasfondo crítico que procura desmenuzar, a partir de la alta velocidad como recurso, todas las ideas evaluadas en el primer punto de esta memoria, representadas y ejecutadas con la finalidad de visibilizar la angustia pariendo de lo “unheimlich”. La representación de no-lugares más característicos por su tránsito se entrelazan en una estructura cíclica y, por lo tanto, infinita. La interfaz animada busca la redundancia.

3.2 Estructura conceptual y rítmica

3.2. Introducción, la figura humana y la luz

La introducción formal se plantea inicialmente desde la vía del tren, elemento formal que une cada punto de la obra.

La introducción es el único fragmento en el que se puede contemplar la figura humana. A nivel representativo hay una mujer, de espaldas, a quien nunca se le verá la cara. El movimiento que se puede ver en ella es aparente, y se desliza de forma sobrenatural por el gran patio residencial que recorrimos. La presencia de esta figura es la representación de aquello vagamente reconocible. Los únicos espacios en los que se rompe con el anonimato, más allá de las relaciones familiares, son los patios de las comunidades de vecinos, además del lugar de trabajo (aunque a duras penas). La figura humana finalmente desaparece dando pie a la siguiente fase del trabajo.

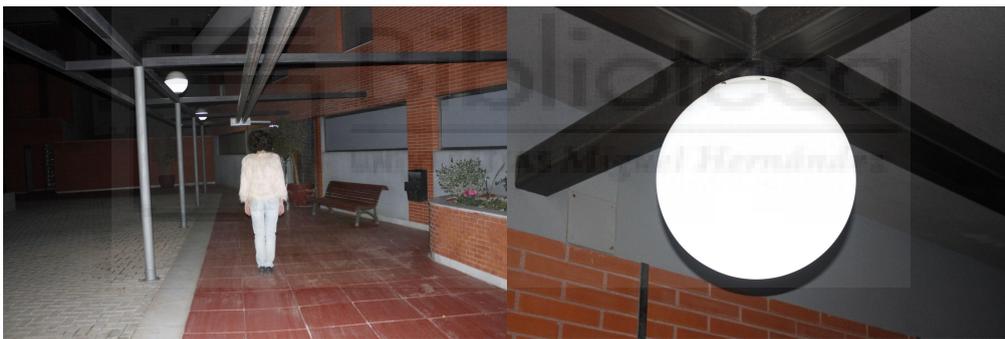


Fig 1. 2 fotogramas de esta fase.

3.2.2 Transición al espacio infinito

A nivel de representación, se enlaza la luz con el pasillo. Este se trata de un recurso meramente poético: se trata de una comparación entre la luz y el individuo en una propagación inminente, la figura humana es sustituida por la luz y esta se convierte en la nueva protagonista. Insistiendo con las zonas de paso, la filmación se traslada a un pasillo.

Formalmente se busca un movimiento caótico en el que se manifieste una infinitud estructural.



Fig 2. 3 fotogramas de esta fase.

3.2.3 Clímax y desenlace

Para el clímax se plantea la articulación de espacios grabados, siendo estos mezclados entre sí, dando lugar a un momento de mayor velocidad y confusión. Esta situación colma con la ruptura del movimiento en un vagón de tranvía: la cámara atraviesa el pasillo central, mientras que en los laterales se puede observar nuevamente la figura que aparecía en la introducción, esta vez repetida a lo largo del espacio en un fotomontaje animado. La teoría del doble Freudiana se emplea para generar terror.

En el desenlace se retorna a la primera ubicación, cerrando la ficción en una estructura cíclica a partir del rebobinado del metraje. Se cierra el trabajo con una duración total de 3' 43".



Fig 3. 3 fotogramas de esta fase.

4. Proceso de Producción

Para la construcción del producto cabe destacar una relación cíclica y bidireccional entre tres elementos:

Fotografía-Contextualización de fotogramas- Diseño de sonido.

Estos tres elementos se configuran entre ellos para su retroalimentación.

En cuanto a la producción, se plantea una Flaneríe nocturna por las localidades en las que vivo, pensando en la arquitectura y en aquellas actividades que llevo a cabo durante el día.

Se trata pues, de una deriva procesual ya que tampoco se plantea la posibilidad de hacer storyboards: las decisiones han sido encauzadas en la imprevisión de los paseos. Muchas veces volvía a mi residencia con las manos vacías o no me convencía la filmación, por lo que descartaba material, otras daba en el clavo. Para poder concluir a tiempo, esta actividad ha sido realizada prácticamente todos los fines de semana a lo largo de 1 mes y medio.

5. Resultado



<https://youtu.be/ckaw04DF8dE>

6. Bibliografía

Libros y ensayos:

Augé M. Los no lugares (1992). Gedisa.

Benjamin W. La obra de Arte en su época de reproductibilidad técnica (1936). Itaca.

Debord G. Contra el cine (1967). Caja negra.

Debord G. La sociedad del espectáculo (1973). Pre-textos (2ª Ed.)

Freud S. Das Unheimliche, (1919). CreateSpace Independent Publishing Platform.

Foncuberta J. La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía (2016). Galaxia Gutenberg.

Contenidos audiovisuales:

Arnold, M. Pièce Touchée (1989). 15' 36''

Gehr, E. Serene Velocity (1970). 23' 03''

Ito, T. Box (1982). 7' 50''

Ito, T. Drill. 1983. 5' 33''

Ito, T. The Mummy's dream (1989). 5' 49''

Matsumoto, T. Engram (1987). 11' 48''

McGloughlin, P. Chase (2017). 3' 15''

Muybridge, E. Race Horse (1878). 3''

Reggio, G. Koyaanisqatsi (1982). 1:21:28.

Widrich, V. Copy Shop (2001). 12' 07''