

DREYER.

Escenarios para un posible film.

Cristian Ruiz Montes
Trabajo final de Máster

Dirigido por Lorena Rodríguez Mattalía.
TIPOLOGÍA 4
València, Septiembre 2019
Máster en Producción Artística
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Universitat Politècnica de València.

Agradecer la acogida y enseñanza recibida por parte de compañeros y profesores. A Lorena Rodríguez Mattalía por compartir conocimientos y ser guía fundamental en la realización de este proyecto y en definitiva a todos aquellos que durante estos meses han compartido, fuera y dentro de la universidad, su tiempo y sus ganas conmigo.

Resumen y palabras clave.

El presente proyecto parte de la obra filmada de Dreyer para elaborar una instalación audiovisual.

En dicha instalación encontramos dos piezas audiovisuales que, a través de la apropiación de las imágenes del cine de Dreyer, plantean la producción artística como creación de una gran red intertextual. A través de unos códigos formales que anteponen el conflicto interno a la acción, el simbolismo al naturalismo y lo corporal al habla, la producción se enfrenta a los formalismos del cine convencional reivindicando así un uso político de la imagen que la articula como mecanismo de pensamiento y disenso.

La apropiación y el re-montaje implican al espectador en las relaciones intertextuales que se establece entre el material architextual del cine de Dreyer y la construcción hipertextual de *Medea* - síntesis del sacrificio femenino en su cine-. Se muestra especial interés en cómo afectaría el lenguaje corporal de los personajes en la construcción del espacio filmado y se resitúa la tragedia clásica a través de códigos que puedan ser leídos desde nuestra contemporaneidad al tiempo que se introducen elementos alegóricos.

Palabras clave: Dreyer, instalación audiovisual, apropiación, re-montaje, espectador, intertexto.

Abstract and keywords.

This current project, based on Dreyer's filmed work, results in an audiovisual installation.

In said installation, we find two audiovisual-installation pieces that, through the appropriation of Dreyer's cinema images, propose artistic production as the creation of a large intertextual network. Not only through formal codes that put internal conflict before action, but also symbolism to naturalism and body to speech, production faces the formalities of conventional cinema, thus claiming a political use of the image that articulates it as a mechanism of thought and dissent. Appropriation and re-montage involve the viewer in the intertextual relationships that are established between Dreyer's (cinematographic material/architextual) and the hypertextual construction of *Medea* - the synthesis of female sacrifice in his cinema. We emphasize on how the body language of the characters would affect the construction of the filmed space. Classical tragedy is re-established through codes that can be read from our contemporaneity while introducing allegorical elements.

Keywords: Dreyer, audiovisual installation, appropriation, re-assembly, spectator, intertext

Índice.

1. Introducción. / p4.
 - 1.1. Objetivos. /p5.
 - 1.2. Metodología. / p5.

2. Marco Conceptual.
 - 2.1. Dreyer. / p9.
 - 2.1.1. El lenguaje narrativo en su filmografía. Un estado de espera. / p9.
 - 2.1.2. El Lenguaje plástico en su filmografía. Una metafísica del blanco. / p11.
 - 2.2. Apropiación. / p15.
 - 2.2.1. El montaje dialéctico. / p16.
 - 2.2.2. Ceder la palabra. / p18.
 - 2.2.3. Transtextualidad. / p22.
 - 2.2.4. Una fenomenología de los cuerpos. / p27.
 - 2.3. La instalación audiovisual: Un lugar de encuentro. / p33.

3. Desarrollo plástico.
 - 3.1. *Blanc to Blanc*. / p37.
 - 3.1.1. Análisis formal. / p37.
 - 3.1.1.1. Descripción. /p37.
 - 3.1.1.2. Imagen y sonido. /p38.
 - 3.1.1.3. Estrategias de apropiación. /p39.
 - 3.1.2. Desarrollo técnico. / p40.
 - 3.1.3. Análisis de resultado. / p45.
 - 3.2. *Medea*. / p48.
 - 3.2.1. Análisis formal. / p48.
 - 3.2.1.1. Descripción. / p48.
 - 3.2.1.2. Imagen y sonido. / p49.
 - 3.2.1.3. Estrategias de apropiación. / p52.
 - 3.2.2. Desarrollo técnico. / p53.
 - 3.2.3. Análisis de resultado. / p57.

4. Conclusiones. / p59.
5. Bibliografía. / p61.
6. Índice de figuras. / p64.

1.Introducción:

El proyecto se desarrolla a partir de un hecho aislado durante un paseo de vuelta a casa, cruzando el carrer dels Germans Villalonga, de Valencia, iluminado aquella noche solo por la luz de una lavandería que continuaba abierta. En su interior un anciano desnudo, barbudo y huesudo esperaba apoyado sobre una mesa a que su ropa saliese de la secadora. Una imagen anacrónica nos asaltó mirando esa escena. Un San Jerónimo de los que pintaba Ribera hacía del lugar un escenario dantesco. La ropa blanca giraba dentro del tambor, la escena era simple, contenida como en el cine de Dreyer. Una multiplicidad de tiempos, cristalizaciones dentro de un acontecimiento por significar, un ejercicio de reescritura.

Pensar en San Jerónimo o en el cine de Dreyer, quizás en principio no parezca sencillo, y es esta inquietud la que nos hizo plantear el tema del presente proyecto, ¿Qué es lo puramente dreyeriano? ¿Cómo poder plantearlo desde un contexto plástico? ¿De qué forma se rebelan físicamente sobre las imágenes estas apariciones en principio inadvertidas?

La memoria se plantea desde el campo del audiovisual adsorbiendo los conceptos de anacronía y devenir a través de una propuesta que ejecuta los códigos formales del montaje ruso y el cine revolucionario de la década de los sesenta.

Este Trabajo Fin de Máster, encuadrado dentro de la tipología 4, es un ejercicio de actualización y reelaboración a través de las imágenes heredadas, en este caso a través del medio audiovisual y concretamente de la obra de Card Theodor Dreyer, referente principal para este trabajo.

Como resultado de este proceso presentamos dos piezas de video tituladas *Blanc sur blanc* (2019) y *Medea* (2019). La primera pieza (*Blanc sur blanc*) pensada como instalación audiovisual se compone de una proyección sobre una sábana blanca. Realizada a través de escenas extraídas de films de Dreyer y montadas con el programa de Adobe Premiere Pro.

La segunda pieza (*Medea*) es una proyección de doble canal. Sus imágenes fueron grabadas en la lavandería de la calle Germans Villalonga de Valencia a través de cámara oculta, recogiendo tanto a los compañeros que quisieron participar en la pieza como a las personas desconocidas que entraban a lavar su ropa.

1.1. Objetivos.

Para explicar de forma más ordenada los objetivos que nos hemos planteado en este trabajo, vamos a dividirlos en objetivos teóricos y objetivos prácticos, aunque ambos están íntimamente ligados y, en el día a día de la investigación realizada, han resultado inseparables.

En cuanto a los objetivos teóricos, podemos distinguir:

- Conocer la filmografía de Dreyer, tanto a nivel narrativo, como estilístico.
- Identificar sus recursos narrativos y estilísticos principales y ser capaz de explicarlos con claridad.
- Recopilar una bibliografía que teorice sobre la imagen y su apropiación en el medio audiovisual.
- Realizar un listado de artistas que trabajan en las líneas que interesan a este proyecto, como son, por ejemplo, Pierre Huyghe, Martin Arnold o Douglas Gordon.
- Analizar las obras de dichos artistas viendo cómo han influido en el presente proyecto.
- Analizar cómo las propuestas audiovisuales han jugado con el espacio para integrar al espectador de forma activa.

En cuanto a los objetivos de orden práctico, podemos citar como los más importantes:

- Realizar una serie de piezas audiovisuales que tengan a Dreyer como modelo de sus aspectos plásticos y narrativos.
- Utilizar la estrategia de la apropiación de imágenes y sonidos coordinándola con imágenes y sonidos propios para conseguir integrar el texto de Dreyer con el realizado.
- Desarrollar todo ello en el espacio expositivo, de manera que el resultado final englobe las propuestas bajo una instalación.
- Situar la figura del espectador de forma activa a través de la instalación a realizar.

1.2. Metodología.

La metodología viene diferenciada en dos partes. Una destinada a los objetivos de la parte práctica y otra de la teórica. Ambas se trabajan de forma simultánea y se contaminan mutuamente en el desarrollo, afectándose una a la otra. Sin embargo, realizaremos el análisis de forma separada para mantener un orden que facilite la claridad de la lectura.

Para desarrollar los objetivos a nivel teórico, nos hemos documentado sobre el cine de Dreyer gracias a los textos de Estévez, Bazin o Schefer. Hemos visionado sus films y anotando las estrategias narrativas y estilísticas que nos han parecido más importantes para nuestro proyecto. Partiendo de las teorías de Gilles Deleuze, Jacques Rancière y George Didi-Huberman sobre la

imagen nos hemos replanteado la noción de historia, política y estética asimilando conceptos como anacronía y devenir. También hemos revisado la obra de artistas audiovisuales como Martin Arnold o Douglas Gordon para analizar las estrategias llevadas a cabo a través de la apropiación, al tiempo que planteamos la posibilidad de una lectura emocional de las imágenes a través de la teoría de Didi-Huberman sobre los cuerpos políticos.

Para desarrollar los objetivos prácticos, hemos realizado nuestro trabajo en diversas etapas que podemos nombrar utilizando la terminología propia de las producciones audiovisuales:

En la pre-producción, hemos realizado un visionado de la filmografía de Dreyer que nos permitiese hacer una selección de escenas, que para el caso de la pieza *Medea* serviría para la posterior construcción del audio y como referente visual a la hora de grabar el video. Por otra parte también se realizó una selección de escenas de las que poder apropiarse para el montaje de *Blanc sur blanc*.

En la fase de producción se llevó a cabo una serie de grabaciones de 20 min de duración utilizando una cámara Go pro en oculto, menos en la última sesión que se trabajó con una cámara canon 550D.

En la fase de post-producción, una de las más extensas en este proyecto, hemos editado por una parte las imágenes grabadas para la pieza *Medea*, sometiendo las imágenes a un ajuste cromático y de formato en Premiere Pro, así como la labor de montaje de los dos videos que componen la pieza, a través del trabajo de las secuencias en paralelo sobre las pistas de tiempo. Se finalizó con la construcción del audio a través de clips de diálogos extraídos de las películas. El espacio de las imágenes fue trabajado a través de la técnica de *matte painting* con el programa de Adobe After Effects, para dar al mismo un toque más onírico.

Por otra parte, la creación de *Blanc sur blanc* no cuenta con fase de producción y se generó a través de la post-producción del montaje en Premiere Pro y After Effects. Empleando Premiere en la organización temporal de las escenas -y su posterior montaje de audio- y After Effects para el proceso de trabajo por capas, empleando máscaras y cambios en la velocidad sobre las imágenes apropiadas.

Finalmente, hemos diseñado la parte instalativa intentado utilizar el espacio expositivo como medio que integre al espectador de forma activa en la obra. Hemos realizado varias pruebas

pensando su posible montaje en las Project Room del Departamento de Escultura de la UPV y tomado fotografías para aportar una documentación gráfica.

También señalar que las asignaturas cursadas durante este Máster, han sido de gran ayuda para la realización de este TFM. Destacando la base teórica aportada en *El Lenguaje del Video en la Práctica Artística Contemporánea* y en *Tendencias en el Cine Contemporáneo*. Ambos nos ofrecieron una visión más expandida sobre las formas de apropiación, abriendo la posibilidad a nuevos recursos plásticos, a una visión más activa y participe sobre el material audiovisual y a un análisis y reconocimiento de estrategias plásticas. Esto permitió construir imágenes a través de un pensamiento crítico, usando los parámetros de análisis para poder organizar el trabajo. Otras asignaturas de interés fueron: *Efectos Visuales en la Postproducción de Video Digital*, donde se trabajó a través del programa After Effects pudiendo resolver carencias técnicas y llevar adelante todo el proceso de *matte painting* y superposición de capas en ambos videos; en la asignatura *Instalación Audiovisual* llevamos a cabo un estudio sobre el espacio y las estrategias para impulsar la participación activa del espectador; y en *Eros, violencia y pintura* se aportó la base teórica relacionada con el cuerpo, el erotismo, la repulsión y la muerte.

En cuanto a la estructura, la memoria que presentamos se compone de tres partes: dos partes principales y una tercera a modo de anexo.

La primera parte está dedicada al marco conceptual, y fundamenta la obra a través de conceptos teóricos.

La segunda parte se refiere al desarrollo plástico, y recoge todo el proceso de realización de la obra plástica además de las conclusiones finales sobre el trabajo.

Entrando en más detalle, el Marco conceptual, se divide en tres partes:

La primera parte, titulada Dreyer, plantea en dos puntos los focos de interés del proyecto a raíz del cine de director danés, estableciendo un primer punto sobre su narrativa y un segundo punto que enumera sus elementos plásticos, como el cromatismo y la depurada simpleza del plano.

En la segunda parte, llamada Apropiación, encontramos una división de cuatro bloques.

1º El montaje dialéctico: a través de la visión anacrónica que tiene Didi-Huberman (2008) sobre la historia del arte, se teoriza sobre el modo en el que la memoria reorganiza las imágenes.

2º Ceder la palabra: realiza un recorrido por propuestas cinematográficas que sitúan al espectador como constructor de sentido y lo pone en relación al pensamiento de Jacques Rancière (2005) sobre la dimensión política del arte.

3º Transtextualidad: establece el proceso de producción como modelo de una red intertextual que conecta una obra con otras; se acude al concepto de transtextualidad desarrollado por Gérard Genette (1982).

4º Una fenomenología de los cuerpos: plantea a través del pensamiento de Didi-Huberman la posibilidad de leer la imagen desde una perspectiva emocional, esto implica directamente una teoría sobre los cuerpos y cómo estos implican de forma afectiva al sujeto.

La tercera y última parte, titulada La insalación audiovisual: Un lugar de encuentro, versa sobre el lugar expositivo a través de la noción de encuentro planteada por Nicolás Bourriaud (1998) como detonante en la articulación de la obra de arte.

La segunda parte de la memoria, dedicada a nuestro proyecto personal, se divide en tres puntos:

Los dos primeros dedicados al análisis de las obras realizadas donde se establece la toma de decisiones plásticas, el desarrollo técnico de las piezas. El tercer punto se compone de un análisis de los resultados.

Finalmente, ofrecemos las conclusiones, la bibliografía y el índice de figuras.

2. Marco Conceptual.

2.1. Dreyer.

En el siguiente apartado analizaremos los puntos fundamentales de la obra de Dreyer para la realización del presente proyecto. Este no pretende ser un análisis exhaustivo de toda su filmografía, se plantea como fundamento para la parte del desarrollo plástico, mostrando de forma resumida los elementos y estrategias que se han tomado de su cine y que se desarrollarán con posterioridad en el análisis del proyecto realizado.

Por tanto, estableceremos dos puntos claves a tratar: el lenguaje narrativo y el lenguaje plástico del citado cineasta.

2.1.1. El lenguaje narrativo. Un estado de espera.

Trabajar la imagen desde Dreyer, supone trabajar la imagen desde una perspectiva distinta y específica, fuera del esquema occidental que ha predominado en el discurso cinematográfico convencional. Se trata de un narrar desde el acontecer, desde una imagen que no termina de manifestarse explícita y que trabaja desde el campo simbólico los aspectos físicos en las relaciones entre los individuos y las estructuras organizadoras del mundo. De esta forma, el cine de Dreyer va más allá de la narración que se propone, se detiene en los personajes y el espacio, dándoles el tiempo que necesitan y requieren para mostrar su corporalidad y su estado. Esta forma de hacer cine, fundada en Dreyer, será explicitada hasta el extremo por cineastas contemporáneos como Béla Tarr, del cual, Rancière definirá su cine a través de un *tiempo del después*: “No es el tiempo donde uno construye [...] para compensar el vacío de toda espera. Es el tiempo en el que uno se interesa en la espera en sí misma” (2013: 70).

Aunque el caso de Dreyer no sea tan extremo, su cine se vehicula hacia esa dirección, y en la ejecución del proyecto que presentamos en este TFM se plantea de igual forma. Es interesante pensar en esta espera del acontecer como una ruptura con la continuidad, en tanto que lo esperado nunca llega. Y ello no es debido a la irrupción de un saber desconocido, como podría darse en el cine surrealista de vanguardia, sino que se trata de la desaparición de todo lo dado por conocido. El estado de conciencia que tienen los personajes frente a lo real es tan fuerte, que están desvinculados de toda cotidianidad o inmersos por completo en ella.

Si la narración en las películas de Dreyer tiene un lugar donde transcurrir, ese lugar es la conciencia de los propios personajes. Todo se desarrolla en una espera, fruto de un conflicto externo: un juicio, un enamoramiento, una enfermedad, una muerte. Todo en el cine de Dreyer reside en una pérdida ontológica y epistemológica (Estévez, 1997: 289-291). Un quiebro que se produce en los límites de la razón donde el sujeto se enfrenta a su propia ética o se topa con la incertidumbre de un trágico final. Los personajes de Dreyer están inmersos en su pensamiento, en una pausa solo interrumpida por la palabra, que hace de este pensar algo tangible.

Vemos en los films dos dimensiones distintas: por un lado, el plano cotidiano donde transcurre la acción narrativa y por el otro, el problema ontológico latente que sitúa el estado de espera en el que el sujeto dreyeriano se encuentra. El mundo de lo cotidiano, de las relaciones sociales, familiares y afectivas está siempre regido por un poder institucional o por alguna figura de autoridad. Póngase de ejemplo la iglesia o algún sujeto dentro del eje familiar, como es el caso en los films *Dies Irae* (1943) y *El amo de la casa* (1925). Los personajes protagonistas siempre se sitúan bajo estas fuerzas y están inmersos en una crisis por la pérdida de sentido que genera el descrédito hacia estos poderes organizadores. De esta forma el sujeto dreyeriano queda suspendido bajo una pérdida moral ética o religiosa. La pérdida de la autoridad que determina lo que conocemos por una verdad universal¹, se puede comprobar, por ejemplo en el caso del juez que decide sobre el destino de su hija en *El presidente* (1919), la pérdida de fe de la familia en *Ordet* (1955) o el descrédito hacia la iglesia en *Dies Irae* (1943).

La muerte es en Dreyer el detonante principal, funciona como una irrupción, un cortocircuito, el accidente que nos lleva apresuradamente. No es el final de los acontecimientos, es el corte de los mismos. Esta muerte a destiempo², como el asesinato de un niño en *El presidente* (1919) o la muerte de Absalon en *Dies Irae* (1968), generan un extrañamiento en los personajes. Esto se refleja a través de una atmósfera teleológica que pone en cuestionamiento la atribución de una finalidad a la vida. “Lo intolerable ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana” (Deleuze, 1987: 227). Esto se traduce para Deleuze en una ruptura entre sujeto y mundo.

Este espacio suspendido está sometido por una irrupción del habla, es un espacio compartido, donde el espectador parece hallarse junto al personaje. No se oye lo que el otro piensa, solo

¹ En este apartado se introduce la noción de modernidad, ya planteada brevemente por Estévez en el análisis que realiza de *Ordet* (Estévez, 1997, 289-291).

² Este concepto de muerte a destiempo está introducido a partir del pensamiento de Maurice Blanchot, quien teoriza sobre el en su libro *El espacio literario* (1955: 111.118).

nuestro propio pensamiento es el que parece resonar en una intermitencia del no saber que pensar.

Al igual que el silencio vemos que las palabras, aparte de articular el dialogo entre personajes, suenan lanzadas al aire para que lleguen directas al oído del espectador. Esto es porque el cine de Dreyer nos hace partícipes al plantear cuestiones fundamentales para la vida, ¿Quién no ha sufrido alguna vez una pérdida o se ha encontrado envuelto en un lio amoroso?

Tras la resolución del conflicto (para bien o para mal) es cuando conseguimos salir de este estado de espera permanente. Esto puede ser, en el caso de *Ordet* (1955) la resurrección, que más allá de irrumpir en el estilo realista de la película, es el que devuelve la normalidad a la misma. El milagro aquí no establece las bases de un más allá, por el contrario, se revela como acto vitalista que proclama la vida. Es en este sentido donde sitúa Deleuze el verdadero poder del cine moderno, en devolver la relación de hombre y mundo, en lo que define como un giro decisivo para la filosofía en el cambio del saber por la creencia, “creer no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente creer en el cuerpo” (1987: 231) De esta forma Deleuze termina con el valor moral impuesto por lo trascendente y sitúa el afecto como forma organizadora de “la carne”, de las relaciones entre individuos.

2.1.2 El Lenguaje plástico. Una metafísica del blanco.

El proceso antes descrito se trabaja en paralelo a los elementos simbólicos que se traducen en la construcción de una estética depurada y personal que marca distancia con la tradición artística naturalista.

Para Dreyer el uso del color blanco equivale a la presencia física de lo que jamás puede ser dicho, ese espacio inefable que lo llevará a renunciar al color:

El cine no tendrá la oportunidad de convertirse en arte, desde el punto de vista del color, hasta que haya conseguido liberarse completamente de la opresión del naturalismo. Sólo entonces los colores tendrán la posibilidad de expresar lo inefable, aquello que no se puede explicar, sino sólo presentir. Sólo entonces los colores podrán ayudar al cine a levantar cabeza en el mundo de lo abstracto que, hasta hoy, le ha sido vedado³ (Dreyer, 1999: 85-86).

³ Esta cita extraída del libro *Reflexiones sobre mi oficio* (1999), es parte de un artículo escrito por el propio Dreyer para el periódico danés *Politiken* en el año 1955. Se debe aclarar que esto no es una crítica hacia el color, sino sobre su mal uso hasta la fecha dentro del criterio del propio Dreyer, quien si salvaba algunos ejemplos de películas a color.

Esta reminiscencia de una presencia-ausencia o una presencia ausente se vincula directamente al uso de la luz, es “la vela que ilumina la cal pura, el blanco sobre blanco” (Carbó, 2016). Sin embargo, Dreyer nos sitúa en un lugar físico, un lugar que nos sigue siendo cercano y reconocible. En este sentido el blanco será un elemento revelador en la atmósfera que junto a la desnudez del plano construirá a una estética cinematográfica muy vinculada a una tradición protestante de la imagen. Es algo que se hace evidente pues la imagen se vacía de elementos cuando lo sagrado entra en escena. Podemos ejemplificar esto a través del film *Ordet* (1955), donde el espacio va liberándose de elementos, los muros se vacían paulatinamente para construir el espacio del duelo. Es la forma física en la que el espacio ontológico de los personajes se hace presente. Lo interesante está en que esa presencia física viene dada por la ausencia, por la falta de elementos en el espacio, por el blanco como elemento que imposibilita toda visión.

La pasión de Juana de Arco (1928) presenta una acción radical en esta limpieza espacial del plano potenciado por un uso intencional del blanco. Esto se debe a la construcción depurada del espacio de rodaje y al abundante uso de primeros planos que niegan por completo el espacio, siendo el *raccord* de miradas, el único elemento a la hora de sostener la continuidad del montaje (Estévez, 1997). “Todo ello es resultado de un largo proceso de estudio y de múltiples experimentos entre Dreyer y el cámara Rudolf Maté para encontrar el tono exacto” (Gonzalo Carbó, 2015) como el propio cineasta afirma: “Rudolf Maté, que dirigía la cámara, comprendía las exigencias de la psicología dramática de los primeros planos y me dio justo lo que representa mi voluntad, mi sentimiento, mi pensamiento: mística realizada”. (Dreyer, 1999: 51).

En *Vampyr* (1932), su siguiente película, se ocupará de buscar localizaciones reales que favorezcan la construcción de este tipo de imagen. Siendo una fábrica de yeso, un elemento determinante para el estilo de la película:

Todo el interior era blanco, todos los objetos estaban bañados de un polvo blanco, los obreros también estaban, todos blancos. Todo participaba de esta extraordinaria atmósfera blanca. [...] La foto gris, la luz blanca: eso era lo que, en definitiva, tenía que darle homogeneidad a la película. (Dreyer, 1999: 130)

Tal como cita André Bazin en su crítica a *Ordet*, el blanco es el color mismo de la muerte:

Esta imagen se impone a mi espíritu por el uso que Dreyer hace de la luz. La dirección de *Ordet* es en primer lugar una metafísica del blanco, es decir, naturalmente, de los grises hasta el negro puro. Pero el blanco es la base de todo, la referencia absoluta. El blanco es al mismo tiempo el

color de la muerte y de la vida. [...] En este universo, volcado hacia el misterio, lo sobrenatural no surge de lo exterior. Es pura inmanencia. (Bazin, 1977:47)

También los objetos desprenden una luz blanquecina en Dreyer. Desde los candelabros que sobre iluminan los muros desnudos, hasta las sábanas agitadas por el viento. No es casual que Johannes sostenga sobre su mano una vela al pronunciar: “Yo soy la luz del mundo, pero las tinieblas no lo perciben. Nací en mi casa, pero los míos no me aceptaron.” (*Ordet*, 1955, min.6-8)

Aquí la luz tiene un sentido ilustrado, iluminador, de guía. Este mensaje que manda el iluminado a su familia no creyente, es un ejemplo más de esa crisis en la que andan sumergidos los sujetos de la modernidad, aquello que ya mencionamos como la pérdida del sentido, pero además es la materialización de lo divino, lo intangible a través del elemento luz.

Otro elemento referencial a esta poética es la sábana o colada, que en forma de sudario predice una muerte próxima. “Sudario sin mácula [...] Imagen en forma de holocausto, saber de duelo, ejercicios ascéticos o espirituales de borradura de sí. (Carbó, 2016:55)

Jean Louis Schefer, escribe en su libro *L’homme ordinaire du cinéma* (1980) sobre la pieza de ropa que cuelga la protagonista de *El amo de la casa* (1925). La prenda es iluminada por una luz proyectada desde el fuera de campo (véase figura 1). Schefer define la prenda como sudario:

Ese paño blanco lavado bajo nuestros ojos y que ya ha comenzado a depositar el velo de un sudario sobre nuestro pecho [...] La luz sin imagen. Esta luz no corrompida puesto que no tiene fuente o porque el gesto de su elevación produce su causa: un resplandor inmaculado. (Schefer, 1980: 53)



Figura1: Fotograma extraído de *El amo de la casa* (1925), C.T.Dreyer.

La sábana blanca equivale por tanto al sudario. Un sudario desprovisto de rostro, el acto purgativo, el blanco del auto sacrificio de la esposa en *El amo de la casa* (1925). Esta prenda ya

fue tendida en *Los mercados* (1921), donde una procesión en honor al Zar se detiene justo en una lavandería antes de dirigirse hacia el gueto judío (véase figura 2), donde matan, saquean e incendian la sinagoga. Volverá a ser tendida en *Ordet* (1955) justo antes de que Inger caiga enferma y finalmente muera. Siempre sobreexpuesta, quemada para la mirada, como si un foco de luz desconocido procedente más allá del fuera de campo, la iluminase.



Figura 2: Fotogramas extraídos de *Los mercados* (1921), C.T.Dreyer.

Esa blancura de la tela y esa luz indeterminada será usada en *Dies irae* (1968), donde es llevada a otro nivel, vistiendo el cuerpo de Anne para el luto; ahí vemos además cómo esa luz del fuera de campo se proyecta sobre su rostro a lo largo del film. Es sencillo ver el contraste que supone esto con el vestido negro y el rostro semioculto de la madre del difunto para darnos cuenta de la intencionalidad del director (véase imágenes 3 y 4). Esto refleja perfectamente el estado del personaje que minutos más tarde será acusada de asesinato y condenada a muerte.



Figura 3 y 4: Fotogramas extraídos de *Dies irae* (1943), C.T.Dreyer.

Antoni Gonzalo Carbó reflexiona sobre el blanco en la obra de María Zambrano, insistiendo en su presencia en numerosos ejemplos cinematográficos:

No menos relevante es el estatus de la blancura en la modernidad del cinematógrafo, de Dreyer (el blanco sobre blanco) a Rossellini (el blanco sacrificial), de Halperin y Tourneur (el blanco espectral) a Bresson (el fundido en blanco como radical ascesis), de Pasolini (el blanco-sudario) a Antonioni (el desierto blanco), de Garrel (el blanco cegador) a Kiarostami (la extinción de la imagen), o también en Godard (la pantalla en blanco): silencio de Dios (al menos en el caso de Dreyer, Bresson, Rossellini), apertura o blanco de la representación, conciencia interpelada y cegada, plano ofrecido en holocausto. Es el «blanco sobre blanco imposible de filmar» (Dreyer). (2016: 63)

En todos los casos tenemos una pausa en la acción de mirar. Un exceso de luz que ciega. Este muro desnudo es el muro de la anti-imagen. Allí donde el espacio es divinizado, este se vuelve mudo, ausente en toda su presencia. Los objetos cotidianos en el cine de Dreyer son tratados desde una exquisitez pictórica, que solo es negada cuando nos aproximamos a esa atmósfera ontológica que roza con lo divino o se sostiene en el umbral de lo real y lo imaginario. La imagen dreyeriana se desnuda. Es el momento de la espera.

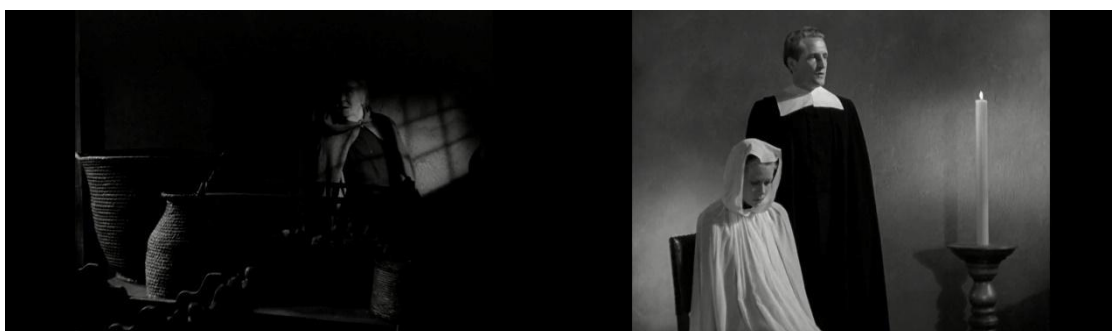


Figura 5 y 6: Fotogramas extraído de *Dies Irae* (1943), C.T. Dreyer.

2.2. La apropiación.

En el presente apartado se realizará un análisis de propuestas apropiacionistas que dentro del lenguaje audiovisual han articulado la función del montaje como herramienta de cuestionamiento frente al papel de la imagen. Nuestro interés por la estrategia de la apropiación viene dado por considerar que dicha estrategia era la idónea para desarrollar un proyecto artístico audiovisual basado en la estética de Dreyer. El material procedente de sus films por tanto, podría ser combinado con las imágenes de realización propia.

Todas las propuestas pláticas y fílmicas presentes en este apartado forman parte de un intertexto al que se suma la producción propia. A continuación, se expondrá a través de sub-apartados cómo la imagen reclama su autonomía a través de:

- Un uso del montaje dialéctico, que des-jerarquiza las imágenes, desvinculándola de su origen y volviéndolas material heterogéneo para la producción de pensamiento.
- Una pérdida del discurso orientativo, que dé la autonomía suficiente al espectador para leer y razonar las imágenes.
- Un uso intertextual que vincule y cuestione el material apropiado a través de la producción propia.
- Un lenguaje visual basado en el cuerpo y su poder comunicativo.

2.2.1. El montaje dialéctico.

El montaje dialéctico no se construye como una sucesión de acontecimientos estructurados dentro de una narrativa, se trata más bien del encuentro entre dos imágenes de igual o distinta naturaleza que guían al espectador en la formación de una idea. Este tipo de montaje fue inaugurado por el cineasta ruso Serguéi Eisenstein y continuado por una serie de directores enmarcados dentro del movimiento del formalismo ruso.

Para entender este concepto por completo, tenemos que hablar primero de cómo afecta la historia en la lectura de una imagen a través del pensamiento del filósofo alemán Walter Benjamin.

En la dialéctica histórica, toda obra integra su pre-historia junto a su post-historia; y una post-historia en virtud de la cual su pre-historia se vuelve cognoscible en tanto implicada en un cambio constante. Pues las obras enseñan cómo su función es capaz de sobrevivir a su creador, de dejar atrás sus intenciones cómo la recepción por sus contemporáneos es un componente del efecto que la obra de arte hoy provoca aún sobre nosotros, y cómo dicho efecto se basa en el encuentro no sólo con ella, sino también con la historia que la ha hecho llegar a nuestros días. (2009: 71)

Benjamin entiende la imagen desde una perspectiva anacrónica. Toda imagen es proyección de algo que ya ha sido en el presente. La forma en la que la imagen se experimenta está vinculada con la relación directa entre espectador y obra, se da fuera de la temporalidad de la propia

imagen y se desarrolla desde el contexto del espectador. Sin embargo, el tiempo de la imagen - Su recorrido histórico hasta nuestros días- afecta a la forma en la que la percibimos. Pensemos por ejemplo cuando vamos a un museo; no contemplamos *Las meninas* (1656) por su contexto o por la semejanza del retrato con la princesa Margarita, la percibimos en tanto imagen, aunque sea imposible desvincular esta de su origen o del papel que jugó dentro de una evolución historiográfica de la pintura. Este encuentro de presente y pasado es lo que Benjamin (2008) identifica como *imagen dialéctica*.

Su concepción de la imagen como método de indagación histórica es lo que le vale al teórico y ensayista Georges Didi-Huberman (2008) en su forma de pensar la historia del arte como disciplina anacrónica. Entendiendo la misma como montaje dialéctico de las imágenes. Este modo de construir es, según el autor, el que realiza la memoria sobre la historia.

Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud... Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente "el pasado". No hay historia que no sea memorativa o nemotécnica: decir esto es decir una evidencia... Pues la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de "decantación" del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica (Didi-Huberman, 2008: 60)

Esta dimensión anacrónica ya fue planteada por Aby Warburg (2010) como parte del síntoma visible en la repetición de rasgos, gestos o formas en imágenes y obras que responden a distinta clasificación estética o periodo histórico. Warburg muestra a través de sus *Atlas Mnemosynes* (2012) cómo en las imágenes se dan efectos de contaminación, repetición, desaparición, reelaboración y reaparición. Este cúmulo de significantes y temporalidades heterogéneas responde a lo que Didi-Huberman (2009) denomina *la imagen superviviente*.

Cada montaje de Mnemosyne libera, en mi opinión, este género de paradojas: [...] El montaje — al menos en el sentido que aquí nos interesa— no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de 'planos' discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo presentes en toda secuencia de la historia (Didi-Huberman, 2009: 430).

Este es el sentido de montaje que se opera en buena parte del llamado cine-ensayo. Tanto en el cine de Pasolini, Marks o Godard existe una dialéctica de las imágenes, a través de un uso autónomo que procura nuevas relaciones. Esto es debido a que el ensayo no deja de ser un ejercicio del pensamiento, de cómo la memoria organiza lo que vemos. Al mismo tiempo, el montaje se presenta como una interrupción en la continuidad del orden narrativo universal a través del encuentro de fragmentos que generan el choque entre elementos heterogéneos. En palabras de Benjamin (2008) podríamos decir que es el relámpago que forma una constelación o el rizoma -imagen del pensamiento- en términos de Deleuze (1985). Es esta cualidad del montaje el verdadero acto político del cine (Rancière, 2005).

2.2.2. Ceder la palabra.

Al visionar la obra de cineastas apropiacionistas como Matthias Müller y Christoph Girardet, Martin Arnold o Gustav Deutsch, observamos que las imágenes nos colocan en una posición reflexiva que dota a la obra de cierto carácter ensayístico. Sin embargo, este cine prescinde del comentario orientativo característico en este tipo de propuestas y centra en el montaje y la visión del espectador toda construcción de sentido.

La distancia temporal entre el sentido original de las imágenes y el que adquiere en su nuevo contexto es uno de los puntos reflexivos de interés en este tipo de propuestas. Esta pérdida de la voz omnisciente del guía, está directamente vinculada con el propio proceso político del montaje que comienza como destructor de lo común universal y encuentra en los sujetos la posibilidad de ser leído desde lo específico, se podría definir como la acción de crear disenso (Rancière, 2005).

En *La Rabbia* (1963) Pasolini ya hacía uso de esta cualidad heterogénea que da el montaje sobre el material audiovisual, descontextualizando el orden temporal y lógico de fragmentos de reportajes y documentales en favor de una poética de fuerte carácter político.

Para Pasolini la realidad se revela a sí misma a través del cine, es decir, a través de la técnica cinematográfica. (...) tanto la cámara como el archivo son técnicas y ambas transforman igualmente lo real, que no es otra cosa que aquello que de lo que las dos están compuestas.

(M. Català, 2007:106)

Más allá de las inclinaciones ideológicas que el director pueda tener, el verdadero gesto político reside en la poética con la que se construye la relación entre planos, construir lo específico a partir de la esfera de lo común, es atentar contra el sentido histórico universal.

Podríamos decir que la realidad filmica de Pasolini viene dada por este choque, que genera el montaje en sus relaciones intertextuales. Sin embargo, observamos que el discurso verbal del autor es fundamental en la construcción de sentido del film.



Figura 7 y 8: Fotogramas extraídos de *La rabbia* (1963), Pier Paolo Pasolini.

Igual que Pasolini, Marker es sin duda el maestro en un estilo de montaje que muchos han denominado de montaje lateral y que se fundamenta en priorizar el sentido del montaje a través de la palabra antes que sobre la relación entre plano y plano (Bazin, 1957). No obstante, el cine de Marker es mucho más rico que eso y la voz en su cine no cae en lo puramente literario, es un pensamiento reflexivo sobre las propias imágenes.

Los saltos de tiempo y espacio en el cine de Marker hacen del montaje un proceso asociativo que establece analogías entre distintos y diferencias entre iguales. La recolección y la organización de imágenes son aquí el móvil de su cine, esto hace de Marker algo más que un coleccionista que acumula material ajeno. Su implicación, según Antonio Weinrichter, “hace de él un *flâneur*” (2013: 163). Esto responde a una fenomenología del cuerpo, de un estar en el lugar y en el momento que lo implica de forma política en lo específico. Dicho de otra forma, como diría Jacques Rancière, arte y política son dos modos de simbolización de lo sensible:

Arte y política son dos formas de división de lo sensible y cada una goza de sus propios mecanismos para ello. No hay tal conflicto entre la pureza y la politización, pues la estética y la política son dos modos de presencia de «cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específico (2012: 36).

Hecho que hace de su proceso de organización una tarea del pensar. Weinrichter recuerda una cita de Michel Beaujoir en *Miroirs d'encre* (1980) al hablar de Marker: “Un deambular imaginario

a lo largo de un sistema de lugares depositario de imágenes-recuerdo.” “Y en cine la herramienta del pensamiento, la herramienta con la que se sigue, o se genera en el espectador, un proceso mental, es el montaje” (Weinrichter, 2013: 163).

Este pensar y pensar en las propias imágenes, hará del montaje de Marker un depurado proceso evolutivo que lo conducirá a la renuncia de la voz omnisciente para plantear un ensayo filmico donde cede el sentido al espectador. En su película *Le fond de l'air est rouge* (1977) oímos una de sus voces en *off* decir: “Habiendo abusado a menudo en el pasado del poder del comentario orientativo, he intentado por una vez de devolver al espectador, por medio del montaje, su propio comentario, es decir, su propio poder”.

Es en estas declaraciones donde encontramos todo el potencial político y poético de Marker, no solo por el hecho de dar todo el peso interpretativo a la imagen, sino por dar la palabra al espectador, que recompondrá el discurso en otro nivel de montaje que repite los procesos del propio en lo que podríamos catalogar de configuración de lo sensible:

Por su parte la política tiene su estética: en el fondo, la política es la constitución de una esfera específica de objetos supuestamente comunes y de sujetos supuestamente capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en su nombre. La acción política establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política. La comunidad política es una comunidad disensual (Rancière, 2005: 55).



Figura 9 y 10: Fotogramas extraídos de *Le fond de l'air est rouge* (1977), Chris Marker

Godard es sin duda, en este sentido, el interlocutor más consciente a la hora de enfrentarnos al propio medio cinematográfico, definiendo este como una posibilidad para generar conocimiento, por encima de su facultad para contar historias. En la elaboración de sus *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) afirma: “Las posibilidades de crear una relación entre dos imágenes son infinitas”. Si

a esto le sumamos las disociaciones sonido-imagen, las posibilidades se verán multiplicadas. El cine de Godard combate la visión de una estética puramente visual y un arte solo de concepto, en un choque entre imagen, texto y audio. Es, en palabras de Didi-Huberman, el arte de reflejar la imagen dialéctica:

Entonces la dialéctica debe comprenderse en el sentido de una colisión desmultiplicada de palabras e imágenes: las imágenes chocan entre sí para que surjan las palabras, entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento [...] el montaje es el arte de producir esta forma que piensa. Procede, filosóficamente, como una dialéctica (2004: 205).

Este hablar con imágenes es lo que llevó a Godard a hablar de cine desde el propio cine y realizar sus *Histoire(s) du cinema* (1988-1998). Esto responde una vez más a aquello que antes apuntábamos; para hacer ensayo, la imagen debe ser tratada desde una distancia con respecto a la que poder mirar. La pérdida de contexto abre esa distancia que nos permite leerlas en su autonomía y su relación dentro de la reelaboración del montaje. Reflexionar por tanto sobre las imágenes propias y ajenas, es situar en un mismo plano todo el material como representación de la realidad. Rememorar, en este sentido, no se trataría de comentar el material con el que se trabaja, sino de pensar a través de él, recomponer las imágenes para articular un pensamiento.

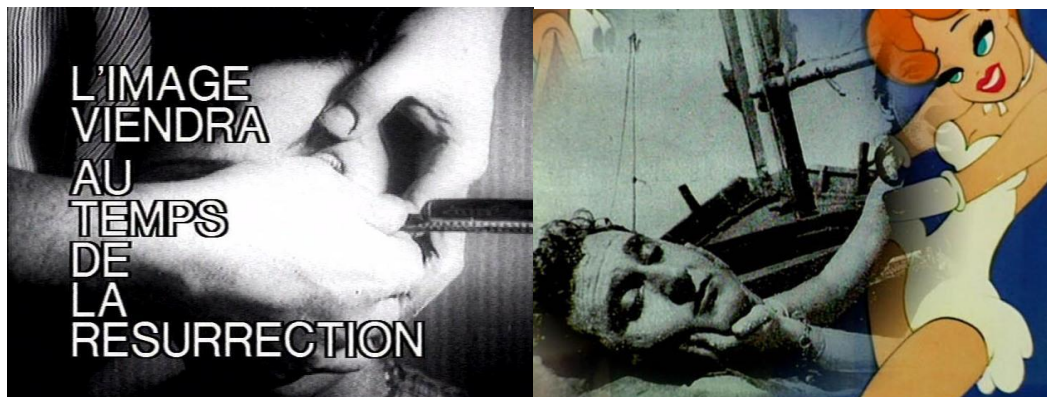


Figura 11 y 12: Fotogramas extraídos de *Histoire(s) du cinema* (1988-1998), Jean-Luc Godard.

2.2.3. Transtextualidad.

“De hecho, todas aquellas películas que puedo clasificar –intuitivamente– como ensayos, se construyen sobre la sugerencia de un subtexto alternativo latente en las imágenes” (Miranda, 2007: 143).

Hablar a través de Dreyer, sea modificando el material ya hecho o mediante el uso de nuevas imágenes de grabación que asimilen sus códigos formales, es siempre entender el texto fílmico desde una posición transtextual.

Este concepto desarrollado por Gérard Genette (1982) refiere a todo lo que pone un texto en relación manifiesta o inconsciente con otros textos. Dentro de esta definición, Genette propone cinco categorías: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Debido al carácter del presente proyecto nos centraremos en los dos últimos:

Architextualidad:

Es todo aquello que pone en relación a un texto con las reglas genéricas que lo sitúan dentro de un género o movimiento artístico; viene a ser la recuperación de modelos y formas de hacer en la creación de una obra que pueden hacer alusión tanto a un género como a un autor específico.

Hipertextualidad:

Transformación de un texto en otro: se origina un texto diferente a través del material apropiado para cuestionarlo o reflexionar en torno al mismo.

La mayoría de los referentes que presentamos a continuación combinan ambas estrategias transtextuales, sin decantarse con claridad por una específica. El interés de los autores que se nombrarán está en basar su producción entorno a la figura u obra de otro autor concreto.

Empezaremos por un proyecto sobre uno de los directores más recuperados en el ámbito artístico. *En Phoenix Tapes* (2000) Mathias Müller y Christoph Girardet proponen una revisión del imaginario temático y visual del cine de Alfred Hitchcock; es un ejercicio architextual que pone en relación, en más de 40 películas, todos los temas, motivos, gestos y objetos tratados por el famoso cineasta. Al eliminar la narración que da contexto a esos sonidos e imágenes, se saca a

relucir el miedo específico del maestro del suspense, un retrato psicoanalítico de sus obsesiones y deseos que se traducen en el inconsciente colectivo del propio cine.



Figura 13 y 14: Fotogramas extraídos *Phoenix Tapes* (2000), Mathias Müller y Christoph Girardet.

Más interesante es el proyecto *Unfolding the Aryan Papers* (2016) de Jane y Louise Wilson, elaborado a través del material de archivo de la obra de Stanley Kubrick. La propuesta se centra en uno de los proyectos incompletos del director, una película sobre el Holocausto. El resultado de esta investigación es una película interpretada por la actriz que Kubrick había escogido para el papel principal y que nunca llegó a interpretar. Las fotografías que Kubrick acumuló para la ambientación, las pruebas de vestuario en las que participó la actriz y su reconstrucción actual son solo algunos de los elementos de una narración que mezcla la realidad y la ficción (Sergio Rubira, 2019).

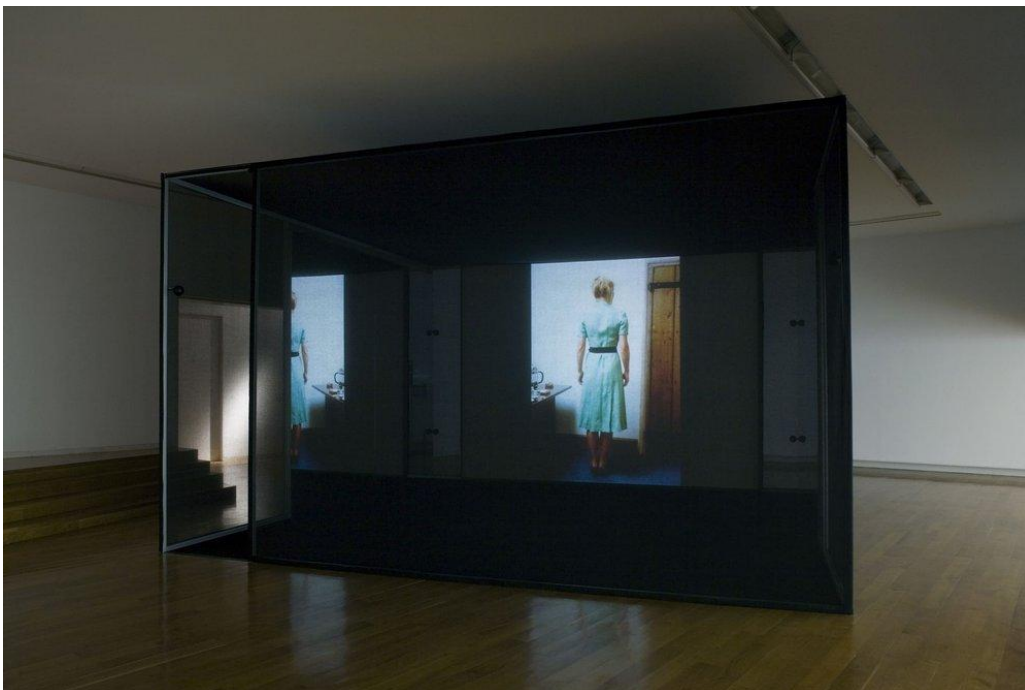


Figura 15: Fotografía de la instalación *Unfolding the Aryan Papers* (2016), Jane y Louise Wilson.

Otra estrategia de interés es la llevada a cabo por el artista Pierre Huyghe en su pieza *Ellipse* (1998). Huyghe regresa a la película *El amigo americano* (1977) de Wim Wenders para trabajar en la elipsis de una de las secuencias centrales del film. A modo de instalación vemos en tres proyecciones simultáneas como el vacío entre escenas es completado 20 años después por el mismo actor Bruno Ganz.

La nueva secuencia se proyecta en la pantalla central y muestra el desplazamiento del personaje de una localización a otra estableciendo el tiempo real en el film y un puente entre dos secuencias. Lo interesante es ver cómo, además de apropiarse del film original, Huyghe reproduce los códigos formales del mismo y genera una historia paralela dentro de la historia original del film.

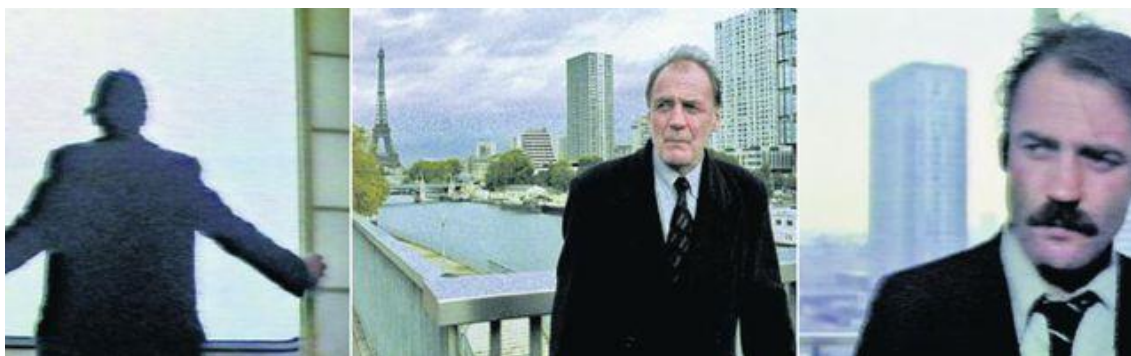


Figura 16: Fotogramas extraídos de la instalación *Ellipse* (1998), Pierre Huyghe.

Otro de los proyectos de Huyghe, *Remake* (1995), consiste en volver a grabar de forma *amateur* *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock. Aunque el film no cuenta con actores profesionales y la calidad de grabación es mala, todo el esfuerzo se dirige a la memoria del espectador.

En el ámbito nacional, destaca el ya clásico José Luis Guerín, donde mencionaríamos su film *Innisfree* (1990) por la perfecta labor de mimesis con respecto al film original de John Ford *El hombre tranquilo* (1952). El film de Guerín muestra un rico despliegue de estrategias narrativas empleadas para conectar ambos textos. Destacando el uso asociativo de sonido-imagen y su capacidad para generar relaciones y choques. La estrategia de Guerín consiste en colocar la cámara en la localización real de la película para repetir cada plano de forma exacta mientras el sonido extradiegético procedente del film original dota de contexto a la escena.



Figura 17: fotograma extraído de *Innisfree* (1990), José Luis Guerin.

Esta estrategia será llevada al extremo por el artista plástico Sergio Belinchon en la recreación de la película de *El bueno, el feo y el malo* (1966) de Sergio Leone. Belinchón llega a filmar toda la película a través del uso exacto de los encuadres y tiempos de los planos del film original. Al asimilar los códigos formales del texto al que referencia se establece una relación architextual. El uso del sonido de la película original introduce una vez más el contexto junto al uso de subtítulos presentados como estrategia paratextual - todo texto que rodea al texto central y que lo dota de sentido, ya sean subtítulos o voz en *off* por ejemplo -.

Otra forma de contextualizar es la usada por el colectivo de cine experimental Los hijos, quienes revisitan lugares de filmación de varios clásicos del cine, como por ejemplo *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice (véase figura 12) en una búsqueda precisa del encuadre y el tiempo en el plano. Los subtítulos del film original son, en este caso, los que dan el contexto a las imágenes.



Figura 18: Fotogramas extraídos de *Ya viene, aguanta, riégue, mátame* (2009), Los hijos.

Destacar finalmente dos propuestas de cine-ensayo que han sabido reflexionar sobre el material del que se apropian a través de dos estrategias diferentes:

En primer lugar, citamos *Las variaciones Marker* (2007) de Isaki Lacuesta, que reelabora a través de las imágenes de Chris Marker una serie de relatos ficcionales. El film es un homenaje al director que se dibuja como manual de instrucciones para la creación de un film al estilo Chris Marker. Las imágenes apropiadas de Marker son reelaboradas bajo otro contexto narrativo (estrategia hipertextual). El hecho de apropiarse de material y a apropiado es asimilar a la perfección los códigos formales que hacen de la película de Lacuesta una auténtica obra de Chris Marker.

El segundo ejemplo lo encontramos en *Las Variaciones Dielman* (Fernando Franco, 2010) donde se re-elabora la película de Chantal Akerman, *Jeanne dielman 23 quai du commerce 1080 bruxelles* (1976). Fernando Franco crea un auténtico ensayo dividido en capítulos, sobre el espacio y el tiempo dentro del film. Siendo un análisis en profundidad del ritmo del personaje, marcando las ausencias y presencias, su temporalidad misma dentro del plano. Todo ello orquestado a través de un montaje puramente visual que prescinde de la palabra explicativa. Destaca el uso de la superposición de secuencias en un mismo clip o el efecto de borrado.



Figura 19: Fotograma extraído de *Las Variaciones Dielman* (2010), Fernando Franco.

2.2.4. Una fenomenología de los cuerpos.

La imagen reclama lo sensible, pero lo sensible implica el cuerpo, el cuerpo se agita con los gestos, los gestos vehiculan emociones, las emociones son inseparables del inconsciente, y el inconsciente implica en sí mismo un nudo de tiempos psíquicos, de manera que una sola imagen puede poner en juego o en cuestión todo el modelado del tiempo y de la historia misma incluso de la historia política. (Didi-Huberman, 2017: 129).

Esta visión antropológica de la imagen resalta su materialidad y la de los cuerpos que muestra, es entender que las imágenes son movimientos y tiempos simultáneos, visibles pero imprevisibles en su manifestación. Esto marca una renuncia a una historiografía del pasado. Como espectadores, leemos la imagen desde nuestro presente al tiempo que lo reelaboramos a través de estos tiempos pasados que la imagen contiene. No en un sentido histórico de la imagen –forman parte de la misma- el tiempo es leído físicamente en el movimiento mismo de los cuerpos, de su estética⁴. Ya que lo que muestra la imagen trasciende su función como figura que ilustra un hecho histórico o científico. Saber ver el tiempo por tanto, es asumir el conocimiento de las imágenes para la historia. Esto que plantea Didi-Huberman, es resultado de asimilar en su concepto de historia el planteamiento de Deleuze sobre la imagen.

Lo que la historia capta de un acontecimiento son sus efectuaciones en estados de cosas, pero el acontecimiento, en su devenir, escapa a la historia [...] El devenir no es la historia, la historia designa únicamente el conjunto de condiciones (por muy recientes que sean) de las que hay que desprenderse para 'devenir', es decir, para crear algo nuevo. (Deleuze, 2006: 111)

De esta forma, Deleuze establece el devenir fuera de la historia, como la parte reverberante del acontecimiento que se prolonga virtualmente⁵ en el presente y que, frente a la imagen, se actualiza. Este encuentro entre presente y pasado no viene dado por un proceso mental, se lee físicamente en la imagen. Este choque es lo que Deleuze terminará por definir como cristalización: "Lo que el cristal revela o exhibe es el fundamento oculto del tiempo, es decir, su

⁴ Estética desde el razonamiento político de Rancière: como acción política que "establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política" (Rancière, 2005: 55)

⁵ Deleuze (2005) plantea la virtualidad como algo no opuesto a lo real. Lo virtual se articula como lo hace la memoria. Pensemos en un hecho traumático, un niño que pudo haber muerto ahogado llevará consigo esa experiencia y cuando vuelva al agua reaparecerá y se actualizará con esa nueva experiencia.

diferenciación en dos chorros, el de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan.”
(1987: 135)

Podríamos definir todo esto como aquello que sobrevive a su contexto y que reaparece de forma intermitente y física, ese es el devenir histórico que cristaliza en la imagen a través del encuentro irracional de dos tiempos –pensemos en los atlas de Warburg donde las imágenes religiosas contienen los gestos o posiciones de los cuerpos de imágenes paganas-, estratos distintos que pueden ser leídos en una sola imagen. La narrada y la acontecida (solo percibida físicamente).

Cuando Didi-Huberman (2007) analiza las imágenes de la Salpêtrière⁶, no plantea su estudio desde la lectura del hecho científico para el que las fotografías fueron tomadas. Su análisis parte de la forma misma de la imagen. Habla a través del cuerpo de una paciente de histeria que se agita frente a la pose obligada por el fotógrafo, revelándose contra el propio uso documental y objetivo de la imagen. La histeria, según Didi-Huberman, hacía del sufrimiento de la paciente una fuerza de sublevación. Se trata de una toma de posición que hace de la imagen un terreno político.

El movimiento de los cuerpos, su gestualidad, está relacionado de este modo con la política, el gesto de dolor del *Laoconte* es un gesto compartido que se repite a lo largo de la historia. No solo por el hecho de formar parte de una herencia de las imágenes, sino que además está vinculada a una necesidad biológica del cuerpo a la expresión, es la respuesta de nuestro sistema nervioso a una determinada situación y proviene de la memoria inconsciente. Es un lenguaje primitivo que explicita una necesidad ya inútil y que mediante su repetición resurge como síntomas de un deseo⁷ (Didi-Huberman,2009).

Para Didi-Huberman (2007) este devenir está relacionado con una parte pasional. Esto lo lleva a la idea de una política de lo sensible que articula la forma en la que leemos las imágenes, ya que la vista puede ser dirigida por un afecto. Es el *phatos*⁸ físico que la obra proyecta como *antropología política*.

El hecho de que las imágenes de *El acorazado Potenkin* (1925) sean políticas, no responde a la adhesión a un determinado partido, sino por la forma que tienen de implicarnos, de hacer ver a través de las corporalidades cómo los sujetos están afectados. Esto marca la diferencia entre tomar partido- escoger bando- o tomar posición, -que incluye en su propia estructura gramatical

⁶ Hospital de la Pitié-Salpêtrière, institución parisina fundada en el siglo XVII.

⁷ Esto responde a la lectura realizada por Warburg de Darwin, descrita por Didi-Huberman en su libro ya citado.

⁸ Entiéndase como la emoción que se le hace implícita a la obra y que la misma es capaz de transmitir.

al sujeto y al espacio que ocupa- estar afectado es estar en el mundo de una determinada manera, es enfrentarse desde la corporalidad.

Para ejemplificar este concepto, desde un contexto actual, podemos citar un acontecimiento llevado a cabo en Túnez por un joven llamado Mohamed Bouazizi, quien decidió auto-inmolarse como protesta por la confiscación de su puesto de frutas. Hecho que se extendió por las redes y que culminaría con el inicio de la llamada primavera Árabe.

La autoinmolación de Bouazizi, en Túnez, es un ejemplo que pone sobre la mesa algunos de los elementos fundamentales de lo que podríamos llamar nueva politización de la corporalidad, en la que el compromiso no se decide sino que se supone: anonimato, unilateralidad, imprevisibilidad, desconexión entre el discurso y la acción, explicitación de los límites de lo invivable... (Garzes, 2013: 48)

¿Qué es lo que hace a un cuerpo algo verdaderamente político? es su fisicidad, el lenguaje del cuerpo es político porque el cuerpo transita en el espacio y se relaciona de una determinada forma con él mismo. Articular el cuerpo es exponerse, se expresa siempre en su relación con los otros, no se articula en primera persona porque el espacio siempre es común. Es por eso que un hecho aislado y unilateral puede ser tomado por muchos como un acto compartido. Podríamos hablar de esto como un afecto. Cuando la primavera Árabe nace de un acontecimiento como el descrito, la revolución no viene dada por un sueño emancipador como en la modernidad, no se trata de un pueblo que mira hacia un horizonte prometedor, es un pueblo afectado, implicado con los hechos.

Ahora bien, en el espectro de la cotidianidad de occidente, las implicaciones se dan a otros niveles y en el campo de las artes los cuerpos juegan un papel revelador. El arte se encarga de crear acontecimiento, de implicar a los sujetos y de cuestionar los discursos hegemónicos.

Recordemos los planos que componen el principio de *Le fond de l'air est rouge* (1977) de Chris Marker, ese poder evocador de las imágenes, todas esas corporalidades engarzadas en el montaje a través de los gestos universales y singulares de los sujetos. El propio Marker afirma mientras se apropia de las imágenes de *El acorazado potemkin*⁹ (1925): "No estoy entre los que vieron el "Potemkin" cuando se estrenó: era demasiado joven. Pero recuerdo con claridad el

⁹ Este fragmento hace referencia al inicio de *Le fond de l'air est rouge* (1977) donde Marker utiliza planos de *El acorazado potemkin* (1925)

plano de la carne... con los gusanos... y la pequeña tienda donde yacía el muerto” (min 0:09-0:20)

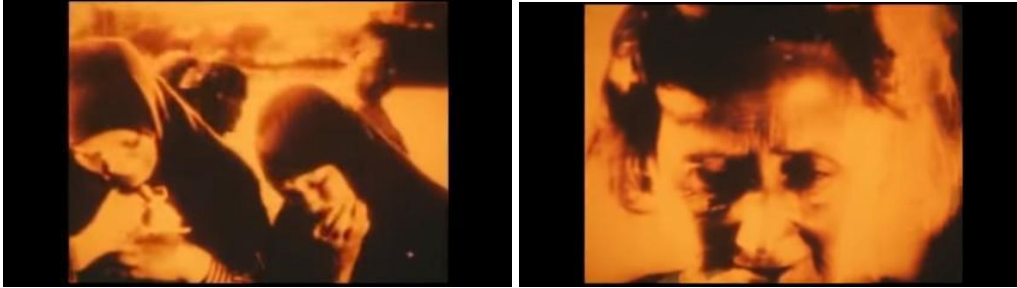


Figura 20 y 21: Fotogramas extraídos de *Le fond de l'air est rouge* (1977), Chris Marker.

En el campo de las artes, cuando un video-artista se apropia de una imagen no la usa por su historiografía, él la borrará por completo y la reelaborará si quiere. Sin embargo, lo que espera de la imagen es que siga provocando lo mismo y buscará los medios para sacar a la luz aquello que la misma contenía. Muchos son los artistas que han descubierto esta faceta de los cuerpos de mostrar y comunicar. A través del acto político del montaje han centrado su atención en una dialéctica del cuerpo sometiendo las imágenes a un proceso de pausa, ralentí o repetición. La parte inconsciente del material audiovisual queda así descubierta en un juego de extrañezas. Los cuerpos se revelan en la potencia de un juego de miradas, un gesto contenido o la aparición de una mueca.

La obra de Martin Arnold es buen ejemplo de ello al desarticular la construcción del lenguaje Hollywoodiense. La repetición de gestos en el montaje visibiliza con claridad los signos de lo reprimido. La imagen es capaz de mostrar a través de los cuerpos un análisis psicoanalítico de la relación de los sujetos que nos permite una lectura fuera de la construcción narrativa del film. Obras como *Passage à l'acte* (1993) desestructura los esquemas familiares del cine convencional revelando en el ámbito de lo cotidiano el extrañamiento descrito por Freud (1973) en *Lo siniestro*.



Figura 22: fotograma extraído de *Passage à l'acte* (1993), Martin Arnold.

Otro ejemplo de desficcionalización se encuentra en la obra de Douglas Gordon donde podríamos destacar su pieza instalativa: *24 hours Psycho* (1993), la cual consiste en la proyección de la película *Psycho* (1960) de Hitchcock en una pantalla que puede ser rodeada por los espectadores y con un ralenti para que su duración alcance las 24 horas. Al romper el ritmo propio de la película y casi congelar la imagen, la convierte en un fetiche para el espectador, ya no se encuentra sometido por la tensión narrativa, puede recrearse en los cuerpos, en los objetos y los primeros planos.

“(…) el ralenti es el deseo de ver lo que está escondido. Es algo verdaderamente sexual, no tiene nada de académico.” (Douglas Gordon, 1996: 54). La propuesta de Douglas Gordon también supone una liberación espacial para el espectador, la disposición de la pantalla permite el tránsito del visitante, vemos de esta forma una inversión en el ritmo temporal tanto en el tiempo de la película que se ve sometida a una quietud como al estado del espectador en sala, que es liberado de su posición hierática (Rodríguez Mattalía, 2014).

Weinrichter afirma: “Es necesario frenar la imagen para poder usarla, para poder mirarla. A cámara lenta o congelada, en efecto, una imagen empieza a ser algo más que una imagen: no la miramos en primer grado sino en cuanto a imagen”. (2017: 29-30)

Un segundo foco de interés son aquellas propuestas que establecen conexiones a partir de la repetición de gestos o acciones. Esto sirve a cineastas como Agnès Varda para realizar conexiones entre tiempos dispersos. En *Las playas de Agnès* (2008) vemos cómo, a través de una grabación del pasado, la directora traza un puente al volver a recoger en el lugar de la filmación original aquel mismo acontecimiento ocurrido tiempo atrás.



Figura 23 y 24: Fotogramas extraídos de *Las playas de Agnès* (2008), Agnès Varda.

Volviendo a la apropiación, Christian Marclay basa su obra en la recopilación de clips de películas unidas en el montaje, donde la acción de lo que se muestra se repite en tiempos y espacios diferentes. Destacan piezas como *Telephones* (1995) donde conecta diversos films por medio de la acción de contestar al teléfono, hecho que termina por rozar el absurdo.



Figura 25: Fotogramas extraídos de *Telephones* (1995), Christian Marclay.

Otra propuesta de recopilación es el largometraje *Final Cut –Ladies and Gentlemen* (2012), del cineasta húngaro György Pálfi. Dicho film contiene fragmentos de más de 500 películas que, a

través del montaje, componen una historia arquetípica sobre una relación amorosa. La jugada aquí no está en seguir la trama que propone el director, más bien es en reconocer los diferentes films y ver las conexiones que establecen unos con otros; la fuerza del montaje reside en el juego de movimientos y miradas. El trabajo se dibuja pues como un ejercicio de architextualidad que muestra de forma clara los roles genéricos construidos en el universal cinematográfico.

Este tema es tratado con anterioridad por la artista sudafricana Candice Breitz en sus videoinstalaciones *Mother* (2005) y *Father* (2005) enfocándose en este caso en tópicos sobre las figuras maternas y paternas en el cine.

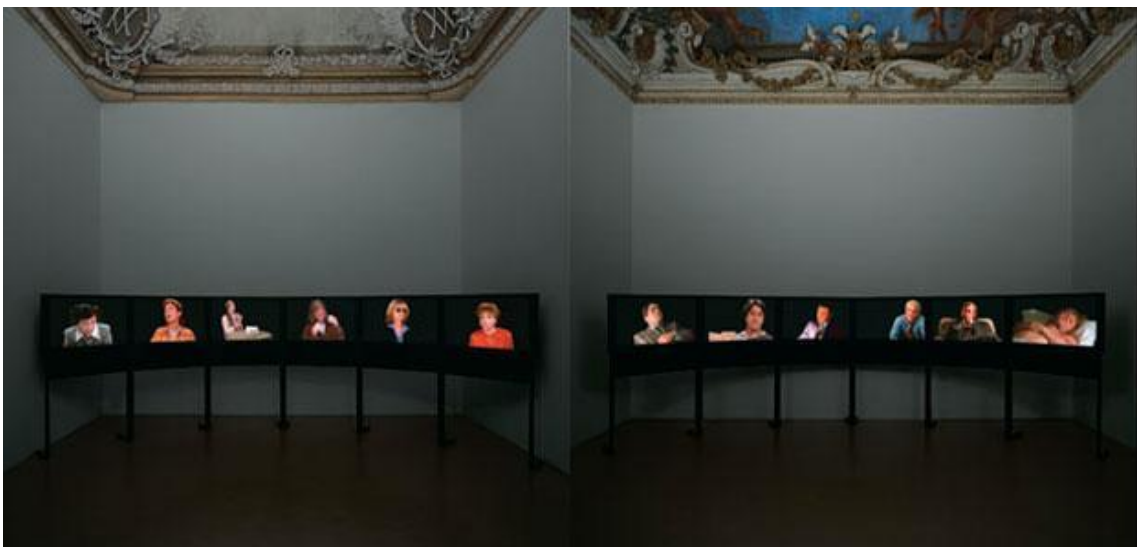


Figura 26 y 27: imágenes pertenecientes a las instalaciones *Mother* (2005) y *Father* (2005), Candice Breitz.

2.3. La instalación audiovisual: Un lugar para el encuentro.

Hasta ahora hemos vasado la memoria en analizar los parámetros de interés dentro de la imagen y su montaje. Por lo que proponemos una descripción previa al apartado donde situamos que es esto de la instalación audiovisual o videoinstalación. Para empezar esta consta de dos partes: “El dispositivo vídeo” y “el dispositivo escénico” (Ortiz, 2001)

Del primero nos hemos ocupado a fondo en los puntos anteriores, es todo el audiovisual puesto en juego. El segundo, por tanto, estaría compuesto por el espacio y los objetos que organizan y ponen en relación al dispositivo vídeo.

Establecemos pues a través de la definición de videoinstalación propuesta por Vicente Ortiz (2001: 131) los siguientes elementos en relación a los dos dispositivos que la componen:

- El dispositivo vídeo, formado por:
 1. La imagen electrónica
 2. Los monitores o pantallas de proyección.
- El dispositivo “escénico”, formado por:
 3. Los objetos incorporados.
 4. El espacio ocupado (relación espacio-temporal)
 5. El espectador.

En el siguiente apartado nos centraremos en el análisis del espacio escénico para definir de qué forma afecta la instalación a la hora de percibir la obra, teorizando sobre el espacio instalativo como punto de encuentro y el papel que ocupa el espectador. Para ello analizaremos la pieza *24 Hour Psycho* (1993) de Douglas Gordon anteriormente citada. Lo interesante de esta propuesta para el proyecto, es el uso que hace de la apropiación y el espacio instalativo, transgrediendo los códigos del espacio cinematográfico convencional.



Figura 28: imagen pertenecientes a las instalacion *24 Hour Psycho* (1993), Douglas Gordon.

En dicha obra vemos cómo el artista proyecta el film *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock sobre una pantalla colgada en mitad de la sala (véase figura 28), permitiendo que el espectador pueda

desplazarse alrededor. Esta articulación del movimiento del espectador está potenciada por el efecto contrario al que se ha sometido a la imagen, un ralenti de 24 horas de duración. Esto responde a lo que Serge Daney (1989, 49-51) denomina una dialéctica entre movilidad e inmovilidad que termina con el hieratismo impuesto por el cine sobre el espectador. El espacio es un elemento más de la obra, que integrará también al sujeto de la mirada a través del movimiento. “Según Païni (2000), lo convierte en un “flâneur”, retomando el concepto de la poética baudeleriana. Un espectador abandonado a la sensación del momento, en cuya deriva se deja llevar por imágenes, espacios, sonidos” (Rodríguez Mattalía, 2014: 168). De esta forma, la obra no es consumida, es experienciada. Cuando uno está inmerso en un espacio expositivo, el desplazamiento está impuesto, se articula el cuerpo como elemento y con ello el encuentro con el otro se vuelve necesario. Así es como la movilidad termina con el estado de aislamiento del espectador cinematográfico.

Otro factor importante, citado en el apartado anterior, es entender qué supone ralentizar o parar una imagen. Esta acción es parte fundamental en el desvelamiento de toda una serie de cualidades que la imagen articula y que se explicitan cuando la narración ha sido eliminada -la liberación de los cuerpos que marca una fetichización en el caso de Douglas Gordon por ejemplo-. Pero para entender mejor que es lo que se articula en la video-instalación tendríamos que volver sobre las palabras de Deleuze (2006: 111) y su descripción del acontecimiento.

Si recordamos, él distinguía entre historia y acontecimiento. Siendo la historia una creación determinada por los efectos que un acontecimiento provocaba sobre un lugar en un tiempo determinado. Sin embargo, el acontecimiento en su devenir escapaba de la Historia. Podríamos decir que esta misma acepción de acontecimiento es la que se produce en la experiencia estética de una video-instalación. Un acontecer que no deviene historia porque no se materializa en efectos físicos. Una experiencia dada en el encuentro, experienciada físicamente por los cuerpos e imposible de transmitir claramente en el lenguaje ordinario.

Por otra parte, esta disección de la imagen apropiada, apela directamente a un espectador específico; aquel capaz de reconocer aquello que ve y repensarlo a través de su alteración.

En este sentido, Bourriaud nos habla de *microcomunidad* para hacer referencia al público específico al que se destina la obra.

El arte de hoy [...] toma en cuenta, en el proceso de trabajo, la presencia de la microcomunidad que lo va a recibir. Una obra crea así, en el interior de su modo de producción, y luego en el

momento de su exposición, una colectividad instantánea de espectadores-participes. (Bourriaud, 2008: 70)

Es en este encuentro donde Borriaud determina la manifestación de la forma, definiendo la práctica artística como la invención de relación entre sujetos y aludiendo una vez más a la especificidad del espectador.

El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no. [...] La forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito. (Borriaud, 2008: 22-23)

Por tanto, la instalación audio-visual libera al espectador de los códigos formales del cine convencional, lo sitúa en el espacio como elemento que termina de articular la obra, modifica la recepción de la obra en favor de la experiencia y lo implica conscientemente frente a otros a través de la creación de relaciones.

3. Desarrollo plástico.

3.1. *Blanc sur blanc*.

Ficha técnica:

Blanc sur Blanc, 8", video digital, proyección mono canal sobre sábana, 2019.

Link: <https://vimeo.com/344408576>

3.1.1. Análisis Formal.

3.1.1.1. Descripción.

La pieza está compuesta por una proyección sobre una sábana de 150x220 cm tendida con pinzas en la propia sala de exposición. Es la primera de las dos piezas que componen la propuesta video-instalación para el TFM, siendo la imagen movimiento una colada más de las que Dreyer es tan prolífico aen mostrar en sus films y creando al mismo tiempo una cita directa a la pantalla de proyección y al cinematógrafo. El video muestra imágenes retomadas de la filmografía de Dreyer y puestas en relación a través de la re-elaboración del montaje. El video muestra patrones de comportamiento que se repiten. Las imágenes se congelan y desaparecen dejando visible solo los candelabros que las iluminaban. A lo largo del video vemos cómo estos se acumulan en un plano ausente de imagen.

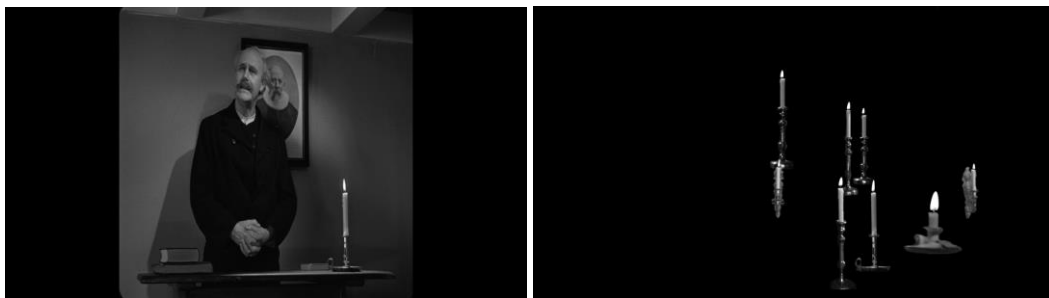


Figura 29 y 30: Fotogramas extraídos de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

3.1.1.2. Imagen y sonido.

Comenzaremos analizando las imágenes que a nivel técnico conservan el formato original de sus respectivos films, mientras que la imagen donde se superponen las capas compuestas por los candelabros, tienen la medida del ancho máximo del video, siendo este de 1280×720. Se mantiene el cromatismo blanco y negro de los films y los planos apropiados se componen de planos medios y generales.

Dentro del video se produce un diálogo entre imágenes de películas diferentes y se extraen de cada escena los elementos que se encargan de iluminar la misma. Siendo todos ellos candelabros. Se generan así dos líneas temporales:

- 1º El espacio fílmico de los metrajes, donde los personajes cohabitan, siendo al mismo tiempo un entramado de tiempos dispersos combinados en el montaje. Montaje que establece conexiones a través de la repetición de patrones físicos.
- 2º Donde los candelabros extraídos de los films de Dreyer se integran dentro de una misma imagen -yuxtaposición de planos- a través de la escala y su ubicación en el espacio del film. Se crea un espacio donde corre un tiempo indeterminado.

Dichas secuencias se articulan de la siguiente forma en el video:

Se comienza con una escena extraída de *Gertrud* (1964) donde el personaje se aproxima a encender unas velas. Esta escena se congela durante 5 segundos. La imagen congelada pasa al negro dejando únicamente los candelabros que mantienen su posición y movimiento en el plano. Este patrón seguirá durante todo el video sumando tras cada escena un candelabro en el plano en negro.

En cuanto al audio, el sonido procedente de los films queda suprimido; por tanto, no se presenta ningún sonido diegético. Por su contra, el sonido extradiegético se construye a base del sonido de un proyector cinematográfico que genera cortes cuando la imagen queda congelada, esto se articula como medio consciente de desfictionalización. Son imágenes puestas frente al espectador para ser diseccionadas, no visionadas simplemente. Cuando se reanuda el ritmo de las imágenes apropiadas el sonido de la maquinaria fílmica reaparece.

3.1.1.3. Estrategias de apropiación.

Siguiendo las definiciones propuestas por Gerard Genette en su libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982), estableceremos las siguientes relaciones transtextuales.

La pieza se desarrolla como un ejercicio de architextualidad que reúne los aspectos genéricos que ponen en relación parte del material fílmico de Dreyer. Podemos organizar estos elementos a través de dos estrategias de montaje:

Por una parte, la apropiación directa del material que se trabaja de forma lineal con Premiere Pro.

Dicho montaje genera una frecuencia anafórica¹⁰, mostrando a través de los films *Deseo de corazón* (1924), *Vampyr* (1932), *Dies Irae* (1943), *Ordet* (1955) y *Gertrud* (1965) cómo las mismas acciones se repiten una y otra vez. El cuerpo y el espacio en este sentido se vuelven los protagonistas. A través de los desplazamientos, acciones o gestos, se saca a relucir el tiempo articulado en el plano, las relaciones amoroso-afectivas y el dolor frente a la pérdida. De esta forma el montaje reclama la autonomía de las imágenes reuniendo toda la filmografía como único texto. A nivel narrativo, nuestro trabajo pone en paralelo todas las historias construidas por Dreyer, eliminando la trama en beneficio de una lectura abierta. La historia se elimina y se mantiene la espera del acontecimiento. El video se construye de esta forma a través del estado de conflicto interno de los personajes.

La acumulación es la segunda forma en la que trabajamos el montaje, leyendo de forma física sobre una imagen todos los tiempos de forma simultánea. Esto se lleva a cabo a través de la extracción de los candelabros en After Effects. La acumulación de temporalidades dispersas dota al plano de una anacronía absoluta. Este plano se reactualiza tras cada escena, sumando un nuevo candelabro a la acumulación de capas. Este hecho de la acumulación redundará aún más sobre el concepto de anáfora. Finalmente, la última escena funde al blanco dando cierre a través de la luz del cañón de proyección. El reconocimiento completo de algún film dependería de la capacidad de examinar y reconocer del espectador.

¹⁰ En cine, se utiliza para mostrar repetidas veces, aquello que sucede varias veces.

El sonido extradiegético es otro punto clave en la construcción de sentido, ya que contribuye a desficcionalizar la imagen. El sonido del cinematógrafo hace resonar la maquinaria haciéndola consciente. El sonido es, junto al plano final en blanco y los objetos instalados, proyector y sábana, uno de los elementos autorreferenciales del propio medio cinematográfico. De esta forma el espectador que recorre el espacio podrá identificar los elementos objetuales como apropiación directa de los film y al mismo tiempo recordar los mecanismos de un cine primitivo.

3.1.2. Desarrollo técnico.

Para realizar esta pieza, hemos seguido un proceso que se puede resumir en 10 fases. Vamos a explicar cada paso de forma resumida:

1. En primer lugar, hemos localizado dentro de la filmografía de Dreyer las escenas en las que aparecen velas y hemos realizado en el programa Adobe Premiere una secuencia, relacionando las mismas a través de las acciones de los personajes.
2. En segundo lugar, hemos exportado la secuencia de Premiere a un proyecto del programa Adobe After Effects, con el fin de extraer los candelabros de cada clip de video.

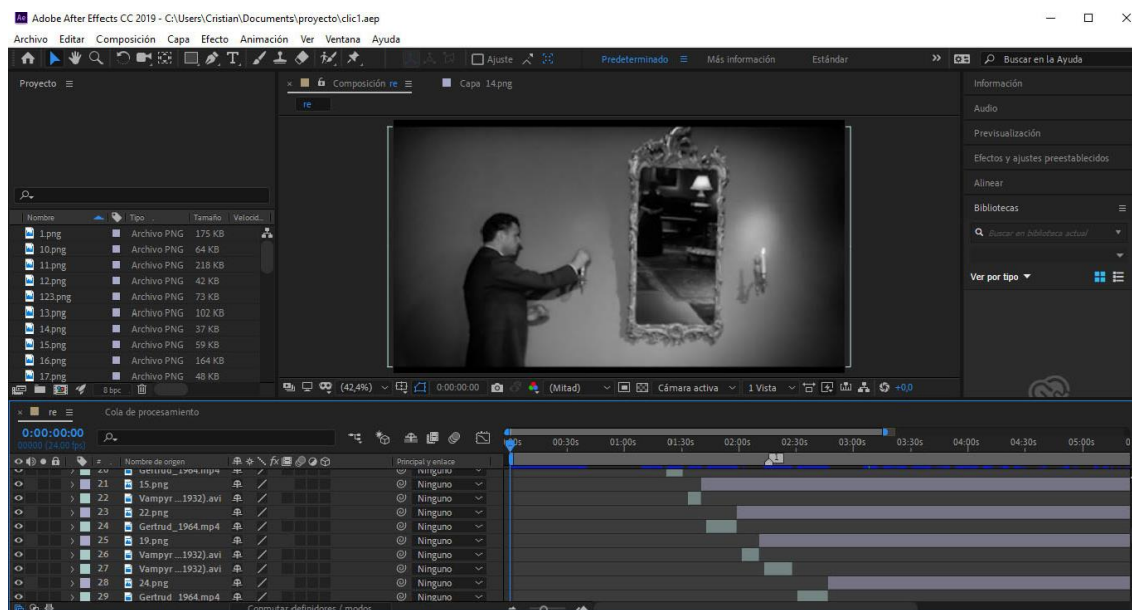


Figura 31: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

3. El tercer paso ha sido realizar un remapeo de tiempo. La acción que permite esta herramienta es modificar la velocidad del video y en este caso congelar la imagen en el momento adecuado de cada clip. Lo que se pretende es capturar los patrones de igualdad y diferencia.

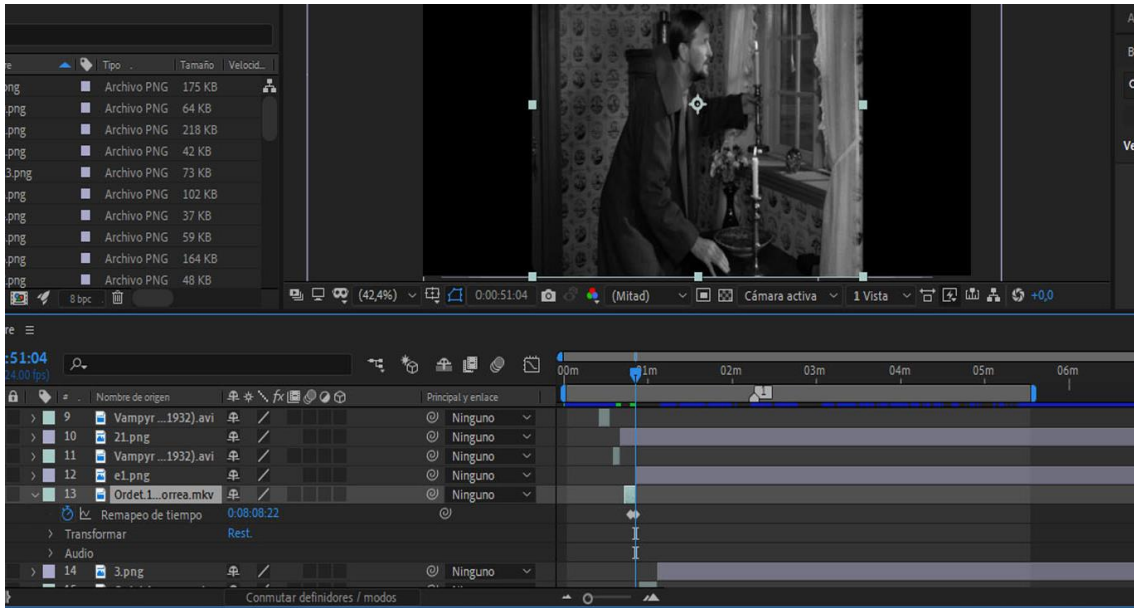


Figura 32: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

4. Como cuarto punto, sobre cada imagen pausada hemos tomado un fotograma clave para extraer el elemento vela a través de una máscara realizada con el programa Adobe Photoshop. Cada imagen se exporta como png.

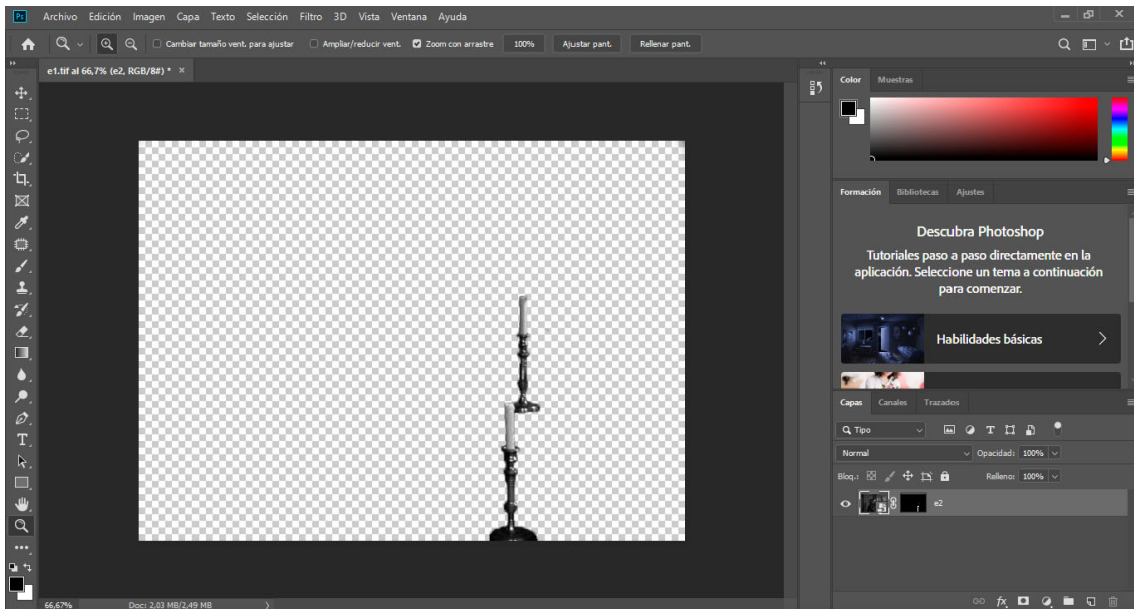


Figura 33: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

5. En quinto lugar, los png han sido colocados sobre el clip de video que les correspondía. Tras la desaparición de la imagen, el png queda sobre una máscara negra. Los pngs de las velas

desaparecen con la aparición de un nuevo plano para reaparecer sumado a la siguiente cuando la imagen vuelva al negro, esto se consigue jugando con la opacidad de las capas.

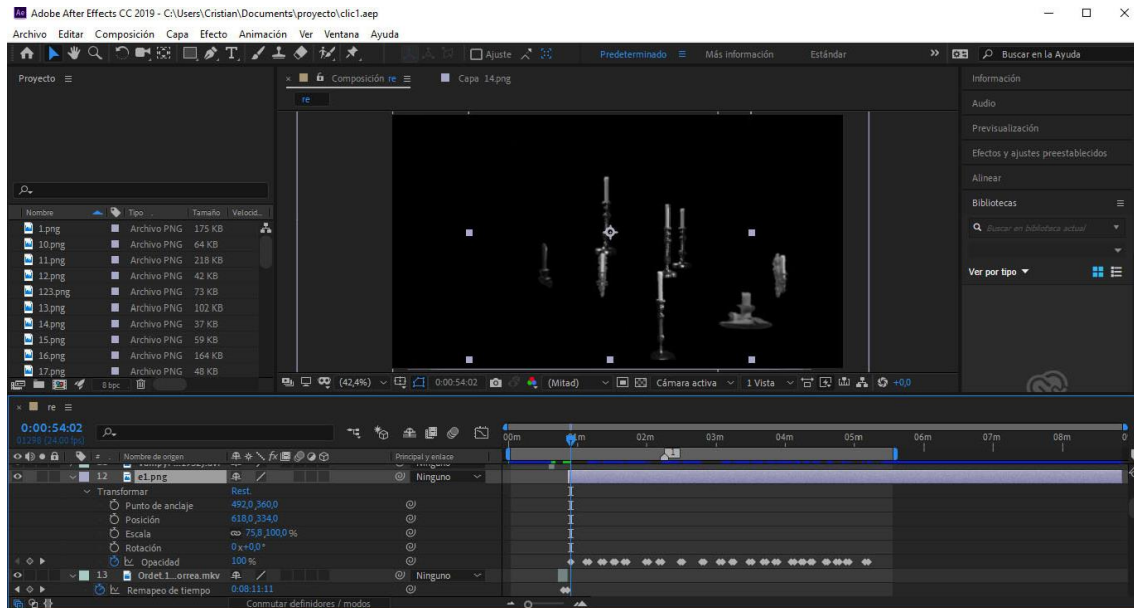


Figura 34: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

6. En sexto lugar se ha extraído una llama de un video a través de la herramienta rotoscopia. La llama se ha multiplicado tantas veces como velas haya y se ha generado un grupo a partir de todas las copias.

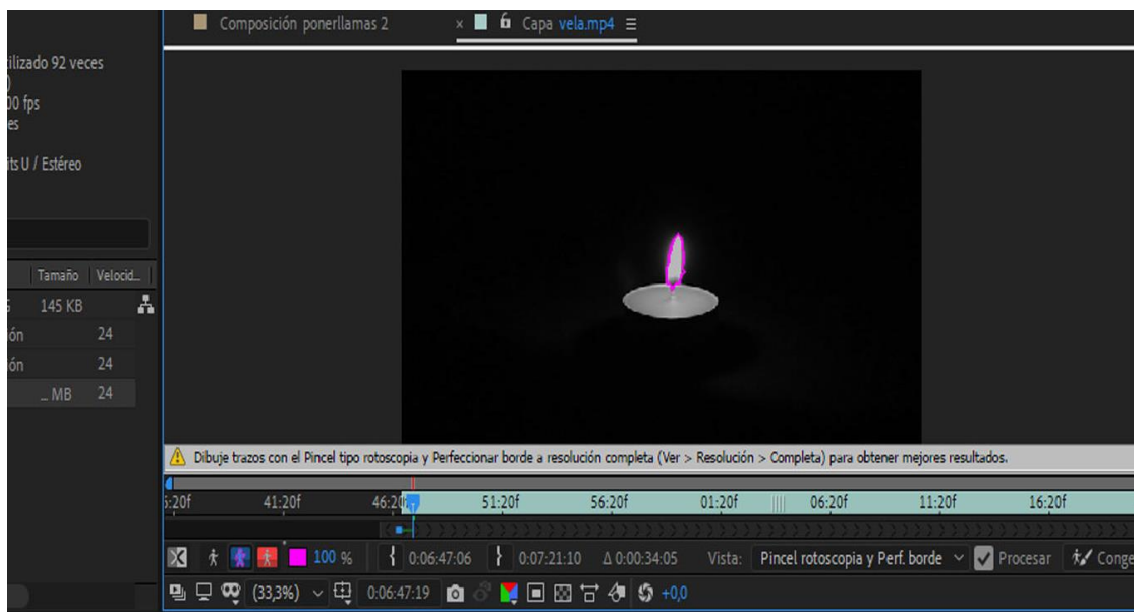


Figura 35: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

7. Como séptimo paso, se organizó el grupo de llamas sobre un png de la composición final de los candelabros. Las llamas se modifican cambiando su escala y su posición, haciéndolas coincidir sobre cada vela.

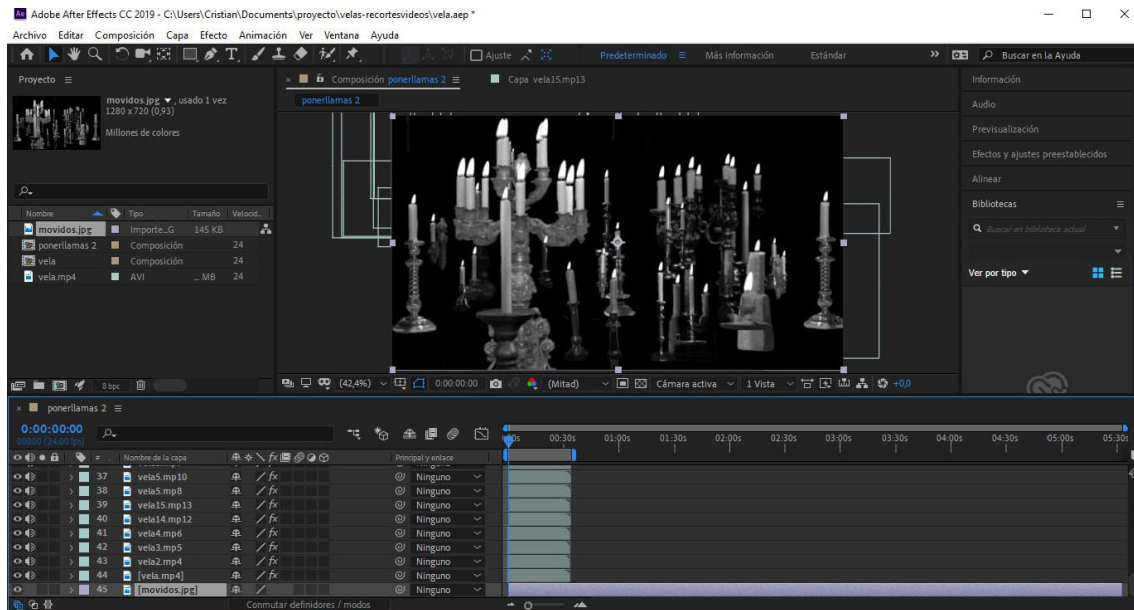


Figura 36: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

8. En octavo lugar, se crean máscaras sobre las llamas y se modifica la opacidad de cada máscara, para que la aparición de cada llama coincida con la de su correspondiente candelabro.

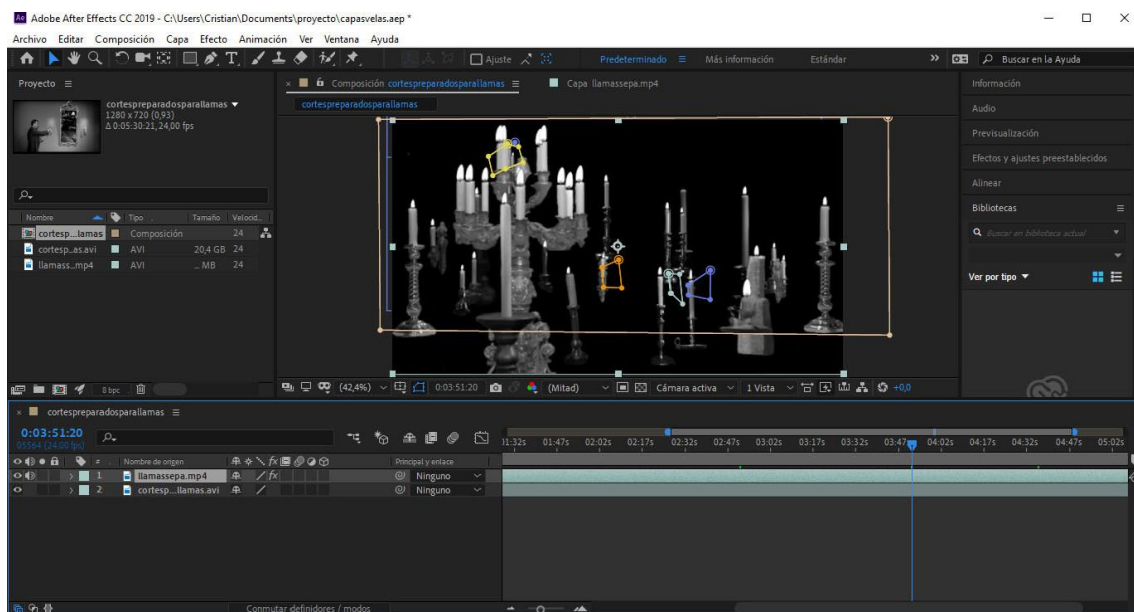


Figura 37: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

9. Como noveno paso, se procesa el video para trabajar el sonido en Premiere. Este sigue un patrón idéntico que los cortes del video. De esta forma cuando la imagen se mueve el audio hace sonar el giro del cinematógrafo y cuando esta se congela el sonido también lo hace.

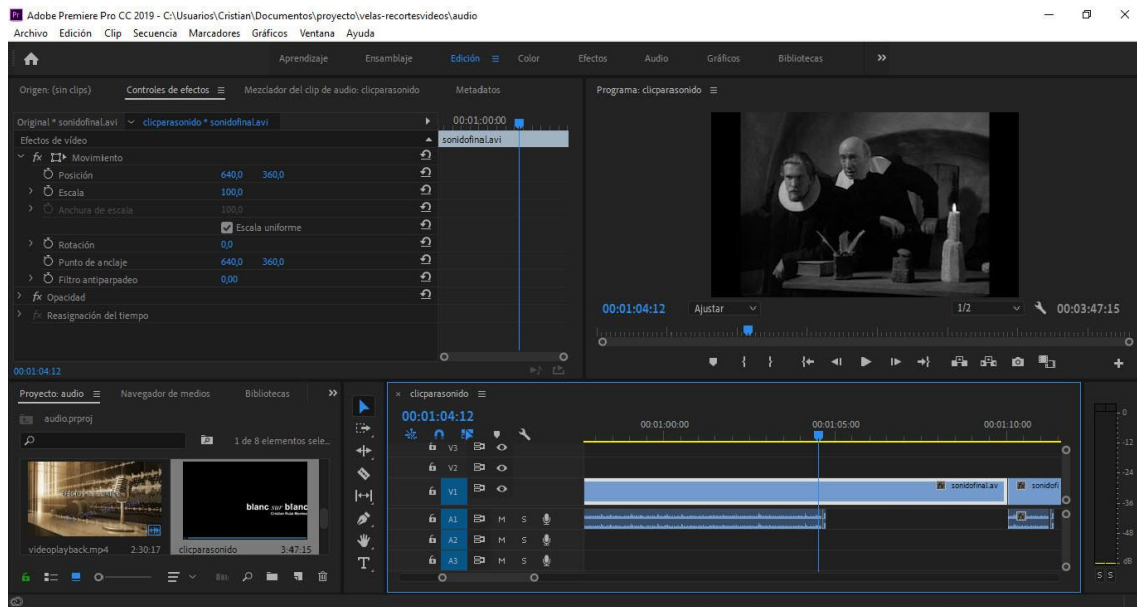


Figura 38: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

10. El montaje espacial de ambas piezas se realizó en paralelo, ocupando Blanc sur blanc el espacio expositivo de la primera estancia – la Project room A-2-10- donde el tendedero con ropa y el video retro-proyectado es lo primero que el espectador ve desde la puerta. Tras rodear el tendedero, nos encontramos con los mecanismos de proyección y la entrada a la siguiente estancia.

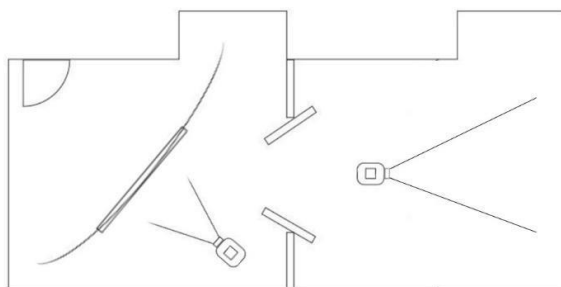


Figura 39: Plano de la proyec A-2-10 Y A-2-11 con las piezas instaladas.



Figura 40: Pruebas de retro-proyección y proyección realizadas en la asignatura de instalaciones multimedia.

3.1.3. Análisis del resultado.

Comenzaremos enumerando, a modo de balance, las estrategias visuales empleadas. Estas pueden entenderse a través de tres aspectos: la puesta en relación de todo el material apropiado a través de los patrones físicos que los cuerpos repiten, el uso simbólico del blanco sobreexposto en la imagen con la recopilación y acumulación de candelabros y la relación física del espectador con la obra en sala donde los códigos simbólicos del video se presentan de forma física.

Comenzando por la organización del montaje, podemos entender que lo que aquí se plantea es una lectura a través del lenguaje del cuerpo, un lenguaje que se articula más allá del relato que las imágenes cuentan. La repetición de estos esquemas es un efecto que trasciende todas las posibles narraciones independientes y se manifiesta a través de la repetición y la contradicción en un retorno a lo igual y lo distinto, como puro devenir. Un caso concreto sería la comparación de dos escenas de duelo, una presente en *Dies Irae* (1943) y otra de *Ordet* (1955), en el que el mismo actor interpreta dos papeles diferentes a través de repetir la misma acción.



Figura 41 y 42: Fotogramas extraídos de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Encontramos en ambos casos un *travelling* de seguimiento que nos conduce a través del actor hasta la posición que ocupará frente al féretro. En el caso de *Dies Irae* de izquierda a derecha y en el caso de *Ordet* de derecha a izquierda. Una vez situado en la composición, vemos cómo, aunque el ángulo de la cámara cambia, la posición del personaje en ambos films responde a un mismo patrón; la mirada baja o hacia el fuera de campo se repiten. La situación espacial del personaje en relación al féretro es exacta. La forma en la que una escena afecta sobre la otra, es un ejemplo explícito en la manifestación de un comportamiento físico que se repite frente a la misma situación. Una cristalización en los fundamentos del lenguaje corporal puramente dreyeriano. Pero para comprender la importancia de este lenguaje corporal en Dreyer, antes tenemos que entender qué papel juega la luz en su cine, ese blanco velado de la luz de la escena.

Como se planteó en la parte teórica, la apropiación de los candelabros viene marcada por la importancia del blanco. Este elemento no solo responde a la necesidad compositiva de sus películas. Es un elemento que en sí mismo articula la propia naturaleza del cine de Dreyer. La luz en su proyección está relacionada con la visión, con la posibilidad del ver y, en el caso de Dreyer, con la posibilidad de no ver nada.

Cuando nada posibilita el ver o, mejor dicho, cuando la nada posibilita ser vista, se articula lo que denominábamos en el apartado teórico como una metafísica del blanco. Para hablar sobre esto podríamos partir de las palabras de la filósofa María Zambrano sobre la luz:

La llama que es la belleza misma, pura por sí misma. La belleza que es vida y visión, la vida de la visión [...] Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; [...] entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso al que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado. (1993: 51-53)

La visión contemplativa, es aquella que el hombre tiene sobre las cosas que se escapan al propio lenguaje que las designan, es lo que conduciría, citando a Hofmannsthal (1902), a un “desfallecimiento del habla”. De ahí la importancia que tienen los cuerpos y la imagen para comunicar en Dreyer. El director siempre trata de hacer físico ese espacio situado en el umbral entre el lenguaje y la imagen. Esto se traduce en el conflicto entre el individuo y la pérdida de sentido y se expresa a través de la relación entre el espacio y los cuerpos, esa lengua primitiva que antecede al habla.

Cuando María Zambrano habla de los blancos en los cuadros de Zurbarán, estos se presentan como “mediación visual de lo invisible, de la blancura y de lo inefable, como el misterio de la pintura” (1991: 135-143). Es de esta forma en la que el blanco se materializa también en Dreyer. El papel fotosensible de la película puede hacer de esta manera lo ausente presente de una forma mucho más visible que la pintura. Una luz sobreexpuesta que aniquila la facultad para ver. Cuando la pieza se proyecta en la sala, los blancos aparecen velados sobre la sabana en la que se proyecta, finalmente el blanco del proyector sobre ilumina toda la imagen y la sabana se ilumina en la penumbra de la sala.

3.2. *Medea*.

Ficha técnica:

Medea, 8", video digital, proyección doble pantalla, 2019.

Link: <https://vimeo.com/348905550>

3.2.1. Análisis Formal.

3.2.1.1. Descripción.

Antes de entrar en materia, se debe aclarar que el film *Medea* de Dreyer fue realizado finalmente por el cineasta Lars Von Trier (1988), adaptando el guion original a su estilo propio. La pieza aquí descrita no tiene como fin la construcción de una narración que parta del guion original. Más bien se pretende articular una pieza de video-arte que a través de todo el material sonoro apropiado haga de la filmografía de Dreyer una referencia constante a la tragedia griega.

Dreyer ha tratado durante toda su filmografía, quizás sin ni siquiera saberlo, las relaciones de poder dentro de las estructuras de género, la mujer como sujeto de choque contra la historia de los hombres. El sufrimiento y el sacrificio femenino es en Dreyer, desde *El presidente* (1919) a *Gertrud* (1964), un tema presente. Es lógico pensar que *Medea* fuese la pieza cumbre de esta trayectoria, pues la historia de Medea es ante todo una historia de la dignidad de la mujer por encima de su relación amorosa afectiva, por encima incluso de su papel como madre. De esta forma Medea son todas las mujeres que Dreyer imaginó en su filmografía, y Jasón todos los hombres que la amaron y la despreciaron. Estos patrones visibles hacen de toda la filmografía un único texto que se reescribe continuamente a lo largo de los años a la par que va modificándose, es aquello que apuntábamos antes bajo el concepto de imagen dialéctica o cristalización.

Por otra parte, las narraciones del director danés, siempre han mantenido relaciones directas con el clásico de Eurípides. Ya en su primera obra *El presidente* (1919) las semejanzas son claras: nos encontramos con la hija ilegítima de un Juez que, tras quedar embarazada de un aristócrata que se desentiende del tema, decide asesinar a su hijo recién nacido. Será su padre el encargado de juzgarla, quien piensa que tiene posibilidades de ser condenada a muerte.

Este film podría ser tomado como una adaptación moderna del clásico. Volver a *Medea* desde la contemporaneidad, es leer aquello que trasciende al mito y se proyecta a través de lo real, en el plano de una cotidianidad perversa. Lo que interesa de *Medea* es la forma en la que se

manifiestan las relaciones amoroso-afectivas: cómo las relaciones tocan su fin, dónde los sentimientos de dos se vuelven contrarios. Es interesante además pensar el papel de los hijos, residuos de aquello que una vez fue. En su presencia, está el fantasma de aquella persona a la que se amó, en la ausencia de estos, la pareja se une de nuevo en la desgracia, y sólo en la desgracia.

La pieza *Medea* se compone de una proyección en doble pantalla. Las imágenes fueron grabadas en el espacio real de una lavandería y contamos con la participación de amigos, que fueron invitados a hacer la colada. En este caso un hombre, que cumple el rol de Jason y una mujer, que cumple el rol de Medea. En ambos videos vemos cómo los personajes realizan la colada hasta cuatro veces antes de desaparecer del todo y pasar a un plano general del lugar. El sonido que se escucha durante el video procede de la modificación de diálogos extraídos de la filmografía de Dreyer, generando una ficción sobre los personajes que los relaciona bajo un texto que referencia al clásico *Medea*.

3.2.1.2. Imagen y sonido.

Al igual que en la descripción de la pieza anterior, comenzaremos analizando la imagen. Al tratarse de una pieza compuesta por dos videos, lo primero será aclarar que ambos presentan la misma estructura de montaje, diferenciada por tres tipos de planos: un plano detalle con el que abren, un plano medio donde se desarrolla la acción y plano general a modo de cierre. Un doble ejercicio de montaje a través de la sucesión y la simultaneidad de planos, el vínculo de una imagen con la siguiente y la de al lado, con lo previo y lo simultáneo.

A continuación, procederemos a analizar los tres tipos de plano:

En primer lugar, nos encontramos con el plano detalle, donde se nos muestra en ambos videos una lavadora centrifugando (véase figura). Este plano está tomado con una cámara canon 550D y un objetivo de 50mm. Este elemento nos sirve para introducirnos en el espacio simbólico a través del tambor que nos marca un ritmo circular, reforzado por el sonido diegético del centrifugado.



Figura 43 y 44: Fotogramas extraídos de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

El primer corte nos lleva directos al plano medio. El punto de vista de la cámara es levemente contrapicado y muestra la acción de forma distante. Esta sensación es debida a que la cámara se encuentra oculta. Esta distancia con la escena nos permite capturar todo lo que suceda dentro del plano sea ajeno o no a la grabación. Aunque existe distancia con la acción, el plano se mantiene cerrado creando una sensación de hermetismo espacial.

El espacio que se muestra en ambas pantallas es el mismo, apareciendo de forma simultánea en dos tiempos distintos. Sin embargo, la salida y entrada de los personajes muestra una continuidad espacial entre ambos videos que termina con la distancia temporal que separa a ambos personajes. Hecho que no afecta a las personas filmadas sin saberlo. En palabras de Deleuze, "Es el mundo el que se hace cine. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida" (1987:229). El espacio se potencia de esta forma real y la acción de hacer la colada se presenta extraña.

Una vez finalizada la acción, ambos personajes abandonan la escena para después regresar y repetir la acción que muestra leves modificaciones en el juego de movimientos que marcan las salidas y entradas de los personajes. Tras repetir esta acción cuatro veces se produce el corte con el plano general.

Aunque la localización es real, fue modificada la imagen a través de *matte painting* en After Effects, usando elementos espaciales extraídos de films de Dreyer, como por ejemplo el techo al que se le dio altura y se le integraron vigas de madera que pertenecen a la película *Ordet* (1955). Este montaje expresa una simultaneidad de tiempos en un mismo plano.



Figura 45 y 46: Fotogramas del montaje, *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

El plano general funciona de cierre y nos da una visión onírica del espacio, ya que no nos muestra más información que la que ya teníamos en el plano medio, por el contrario, nos muestra la ausencia de toda apertura o imagen posible, potenciada a través de los muros blancos y la ausencia de figuras manteniendo únicamente las lavadoras. La construcción de este plano sigue el tipo de montaje descrito en el plano medio a través del *matte painting* y la yuxtaposición de capas. Se trata de construir igual que en *Ordet* (1955) el espacio del duelo.

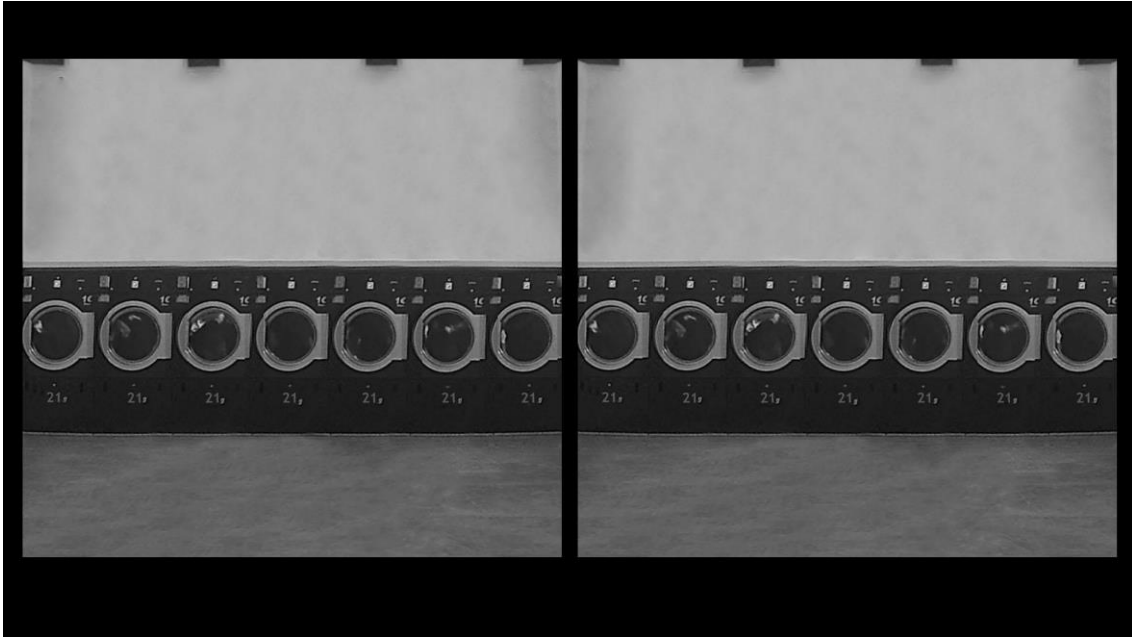


Figura 47 y 48: Fotogramas extraídos de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

En cuanto al sonido diferenciamos dos naturalezas distintas: por una parte el sonido diegético del centrifugado que se mantiene a un nivel más bajo, marcando la analogía del retorno constante de la escena que se repite y cargando la atmósfera del plano de cierta densidad. Por otra parte, encontramos el sonido extradiegético que construye un diálogo ficcional entre los dos personajes a partir de la descontextualización de diálogos pertenecientes a distintos film como *Dies Irae* (1943) o *Gertud* (1965). Se presenta de esta forma vínculos entre los distintos films a través de la construcción del texto *Medea*. Lo importante está en los diálogos que muestran el conflicto en la relación de los personajes, nos referimos a las relaciones de afecto y odio. El sonido aporta al acontecimiento del video una carga de contexto, simbolismo e identidad en los roles de los personajes, estableciendo una relación entre ambos que no es dada por la imagen.

3.2.1.3. Estrategias de apropiación.

A continuación, enunciaremos las estrategias de apropiación utilizadas, relacionando la pieza con la puesta en práctica de la parte teórica de nuestro trabajo:

Por una parte, encontramos una relación intertextual a través de las conexiones que establecemos con Dreyer siguiendo dos estrategias.

La primera, a través de recursos simbólicos o estructurales dentro del propio plano. Estos pueden derivar de asimilar los códigos formales de su cine –como es el caso del uso de la

colada analizada en el marco conceptual dedicado al autor-, o a través de los recursos técnicos –asimilando el formato de 4:3 y la gama de blanco y negro-. Si analizamos el uso de la colada este responde, de igual forma que en su cine, al gesto del sacrificio. Un acto purgativo y síntoma de una pérdida. Por otra parte, la gama de grises y el formato están apropiados a través de Premiere Pro de fotogramas clave de la película *Ordet* (1955).

La segunda estrategia se da a través de la apropiación del audio y las imágenes de las películas como cita directa. La hipertextualidad se lleva a cabo a partir del pastiche. La superposición de capas de diferentes naturalezas tanto visuales –compuestas por un tratamiento *matte painting* en After Effects que combina los fotogramas propios con los extraídos de *Ordet* (1955)-, como sonoras –a través de la apropiación directa de los film *Dies Irae* (1943) y *Gertrud* (1965) para crear los diálogos sobre la pista de sonido de Premiere-.

Por otra parte, encontramos que el trabajo con el sonido supone un ejercicio de architextualidad, ya que se elabora a través de la búsqueda de todo el material narrativo de la filmografía de Dreyer, las alusiones al texto *Medea*.

3.2.2. Desarrollo técnico.

Para realizar esta pieza, hemos seguido un proceso que se puede resumir en 7 fases. Vamos a explicar cada paso de forma resumida:

1. En primer lugar, se invitó a amigos a que hiciesen la colada en una lavandería pública y se grabó estas escenas con cámara oculta.

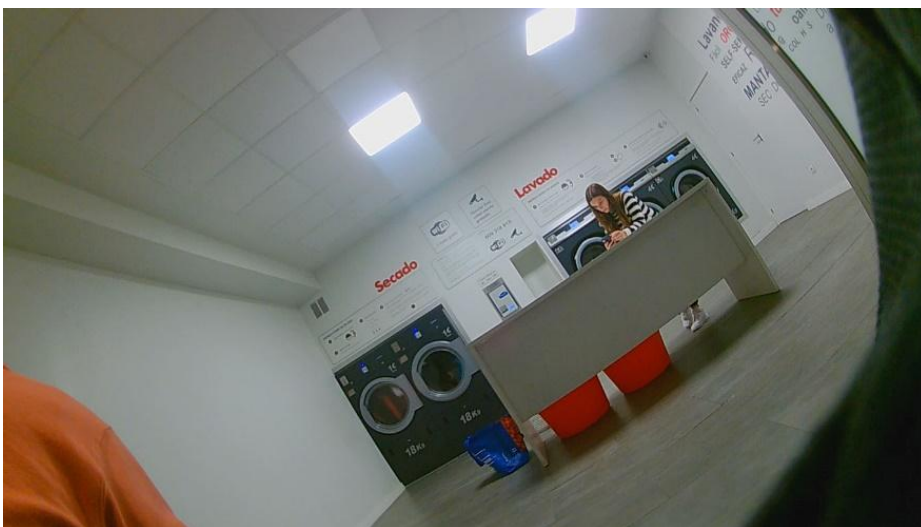


Figura 49: Fotograma extraído de la grabación de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

2. En segundo lugar, se volvió a invitar a aquellos cuyos patrones presentaban vínculos interesantes de semejanza y diferencia. Esta vez se llevaba un *storyboard* abierto para controlar los tiempos y se grabaron planos detalle de las lavadoras.



Figura 50: Fotograma extraído de la grabación de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

3. En tercer lugar, se sometió a la imagen a un tratamiento de color a través del programa Premiere Pro para obtener la gama cromática exacta de algunos fotogramas de los films.

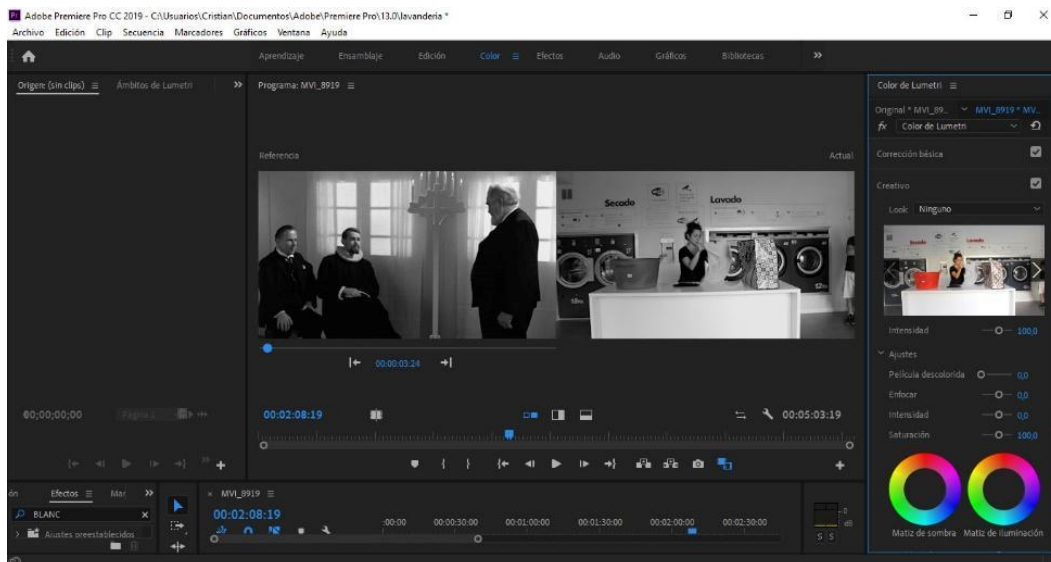


Figura 51: Fotograma extraído de la edición de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

4. En cuarto lugar, se realizó un *matte painting* a través de After Effects en los planos medios y generales modificando el aspecto del lugar. Esta técnica se trabaja a partir de la superposición de capas y el uso de máscaras que modifican la opacidad.

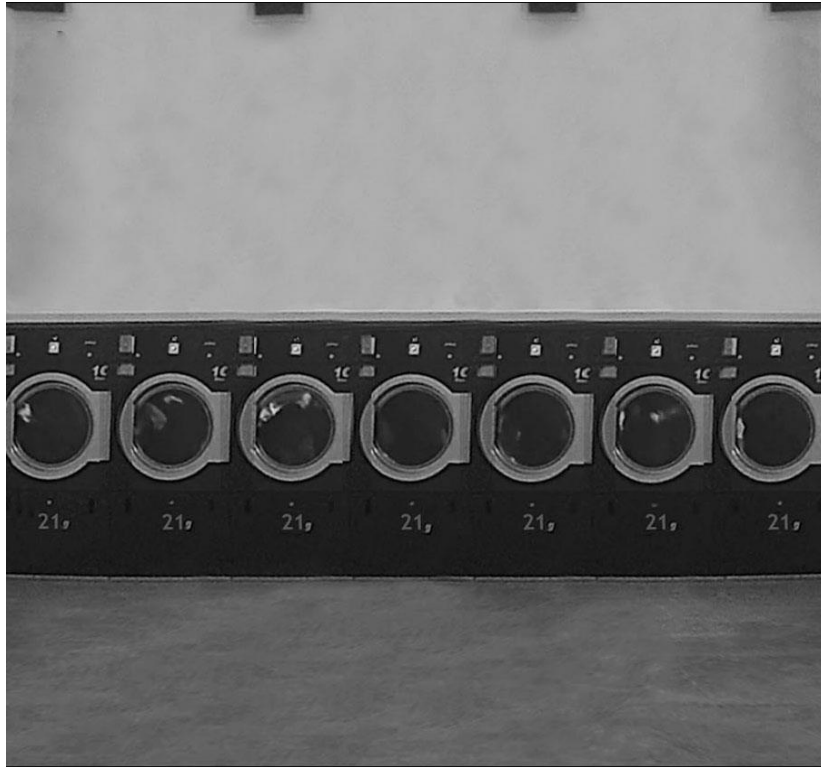


Figura 52: Fotogramas extraído de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

5. En quinto lugar, se trabajó un falso plano secuencia en Premiere Pro, utilizando la salida y entrada de los personajes para repetir las acciones en el tiempo de forma desordenada y sin cortes.





Figura 53 y 54: Ejemplo de continuidad entre planos. Fotogramas extraídos del montaje *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

6. En sexto lugar, se trabajó en Premiere la construcción de diálogos a través del audio apropiado de los film, teniendo en cuenta los tiempos de la acción en el plano.

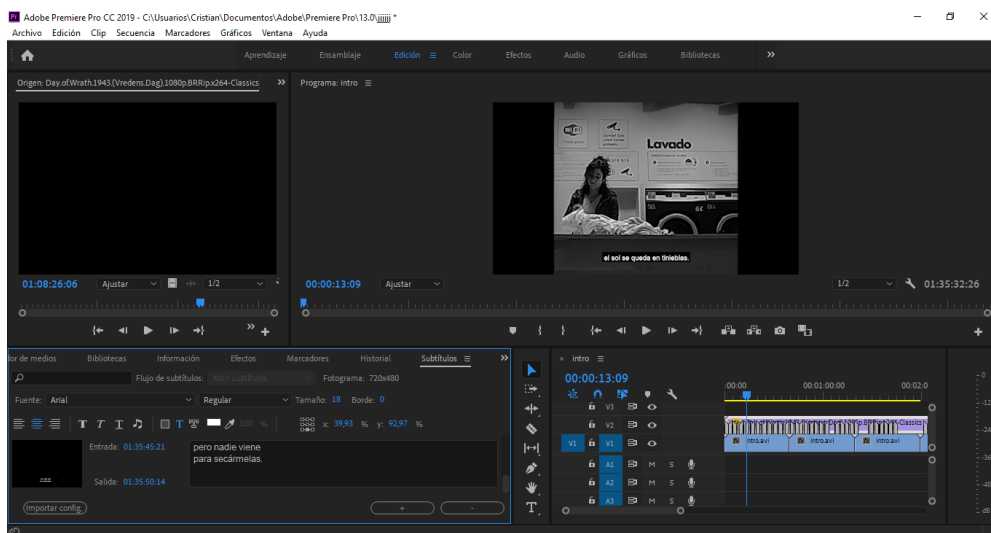


Figura 55: imagen de montaje, *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

7. Como se especificó con la pieza anterior, el montaje espacial de ambas piezas se realizó en paralelo. En el caso de *Medea*, se ocupa el espacio expositivo de la segunda estancia – la Project room A-2-11- donde se proyecta en la pared frontal a la sala A-2-10, siendo el ancho del

video de 4'20 m aproximadamente.

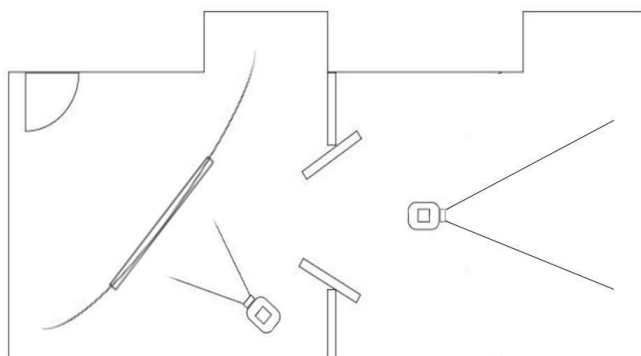


Figura 56: Plano de la proyec A-2-10 Y A-2-11 con las piezas instaladas.

3.2.3. Análisis de resultado.

Si *Blanc sur blanc* se ocupaba de las relaciones a través del campo visual, *Medea* incorpora en el discurso aspectos narrativos a través del diálogo y el texto. En este sentido, la solidez y coherencia del trabajo de Dreyer es primordial para la posibilidad de encontrar patrones que articulan todos los textos en una misma dirección y elaborar a partir de las conversaciones modificadas un texto ajeno a todas esas historias. En este sentido, el tema *Medea* no fue escogido, más bien fue dado por el propio proceso de trabajo con sus películas. La narración, por tanto, funciona a través de dos realidades, la imagen y el sonido, aunque ambas conviven y se afectan, las dos trabajan esferas diferentes. La imagen nos coloca en ese estado de espera que ya planteábamos a través de Rancière (2013:70) donde el sujeto parece aislado. Los cuerpos vuelven a ser los protagonistas inmersos en una cotidianidad extrema, actúan como autómatas. Sin embargo, existe una gran diferencia, los personajes se encuentran en un espacio público, ya no es el interior de una casa como podría suceder en Dreyer. El espacio doméstico queda suprimido, se experimenta una falta, una necesidad de estar en el mundo que combate ese estado de aislamiento permanente, un espacio común repleto de individualidades. La acción que se nos muestra, una tarea cotidiana, está exenta de toda posibilidad de materializarse en algo relevante, no es acción en sí misma; sin embargo, constituye un hecho. Se muestra como el estado de un conflicto que tiene su propia dimensión, su propio espacio y tiempo en tanto que acontece y es comunicativo. El sonido vehicula en paralelo relaciones ficticias entre los

personajes, todas aluden a un posible conflicto o relación entre ellos y al mismo tiempo genera relaciones con el texto en construcción de *Medea*.

Las imágenes filmadas siguen, al igual que *Blac sur blanc*, el simbolismo usado en el cine de Dreyer. La colada es, en este caso, el elemento apropiado, pero esta vez a través de imágenes de nueva filmación que contienen en su memoria escenas producidas a lo largo de la filmografía de Dreyer. El trabajo con el montaje de la pieza dio como resultado un proceso que trabajaba a través de la diferencia. Lo ya visto se integra junto a nuevos patrones de montaje en una reelaboración del mismo material. Lo distinto se construye como parte de lo igual apelando a la memoria del espectador, que además deberá identificar las conexiones del diálogo con los films de origen. El conocimiento o no, por parte del espectador, de la filmografía de Dreyer será relevante a la hora de experimentar la obra. Esto le permitirá entender, según su grado de conocimiento, y transgredir el discurso de la pieza en pos de nuevas conexiones de significantes.



Figura 57: Fotogramas del montaje, *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes

4. Conclusiones.

A lo largo del proyecto nos hemos propuesto una serie de objetivos que cumplir que enumeraremos a continuación para reflexionar sobre sus resultados.

Comenzamos proponiendo el reconocimiento de los recursos narrativos y estilísticos en Dreyer. En este sentido, hemos obtenido un análisis de una narración que elimina la acción y que sitúa el conflicto a través de un estado de espera. Esto se ha llevado a la producción plástica a través de la apropiación de sus imágenes y la grabación de un video que no muestra más que el conflicto interno de unos sujetos.

Por otra parte, localizamos una serie de elementos simbólicos que contribuyen en el estilo de sus imágenes. Siendo estos el uso del color luz materializado por el blanco y su aparición en objetos como las sábanas y los candelabros. Ambos fueron integrados en la obra a través de diferentes recursos. Los candelabros, a través de la apropiación directa de sus imágenes y la colada, a través de la grabación y su uso directo en la instalación –generando, gracias a la sábana donde se proyecta, una referencia directa a la luz, materia prima del material cinematográfico-.

Para definir estas estrategias desde una perspectiva no solo formal, sino además teórica, se recopiló una bibliografía que, por una parte reflexiona sobre la imagen, y por otra sobre el uso de la apropiación.

Los pensadores como Deleuze, Rancière o Didi-Huberman componen la primera parte de la bibliografía. Conceptos como anacronía, devenir y cristalización fueron los usados para elaborar una teoría política sobre la imagen que favorece el disenso en el discurso y articula el cuerpo como el motor de un lenguaje inconsciente de transgresión. La imagen dibuja así una arqueología del lenguaje que puede ser leída a través de una mirada afectiva.

Para reflexionar sobre el uso de la apropiación en el medio audiovisual se consultó los textos de Weinrichter y Càtala. Trazando, en las bases del llamado cine-ensayo, una evolución que sitúa la apropiación en un proceso de emancipación frente al discurso orientativo del medio cinematográfico.

Por otra parte, se realizó un estudio sobre las estrategias hipertextuales elaboradas por Genette para el análisis de una selección de piezas de videográficas. Tras analizar las obras se aplicaron al proyecto los recursos que fueron de interés, donde podríamos destacar aquellos que apelan a la memoria del espectador como: la apropiación directa de imágenes y sonidos, la asimilación de códigos formales en la elaboración de nuevas imágenes o el uso architextual que pone en

relación toda la obra de un mismo autor. Todas posibilitando a través del reconocimiento, nuevas lecturas a través de las relaciones propuestas.

La elaboración del espacio expositivo se fundamentó en las teorías de Bourriaud, donde se construye el espacio como lugar de encuentro. Esto supone una lucha contra la frontalidad entre espectador y obra que se mantiene vigente aun en el modelo de galería actual. Se trataría de des-jerarquizar la posición del espectador privilegiado.

No sé dirá que tenemos que escapar del monitor y de la pantalla del móvil para favorecer el encuentro, ya que quizás por un tema generacional, estos también se piensan como herramientas que favorecen las relaciones. Sin embargo, la corporalidad y la presencia, establecen conexiones que frente a la pantalla serían imposibles.

Partiendo de nuestra propuesta, vemos que la escala fundamenta una relación antropológica entre las piezas y el sujeto. Esto lo posiciona de forma activa y no solo como observador. El espacio, además, lo sumerge en un terreno de juego que, en el caso de nuestra propuesta, se nutre de repetir los códigos formales del video, generando con el uso del tendedero y la luz del proyector, una analogía que sitúa la imagen de forma física en el espacio, permitiendo de esta forma la circulación del espectador en la sala.

Finalmente se ha realizado un desglose en profundidad de las dos piezas realizadas. Donde se ha partido de un análisis formal, un desarrollo técnico y un análisis del resultado, viendo que ambas piezas complementan e integran la construcción de un discurso puramente dreyeriano a través de una imagen que asimila sus códigos formales.

Tras todo este proceso de trabajo, se podría mirar hacia atrás y ver una evolución clara, no solo en la manera de afrontar un proyecto, sino también en la forma de entender el arte a grandes rasgos.

Por primera vez, se ha tratado de plantear la obra desde el trabajo común, como un proceso compartido desde su elaboración hasta su recepción: comenzando por plantear la producción desde la apropiación –contribuyendo a la creación de una red repleta de referencias explícitas e implícitas a otros textos-, siguiendo por el proceso de producción –donde la colaboración de personas, voluntarias o no, fue fundamental en la grabación-, y finalizando con el montaje de la pieza –cediendo la palabra e invitación a habitar el espacio-.

Para terminar decir que este trabajo ha establecido la imagen como el eje fundamental de unos intereses plásticos, que han permitido sembrar las bases de una investigación a largo plazo y que ya se proyecta en la realización de una serie de obras plásticas como pueden ser: una serie de fotografías sobre *Los corceles de fuego* (1964) de Sergei Parajanov y una serie pictórica aun por titular.

5. Bibliografía.

- Bazin, A., (1980) *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Benjamin, W., (2008), *Obras I*, Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W., (2009), *Obras II*, Madrid: Abada Editores.
- Bourriaud, N., (2008) *Estetica relacional*, Buenos aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Català, J.M., (2007), *Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa*. En Weinrichter, A. (ed), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (92-108). Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Deleuze, G., (1987) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G., (2005) *La isla desierta*, Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G., (2006) *Conversaciones*, Barcelona: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria: Charlot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2008), *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores.
- Garcés, M., (2013) *Un mundo común*, Barcelona: Edicions Bellaterra, S.L.
- Genette, G., (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: TAURUS, Alfaguara, S. A. TAURUS MADRID.
- Maurice, B., (1992), *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.

Miranda, L., (2007) *El cine-ensayo como historia experimental de las imágenes*. En Weinrichter, A. (ed), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (142-155). Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.

Ortiz Sausor, J. V., (2001), *Una propuesta escultórica: videoinstalación y videoescultura. Un análisis estructural de la videoinstalación y cuatro ejercicios experimentales*. Valencia: Universidad politécnica de Valencia.

Ranciere, J., (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Rancière, J., (2013), *Béla Tarr, el tiempo del después*, Santandel: Contracampo Shangrila.

Schefer, J. L., (1980) *L'homme ordinaire du cinema*, Paris: Gallimard.

Vidal Estévez, M. (1997), *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Cátedra.

Warburg, A., (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Weinrichter, A., (2007) *Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo*. En Weinrichter, A. (ed), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (18-49). Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.

Zambrano, M., (1993) *Claros del bosque*, Barcelona: Seix Barral.

Zambrano, M., (1991) *Algunos lugares de la pintura*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

Artículos:

Bazin, A., (1957) *Lettre de Sibérie*, en Bellour, B. y Blümlinger, C., (2000), Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta, Valencia, Ediciones de La Mirada.

Didi-Huberman, G., (2017) *Imagen, lenguaje: la otra dialéctica*, en Cabello, G., Lesmes, D. y Massó, Jordi (eds.), *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*. Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento, N°246.

Gonzalo Carbó, A., (2015) *Exceso de luz blanca que mata: de la blanca agonía (Mallarmé) a la blancura mortal (Antonio Gamoneda)*, en Universidad de Huelva (eds.), *Erebea Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* N°5, (155-185).

Gonzalo Carbó, A., (2016) *Blancura no vista*, en Universitat de Barcelona: Departament d'Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura, *Aurora*, N° 17, (54-66).

Moisdon-Trembley, S. (1996) *Douglas Gordon. "Attraction-répulsion"*.(entrevista), *Bloc Notes* n° 11, París, (53).

Rodríguez Mattalía, L., (2014) *Dialéctica entre movilidad e inmovilidad en el videoarte: La imagen videográfica que tiende al estatismo*, en Universidad del País Vasco (eds), *AusArt Journal for Research in Art*. 2, (164-180).

Rubira, S., (2019) *100 videoartistas*, en Olivares, R., (ed.). *100 videoartistas = 100 Video Artists*. Madrid : EXIT Publicaciones, 2009. (426-427).

Weinrichter, A., (2013), *Montaje Marker*, en Campo, J. y Piedras, P.(2013), *Cine documental N°7*, Venecuela, (163-180).

Filmografía:

Guareschi, G. Paolo Pasolini, P.(Dir), (1963), *La rabbia*, [DVD], Italia: Raro Video.

Marker, C.(Prod), Marker, C.(Dir), (1977) *Le Fond de l'air est rouge*, [DVD], Arte Éditions.

Macia, M., Tarr, B., Waldburger, R.,(Prod) Tarr, B.(Dir), (2011),*El caballo de Turín*, [DVD] Barcelona: Versus Entertainment.

Godard, J. (Dir), (1988-1998), *Histoire(s) du cinema*, [DVD Box] España: Intermedio.

Theodor Dreyer, C.,(Dir), (1919), *El presidente*, [DVD],Alemania: Nordisk Films Kompagni

Theodor Dreyer, C.,(Dir), (1921), *Los marcados*, [DVD], Alemania: Arte edition.

Theodor Dreyer, C.,(Dir), (1924), *Deseo de corazón (Mikael)*, [DVD], Alemania: Eureka!

Theodor Dreyer, C.,(Dir), (1925) *El amo de la casa*, [DVD], USA: the criterion collection.

Theodor Dreyer, C.,(Dir), (1928) *La pasión de Juana de Arco*, [DVD], USA: the criterion collection.

Theodor Dreyer, C.,(Dir), (1932), *Vampyr*,[DVD], USA: the criterion collection.

Theodor Dreyer, C.,(Dir), (1943), *Dies Irae*,[DVD], USA: the criterion collection.

Theodor Dreyer, C.,(Dir), (1955), *Ordet*,[DVD], USA: the criterion collection.

Theodor Dreyer, C.,(Dir), (1965), *Gertrud*,[DVD], USA: the criterion collection.

Von Trier, L.,(Dir),(1988), *Medea*,[DVD], España: Facest video.

6. Índice de figuras.

Figura 1: Fotografía a contra luz con sabana iluminada, fotograma extraído de *El amo de la casa* (1925), C.T.Dreyer.

Figura 2: Fotografía de lavandería donde se aprecian sabanas sobreexpuestas, fotograma extraídos de *Los mercados* (1921), C.T.Dreyer.

Figura 3: Fotografía de Anne vestida de luto, fotograma extraído de *Dies Irae* (1943), C.T.Dreyer.

Figura 4: Fotografía de Merete vestida de luto, fotograma extraído de *Dies Irae* (1943), C.T.Dreyer.

Figura 5: Fotografía en claro oscuro de Herlofs Marte escondida, fotograma extraído de *Dies Irae* (1943), C.T. Dreyer.

Figura 6: Fotografía de Anne y Martin en el duelo de Absalon, fotograma extraído de *Dies Irae* (1943), C.T. Dreyer.

Figura 7 y 8: Fotogramas de bailarina y cadáver extraídos de *La rabbia* (1963) de Pier Paolo Pasolini.

Figura 9 y 10: Fotogramas de manos apropiadas, extraídos de *Le fond de l'air est rouge* (1977), Chris Marker

Figura 11 y 12: Fotogramas extraídos de *Histoire(s) du cinema* (1988-1998), Jean-Luc Godard.

Figura 13 y 14: Fotogramas de planos detalles extraídos *Phoenix Tapes* (2000), Mathias Müller y Christoph Girardet.

Figura 15: Fotografía de la instalación *Unfolding the Aryan Papers* (2016) de Jane y Louise Wilson

Figura 16: Fotogramas extraídos de la instalación *Ellipse* (1998), Pierre Huyghe.

Figura 17: fotograma de estación de tren extraído de *Innisfree* (1990) José Luis Guerin.

Figura 18: Fotogramas de vías de tren extraídos de *Ya viene, aguanta, riégume, mátame* (2009), Los hijos.

Figura 19: Fotograma de cocina extraído de *Las Variaciones Dielman* (2010), Fernando Franco.

Figura 20 y 21: Fotogramas de dolientes apropiados de *El acorazado potemkin*, extraídos de *Le fond de l'air est rouge* (1977), Chris Marker.

Figura 22: fotograma de familia en la cocina apropiado de *Matar a un ruiseñor* (1962) extraído de *Passage à l'acte* (1993), Martin Arnold.

Figuras 23 y 24: Fotogramas de barcas extraídos de *Las playas de Agnès* (2008), Agnès Varda.

Figura 26 y 27: imágenes pertenecientes a las instalaciones *Mother* (2005) y *Father* (2005), Candice Breitz.

Figura 28: imagen pertenecientes a las instalaciones *24 Hour Psycho* (1993), Douglas Gordon.

Figura 29 y 30: Fotogramas extraídos de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 31: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 32: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 33: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 34: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 35: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 36: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 37: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 38: Fotograma extraído del proceso de montaje de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 39: Plano de la proyec A-2-10 Y A-2-11 con las piezas instaladas.

Figura 40: Pruebas de retro-proyección y proyección realizadas en la asignatura de instalaciones multimedia.

Figura 41 y 42: Fotogramas extraídos de *Blanc sur blanc* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 43 y 44: Fotogramas extraídos de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 45 y 46: Fotogramas del montaje, *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 47 y 48: Fotogramas extraídos de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 49: Fotograma extraído de la grabación de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 50: Fotograma extraído de la grabación de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 51: Fotograma extraído de la edición de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 52: Fotogramas extraído de *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 53 y 54: Ejemplo de continuidad entre planos. Fotogramas extraídos del montaje *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 55: imagen de montaje, *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes.

Figura 56: Plano de la proyec A-2-10 Y A-2-11 con las piezas instaladas.

Figura 57: Fotogramas del montaje, *Medea* (2019), Cristian Ruiz Montes