

STURM BILDER DER

Indagaciones sobre la actitud iconoclasta
a través del vídeo-ensayo

SERGIO M. MARTÍN

Dirigido por **Chema López** (José María López Fernández)
Trabajo Fin de Máster _ **TIPOLOGÍA 4**



València, **Septiembre** de **2020**



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Máster en Producción Artística

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts de Sant Carles



RESUMEN

La iconoclasia parece haber resucitado. Se observa como los gestos destructivos se multiplican desde el ámbito académico hasta las calles de las ciudades y, asimismo, son contagiados por el campo mediático, perpetuando el estereotipo que la Historia ha escrito sobre ellos. No obstante, esta conciencia destructiva e inherente a la sociedad se ha manifestado, entre otros, por medio del rechazo y la negación, la profanación y el desmontaje; por lo tanto, la iconoclastia no sería tanto una pasión desembocada, como una forma de pensamiento. Con estas inquietudes se inicia el presente proyecto, el cual consiste en la realización de *Sturm der Bilder*, un cortometraje de carácter ensayístico que trata de mostrar la huella de estos fenómenos: el registro del gesto violento sobre las imágenes. Para ello, se elabora con este escrito un esbozo genealógico, a través de una cartografía que indague desde las reformas de la historiografía hasta la apropiación audiovisual, con el fin de argumentar la posibilidad de una actitud crítica. De este modo, para pensar sobre estos acontecimientos, se propone una travesía que explore términos como el ensayo filmico, el montaje o el material de archivo.

PALABRAS CLAVE: Iconoclasia – Cine – Vídeo – Ensayo - Montaje - Historiografía

ABSTRACT

Iconoclasm appears to have been resurrected. It is observed how destructive gestures multiply from the academic field to the streets of the cities and, likewise, they are infected by the media field, perpetuating the stereotype that History has written about them. However, this destructive and inherent consciousness of society has manifested itself, among others, through rejection and denial, desecration and dismantling; therefore, iconoclasm would not be so much an out of control passion as a way of thinking. With these concerns the present project begins, which consists of make *Sturm der Bilder*, an essayistic short film that tries to show the imprint of these phenomena: the recording of the violent gesture on the images. To do this, a genealogical sketch is prepared with this writing, through a cartography that investigates from the reforms of historiography to audiovisual appropriation, in order to argue the possibility of a critical attitude. In this way, to think about these events, a journey is proposed that explores terms such as film essay, editing or archive material.

KEYWORDS: Iconoclasm – Cinema – Video – Essay - Editing - Historiography

A mi madre

A Enrique por estar siempre presente

A Chema por su paciencia y compañía en todo el trayecto

1.	INTRODUCCIÓN	5
	1.1. OBJETIVOS	8
	1.2. METODOLOGÍA	9
<hr/>		
2.	MARCO CONCEPTUAL: HISTORIOGRAFÍA, ICONOCLASIA Y VIDEO-ENSAYO	11
2.1 .	HISTORIA E IMAGEN: CUENTOS PARA LA ANACRONÍA CULTURAL	12
	2.1.1. UN RECORRIDO EN LA HISTORIA: EL DESARROLLO DE LA HISTORIOGRAFIA	12
	2.1.2. EL COMBATE DE LA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL ARTE: CARL EINSTEIN	16
	2.1.3. EL INSTANTE DEL RELÁMPAGO: LAS VOCES DE BENJAMIN	18
	2.1.4. “ENTRE ESPACIOS”: LA CONTEMPORANEIDAD DEL DISCURSO SOBRE LAS IMÁGENES	22
2.2.	ICONOCLASTAS: UN VIAJE POR EL POSICIONAMIENTO CRÍTICO	25
	2.2.1. ETIMOLOGÍAS DE DESTRUCCIÓN Y VANDALISMO	25
	2.2.2. DE IDÓLATRAS A ICONÓDULOS: TEORÍAS SOBRE LAS RELACIONES INVISIBLES	27
	2.2.3. CARNAVALES Y JUGUETES: EL GESTO REVOLUCIONARIO	30
2.3.	EL ENSAYO TRAS LA FORMA FÍLMICA: ANOTACIONES DE UNA ELECCIÓN	36
	2.3.1. LA ANIMACIÓN DE LA MATERIA: HACIA LA IMAGEN EN MOVIMIENTO	36
	2.3.2. (RE)MONTAJE: CONCEPTOS PARA EL VÍDEO-ENSAYO	44
	- 2.3.2.1. VIDEO ERGO SUM	44
	- 2.3.2.2. EL MUNDO FUNERARIO DEL POST-CINE	47
	- 2.3.2.3. CAMPO DE JUEGO: VÍDEO-ENSAYAR	51
	2.3.3. CASOS DE ESTUDIO Y REFERENCIAS AUDIOVISUALES	55
	- 2.3.3.1. VÍDEO DE GUERRILLA	55
	- 2.3.3.2. DEL DOCUMENTAL A LA FICCIÓN, DE LA FICCIÓN DOCUMENTAL	60
<hr/>		
3.	“HABRÍA QUE ELIMINAR A LOS HOMBRES”: DESARROLLO DE STURM DER BILDER	72
3.1 .	PERFORMATIVIDADES DEL REGISTRO	74
	3.1.1. ARCHIVOS Y COLECCIONES: LÓGICAS DE ORGANIZACIÓN	74
	3.1.2. ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN Y CLASIFICACIÓN EN EL CORTOMETRAJE	79
3.2 .	UN SABER PLÁSTICO: EL TABLERO EN MONTAJE	82
	3.2.1. METAMORFOSIS: FILOSOFÍA DEL ENSAMBLAJE	82
	3.2.2. LA FÁBRICA AUDIOVISUAL: EL PROCESO DE MONTAJE	86
3.3.	ANÁLISIS Y LENGUAJE FÍLMICO	97
	3.3.1. NARRACIÓN: EL INICIO Y EL FIN SIN HISTORIA	97
	3.3.2. TIEMPO: LOS MOVIMIENTOS ENTRE IMÁGENES	98
	3.3.3. ESPACIO: DEL PLANO AL ESPECTADOR	105
4.	CONCLUSIONES	111
5.	ANEXOS	113
	5.1 DE INVESTIGACIÓN: CARTOGRAFÍAS DE LA DIFUSIÓN Y EL DESARROLLO ARTÍSTICO	113
6.	LISTA DE REFERENCIAS	122
	6.1. BIBLIOGRAFÍA	122
	6.1. WEBGRAFÍA	126
	6.1. FILMOGRAFÍA	128
	6.1. ÍNDICE DE IMÁGENES	130

1._ INTRODUCCIÓN

La iconoclasia vuelve a ser cabecera de cartel con los fenómenos que han sucedido sobre la retirada o “vandalización” de estatuas o monumentos públicos con movimientos como el *Black Lives Matter*. No obstante, este ha tenido una recepción distinta a la comparada con los eventos del Daesh. Es así, como desde hace algunas décadas, se han multiplicado los estudios sobre iconoclasia en los que todos concluyen de un modo similar: la iconoclasia es una actitud crítica, un disenso por gestionar. A pesar de ello, cabría desarrollar cómo se entiende este gesto, ya que, aunque puede parecer justificado a ojos de muchos, no lo parecía con la destrucción de los Budas de Bamiyan en 2001. El tema que nos ocupa produce un interés colectivo como se observa con exposiciones como *Fantasma '77. Iconoclastia española*, actualmente en el Centre del Carmen de Cultura Contemporània, una muestra itinerante sobre la retirada de monumentos a Francisco Franco. Sin embargo, estos casos no analizan otros eventos más complejos de debatir como lo fue la iconoclasia que se vivió en la época de la II República Española o los posteriores años de guerra civil en la que se mezclaron factores religiosos, sociales y políticos como analiza el sociólogo Manuel Delgado (2012). Son estos los motivos por los que se ha tratado de entender la iconoclastia como una actitud crítica que busca (re)pensar los iconos, las imágenes.

El presente proyecto trata de vincularse a este debate a través de la realización de un cortometraje que proponga un punto de partida en el que crear otras panorámicas sobre la actitud crítica y el gesto destructivo. Este trabajo final de máster ha sido desarrollado a lo largo del Máster en producción artística de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles bajo la tipología 4, que consiste en la realización de una producción artística inédita con fundamentación teórica. De este modo, han sido de gran ayuda asignaturas como *Tendencias del Cine Contemporáneo*, *Instalación Audiovisual* o *El Lenguaje del Vídeo en la Práctica Artística Contemporánea* para la gestión y producción del cortometraje así como su posterior análisis; mientras que otras han complementado el proyecto como, por ejemplo, *Paisaje y territorio: la mirada y la huella* que fomentó un estudio sobre la iconoclasia del Daesh y sus consecuencias en el territorio o *Razones de la Sinrazón* con la que se obtuvo una cartografía sobre el pensamiento del siglo XX ayudando a comprender mejor las reformas historiográficas y filosóficas. El resultado de esta propuesta ha sido el cortometraje *Sturm der Bilder*, el cual ha supuesto un ejercicio de posicionamiento artístico y epistemológico sobre el estado de la cuestión de tres conceptos clave para esta investigación: la historiografía, la iconoclasia y el ensayo fílmico.

Con este proyecto se inicia un recorrido a través de la práctica audiovisual por su eficacia como medio dialéctico. Las imágenes en movimiento dibujan los flujos de un universo visual complejo y acelerado. Ninguna imagen sobrevive al tiempo de su proyección y solo dejan en la mente una sombra de su presencia, generando fantasmagorías en las cuales uno puede dudar de su mera existencia. De esta manera, entre cortes y yuxtaposiciones, se crea una colección de gestos que identifican el pensamiento iconoclasta audiovisual, que consiste en la apropiación para (re)contextualizar a las imágenes en el proceso de montaje. Por lo tanto, a través del medio fílmico se busca investigar sobre estos fenómenos destructivos; por ello, dentro del ámbito artístico, la primera pregunta podría ser: ¿por qué atacar a las imágenes? Aquí es donde comienza este viaje.

En cuanto al proceso llevado a cabo en el presente proyecto, este se ha dividido en dos marcos de actuación en los que la teoría y la práctica van construyendo un marco discursivo y experimental para crear el vídeo bajo las características antes mencionadas. Así pues, por un lado, el primer marco es de carácter teórico y a lo largo de sus tres capítulos trata de ir desengranando los conceptos clave que justifican este proyecto. En el primer capítulo se analiza la evolución de la historiografía para alcanzar una explicación sobre los mecanismos que se han establecido para cuestionar los relatos de la Historia del Arte, así como el entender cómo el vídeo forma parte de la Cultura Visual; el segundo capítulo se centra en explorar el gesto iconoclasta más allá de sus convencionalismos, lo que requiere de investigar como argumentan algunos autores la iconoclasia y por qué la recuperan —¿cuál es el gesto revolucionario de estas acciones?—. Finalmente el último capítulo permite explorar un posicionamiento frente al ensayo fílmico, lo que implica entender su contexto, los formatos y algunos referentes en los que se ha desarrollado. Por otro lado, el segundo marco corresponde al laboratorio del desarrollo de las técnicas y procesos necesarios para que *Sturm der Bilder* fuera posible. En el primer capítulo se explica cómo se ha trabajado con el concepto de material de archivo y de qué modo se entiende este en la creación de una lógica organizativa para el mismo; el segundo capítulo trata de desentrañar dentro de la teoría del montaje cuál es la línea de trabajo que más se adecua al vídeo-ensayo que aquí se produce, así como los pasos llevados a cabo en esta producción; el tercer capítulo vuelve al cortometraje una vez realizado para analizarlo, lo que ayuda a descubrir las relaciones que se han construido y de qué maneras se han conseguido. Para concluir, se propone como anexo la propuesta cartográfica de difusión que se ha llevado a cabo mediante las investigaciones que se han realizado gracias al cortometraje, de este modo se puede observar la propia recepción pública que ha tenido en formatos artísticos de exhibición, al igual que en los de carácter universitario mediante su puesta en común en congresos o publicaciones.

Finalmente, en este escrito se ha escogido hablar en tercera persona para poder dejar que las voces de los diferentes autores sean las que construyan el discurso, trabajando de este modo como la figura de la espigadora de Agnès Varda [fig. 1] —en *Los espigadores y la espigadora* (2000)— que, al igual que en *Sturm der Bilder*, va recuperando material para poder crear un puzle al que poder llamar un espacio de trabajo, un hogar. Por otro lado, la necesidad de justificar todos los pasos tomados y su situación contextual es por la propia naturaleza metodológica que aquí se lleva a cabo como *artista-historiador* tal y como propone Miguel Ángel Hernández (2015) de un artista que “reflexiona sobre la historia y la memoria” (p. 9). A partir de este contexto es como se inicia la producción de *Sturm der Bilder*, título que significa “tormenta de imágenes” y que, a su vez, al invertir sus palabras significa iconoclasia en alemán —*Bildersturm*—. Es así como se plantea el cortometraje: una tormenta de imágenes que bombardean la mirada para forzar la aparición de singularidades a raíz de la repetición de la observación del gesto destructivo. ¿Qué tienen en común los actos iconoclastas?, ¿es posible ser iconoclasta sin destruir?



Figura. 1. Fotogramas extraídos de *Los espigadores y la espigadora* (2000), Agnes Varda.

1.1_ OBJETIVOS

Los objetivos de este proyecto se dividen en uno principal junto a otros de carácter específico; los cuales, además, están divididos por los de carácter teórico y por los de naturaleza práctica. A través de la metodología empleada ambos son fundamentales, ya que dan cohesión a los resultados obtenidos.

El objetivo principal del presente escrito es llevar a cabo la realización de un cortometraje basado en la apropiación audiovisual que tenga como temática el análisis del gesto iconoclasta. La decisión de centrar los esfuerzos de este escrito en un solo proyecto responde a la necesidad de tratar de abarcar todos los aspectos que estén relacionados con la propuesta y de esa forma cristalizar los conocimientos adquiridos a lo largo del máster.

En cuanto a los objetivos específicos para la realización del cortometraje, toman como punto de partida los términos clave que se requieren para abordar la producción del vídeo. Lo que implica establecer pautas concretas de acción tanto dentro del marco conceptual como en las decisiones técnicas. A su vez, los objetivos complementarios de ambos campos se han jerarquizado de modo vertical para proponer una guía de trabajo progresiva.

Así pues, sobre los objetivos del marco conceptual se han estructurado de la siguiente manera:

- Identificar el estado de la cuestión sobre los conceptos clave propuestos: historiografía, iconoclasia y vídeo-ensayo.
- Estructurar un marco histórico y artístico que contextualice las operaciones técnicas incorporadas a los procesos prácticos del cortometraje.
- Comparar autores de cada uno de los campos de interés para reforzar el proyecto.
- Recopilar una bibliografía que sirva de base a una actitud iconoclasta audiovisual.
- Recopilar una filmografía que de solidez tanto al marco conceptual como al plástico.

Por otro lado, relacionado con los objetivos del marco práctico se han organizado del siguiente modo:

- Realizar un cortometraje vinculado a la estructura discursiva planteada en el marco teórico.
- Determinar una postura de producción sobre los aspectos técnicos requeridos para este vídeo.
- Crear una colección sobre el material de archivo recopilado.
- Decidir sobre los métodos de montaje para este caso.
- Analizar, *a posteriori*, el cortometraje para asentar los conocimientos adquiridos.
- Difundir los resultados obtenidos a través de formatos de exhibición tanto académicos como artísticos.

1.2_ METODOLOGIA

Los procesos metodológicos que se han empleado a lo largo de este escrito son principalmente de carácter cualitativo y hermenéutico. Estos procedimientos están vinculados con la recopilación de referentes que socaven las sombras que existen al emprender el proyecto; por tanto, el procedimiento utilizado ha seguido una estructura de investigación que permita una puesta en común del estado de la cuestión de los términos clave para, más adelante, cimentar una estructura congruente sobre el que hacer el cortometraje.

Este tipo de desarrollo se entiende como una correlación entre el campo teórico y el práctico, los cuales están en todo momento enlazados para construir puentes que consoliden estas conexiones. Así pues, el primer paso de esta travesía ha sido acotar los ámbitos académicos sobre los que iniciar la exploración, lo que implica un estudio histórico de los aspectos relevantes para este proyecto. Tras esta fase, se proponen mapas conceptuales con los que particularizar la recopilación de información atendiendo a las necesidades de este cortometraje y su marco discursivo.

A partir de estos puntos de anclaje teóricos se buscan los espacios comunes sobre los marcos referenciales más adecuados para una postura iconoclasta y audiovisual. Esto requiere de confeccionar un mapa de referentes lo más amplio posible,

desde todos los campos, para observar los aspectos que comparten, entre los de naturaleza teórica y los estéticos.

Tras estas etapas se inicia la producción, la cual requiere también de una serie de pasos consecutivos. Como primer tramo, se debe generar una colección de imágenes de archivo para proveer al vídeo del material necesario. Estas estrategias de archivo y apropiación permiten ya desde un principio poder resignificar las imágenes a montar. Lo que sigue a esa fase sería la postproducción, el montaje. En esta, prima el carácter experimental de la práctica para permitir una máxima flexibilidad con la que poder trabajar las conexiones sobre el material. De este modo, a partir del ensayo audiovisual, se busca una postura estética y teórica vinculada al marco conceptual adquirido en la evolución de este proyecto.

Finalmente, todo es puesto a prueba de nuevo desde tres ámbitos diferentes. El primero consiste en el análisis videográfico del cortometraje para comprobar, ya como espectador, las relaciones resultantes del montaje; el segundo sería la difusión del vídeo y su marco conceptual a través de plataformas de exhibición tanto académicas como artísticas en las que poner en común los conocimientos alcanzados; y por último, en la realización de este escrito, lo que fomenta el asentamiento de todos los pasos previos para valorar lo conseguido. Para concluir, se debe apuntar que, bajo este marco universitario e investigador, se ha decidido emplear la séptima edición del APA para dotarlo de un cuerpo con el que cohesionar el sistema de citación utilizado.

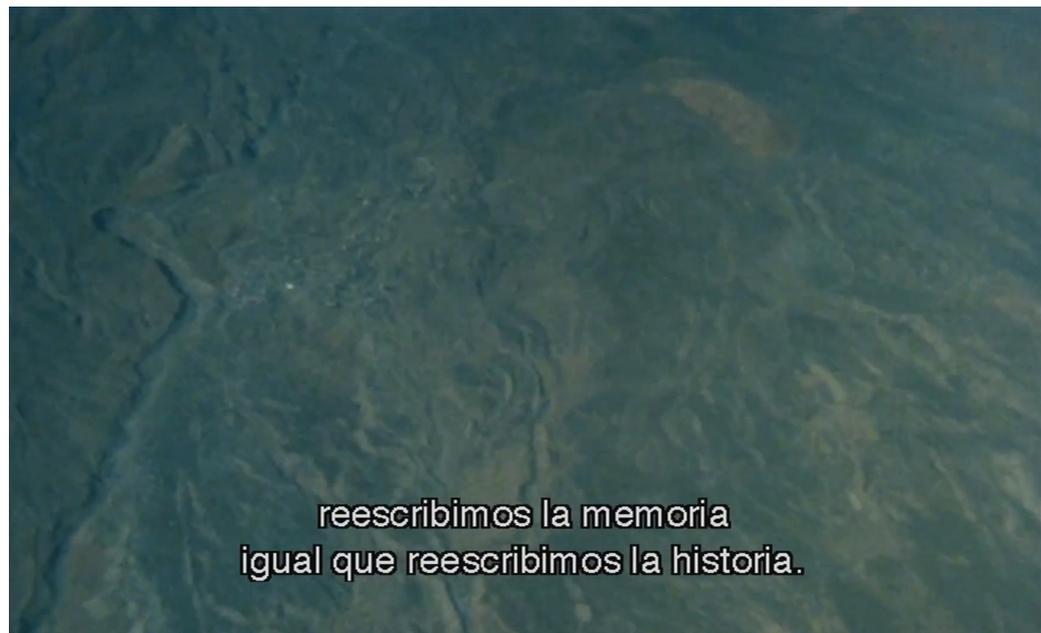


Fig. 2. Fotograma extraído de *Sans Soleil* (1983), Chris Marker.



**MARCO
CONCEPTUAL:**

**HISTORIOGRAFÍA,
ICONOCLASIA Y
VÍDEO-ENSAYO**

**“reescribimos la memoria igual que
reescribimos la historia”**

Chris Marker - *Sans Soleil* (1983)

2._ MARCO CONCEPTUAL: Historiografía, iconoclasia y vídeo-ensayo

2.1._ HISTORIA E IMAGEN: CUENTOS PARA LA ANACRONÍA CULTURAL

2.1.1_ UN RECORRIDO EN LA HISTORIA: EL DESARROLLO DE LA HISTORIOGRAFIA

La historiografía como ciencia y disciplina es relativamente reciente. La necesidad de escribir una breve genealogía de la historiografía sirve en este escrito para argumentar cómo las vinculaciones en la filosofía de la historia se reflejan en la evolución del concepto de historiografía desde la Historia¹ como disciplina pero también en sus paralelismos conceptuales a través de la Historia del Arte; al igual que cómo han permanecido hasta la actualidad en cuestiones que engloban los límites epistemológicos entre Historia del Arte y Estudios Visuales, es decir, cómo se estructuran los razonamientos sobre las imágenes en torno al desarrollo de la historiografía hasta la contemporaneidad.

Como se ha mencionado anteriormente, este concepto de ciencia dentro del ámbito de la academia es relativamente nuevo. El calor de las reivindicaciones de la revolución industrial en el siglo XVII favorecía un campo propicio para el desarrollo de su paralelo subversivo en las ciencias sociales en el siglo XVIII. Sin embargo, en estos inicios la argumentación para dotar de objetividad era la de imitar los modelos científicos a la hora de estructurar conocimientos en torno a asignaturas de carácter humanístico. Entre los que propiciaron este pensamiento fue el evolucionismo de Darwin [fig. 3], el cual influyó tanto a la historiografía como a la Historia del Arte, en las que se traducen los eventos pasados como fruto de una consecución imparables a raíz de su propio evolucionismo, una concepción ligada a los postulados hegelianos y teleológicos. Esto se observa en la propuesta historiográfica sobre las artes a través del planteamiento de Winckelmann [fig. 4], en la que haciendo acopio de su interés por incorporar los métodos de la ciencia y el estudio de la Naturaleza, construye una visión en el que las obras artísticas se entienden como una evolución de estilos en el que predomina un ciclo dicotómico natural: el de vida-muerte. O traducido en las artes como el de grandeza-decadencia (Didi-Huberman, 2018).

1 En este escrito se usará el término Historia —con mayúscula— para referirse a la construida como disciplina académica e institucional.

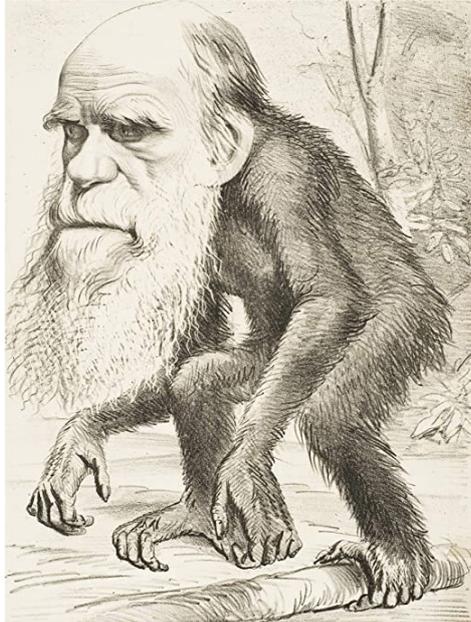


fig. 3 “Un venerable Orangután. Una contribución a la historia antinatural” caricatura de Charles Darwin (1871), Hornet Magazine.



fig. 4. Retrato de Winckelmann (1767), Anton von Maron.

En cuanto a la evolución de la historiografía, Peter Burke (1996) hace un detallada recopilación de su desarrollo. Esta surge como una reacción frente al contexto político del siglo XVIII, entre Francia y Alemania, tratando de mantener una hegemonía cultural y desligarse, a su vez, del control eclesiástico que tenía la Iglesia de los relatos históricos. Por una parte, Alemania con Leopold Von Ranke, trató de acercar el relato histórico hacia una autonomía de este tratando de estructurarlo imitando los postulados científicos en pro de una objetividad del discurso en la que no condicionar el pasado mediante el presente, de este modo surge el historicismo. Este método servía para razonar el devenir histórico tratando de no imponer el subjetivismo del historiador a favor de un aislamiento contextual de los acontecimientos pasados, en un entendimiento de este como una sucesión de causalidades. Por otro lado, en Francia, se crea la *Revue historique* para crear una profesionalización disciplinar de la Historia como teoría. Historiadores como Fustel de Coulanges moldearon el discurso para que la Historia se adecuara a los patrones de las ciencias naturales surgiendo así la rama positivista racionalista. Esta debía alejarse de la literatura para acercarse a los modelos científicos por lo que se exige emplear exclusivamente documentos oficiales, pero esto limitaba a que solo se podían construir las historias de las sociedades que tuvieran esta clase de documentos.

La importancia de estos comienzos de la historiografía se hacen patentes en la reacción frente a esta con el nacimiento en Francia de *École des Annales* como recoge Marc Bloch (2015). Fundada y desarrollada por Bloch [fig. 5] y Lucien Febvre [fig. 6], primero como revista histórica en 1929, trataban de centrarse en la historia económica y social, más allá de los grandes acontecimientos políticos y las grandes figuras históricas. Esta reacción era la necesidad de renovación disciplinar que fue abriendo los temas, las fuentes de consulta y los métodos que la historiografía empleaba para estructurar el discurso histórico. Como ejemplo sería *El Mediterráneo en época de Felipe II* (1949) de Fernand Braudel [fig. 7] en el que, influido por las ideas antropológicas de Levi-Strauss, argumenta una modalidad temporal que consiste en tres tiempos distintos para describir las influencias sociales que determinaban el devenir histórico de su época. Esto abrió a la disciplina a diferentes modos de interpretar la lectura del pasado, a lo que se sumaron otras figuras como Labrousse con las ideas de una historia marxista. Ya en una tercera generación de los Anales se encontrarían Philippe Aries que se ocupó del concepto de infancia y muerte a lo largo de la Historia o Jacques LeGoff que en *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval* (1977) [fig. 8] expuso el debate de la heterocronía, siendo este dividido dependiendo de cómo se medía el tiempo según las necesidades de los distintos individuos sociales de una época.



Fig. 5 y 6. Fotografías de March Bloch y Lucien Febvre.



Fig. 7. Fotografía de Fernand Braudel.



Fig. 8. Fotografía de Jacques LeGoff.

La relevancia de la influencia de los Anales, como apunta Edward H. Carr (2009), es la de abrir la historiografía a otros campos de análisis que entiendan el tiempo como una heterocronía anacrónica que debe estudiarse desde el conjunto y, a la vez, desde el estudio de casos específicos. Es así como se observan movimientos como la *Microhistoria* italiana de los años setenta en los que Carlo Ginzburg analiza el contexto histórico a través de la historia de un solo individuo o familia.

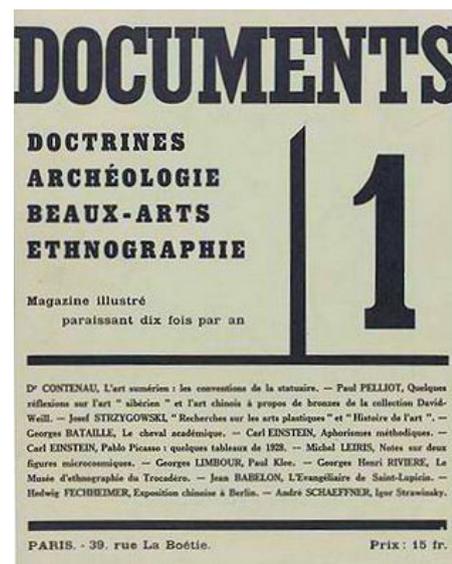
Estas ideas de renovación e incorporación de otros puntos de vista disciplinares también se observa en el desarrollo de la Historia del Arte, como se puede ver con Tatarkiewicz (2004). Desde las ideas científicas de Winckelmann, pasando por el formalismo defendido por Riegl o Wölfflin hasta los métodos sociológicos de Arnol Hausser. La historiografía artística trató de aislar, en un principio, el análisis de las obras de arte por medio de una evolución natural y causal, que tuvo que ir abriéndose hacia otras disciplinas a través de la obra de figuras como Aby Warburg, Wilhelm Worringer o Rudolf Arnheim. El análisis de las obras de arte ya no se basó meramente en el aislamiento estético de la observación de sus formas, sino que se trasladó también a los discursos sociológicos y antropológicos que analizaban los procesos de creación artística desde lo social, lo psicológico y lo económico.

Así pues, la relevancia de este recorrido a través de la historiografía estructura una base sobre la que construir los argumentos las que vincular las ideas de este proyecto y cómo se adscriben a las teorías sobre las imágenes que por una parte tratan sobre el pasado y su construcción mediante la práctica artística. Para ello, es necesario presentar varios de los referentes historiográficos que dotan de herramientas teóricas al discurso artístico que aquí se trata de hilvanar.

2.1.2._ EL COMBATE DE LA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL ARTE: CARL EINSTEIN

Frente a los debates de principios del siglo XX en torno al historicismo como metodología de análisis para la práctica artística, se propusieron modelos alternativos que buscaban completar los encierros epistemológicos que el positivismo cernía sobre sus objetos de análisis. Uno de estos ejemplos es la obra de Carl Einstein [fig. 5], en la que todo historiador encuentra una apertura a la comprensión de los objetos artísticos más allá del esteticismo.

Fig. 9. Fotografía de Carl Einstein; Portada del primer número de la revista Documents (1920).



Su teoría del arte buscaba enfrentarse a otras, como las de Wölfflin o Riegl, para establecer distintas estructuras de carácter multifocal. Para él, los objetos artísticos se debían entender como elementos múltiples e invasores. Esta visión implicaba entender una renovación teórica de la disciplina con un carácter agonístico, donde las experiencias estéticas eran entendidas como figuras abiertas a su reconfiguración. De ahí que dijese que “la historia del arte es la lucha” (Didi-Huberman, 2008, p. 246), un enfrentamiento con la que enfrentar la racionalidad constructiva sobre la que se determinó la Historia del Arte. Él buscaba mostrar las falacias sobre las verdades incondicionales que vendía el historicismo. Exigía, como apunta Didi-Huberman (2008), ir “contra una cierta noción del arte” (p. 249), en la que basar su combate contra el esteticismo y el idealismo, considerándolo un “reduccionismo académico”, como lo recoge Luelmo (2008, p. 1088).

La fuerza insurreccional que poseían las obras artísticas era menguada con el historicismo. “Se ‘deshistoriza’ las obras de arte a fin de no dejarlas ser amenazas de vida, amenazas del presente [...] consiste en sustraer las obras de arte de los procesos vivos y disminuir sus efectos complejos” (como se cita en Didi-Huberman, 2008, p. 254). La noción del arte se basa también en una noción de la Historia, que en la época de Einstein se alimentaba de un modelo hegeliano evolucionista y teleológico. Por lo tanto, su tarea era la de montar un punto de vista dialéctico que mostrase esos procesos vivos entorno a las obras de arte. Así pues, se opone a esa alineación histórica con una genealogía que pueda cuestionar las condiciones en las que se producen las obras de arte y, de ese modo, diagnosticar los síntomas y las relaciones de estas como sus supervivencias, demostrando así el anacronismo implícito en las experiencias estéticas e históricas.

Carl Einstein se sirvió de las propuestas de Ernst Mach, en las que encontraba una argumentación crítica a la sustancialidad del yo y su entorno a favor de un cuestionamiento sobre la base de la inclusión de un análisis físico-psíquico de la experiencia, que problematiza las relaciones teleológicas históricas, liberándola de la causalidad. Uno de sus planteamientos es entender lo que denominó como la transvisualidad, que consiste en esa visión sincrética a la hora de analizar las obras artísticas, lo que conlleva entender la eficacia antropológica intrínseca en ellas y experimentar las complejidades psíco-físicas y temporales de la experiencia estética más allá de sus formas.

De este modo, es como el espectador entra en juego, siendo fundamental para la experiencia estética. Tal y como menciona Wolfgang Iser, recogido por Luelmo (2008), “la obra ya no intenta crear una “ilusión de realidad” sino certificar la “realidad de la ilusión” y esta debe ser verificada a través de la experiencia del espectador, “colaborador en la definición de cuadro” (p. 1092). Al tomar la transvisualidad como

factor para entender la vinculación entre lo material y lo mental se presenta así la renovación de la Historia del Arte como una necesidad de salir del tiempo continuo y causal, es decir, de los modelos estéticos que aíslan el debate de los objetos artísticos. En este punto es donde cobra protagonismo la lógica genealógica con la cual se busca averiguar las condiciones de posibilidad de las obras de arte, así como el de las revoluciones que puedan contener, es decir, “las imágenes conservan su fuerza activa si se les considera como fragmentos que se disuelven en el tiempo [...] focos de energía y de intersecciones de experiencias decisivas” (como se cita en Didi-Huberman, 2008, p. 285). Este paradigma entiende a las imágenes como fragmentos de un todo, en el que se debe rastrear desde el presente al pasado para encontrar las fuerzas, a través de la experiencia de la recepción, que conviven y se transforman dentro de las imágenes. Esta intuición dialéctica dotaría al análisis de las prácticas artísticas y sus objetos de una mayor comprensión de las lógicas no solo formales que toman partido de su entorno. Lo que da a entender una conciencia no jerarquizada de un saber histórico a través de las obras de arte que colocan horizontalmente los procesos de la experiencia imbricados en las producciones culturales y su relación con el mundo.

2.1.3._ EL INSTANTE DEL RELÁMPAGO: LAS VOCES DE BENJAMIN

En esta línea sobre el cuestionamiento de la lógica del historicismo, Didi-Huberman (2008) sugiere que Benjamin [fig. 5] podría afirmar: “no hay historia del arte” (p. 139). Esta petición no es la sentencia de un hecho, sino el deseo de una exigencia de cambio. Esta reclamación espera una renovación de la disciplina histórica frente al formalismo y una alternativa al mito del progreso. Había que derrocar el modelo teleológico, abrir la historia a otros modelos temporales ya que “¿No existe en las voces a que prestamos oído un eco de las ahora enmudecidas?” (Benjamin, 2008, p. 306).

La propuesta de Walter Benjamin viene de inscribirse al materialismo histórico como filosofía de la historia. “la litografía fue superada por la fotografía” (Benjamin, 2016, p. 12), una sencilla afirmación sobre la transformación material del desarrollo de nuevas tecnologías que actualizan los modos de pensamiento de toda una época. La crítica hacia el aura y la necesaria desacralización de la reproducción técnica (Benjamin, 2016) sirvió como herramienta conceptual para proponer el estatus sobre las imágenes y su eficacia histórica como elementos que acompañan a la vida social y política. Es por ello, que la imagen no debe ser condicionada a un carácter de documento archivístico como había sido para el historicismo.



Fig. 10. Fotografía de Walter Benjamin.

Bajo esta concepción se debía resituar la comprensión de los objetos históricos como piezas para argumentar relatos historiográficos. Para este problema, Benjamin propuso ver a estos objetos como “portadores de síntomas” (Didi-Huberman, 2013, p. 69). En la misma lógica que Warburg describía las “supervivencias”, la sintomatología benjaminiana proponía lo que Georges Didi-Huberman ha denominado la “imagen-malicia” (2008, p. 172). De este modo, las imágenes son una amenaza para los discursos institucionalizados. Una propuesta del filósofo es su concepto del inconsciente óptico para analizar “lugares del crimen” (Benjamin, 2007, p. 403). En este paradigma, la fotografía posibilita analizar una imagen en la búsqueda de los detalles que favoreciesen otras lecturas sobre lo que pueda diagnosticar como síntoma de un conflicto latente. Esta puesta en común muestra el anacronismo del propio acto del registro en imágenes, ya que dejan ver “el presente del acontecimiento” (Didi-Huberman, 2008, p. 144), lo que justificaría el anacronismo implícito del acto del ver desde un *Ahora* a un *Tiempo Pasado* y su écfrasis consiguiente.

Sin embargo, hay algo implícito en estos debates sobre las imágenes y la renovación del concepto de historia que está estrechamente ligado al acto destructivo en todos estos autores: el común del desmontaje, el acto de poder descomponer y destruir, “el que rompe el rosario, el que hace 'estallar el continuo de la historia' ” (Didi-Huberman, 2008, p. 151). La importancia de dismantelar las estructuras jerarquizadas e institucionales era necesaria para enfrentarse a las tensiones de las relaciones implícitas en las imágenes. Este juego en Benjamin era la posibilidad de generar discursos que partieran del anacronismo, que los saltos y las discontinuidades establecieran otras conexiones entre pasado y presente, es decir, tomar la historia “a contrapelo”, tener el valor de entender “de qué manera el pasado llega al historiador” (Didi-Huberman, 2008, p. 153). El único modo que entiende Benjamin es el de llegar a hacerlo desde un

modelo dialéctico que permita el choque entre imágenes, entre temporalidades. Su crítica a la teoría del progreso mediante la argumentación de la ruina del positivismo es su forma de estar presente en su momento —en el que el fascismo dominaba el mapa político— y proponer modelos de resistencia. Es esa misma resistencia como la que Benjamin (2008) observaba en el *Angelus Novus* (1920) [fig. 11] de Paul Klee frente al vendaval del progreso, una corriente que acumulaba desechos y ruinas, un material que el propio filósofo (2008) señalaba que quedaba apartado por la Historia de los vencedores, del historicismo. Mediante una arqueología, tanto material como psíquica, se podían encontrar en las ruinas de los lugares del crimen una posibilidad de redención, de enfrentarse al modelo lineal de narración.

Es por ello que Benjamin pedía recordar y demandaba observar los desechos del historicismo, las imágenes que liberaban el despertar haciendo visible los intervalos olvidados entre el pasado y el presente. “Ya que la historia se disgrega en imágenes y no en historias [...] porque en la imagen se chocan y se separan todos los tiempos con los cuales está hecha la historia” (Didi-Huberman, 2008, p. 171) y es desde esta estrategia en que la imagen podría ser maliciosa, desmontando la historia como un relámpago y siendo esos instantes de luz cegadora los que traerían una crítica necesaria para Benjamin. El historiador, por tanto, remonta mediante las imágenes el conjunto de tiempos heterogéneos. Benjamin establecía una estrategia epistemológica que tuviera en cuenta el anacronismo implícito en las imágenes, ya que a través de estas tensiones temporales sería posible encontrar los retazos de verdad que quedaban ocultos por los discursos institucionales. Esto permitiría, actualmente, proponer otras aproximaciones hacia la comprensión de las imágenes que permiten ampliar el conocimiento que se tienen de estas y otorgarles un carácter de “organismos vivos” (Mitchell, 2017, p.79), tal y como estructura W.J.T Mitchell, para entender su resistencia al olvido y su capacidad de sobrevivir siglo tras siglo.



Fig. 11. *Angelus Novus* (1920), Paul Klee.

2.1.4. “ENTRE ESPACIOS”: LA CONTEMPORANEIDAD DEL DISCURSO SOBRE LAS IMÁGENES

El recorrido llevado hasta el momento demuestra como una disciplina como la Historia del Arte ha tenido que renovarse para abrirse a la crítica multidisciplinar. Los objetos de arte en un paradigma epistemológico teleológico avalado por el formalismo y la periodización estilística no han sido suficientes para las inquietudes que se han ido incorporando al debate académico. Del mismo modo que la historiografía ha ido incluyendo nuevos campos del saber para ampliar su repertorio de herramientas, los discursos artísticos han ido en paralelo a estos. Como señala Ana García Varas (2011), unos de estos giros epistemológicos fueron el *Pictorial Turn* de W.J.T Mitchell en 1992 y el *Iconic Turn* de Gotffried Boehm en 1994, respectivamente el campo de los Estudios Visuales anglosajón y la *Bildwissenschaft* alemana. Del primero se destaca el interés principal por los procedimientos que giran en torno a la visión y a la producción de imágenes como portadoras de ideologías; mientras que en el ámbito alemán predomina el análisis filosófico ontológico sobre la idea de lo que podría ser una imagen y cuál sería su naturaleza. La relevancia en el ámbito del conocimiento de este paradigma es la transformación del giro lingüístico, de Richard Rorty en 1967, en el que todo podía ser entendido como un texto. A partir de este momento, se trataría de argumentar una escisión radical de la imagen ilustrativa de un texto, algo que el historiador Keith Moxey no ve capaz hasta el momento, a pesar de que él mismo trata de ensayar sobre la écfasis y reflexionar sobre las modalidades visuales (Moxey, 2015). Esto quiere decir, generar un conocimiento que parta de lo visual.

Este giro en el pensamiento contemporáneo viene propiciado por la mentalidad de que el objeto artístico pasa a ser entendido como un artefacto visual (Moxey, 2015), por el que se desprende de su pasado como texto a interpretar hacia un elemento atravesado de relaciones temporales y portador de imaginarios, lo que no se aprecia aislando a la obra en un contexto o en un discurso específico que corta sus posibles relaciones contextuales y anacrónicas. Así pues, la teoría sobre las imágenes se amplía estructurando otro tipo de puntos de anclaje sobre lo que entender el qué o cómo es una imagen. Este debate ha sido fuertemente discutido al surgimiento de los Estudios Visuales, siendo denostados en sus inicios como una competencia poco saludable para la hegemonía de la Historia del Arte junto a la rama de la Estética y denominada despectivamente como una “historia de las imágenes” (Mitchell, 2003, p. 25) que buscaría destruir el canon artístico historiográfico —cabría reflexionar sobre lo positivo de este tipo de “destrucciones” disciplinares de naturaleza crítica, cuestionando estructuras heredadas—. En el ámbito español este debate fue llevado por autores como José Luis Brea o Simón Marchan Friz (2005) abriendo tímidamente la puerta a pequeños grupos de investigación sobre Cultura Visual de influencia anglosajona.

Cabría describir, a estas alturas, de qué modo influye este contexto al presente proyecto. W.J.T Mitchell es considerado uno de los referentes de los Estudios Visuales. Él mismo ha defendido la necesidad de esta apertura académica y ha argumentado en varias ocasiones su relevancia. Una de sus aportaciones es la de que se entienda —al igual que hace Nicholas Mirzoeff— que los Estudios Visuales sería la disciplina que estudia la Cultura Visual, la que en un principio no se atiende exclusivamente a lo que se consideran aún por norma como objetos artísticos. Estos estudios, por ende, se interesarían por los mecanismos de la visualidad entendidos como la construcción visual de lo social, al igual que la construcción social de lo visual (Mitchell, 2003). De este modo, se explica el surgimiento, desde los Estudios Culturales y Visuales, de distintas ramas del saber con un carácter específico empleando herramientas multidisciplinares en sus investigaciones. Ejemplos de estos campos serían los Estudios Fílmicos, los Estudios Feministas o los Estudios sobre Comunicación Visual. Dichos campos, híbridos, aprovechan todas las opciones a su alcance para generar una revisión lo más completa posible. Sin embargo, es precisamente esta comprensión del estudio lo que provoca críticas a estas vertientes sobre su multidisciplinariedad y transversalidad. Bajo una mentalidad moderna y autónoma de las esferas del saber (Habermas, 2002), debe abrirse un conocimiento híbrido. Por ejemplo, a raíz del surgimiento de las instalaciones, Rosalind Krauss denominó a estas propuestas como “posmediales” (Krauss, 1999) acentuando su carácter sobre el cambio de foco desde el medio hacia el contenido, siendo ambas parejas en su resolución, tal y como sucede con *Departamento de Águilas. Sección siglo XIX* (1968) de Marcel Broodthaers [fig. 12]. Pedro A. Cruz (2005) también teoriza sobre estos espacios en los que “lo híbrido como aquello que se encuentra entre dos límites” (p. 101) “como un <lugar de inter-mediación>” (Cruz, 2005, p. 100) describiendo la desintegración de modelos de conocimiento autónomos. Dice así: “su descomposición en microsistemas de significado que surgen de la potenciación discursiva de todas aquellas irregularidades, impurezas y, en general, <desviaciones> de los macromodelos ontológicos” (Cruz, 2005, p. 104).

Desviaciones, irregularidades o microsistemas son términos similares a los que empleaban autores como Einstein o Benjamin con la necesidad de fijar en las imágenes un compromiso alejado de los modelos institucionales. Es desde estos distintos puntos conceptuales de la episteme académica desde la que este proyecto parte, como montaje irregular de los desechos históricos. Un modo de entender la práctica artística desde la continua necesidad de visitar y reconstruir. Es en este punto donde se plantea el proyecto, su comprensión de su espacio dentro del debate teórico e histórico para analizar sus otras dos cimas por alcanzar: la comprensión de la iconoclasia como acto crítico y, por otro lado, su realización mediante las imágenes inmateriales del montaje videográfico ensayístico.



Fig. 12. Departamento de Águilas (1968), Marcel Broodthaers.

2.2._ ICONOCLASTAS: UN VIAJE POR EL POSICIONAMIENTO CRÍTICO

2.2.1._ ETIMOLOGÍAS SOBRE DESTRUCCIÓN Y VANDALISMO

“1.f. Doctrina de los iconoclastas. 2.f. Actitud iconoclasta” es lo que la Real Academia de la Lengua Española (s.f.) define como iconoclasia, a lo que concreta definiendo un iconoclasta como “2. Adj. Que niega y rechaza la autoridad de maestros, normas y modelos”. En estas descripciones sobresalen dos acciones que han sido retomadas actualmente: como actitud y como rechazo.

Lo que, históricamente, se ha conocido como iconoclasia han sido períodos específicos analizados por campos determinados en la Historia y en la Historia del Arte, como base de los estudios teológicos sobre la controversia del culto y las imágenes. Por ello, cabe reflexionar porqué la iconoclasia ha sido retomada en las últimas décadas, generando un campo llamado “estudios sobre iconoclasia” (Gamboni, 2014, p. 11). Estos estudios son mayoritariamente empleados por historiadores del arte que han necesitado replantear la iconoclasia para encauzar un análisis sobre la “destrucción” o el “vandalismo” hacia las obras de arte. Estas investigaciones han promovido un campo de análisis en las que otras disciplinas han servido para entender los fenómenos iconoclastas desde la multidisciplinariedad.

La tesis doctoral de Horst Bredekamp, *Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution* (1974), abogaba por el estudio de las obras de arte como medio de conflictos de relaciones políticas, económicas y sociales; Una línea que también ha continuado David Freedberg (2017), el cual se ha centrado en el análisis psicológico de las respuestas violentas contra las piezas artísticas. Entre estos, uno de los más recientes estudios publicados sobre iconoclasia que repasa este estado de la cuestión es *La destrucción del arte* (2014) de Darío Gamboni, en el cual hace importantes aportaciones sobre la relevancia y la complejidad que supone pensar los fenómenos iconoclastas, ya no solo a lo largo de la historia sino en la contemporaneidad.

Louis Réau llamó a su libro *Histoire du vandalisme* (1959) tratando de denunciar la destrucción y a la vez inventariar estos actos sufridos por el arte francés durante la Revolución Francesa como resultado de lo que se llamaron “bajos instintos de la multitud”, como señala Gamboni (2014, p. 24). Por otro lado, Martin Warnke (1973) empleó la palabra *Bildersturm* (iconoclasia) para justificar que cualquier aproximación crítica al arte equivale a una especie de iconoclasia. En su mayoría, estos estudios acaban siendo historias sociales del arte en el que se enumeran las causas de la destrucción a los objetos artísticos; sin embargo, esto pone a flote ideas intrínsecas de la producción artística que se replantean desde la iconoclasia. Sus raíces griegas, *eikonoklastés*, hablan de la destrucción (*klaó* = romper) de un icono (*eikon* = imagen). No

obstante, las lenguas europeas suelen tener dos términos para definir la destrucción en estos casos: los iconoclastas o los “vándalos” (Gamboni, 2014, p. 27). Mientras, los iconoclastas, aparentemente tienen un motivo para llevar a cabo dicha violencia, los vándalos no. El vandalismo se asoció a los ataques llevados a cabo desde la Revolución Francesa, para ser demonizados como actos gratuitos, emocionales e irracionales [fig. 13 y 14]. A pesar de ello, se han categorizado estas destrucciones para ser empleadas como herramienta de estudio a través de establecer tipos de violencia y sus motivos. Stanley Cohen, por ejemplo, diferenció el vandalismo dividiéndolo en ideológico, convencional, táctico, entre otros; y Warnke habló de discernir la iconoclasia según su dirección, si venía desde “abajo” o desde “arriba” siendo las segundas las que el poder establecía nuevos símbolos mientras que las primeras solo buscarían derrocar dichas estructuras de poder [fig. 15 y 16].



Fig. 13. Demolición de la Columna de Vendôme (1872).

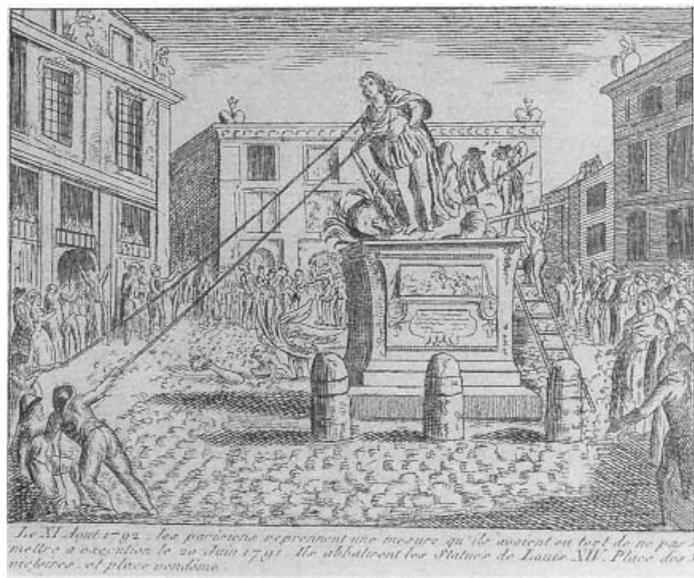


Fig. 14. Destrucción de la estatua de Luis XIV, Plaza Vendôme (1792).



Fig. 15. Derribo de la estatua de Edward Colston durante las protestas de *Black Lives Matter* en Bristol, Reino Unido. (2020); Fig. 16. Busto de Leopoldo II de Bélgica, vandalizado y posteriormente retirado en la ciudad de Hal (2020).

Así pues, todas las matizaciones que se han ido haciendo a raíz de los estudios de iconoclasia acaban dejando ver los necesarios replanteamientos que se producen en la materia. Nelson Goodman (1978) especificó que cambiar la pregunta de qué es arte por la de cuándo es arte es uno de los asuntos básicos que habría que pensar sobre la destrucción de obras artísticas. Esto abre un modo nuevo para acercarse a los estudios sobre arte y a la crítica sobre las imágenes. Los actos iconoclastas ponen a debate la necesidad de entender que desde una parte algo pueda ser considerado arte mientras que por la otra no. Por lo tanto, tal y como ha ido reformando la historiografía, se necesita reflexionar y analizar un fenómeno como la iconoclasia. Por esa razón, se incorpora como herramienta epistemológica crítica al debate artístico. Es aquí donde se establece el siguiente paso: ¿Cómo y por qué la iconoclasia?

2.2.2._ DE IDÓLATRAS A ICONÓDULOS: TEORÍAS SOBRE LAS RELACIONES INVISIBLES

¿Cuándo? Es la pregunta que descentraliza la hegemonía occidental sobre el discurso artístico. El monoteísmo hizo una “teocracia política de la iconoclasia” argumenta Jan Assman (2012, p. 20), una teoría en torno a las imágenes que dividió la vinculación de los seres humanos entre idólatras e iconoclastas y no fue hasta lo que se conoce como la primera crisis iconoclasta en el 726 cuando se argumentó a favor de ellas generando una tercera vía: los iconódulos. Esta teoría de las imágenes plantea un fértil campo con el que analizar los vínculos que se establecen con sus entornos políticos, sociales y culturales a lo largo de la historia.

Estrictamente, la distinción entre iconos e ídolos se basa en ese conflicto, cada uno queda retratado como el idólatra para el bando contrario. Es por ello que permanece totalmente vigente aquello de que la “iconoclasia siempre ha sido la manifestación de una disputa en torno al poder” (Otero, 2012, p. 14). Para Hobbes (2018) el ídolo no es más que una pretendida autoridad que no se deduce de nada real. Por lo tanto, se entendería al iconoclasta como un instaurador de la distancia entre las imágenes y la verdad. Esta distancia fue argumentada por Juan Damasceno durante el II Concilio de Nicea en el que defendió la teoría de la encarnación, argumentando que Dios había revocado su propia ley haciendo al hombre a su imagen (*ad imaginem*) y semejanza (*similitudem*), pero ante todo por encarnarse en la figura de su Hijo (Delgado, 2001). De este modo, concibió la iconodulía como la veneración de las imágenes como medio para entablar una relación con lo divino, la tolerancia de la encarnación. El idólatra confunde medio con divinidad según la teología.

Sin embargo, ¿cómo entender estas relaciones? Jean-Luc Nancy (2006) describe las imágenes como aquello con lo que entramos en una relación de placer, esto da a entender el doble carácter tras las imágenes, por lo que ya no solo interesarían sus cualidades miméticas sino por lo que evocan al margen de la representación, lo que el filósofo llama la participación (*methexis*). Esta teoría coincide con la necesidad de Hans Belting (2007) que, como antropólogo, busca entender las imágenes junto a sus medios de representación. Esto le lleva a proponer pensar a las imágenes con una parte mental junto a su necesidad de visibilizarse a través de un cuerpo físico, de un medio. Este neoplatonismo perverso trata de descifrar las relaciones invisibles que hay tras las imágenes y su vinculación en la actividad humana, lo que Mondzain denomina “las relaciones imaginarias con lo invisible” (Otero, 2012, p. 34).

“Hay que romper los ídolos. Solo su desaparición material puede hacer desaparecer también la amenaza que supone su poderosa ficción” (Mondzain, 2012, p.128) con esta afirmación Marie-José Mondzain está confirmando varias cosas antes mencionadas. La desaparición solo puede ser material y de este modo se espera que desaparezca la amenaza de la ficción, de la ideología tras la representación. ¿Cuándo es una amenaza y para quién? En teología definen ídolo como “la imagen falsa de lo que es verdadero” (Mondzain, 2012, p. 130). Así es como los iconos pasan a convertirse en ídolos sacrificables cuando son derrocados por otras imágenes que muestren lo verdadero, pero ¿cuándo una es verdadera frente a otra? En esta economía de lo visual, mediante un lenguaje teológico Mondzain ha establecido tres niveles de relación en los que acercarse a las actitudes de cada postura.

Los seguidores del signo o los melancólicos, es como denomina a los iconoclastas. Para la autora son “en nombre de una ausencia irreparable los emblemas de un faltar, un abrirse al vacío” (Mondzain, 2012, p. 140) “marcada por el sello de la profanación, animada por el dinamismo del sacrilegio” (Mondzain, 2012, p. 141) y por ello “no reivindica perennidad alguna. Es el arte propio de los príncipes sin Iglesia, un arte de combatientes hostiles a toda suerte de feudalismo” (Mondzain, 2012, p. 141). Melancolía y vigilia, mediante la profanación derrocan los feudalismos institucionales, por lo que los iconoclastas serían los críticos que muestran la falsedad de estas figuras.

Por otra parte, estarían los seguidores de la semejanza, del doble, los idólatras. “El ídolo sostiene el discurso ininteligible del cuerpo [...] renuncia a la inmortalidad de la carne redimida para promover la misteriosa vitalidad de los cuerpos corruptibles” (Mondzain, 2012, p. 144). Como se ha venido definiendo, los ídolos son la equivocación del otro que rinde culto a un elemento vacío que se asemeja a la divinidad de una verdad hecha carne, pero de nuevo habría que preguntarse ¿cuándo se convierte en un ídolo sacrificable? “Toda visibilidad puede convertirse en ídolo” (Mondzain, 2012, p. 144).

Y finalmente, los seguidores del símbolo, los nostálgicos, los que denomina iconófilos o iconódulos. “La materia en imagen viva y en mirada redentora”, “todo vasallo fiel de la visibilidad es iconófilo” (Mondzain, 2012, p. 143). Según la autora se entendería que los iconódulos podrían gestionar la economía visual sin la destrucción de las imágenes, manteniendo la veneración frente a la adoración, la distancia prudente y crítica sin renunciar a la representación, al símil.

En los estudios sobre iconoclasia, estas relaciones se conectan unas entre otras. ¿Cuándo entender que un icono no es un ídolo? ¿Es posible no negarlo o no destruirlo? Este tipo de cuestionamiento es lo que producen estas relaciones imaginarias de la invisibilidad en la batalla por su encarnación, por su representación y sobre la reacción de su existencia. Se podría pensar que la iconodulía es la respuesta, pero la iconoclasia, dado su carácter profundamente polarizante, es la actitud que más mitología ha despertado y es por ello que en la actualidad es el concepto que se emplea cuando se trata de establecer herramientas críticas con las que desmontar a los “ídolos” instituidos. La iconoclasia busca encontrar el sonido hueco de dichos ídolos, y es ahí donde se ha entendido la iconoclasia como un gesto, como una actitud. Una herramienta para el iconódulo que sigue creyendo en las imágenes, pero necesita poder viajar entre las sombras de la eterna sospecha de la idolatría, pero ¿cómo hacerlo?

2.2.3._ CARNAVALES Y JUGUETES: EL GESTO REVOLUCIONARIO

Toda imagen es el constructo de una herencia pasada, “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1973, p. 190), por lo que cabría hablar de intertextualidad para analizar el gesto iconoclasta. Desde esta perspectiva Aby Warburg acuña el término *Nachleben* (supervivencias) (Didi-Huberman, 2013, p. 45), que implica la intertextualidad anacrónica de un tiempo y un pensamiento con el presente, demostrando así las relaciones rizomáticas (Deleuze; Guattari, 2015) de las imágenes. No es posible deshacer la intertextualidad intrínseca. Esto es otra de las hipótesis de los estudios sobre iconoclasia: las relaciones que se establecen entre los contextos y las imágenes; sin embargo, ¿cómo se puede hablar de la iconoclasia como un gesto o una actitud?

“Es el momento de la risa, de la transgresión, de la sátira y de la parodia, [...] del “mundo al revés” (Marchese y Forradellas, 2000, p. 51). De este modo, Marchese y Forradellas definen lo carnavalesco basándose en la teoría del filósofo Mijail Bajtín. De la misma manera que Gerardo Rodríguez (2003) señala que el carnaval sería “un diálogo con la cultura dominante [...] constituye una respuesta, o visión alternativa, al canon preestablecido” [fig. 17] (p. 169), un icono pasa a ser un ídolo hueco, pero tan solo por un breve espacio de tiempo en el que tras las festividades este recupera su estatus institucional. Para poder explicarlo mejor, el escritor Gérard Genette define la hipertextualidad, es decir, cuando un texto B está unido a un texto A anterior. Lo que, a su vez, por ejemplo, Rodríguez (2003) entiende como un *hipotexto* (la fuente) y el *hipertexto* (la parodia, la cita de la fuente) (p. 167). El carnaval sería el hipertexto de las costumbres instauradas por un hipotexto.

En el carnaval “las esferas de lo privado y lo público se funden en un objetivo común” (Rodríguez, 2003, p. 170) y alcanzan una dimensión colectiva pero que “comulga con la privada” [fig. 18] (Rodríguez, 2003, p. 170). En esta línea, Batjín también propone pensar sobre las voces que participan como *heteroglosia*, ya que enfatiza el choque entre una voz dominante y otra supeditada, a diferencia de la *polifonía* (Rodríguez, 2003). Esta orquestación, como teoría social, estructura un centro y una periferia siendo el carnaval un paso hacia un cambio, una transformación. A pesar de eso, “supone un potencial de cambio, no una realidad alcanzada” (Rodríguez, 2003, p. 172) por lo que el carnaval es la actitud, una acción que propicia un cambio en el pensamiento para desear una transformación. “No se trata de negar la estructura dominante, sino de ofrecer [...] un camino hacia el posible cambio” (Rodríguez, 2003, p. 173). Por lo

tanto, el interés de la propuesta carnavalesca es la de “una acción política [...] como el deseo de entender y promover la deconstrucción popular de los discursos e ideologías oficiales” (Rodríguez, 2003, p. 173). Por otro lado, el carnaval se diferencia del espectáculo por la pasividad del espectador. “Una identificación pasiva [...] del latín spectare, que significa “observar” [...] Por el contrario, el carnaval demanda una actitud activa y crítica en el público” (Rodríguez, 2003, p. 174). Por ello, se hace posible la actitud paródica de sus participantes frente a la hegemonía, no hay momentos de risa sin acción y estos podrían encender una chispa en la que quizás se pueda vislumbrar el instante de peligro, el relámpago benjaminiano.



Fig. 17. Fragmento de una miniatura de un Chivari (1310) en el *Roman de Fauvel*.



Fig. 18. *El combate entre don Carnal y doña Cuaresma* (1559), Pieter Brueghel el Viejo

Por otro lado, en esta línea, Walter Benjamin también buscaba una acción que pudiese desmontar los relatos historiográficos. Ese gesto lo encontró en lo que “se juega también entre un tiempo de la cosa desmontada y un tiempo del conocimiento por montaje” [fig. 19] (Didi-Huberman, 2008, p. 183). Es desde este deseo de conocimiento en el que Baudelaire (2014) llama a objetos como los caleidoscopios “juguetes científicos” en relación con el uso de las artes dentro del avance científico [fig. 20]. Para Benjamin, el juguete tiene un carácter arqueológico y reminiscente de la infancia. Esto es posible ya que todo lo que es viejo puede devenir en juguete, como dice Giorgio Agamben (2011), se entendería que todo puede ser un juguete donde “el niño baudelaireano se divertirá locamente uniendo entre sí todas las significaciones [...] Y terminará quizás, en el colmo de la curiosidad, por romper el aparato mismo” (Didi-Huberman, 2008, p. 186). Se entendería entonces como los desechos de una sociedad, como los juguetes, puedan ser a ojos de Benjamin “material de esta imagen dialéctica [...] un desmontaje errático de la estructura de las cosas” (Didi-Huberman, 2008, p. 189). Es por ello, que la actitud del niño frente a la curiosidad que le despierta el uso del juguete busque desmontarlo, aprendiendo de los fragmentos en los que “las imágenes devienen entrecortadas” (Didi-Huberman, 2008, p. 199).

Por ejemplo, Benjamin se interesó por el trabajo de Karl Blossfeldt por sus semejanzas con el caleidoscopio, ya que mostraba estructuras en una repetición incesante a través de la observación de modelos orgánicos que dejan ver las inevitables diferencias entre estas. “su estructura caleidoscópica: las formas se suceden allí para transformar- se [...] y se descomponen para metamorfosearse” (Didi-Huberman, 2008, p. 204). De este modo, hace un símil entre el curso de la historia y el caleidoscopio: “el caleidoscopio en la mano del niño que cada vez que lo gira, destruye un orden para hacer nacer otro nuevo [...] El caleidoscopio debe ser roto” (Didi-Huberman, 2008, p. 209). El niño se entendería como el revolucionario capaz del gesto iconoclasta frente a la hegemonía en un acto de desmontaje y experimentación de las formas.

“Todos los golpes decisivos son producidos al jugar” (Didi-Huberman, 2008, p. 212). De este modo, Benjamin explora la figura del niño como revolucionario en su actitud y al juguete como la necesaria herramienta con la que profanar la Historia. Es la acción del desmontaje, las chispas de un martillo golpeando a las imágenes. Como dijo Nietzsche: “una transmutación de todos los valores, este punto de interrogación tan negro” (Nietzsche, 2019, p. 23), un modo para ver que “hay en el mundo más ídolos que realidades” (Nietzsche, 2019, p. 24) y por ello quizás se deba “preguntar aquí una vez con el martillo, y escuchar como respuesta aquel famoso sonido vacío” (Nietzsche, 2019, p. 24). Un sonido vacío que incluso Karl Marx utilizó para considerar al iconoclasta como el único capaz de ver a través de las estructuras capitalistas de la mercancía. Así es como Marx emplea como ejemplo al Laocoonte [fig. 21] de Lessing, luchando



Fig. 19. Muñecos rusos de la colección personal de Walter Benjamin.

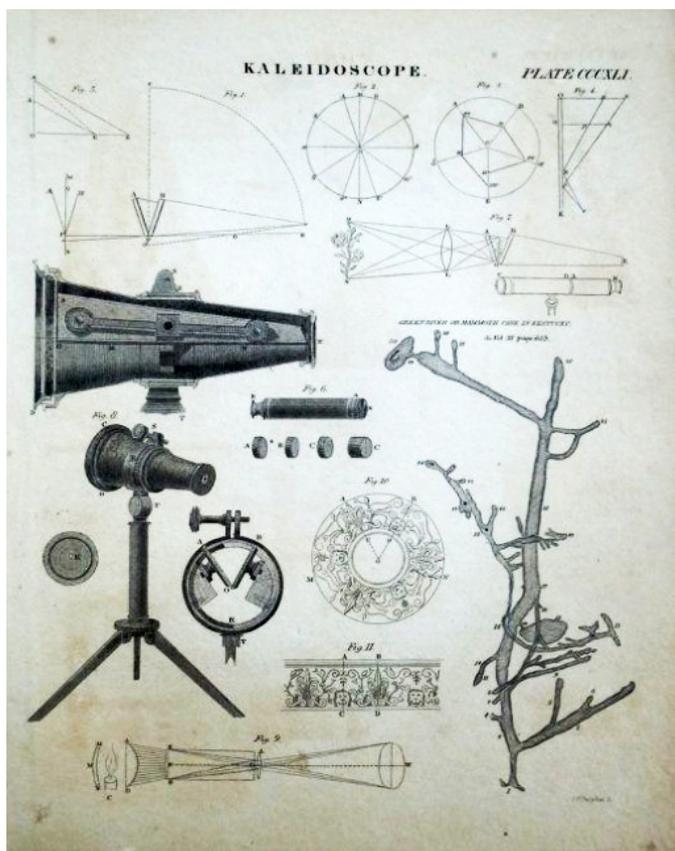


Fig. 20. Grabado de un caleidospoio (1820) (s.a.).

contra las serpientes que encarnaban las divinidades idolátricas, tal y como lo recoge W.J.T. Mitchell (2016). En conclusión, se trata de adoptar una postura con la que implicarse (Didi-Huberman, 2013) en el proceso de este proyecto mediante la actitud del niño curioso que trabaja con las imágenes como iconódulo, negándoles unos hipotextos heredados, en una postura iconoclasta que busca a través del montaje videográfico volver a pensar la Historia.



Fig. 21. Copia romana del s. I a.C. de *Laocoonte y sus hijos*, Agesandro y Atenodoro de Rodas. Museos Vaticanos.

2.3._ EL ENSAYO TRAS LA FORMA FÍLMICA: ANOTACIONES DE UNA ELECCIÓN

2.3.1._ LA ANIMACIÓN DE LA MATERIA: HACIA LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

La siguiente parada del recorrido de esta investigación es la elección de un medio específico para la producción artística. Siguiendo la línea del capítulo anterior cabría reflexionar sobre esa idea de idolatría y cómo se han llegado a crear formas que realmente hablen por sí mismas, es decir, cómo se ha desarrollado un imaginario que pudo incorporar, en cuanto la tecnología lo permitió, el uso de imágenes en movimiento. Este imaginario —en parte— podría tener antecedentes de una tradición que Bredekamp (2007) llama las “formas-yo” (p. 41). Dichas formas serían consideradas modos de herencia —y supervivencia— de esa idea que entiende las imágenes como seres orgánicos capaces de hablar e incluso de generar su propio movimiento.

“Capaz de transformar creaciones de la naturaleza en imágenes y definir las como una esfera propia” así Bredekamp (2017, p. 17) habla de las creaciones humanas como los bifaces, piedras grabadas o esculturas humanoides en las que no solo existía una funcionalidad sino una sensibilidad estética, esto define la intencionalidad humana de la creación [fig. 22]; sin embargo, esta esfera de la creación de objetos ofreció casos en los que se animaban a través de inscripciones grabados en estos, como es el caso de un vaso griego del 675-650 a.C. que amenaza que, si sufre un robo, el ladrón se quedará ciego [fig. 23]. Los objetos hablarían a través de las inscripciones hasta el punto de ser entendidos como seres conscientes de su propia existencia como sucede con una escribanía siria, de entre el 1230-1250, que reza: “y no existe piedra preciosa como yo” (Bredekamp, 2017, p. 48). La animación de la materia a través de la intencionalidad humana generó la atmósfera en la que pensar las imágenes como seres orgánicos que echarían a andar tras su creación.

Esta tradición se vincula con la ya conocida práctica que se llevó a cabo por los artistas en las que dejaban su huella. Esto se observa en el cambio de uso del término latín *HOC* (“esto”) por el *ME* (“me, a mí”) en el ámbito del cristianismo, por ejemplo como la inscripción de la mesa del altar de Sant-Sernin en Toulouse en el que se graba: “Bernard Guildin me ha hecho” [fig. 24] (Bredekamp, 2017, p. 51). Los objetos parecen cobrar vida y hablar de sí mismos, describen su procedencia, registran su historia o incluso tratan de establecer una conversación. También son muy conocidas las inscripciones de Jan van Eyck como la que aparece en el cuadro *Hombre con turbante rojo* (1433) [fig. 25] que registra: “Jan van Eyck me ha hecho en el año 1433 el 21 de octubre”, lo mismo que sucede con el *Retrato de Margarita van Eyck* (1439) en el que incluso determina la edad de la retratada [fig. 26] (Bredekamp, 2017, p. 59).



Fig. 22. Bifaz achelense (200.000 años AP)



Fig. 23. Aryballos proto-corintio. (670 a.C.). Museo Británico.



Fig. 24. Detalle del altar de la iglesia de Saint-Sernin (Toulouse), (1096) Bernard Guildin. Fotografía de Carmen Baena.



Fig. 25. *Hombre con turbante* (1433) Jan van Eyck.



Fig. 26. *Retrato de Margarita van Eyck* (1439) Jan van Eyck.

Esta necesidad de insuflar vida es bien conocida a través de mitos como el de Pigmalión y Galatea [fig. 27], pero con el tiempo se ha ido mucho más allá. La relación del animismo en las imágenes no deja de ser un sueño que busca dar la apariencia de la vida mediante el movimiento de las imágenes, y esto se conseguiría mediante el diseño de distintos medios para conseguir esa ilusión. Aby Warburg investiga estas relaciones del movimiento en la representación a través del análisis de las supervivencias en las formas de la Antigüedad, así como el *pathos* representado. La figura de la ninfa [fig. 28] y la ménade dionisiaca son claros ejemplos de la intencionalidad de la representación del movimiento en una superficie bidimensional que reflejase el *pathos*, la “emoción dionisiaca” (Nietzsche, 2013, p. 14). Con la misma intención, a través de sus estudios sobre Boticelli, Warburg interpreta que “el argumento mitográfico no representaba [...] sino un pretexto para declinar los movimientos” (Michaud, 2017, p. 70). Se podría estudiar como las posturas de las figuras en *La primavera* (1482) [fig. 29] “nos aparecen como los desplazamientos de un solo cuerpo cuyas posiciones sucesivas son representadas simultáneamente”, es decir, una indagación plástica en la búsqueda de la ilusión de movimiento.



Fig. 28. Fragmento del relieve de Gradiva. Copia romana de original griego del siglo IV a.C.



Fig. 27. *Pigmaliön y Galatea* (1890), Jean-Léon Gérôme.



Fig. 29. *Alegoría de la primavera* (1477–1482), Sandro Botticelli.

Este mismo enfoque vuelve a aparecer en el análisis del teatro a través de la figura de Bernardo Buontalenti, objeto de estudio de Aby Warburg tras argumentar una dimensión escénica en la pintura mediante el estudio de los “Intermedios” de la Florencia de 1589. El interés del historiador por Buontalenti se centra en su labor como ingeniero para “animar los conceptos de Bardi dando la ilusión del espacio y del movimiento por medio de los decorados, de los dispositivos escénicos” (Michaud, 2017, p. 128). Incluso a él se le considera el precursor del invento del zoótropo, por lo que las estrategias de este ingeniero se encaminaban en la representación del movimiento mediante la animación, tal y como llevó a cabo con *La Pellegrina. Intermeddi 1589*. De este modo, se entendería la necesidad de llevar los relatos a la representación plástica y simular el movimiento mediante elementos como los inmensos decorados pintados o como el de la creación de un dragón para el tercer Intermedio que incluso debía exhalar humo [fig. 30], descrito por Giovanni da Vernio (Michaud, 2017, p. 132).



Fig. 30. Apolo descendiendo para matar al Pitón. *Intermedios de 1589* (s. f.) (s. a.)

La relación de este recorrido y la invención del cine demuestran que no fue, exclusivamente, un cambio de paradigma técnico, sino que también tuvo que llevarse a cabo un desarrollo cultural de la idea sobre las imágenes y su animación. Warburg lleva este argumento hasta el punto de tratar de definir a la mente como la montadora de imágenes, en la que “para atribuir movimiento a una figura que no se mueve, es necesario despertar una serie de imágenes que se encadenen unas a otras” (como se cita en Michaud, 2017, p. 73). De ese modo, describió la posterior práctica cinematográfica que se sirve de la simulación del movimiento encadenando imágenes fijas.

Durante la vida de Aby Warburg, el cine comenzó a dar sus primeros pasos y en esta línea de animar lo inerte se observan ejemplos como los experimentos de Étienne-Jules Marey y sus cronofotografías que representaban, por ejemplo, el movimiento de un hombre corriendo [fig. 31]. Cabrían destacar también los experimentos de W.K.L. Dickson como en *Film sonoro experimental* (1894), *Sheik Hadj Tahar* (1894) o en *The sneeze* (1895) [fig. 32]. Todos estas propuestas de registro filmico muestran el esqueleto del montaje: el encadenamiento de imágenes fijas. Del mismo modo que los paneles de *Atlas Mnemosyne* [fig. 33], estas propuestas que se estudian simultáneamente, generan el desplazamiento a través del conjunto en busca de “la energía en movimiento que dibuja en su estela” (Michaud, 2017, p. 78). Uno de los casos más relevantes en el presente TFM sería *The sneeze*. Esa fragmentación es una práctica llevada a cabo en *Sturm der Bilder* cuando atiende a los detalles, rastreando las huellas del gesto que deja tras de sí un movimiento. Estos autores estudiaron el detalle y su (re)montaje. Una acción y una emoción, encadenar desde lo inerte lo orgánico para pensar una esfera propia: la humana. De ese modo, buscaron una aproximación a la realidad desarrollando estrategias de ilusión cada vez mayores.

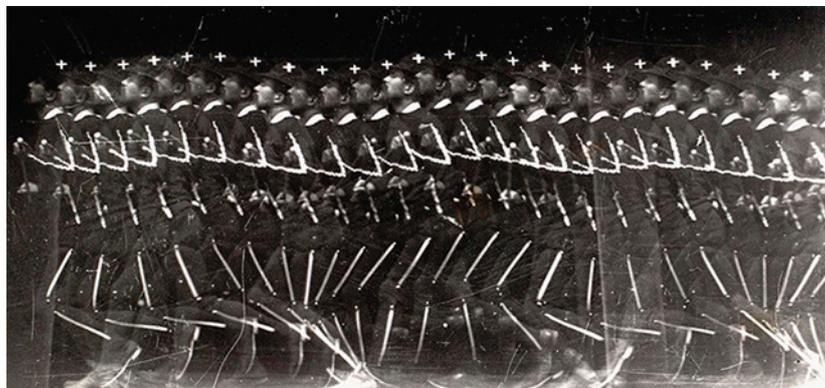


Fig. 31. Cronofotografía *The Running Lion Tamer* (1886) de Étienne-Jules Marey.

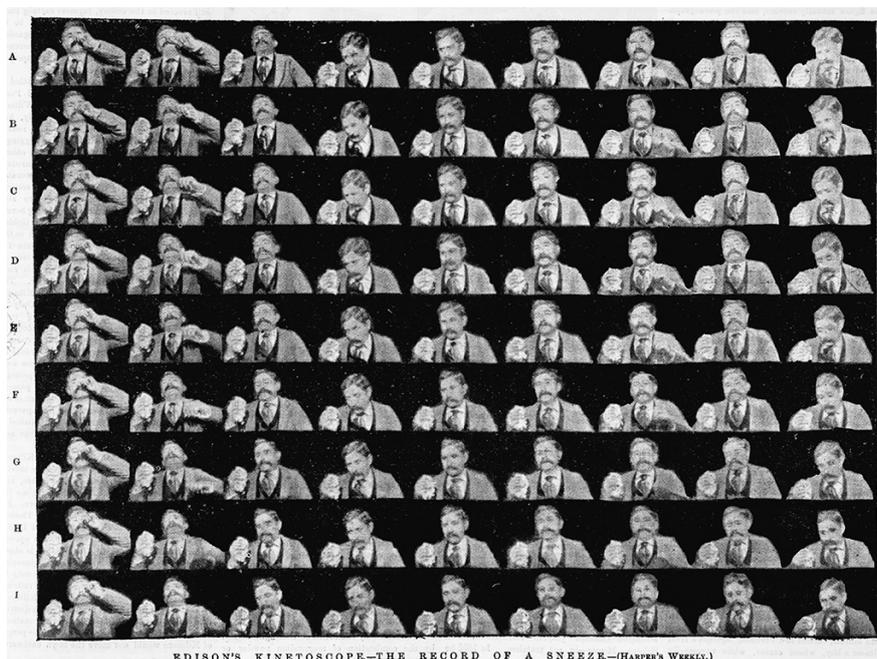


Fig. 32. Fotogramas de *The Sneeze* (1895), W.K.L. Dickson.



Fig. 33. *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), Aby Warburg.

2.3.2._ (RE)MONTAJE: CONCEPTOS TRAS EL VÍDEO-ENSAYO

2.3.2.1._ VIDEO ERGO SUM

A lo largo de este nuevo capítulo se busca acotar las características esenciales de la elección del vídeo como medio bajo su forma ensayística. Al mismo tiempo y debido al formato del presente escrito, no es posible realizar con exhaustividad la evolución de las propuestas cinematográficas, por lo que a raíz de la distinción entre cine y vídeo² se propone centrar la atención en el medio del vídeo contando con todas las herramientas dispuestas a través de los capítulos anteriores.

“Vídeo ergo sum” aclama Peter Campus en 1999 (Granata, 2018, p. 219), “somos lo que vemos”. Algo que está implícito en el uso de la palabra vídeo, procedente del latín *videō* que significa “yo veo”, una clara intencionalidad de entender el vídeo como un medio de visión en primera persona, lo que lo diferencia tanto del cine como de la televisión. Uno de los factores más relevantes de la práctica videográfica es la proximidad o intimidad que permiten a este medio ser un dispositivo tecnológico-cultural fundamental en la práctica del remontaje y la manipulación del material audiovisual (Rodríguez, 2008). Su facilidad de acceso permite que sea un medio con el que experimentar las subjetividades colectivas. El vídeo “ha asumido el papel de forma simbólica predominante en la cultura visual contemporánea” (Granata, 2018, p. 197), con el que entender una forma de registrar, conservar y transmitir desde una estética específica del medio que habla de una época concreta³ [fig. 34].

Es por ello que se ha llegado a hablar de “videomorfosis”, tal y como lo denomina Paolo Granata, y con el que trata de establecer un neologismo que señale su contrapartida con la invención de la mirada perspectiva de Panofsky (Granata, 2018, p. 197). En la perspectiva como forma simbólica se demanda una ordenación y racionalización clásica de la Modernidad, un punto de fuga único que coloca al observador fuera del marco de la experiencia (Granata, 2018, p. 210). La cultura perspectiva crearía un universo simbólico con el que narrar y describir [fig. 35], mientras que en

2 A pesar de la democratización en ambos medios con el uso de la imagen digital, sigue siendo debatido el empleo de cada uno de estos términos. Aun así, la palabra cine suele acoger las manifestaciones de imágenes en movimiento, pero en este escrito se seguirá empleando la distinción entre cine y vídeo pensando en que aún existen diferencias en los modelos de producción siendo el cine un medio vinculado con un despliegue mayor de producción comparado con el vídeo, que suele ser de una naturaleza más casera e intimista, una distinción que también señala Weinrichter (2007).

3 Esto se observa claramente tras el confinamiento durante el covid-19 en el que se multiplican las representaciones domésticas y un estilo específico de grabación casera de webcam, haciendo de esta un rasgo identificativo de un momento particular.



Fig. 34. Videoconferencia de los presidentes autonómicos españoles durante la crisis del covid-19, Marzo 2020.

la videomorfosis el propósito se encauza hacia un universo que atravesar, explorar e interactuar [fig. 36]. Por lo tanto, el vídeo propone una cultura de representación desde la fragmentación. Frente a los grandes relatos de la Modernidad, el vídeo propicia un pensamiento en movimiento, “irregular” (Granata, 2018, p.210) empleando este medio “para pensar” la contemporaneidad (Granata, 2018, p.207).

Así pues, el vídeo trataría de establecer un espacio háptico con el que “palpar con la mirada” (Granata, 2018, p. 217) y establecer así una conexión distinta basada en el remontaje y el cuestionamiento de los imaginarios heredados. El cambio de la estructura marco/cuadro/ventana por el de la pantalla/monitor/interfaz vendría a construir una cultura que trabaja mediante la simultaneidad sin poder establecer forzosas sucesiones jerárquicas. Un medio con el que apropiarse de lo ya existente y trabajar desde esta ecología de los materiales para poder generar otros relatos basados en el cuestionamiento iconódulo a través del ensayo. Sin embargo, ¿cómo se llega a una forma tan híbrida y moldeable como el ensayo fílmico dentro de este mundo del vídeo?

Fig. 35. Dibujo de perspectiva (1604-1605) Vredeman de Vries

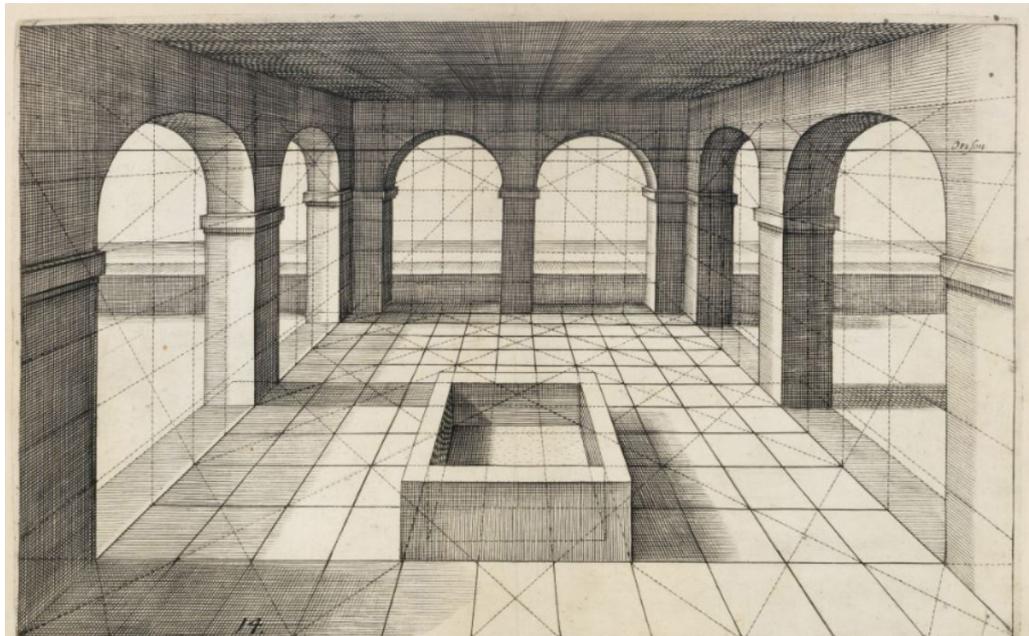


Fig. 36. Imagen-interfaz del videojuego World of Warcraft. (2009)



2.3.2.2. _ EL MUNDO FUNERARIO DEL POST-CINE

Uno de los problemas de base sobre la definición del ensayo audiovisual procede precisamente del debate de los medios que emplean imágenes en movimiento: el cine, la televisión y el vídeo, específicamente desde el pregón de la muerte del cine y de las formas a raíz de esta perspectiva que algunos han decidido denominar como post-cine. Por otro lado, la importancia de tomar este breve desvío no se basa en desentrañar las especificidades de los diferentes medios que emplean la imagen en movimiento, sino la de buscar a través del análisis de estos debates cuál es la postura de producción de este escrito.

No hay un origen específico del cine más allá de un mito fundacional, teniendo en cuenta las transformaciones tecnológicas que se requieren para ir aproximando una posible definición a toda una filosofía y práctica cultural. Como sucedía con la pregunta de Goodman, Thomas Elsaesser (2006) propone la misma tesis: en vez de pensar qué es el cine quizás cabría pensar cuándo es cine. Un debate sobre sus usos que también se observó durante las vanguardias históricas, tal y como describe François Albera (2010), sobre el desarrollo del cine experimental como vanguardia artística durante los años 20, tratando así de marcar una diferencia entre la industria del cine de la estrategia narrativa frente al uso del medio fílmico como un objeto artístico que experimenta su materialidad. Es por ello que al igual que otros medios considerados artísticos siguen teniendo sus vaivenes, la historia del cine “ha pasado por más crisis de las que se suele admitir” (Russo, 2008, p. 33).

Russo recalca el ánimo que se había impregnado en el cine moderno. Entre los que se preguntaron sobre una posible muerte del cine destacaría Godard en *El desprecio* (1963) [fig. 37] donde se podía observar a un envejecido Fritz Lang que aún trataba de filmar o en *Relámpago sobre agua* (1980) con otro anciano director como Nicholas Ray [fig. 38]; ambas celebridades cinematográficas que seguían trabajando buscando estrategias con las que seguir produciendo películas. Otro ejemplo pertinente es *Habitación 666* (1982) [fig. 39] de Wenders, donde se observa como propone debatir sobre la discusión de la introducción y masificación de la imagen electrónica con el vídeo y la televisión, así como lo que suponía esto para la práctica cinematográfica. Roberto Rosellini tratando de acercarse a la pedagogía fílmica entró en el mundo de la televisión y Godard empleó el vídeo debido a sus potencialidades como medio ensayístico. Es muy conocido también como Guy Debord denunciaba la industria cinematográfica en *La sociedad del espectáculo* (1973) [fig. 40] o en *Hurlements en faveur de Sade* (1952) tratando de dar a entender el peligro de las sociedades del espectáculo basadas en simulacros promovidos por el cine. Por ende, se puede entender como a partir de los años cincuenta y sesenta el cine clásico fue repensado a través del cine moderno



Fig. 37. Fotograma extraído de *El desprecio* (1963), Jean-Luc Godard.



Fig. 38. Fotograma extraído de *Relámpago sobre agua* (1980), Wim Wenders.

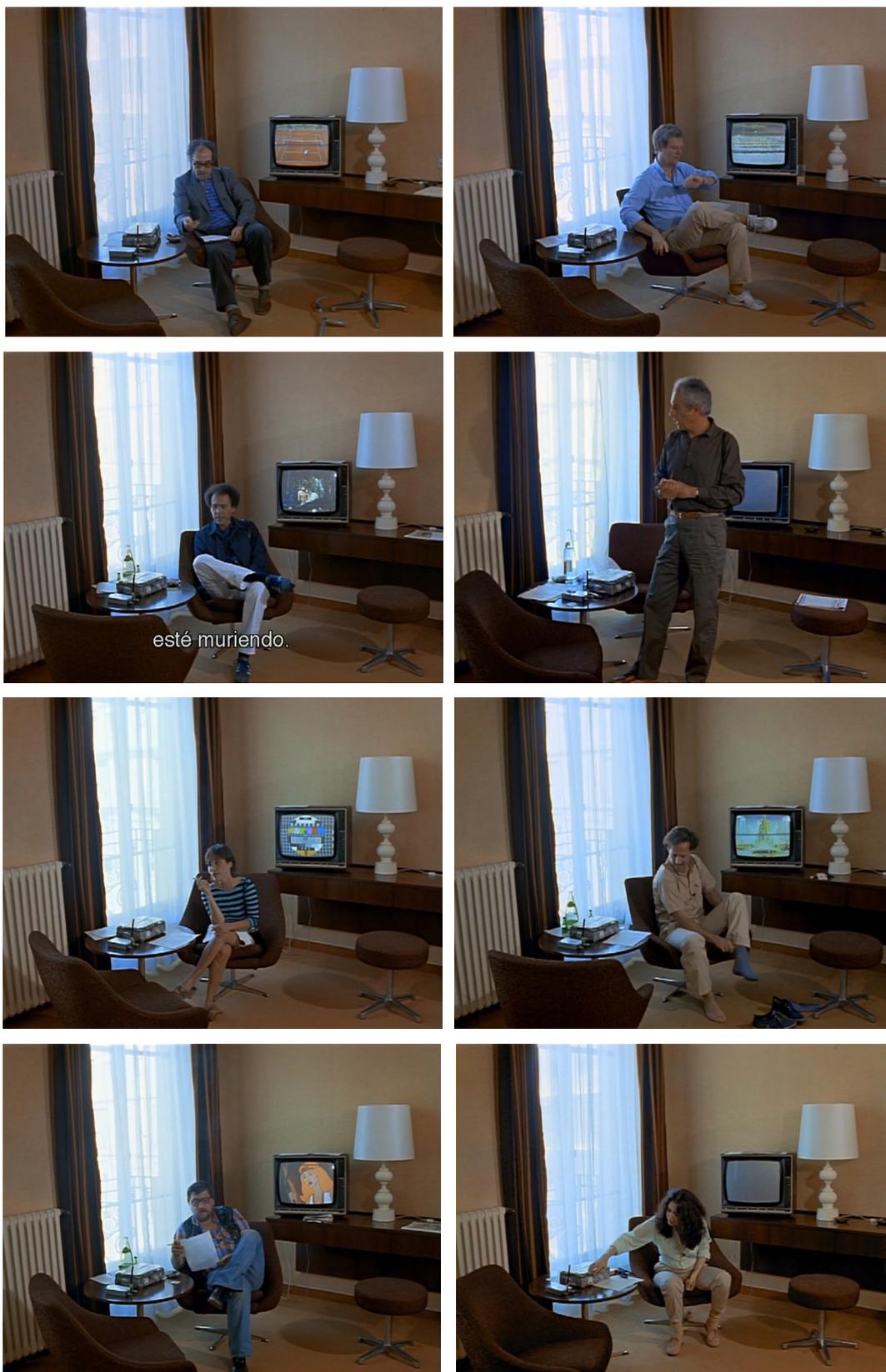


Fig. 39. Fotogramas extraídos de *Habitación 666* (1982), Wim Wenders.

abriendo las puertas a la experimentación sobre lo que se entendía por la práctica del registro de imágenes en movimiento.

Es por ello, que autores como Gene Youngblood (1970) resultan fundamentales para comprender la convergencia de medios como trató de describir en *Expanded Cinema* en el que no era tan relevante con qué instrumento podía ser realizado, ya que se comenzaba a pensar más en lo que se denominaban zonas intermediales⁴. Thomas Elsaesser (2006) apoya esta idea declarando que no hay fronteras duras, sino zonas intermediáticas. Actualmente, la batalla por la especificidad del cine, la televisión y el vídeo sigue llevándose a cabo, además del debate sobre las diferencias entre el cine y el arte debido a los formatos de exposición y la entrada del cine como objeto en el museo.



Fig. 40. Fotogramas extraídos de *La sociedad del espectáculo* (1973), Guy Debord.

Así es como que la etiqueta de un post-cine sirve como una herramienta con la que dotar de un orden a todos estos elementos que se ponen en juego. Sin embargo, lo más relevante ha sido el carácter múltiple que han ido adquiriendo las prácticas sobre las imágenes en movimiento hacia formatos híbridos como ha sucedido con el ensayo y autores que le han sacado provecho como Chris Marker, el cual siempre se ha movido “por los intersticios de distintas formas culturales y artísticas” (Russo, 2008, p. 31). De la atmósfera del post-cine se descubren formas nuevas que son difíciles de clasificar. La atmósfera en la que muchos medios han muerto para resucitar es un elemento clásico cuando se habla de prácticas artísticas, por lo que cabría preguntarse sobre cuál es la sensación de ver que algo no acaba de morir. Es en ese tramo del viaje en el que se trabaja desde la posibilidad de poder seguir haciéndolo, tratando de no enturbiar el debate intermedial.

4 Similar a las propuestas posmediales que mencionaba Krauss, véase pág. 23 de este TFM.

2.3.2.3._ CAMPO DE JUEGO: VÍDEO-ENSAYAR

Tras estos desvíos, el bagaje adquirido ayuda a comprender la línea seguida por el presente escrito: cómo entender la experimentación a través del vídeo bajo la forma ensayística. El debate del marco del vídeo junto a la atmósfera del post-cine da a entender la necesidad de que un género como el ensayo audiovisual se definiese precisamente por esos parámetros. Según María Dolores Picazo (2001), en el contexto francés, *ensayo* se entiende como un ejercicio o una tentativa. Por lo tanto, es una forma que no busca una definición formal sino más bien ser en sí mismo un experimento del pensamiento en el que predomina el exponerse a un riesgo.

Así pues, aunque el ensayo es fruto de un replanteamiento de los cánones clásicos dentro de la práctica cinematográfica, se ha tratado de definir desde los patrones de su homónimo literario por el hecho de ser su referencia. Phillip Lopate es uno de los ejemplos que encarecidamente defienden que, a pesar de ser audiovisual, el ensayo debe entenderse bajo su vínculo con el género ensayístico literario. Por otro lado, a pesar de estas exigencias él mismo confiesa que excluye algo esencial de esta categoría: su carácter audiovisual. No es el único que tiene una opinión similar, ya que Mercè Alsina (2006) o Alberto Nahum (2016) se escudan en teorizar sobre un carácter más genérico del ensayo fílmico tomando como base las categorías literarias y haciendo como piedra angular del ensayo la voz como diferenciador clave. Esto podría ser comprendido dentro de la teoría fílmica para poder diferenciar los ensayos de otros géneros ya canónicos como son el cine documental. Por ello, el ensayo se distingue de estas por la voz del autor y el carácter más experimental de su material; sin embargo, el problema que se encuentra en este enfoque es perder de vista lo que realmente hace único al ensayo fílmico.

Retomando el punto de partida del ensayo como un preludeo o un ejercicio, queda patente que en la atmósfera del post-cine, el ensayo sirvió para experimentar con la representación del pensamiento del propio autor de una manera más intimista de la que se produciría en una superproducción cinematográfica. Estos textos audiovisuales tratan de generar formas nuevas a raíz de las ya conocidas, algo que, como explica Luckács (1975), se debe primero interiorizar y partir de “las formas existentes de la cultura para asumirlas y adecuarlas en una nueva” (p. 17). A pesar de ello, cabría matizar que esto genera un debate en torno a cuándo podría considerarse ensayo en un texto fílmico ya que algunas escenas de *Nostalgia* (1983) de Tarkovsky [fig. 41] o la introducción de *Teorema* (1968) de Pasolini [fig. 42] podrían ser tomados como fragmentos ensayísticos al proponer otras relaciones con el imaginario colectivo experimentando con la forma de representarlos. Asimismo, como señala Weinrichter (2007), para el cineasta Alexander Kluge el cine es pensar, es ese movimiento fílmico que se



Fig. 41. Fotogramas extraídos de *Nostalgia* (1983), Andrei Tarkovsky.



Fig. 42. Fotogramas extraídos de *Teorema* (1968), Pier Paolo Pasolini.

relaciona con el flujo de imágenes y sus pensamientos, por lo que se podría entender que cada película está simulando otras relaciones de las historias propuestas hacia sus espectadores. Así pues, el cine como maquinaria de conocimiento habría producido una forma capaz de pensar a través del contraste de sus elementos audiovisuales.

Es por ello que tratando de adoptar una postura sobre el ensayo audiovisual cabe establecer ciertas delimitaciones de cómo este se diferencia de otros géneros cinematográficos, partiendo del punto de anclaje de su carácter más subjetivo del montaje. No habría, *a priori*, un gran despliegue industrial en la ejecución del ensayo por lo que con el tiempo fue experimentado en vídeo las relaciones audiovisuales y el pensamiento de sus autores. Esto no significa que no se realicen ensayos en películas de producción más convencional como sucede con Orson Welles en *F for Fake* (1973) o en *Filming 'Othello'* (1978) [fig. 43].



Fig. 43. Fotograma extraído de *Filming 'Othello'* (1978), Orson Welles.

Weinrichter lo llama, a su vez, “un concepto fugitivo” (2007, p. 18) que vuela entre la práctica de la ficción, la experimentación y el documental. Estas producciones arrancan desde la subjetividad del autor ordenando el material dispuesto mediante el montaje. Así pues, amalgamarían de este modo “las huellas de un proceso de pensamiento” (Nahum, 2006, p. 87) que empleando las imágenes trataría de trabajar mediante las tensiones que se visibilizan a través del montaje, es lo que Bill Nichols (1994)



Fig. 44. Fotogramas extraídos de *Octubre* (1927), Sergei Eisenstein.

denomina como un conocimiento encarnado en el que se haría presente la personalidad del autor mediante el montaje y las decisiones que este toma, así como el valor especulativo del propio ejercicio ensayístico, lo que significa que no es fundamental la palabra escrita o hablada, ya que la propia imagen o el mismo montaje visibiliza la postura del autor, del mismo modo que funcionaría el montaje intelectual que proponía Sergei Eisenstein y que se puede observar en una secuencia de *Octubre* (1927) en la que compara las figuras de ídolos religiosos con las de figuras militares mediante sus insignias [fig. 44].

Adorno, además, teorizó dos puntos relevantes para la comprensión del ejercicio ensayístico. Por una parte, que “la ley formal más profunda del ensayo es la herejía” (como se cita en Weinrichter, 2007, p. 12) lo cual conectaría con el gesto iconoclasta antes mencionado, ya que la propia práctica del cuestionamiento y la crítica implícita en este tipo de propuestas requiere de un acto hereje contra lo estipulado hasta el punto de revertir todo su efecto. Mientras que, por otra parte, también Adorno señala que “el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. Piensa discontinuamente” (1962, p. 27), lo cual es una de las características clave de la atmósfera crepuscular de la Modernidad en la que la simultaneidad y la fragmentariedad cobran fuerza ofreciendo una especulación. El ensayo permite ese acto de herejía frente a la Historia y se convierte en uno de los rasgos distintivos de una época que busca pensar ya no solo a sí misma sino su entorno. De un modo similar que la dialéctica que proponían Carl Einstein y Walter Benjamin, Weinrichter (2007), parafraseando el famoso *The Film Essay* de Hans Richter de 1949, dice: “Postula ya la necesidad de establecer una dialéctica de materiales [...] aspiran a dar a entender generalmente problemas, pensamientos, incluso ideas” (p. 32) lo que lo conectaría con el argumento de una tradición crítica iconoclasta. Además, Catalá (2007) describe que el ensayo audiovisual propondría “una especie de mimesis del pensamiento (que sería alternativa a la mimesis de la realidad)” (p. 97) y por esa misma naturaleza él añade que debido a ello, el ensayo podría tratarse más de un anti-género, ya que es asistemático y lo convierte en un elemento esquivo para ser catalogado dentro de la clásica teoría fílmica.

2.3.3._ CASOS DE ESTUDIO Y REFERENCIAS AUDIOVISUALES

En el siguiente subcapítulo se esbozará un sumario de referentes que han influido directamente en la realización del cortometraje. La manera en la que se aborda este campo es a través de la catalogación de esos autores en dos categorías que engloban sus características generales. Asimismo, esto implica una perspectiva menos monográfica a favor de la estructura de un campo más genérico de técnicas que los unen para el propósito de este proyecto. Es, por este motivo, que no se redactará una genealogía de la apropiación como práctica artística, ni tampoco sobre el género del documental debido al formato que se ha seguido en este escrito. Por esta razón, y volviendo a lo que aquí acontece, las tipologías que se han establecido se han realizado a partir de técnicas de apropiación o videoguerrilla y prácticas híbridas⁵ sobre el documental.

2.3.3.1._ VÍDEO DE GUERRILLA

“Videoguerrilla”, un término que define la apropiación popular del material difundido por los canales de comunicación más usados a día de hoy, desde televisión hasta Internet. Así es como lo define María Cañas, quién se autodenomina “una mosca cojonera” al emplear este tipo de prácticas de (re)apropiación visual que le permiten ejercer una contrahistoria (Canalsur, 2018).

Es desde este punto de partida con el que se inicia un interés por el mundo audiovisual y su relación con una posible actitud iconoclasta. Por lo tanto, tal y como se ha ido desengranando en los capítulos anteriores, es necesario mostrar cuáles han sido los referentes que han influido al proyecto que aquí se presenta, creando una producción fílmica específica, pero a la vez híbrida y moldeable.

La primera en ser mencionada debería ser María Cañas. Con *Sé Villana. La Sevilla del diablo* (2013) [fig. 45] ella es clara: se convierte en una villana, pero a la vez habla de ser sevillana. La propia práctica de apropiación y montaje en clave de humor crítico establece un mapa de la capital andaluza que muestra las tradiciones y modos de vida de las personas de la ciudad. Por ende, este título revela su faceta como apropiacionista para provocar una crítica de los patrones en los que se han estructurado varios de los sinsentidos de la propia ciudad. En relación a esto, otro ejemplo de Cañas

⁵ Entiéndase como prácticas híbridas en lo fílmico como lo analizado en los capítulos 2.3.2.2. y 2.3.2.3. de este TFM.

sería *Holy Thiller* (2011) [fig. 46]. Cañas crea un paseo por imágenes de procesiones católicas colocándoles como banda sonora la canción de *Thriller* (1982) de Michael Jackson interpretada por una orquesta popular. Este tipo de estrategias generan cortocircuitos que reflejan un malestar a través de la práctica artística. Son, por ende, ensayos filmicos en los que a través de la experimentación de las formas y su montaje tratan de proponer otros marcos de comprensión en los que (re)pensar lo establecido.



Fig. 45. Fotogramas extraídos de *Sé villana. La Sevilla del diablo*. (2013), María Cañas.



Fig. 46. Fotogramas extraídos de *Holy Thiller* (2011), María Cañas.

Continuando con esta línea de la apropiación audiovisual se debe nombrar *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)* (2005) [fig. 47] del colectivo *O.R.G.I.A.* en el que empleando solo anuncios y canciones de los 60 y 70 españoles exponen la construcción mediática de la sociedad de la época en torno a una jerarquía patriarcal y consumista. Estos montajes demuestran su efectividad provocando e invirtiendo el sentido en el que se crearon esas imágenes. Por otro lado, existen otras estrategias de montaje apropiacionista que, mediante la exhibición del dispositivo, obtienen resultados similares. Ese es el caso tanto de *Death Valley Days* (1984) [fig. 48] como en *We Will Rock you* (1991) [fig. 49] en los cuales el *scratch*⁶ y la banda sonora muestran en ambos casos una esperpéntica relación entre los políticos criticados y sus contextos mediáticos. En el primer caso, creado por los Gorilla Tapes, propone la ficcionalización de una relación amorosa entre Margaret Thatcher y Reagan. Sería a través del montaje el cómo buscan vincular, en clave de humor, la relación entre las políticas de ambas figuras. De modo similar, el segundo ejemplo creado por Emergency Broadcast Network, muestra a George Bush siguiendo de modo espasmódico el ritmo de la famosa canción del grupo The Queen. Estas estrategias de montaje consiguen dilatar el tiempo del discurso exhibido, haciendo énfasis en los movimientos, lo que revela la necesidad de transformación a través del análisis de los gestos señalados en estas piezas. Otra de las obras que emplean esta clase de estrategias visuales es *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1979) [fig. 50] de Dara Birnbaum. Los continuos planos repetidos junto al explosivo audio dan pie a la confrontación de la imagen de una mujer obligada a ser una superheroína para una sociedad heteropatriarcal. Así pues, recopilando lo mencionado, se observa como mediante estas estrategias de apropiación se deconstruyen los contenidos iconográficos de una cultura capitalista empleando sus propias armas mediáticas.

En esta línea, los referentes dejan ver que las imágenes poseen múltiples contextos y, por ende, pueden ser invasoras⁷ y revolucionarias. No obstante, hay otros modos de forzar estas relaciones a través de la especificidad del medio fílmico. Esto sucede con Martin Arnold, en piezas como *Pièce Touchée* (1989) [fig. 51] y *Passage à l'acte* (1993) [fig. 52], en las que emplea un uso rocambolesco del *scratch* hasta un punto demencial. Según el propio autor, trata de buscar las diferencias dentro de la repetición, encontrar los momentos en los que se observaría un segundo de cambio⁸. Esta vorágine en movimiento de apropiación y circulación de imágenes es frenada y tomada como resistencia con autores como los aquí propuestos. Una historia a contrapelo desde la videografía. Por último, cabe señalar que, aunque estos vídeos no se consideran ensayos audiovisuales, en esta investigación sirven para proponer características comunes con las experimentar formalmente con lo videográfico y ensayístico.

6 Se llama *scratch*, según Wikipedia (s.f.), cuando un DJ mueve hacia delante y hacia atrás un disco de vinilo produciendo sonidos característicos. En vídeo se utiliza igual cuando se realizan estos movimientos con las imágenes. También en inglés *scratch video* se refiere a las prácticas de apropiación audiovisual según el diccionario Collins English (s.f.)

7 Como decía Carl Einstein en la pág. 17 de este TFM.

8 Como lo que proponían los lugares del crimen benjaminianos o el carnaval batjiniano, caps. 2.1.3. y 2.2.3. de este TFM.



Fig. 47. Fotogramas extraídos de *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)* (2005), O.R.G.I.A.



Fig. 48. Fotogramas extraídos de *Death Valley Days* (1984), Gorilla Tapes.



Fig. 49. Fotogramas extraídos de *We Will Rock you* (1991), Emergency Broadcast Network



Fig. 50. Fotogramas extraídos de *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1979), Dara Birnbaum.



Fig. 51. Fotogramas extraídos de *Pièce Touchée* (1989), Martin Arnold.



Fig. 52. Fotogramas extraídos de *Passage à l'acte* (1993), Martin Arnold.

2.3.3.2._ DEL DOCUMENTAL A LA FICCIÓN, DE LA FICCIÓN DOCUMENTAL

Como se mencionó a raíz de la atmósfera del post-cine, los formatos fílmicos hibridaron y uno de los géneros que ha establecido varios puntos de partida para el ensayo audiovisual es el del cine documental. “Lo cierto es que, en muchos casos, cuando un artista hace un documental lo que le sale es un ensayo”, esto es lo que reflexiona Weinrichter (2007) al hablar de *November* (2004) de la artista Hito Steyerl [fig. 53]. No obstante, habría que plantear cuándo se habló por primera vez de ensayo fílmico. Se considera que uno de los primeros que empleó este concepto fue André Bazin para referirse al ejercicio de Chris Marker en *Lettre du Sibérie* (1957) [fig. 54]. Precisamente aquí, Marker pone en cuestión la objetividad de las imágenes documentales manipulando la banda sonora y el texto que emplea en el film, creando distintas versiones de un relato usando las mismas imágenes, pero con audios diferentes. Por otro lado, Alberto García (2006) señala que algunos autores han hablado de otros posibles casos de ensayo audiovisual como el que señala Roman Gubern con la propuesta de Christensen en *Häxan* (1927) [fig. 55] para narrar la brujería en la Edad Media. Es así como se observa que el género documental es uno de los orígenes del ensayo audiovisual.

Es por esto que la obra de estos autores, documental o de ficción, siguen inspirando las prácticas ensayísticas en vídeo. En primer lugar, uno de ellos es Alain Resnais, que desde películas como *Guernica* (1950) [fig. 56] propone un desarrollo de la Guerra Civil Española usando la obra de Picasso. Por otro lado, en *Toda la memoria del mundo* (1956) [fig. 57] realiza un documental sobre la Biblioteca Nacional de París, pero que en su montaje parece querer estar reflexionando sobre las estructuras que organizan la memoria mediante los mecanismos bibliotecarios; algo similar sucede con *Premios Nacionales* (1969) [fig. 58] de Pere Portabella mostrando los almacenes del Museo del Prado llenos de cuadros premiados, pero que acaba pareciendo un laberinto pictórico en el que los lienzos pierden su aura al convertirse en objetos inventariados. También desde la ficción, Resnais ha ejercido toques ensayísticos como sucede en *Hiroshima mon amour* (1959) [fig. 59] en el modo en el que habla del pasado de Hiroshima o incluso con *El año pasado en Marienbad* (1961) [fig. 60], el cual puede resultar un ensayo audiovisual sobre el dédalo surrealista que puede llegar a ser el recuerdo y la memoria. Sin embargo, una de las obras que más se conoce de este autor es *Noche y Niebla* (1960) [fig. 61], en la que a modo de documental trata de pensar sobre lo sucedido en



Fig. 53. Fotogramas extraídos de *November* (2004), Hito Steyerl.



Fig. 54. Fotogramas extraídos de *Lettre du Sibérie* (1957), Chris Marker



Fig. 55. Fotogramas extraídos de *Häxan* (1927), Benjamin Christensen.

Auschwitz, incluso empleando material de archivo⁹. En este caso analiza el campo de concentración para insistir en el ejercicio de la memoria *in situ*, pensando dentro de lo posible actos de esa envergadura.



Fig. 56. Fotogramas extraídos de *Guernica* (1950), Alain Resnais.

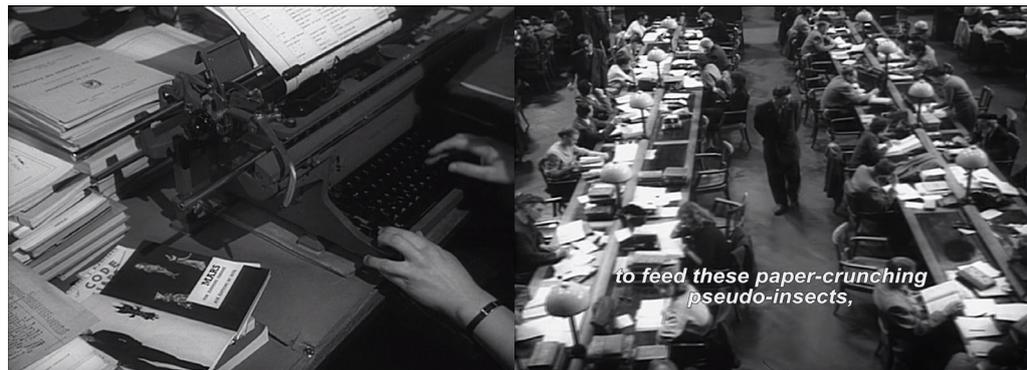


Fig. 57. Fotogramas extraídos de *Toda la memoria del mundo* (1956), Alain Resnais.

Otro de los referentes clave de este proyecto es Chris Marker, el cual co-dirigió junto a Resnais *Las estatuas también mueren* (1953) [fig. 62], una producción en la misma línea de las propuestas anteriores en las que entre el material de archivo y sus propias grabaciones buscaban generar una crítica a las empresas colonialistas occidentales. Cuando se habla de Chris Marker se usan términos como *ensayo* o *crítica*, ya que casi toda filmografía del autor gira en torno a la experimentación formal del cine, como se observa en *Pictures at an Exhibition* (2008) [fig. 63] en el que a través de un espacio creado en 3D por ordenador genera una exhibición de metáforas hechas mediante

⁹ Esto genera polémica en torno a la representación del horror, enfrentando Noche y Niebla a propuestas como la de Shoah de Claude Lanzmann en las se que critica el uso de ese tipo de imágenes. El presente debate excede el propósito del escrito. A pesar de ello, *Sturm der Bilder* se vincula a ese paradigma al emplear imágenes relacionadas con la violencia. Por ende, se posiciona más con las propuestas de Resnais en las que sí se muestran esas imágenes, algo que también ha defendido Georges Didi-Huberman en su libro *Imágenes pese a todo* (2016).



Fig. 58. Fotogramas extraídos de *Premios Nacionales* (1969), Pere Portabella.



Fig. 59. Fotogramas extraídos de *Hiroshima mon amour* (1959), Alain Resnais.



Fig. 60. Fotogramas extraídos de *El año pasado en Marienbad* (1961), Alain Resnais.

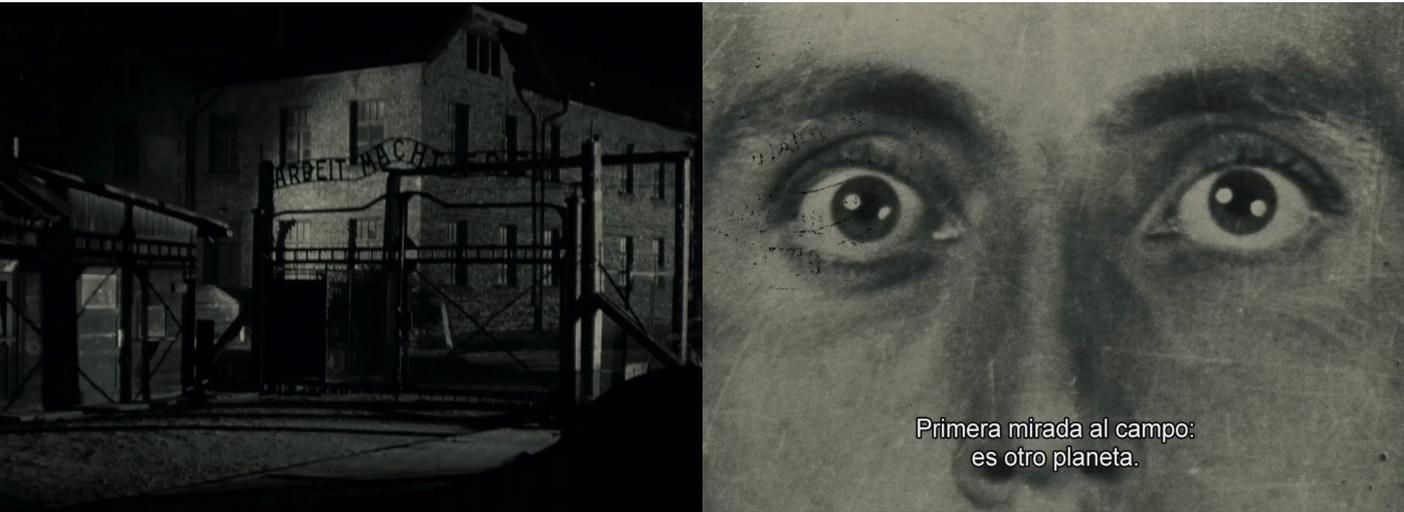


Fig. 61. Fotogramas extraídos de *Noche y niebla* (1960), Alain Resnais.

montajes fotográficos para pensar la historia del siglo XX, al igual que hace en *Level Five* (1997) [fig. 64] aunque en este caso usando como objeto de análisis la batalla de Okinawa. No obstante, una de las obras más citadas de Marker es *Sans Soleil* (1983) [fig. 65]. Esta obra resulta un ensayo sobre cómo se configura la memoria a través de imágenes tanto apropiadas como hechas por él mismo; de nuevo el documental se transforma en un ensayo fílmico en el que solo reflexiona sin pensar en llegar a una conclusión. Para este tipo de trayectoria, Marker necesita cuestionarse los límites de los géneros cinematográficos estableciendo puentes en cada propuesta que lleva a cabo, como también se observa en *La Jetée* (1962) [fig. 66], aunque en este caso le sirve como motor narrativo un romance contando a través de fotografías estáticas, pero jugando en el montaje con técnicas como el zoom para simular movimiento.

Sin embargo, uno de los autores, dentro de este ámbito de la apropiación audiovisual, documental y ensayística, más citado es Jean-Luc Godard, el cual siempre ha aprovechado sus películas para cuestionar el propio medio. Ejemplos que han inspirado esta investigación han sido *Passion* (1982) [fig. 67] en la cual muestra todos los dispositivos que sirven en la grabación de una película y, por ende, las estrategias de ficción que se emplean para la reconstrucción histórica, como sucede en los cuadros que se representan en la película. Después, él mismo analizó esta película en *Scénario du film Passion* (1982) de un modo similar a Welles con *Filming 'Othello'* (1978). Aquí él mismo divaga sobre las características de las estructuras de representación que hacen posible la película, como por ejemplo un monólogo sobre la pantalla y la imagen en una de las escenas de la película [fig. 68]. A pesar de ello, donde más se le ha citado bajo el ámbito de esta clase de propuestas es en la inabarcable *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) [fig. 69] en la que propone pensar sobre la Historia del cine, así como sus



Fig. 62. Fotogramas extraídos de *Las estatuas también mueren* (1953), Chris Marker y Alain Resnais.

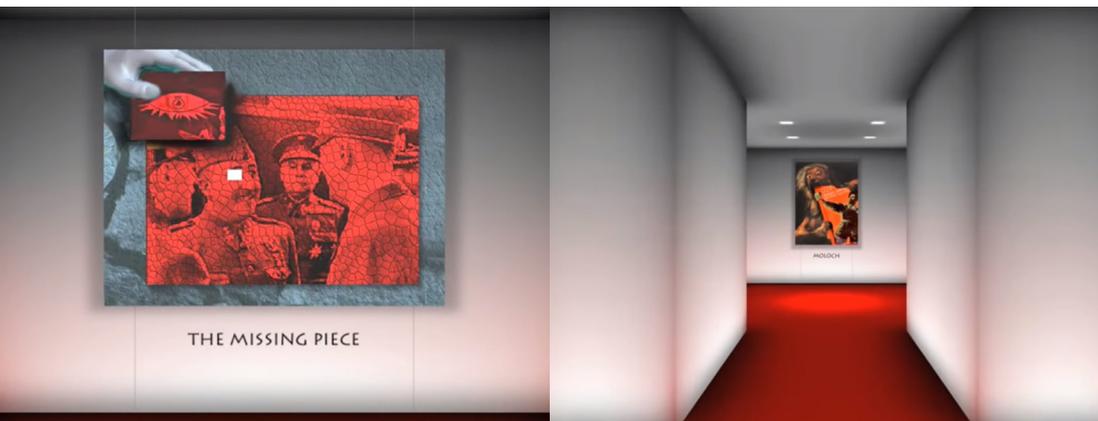


Fig. 63. Fotogramas extraídos de *Pictures at an Exhibition* (2008), Chris Marker.



Fig. 64. Fotogramas extraídos de *Level Five* (1997), Chris Marker.



Fig. 65. Fotogramas extraídos de *Sans Soleil* (1983), Chris Marker.



Fig. 66. Fotogramas extraídos de *La Jeteé* (1962), Chris Marker.



Fig. 67. Fotogramas extraídos de *Passion* (1982), Jean-Luc Godard.

contextos y dispositivos, para poder reflexionar, por ejemplo, el papel del cine al registrar los campos de concentración de la II Guerra Mundial¹⁰. Una actitud parecida a un Adorno (2008) que planteó que ya no podría existir más poesía después de Auschwitz; en este caso, Godard lo hace mediante imágenes en movimiento. No obstante, estas posturas plantean la paradoja de que, a pesar de todo, hay que continuar produciendo y resistiendo, lo único posible es estar alerta, un factor intrínseco en el ensayo audiovisual como demuestra también Godard en *Je vous salue, Sarajevo* (1993) [fig. 70], posicionándose sobre la Guerra de los Balcanes.



Fig. 68. Fotogramas extraídos de *Scénario du film Passion* (1982), Jean-Luc Godard.

De este modo, el documental ha demostrado ser la base de muchas de las propuestas ensayísticas. Por ello, el matiz se plantearía en la explícita subjetividad que predomina en el desarrollo argumentativo dentro de un ensayo. Por ejemplo, en *The last angel of history* (1996) [fig. 71] su autor, John Akomfrah, explora el panafricanismo generando otras historias posibles a través de archivos, en el cual a modo benjaminiano explora esta diáspora en la que recupera fragmentos para elaborar esta identidad más allá de un asunto territorial. Con esta intencionalidad identitaria, Marina Grzinic en *De las moscas del mercado* (1999) emplea principalmente las herencias reflejadas en las trayectorias cinematográficas de Ingmar Bergman y Jean-Luc Godard para re-

¹⁰ Como hace al señalar la sombría felicidad que describe Godard sobre la actriz Elizabeth Taylor en *A place in the sun* (1951) dirigida por George Stevens, un director que años antes filmó la liberación de los campos de concentración (Didi-Huberman, 2016).



Fig. 69. Fotogramas extraídos de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), Jean-Luc Godard.



Fig. 70. Fotogramas extraídos de *Je vous salue, Sarajevo* (1993), Jean-Luc Godard.

visitar los iconos que forman parte de un imaginario europeo asediado por el sistema neoliberal global. Se comprende de este modo como el ensayo está ligado al documental pero que se distancia de este cuando la voz del autor está más presente¹¹.

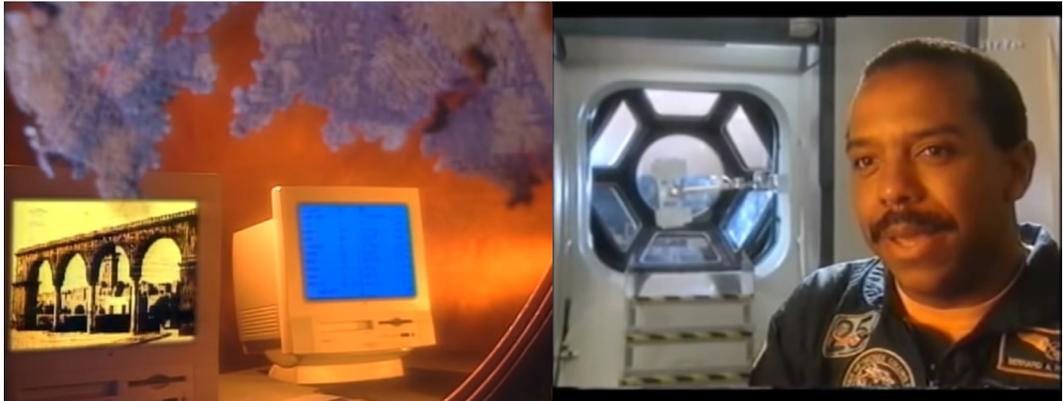


Fig. 71. Fotogramas extraídos de *El último ángel de la historia* (1996), John Akomfrah.

Por ello, estas hibridaciones generan espacios de interés en el que la propia ficción se viste de documento friccionando los límites entre ambos. Esto sucede con *Tren de Sombras* (1997) [fig. 72] de José Luis Guerin, en el que el autor maquina todo un dispositivo de falsificación para representar el material de archivo en una época que retrataba los inicios del cine. De este modo, Guerin ensaya con la representación y las expectativas del espectador mostrándole la ilusión y la artificialidad de los medios de representación. Finalmente, en esta línea sobre la reflexión de los medios de representación es necesario mencionar a Harun Farocki. Este cineasta alemán enseña tanto en *Ein Bild* (1983) [fig. 73] como en *Las imágenes del mundo y la inscripción de guerra* (1989) [fig. 74] la instrumentalización del pensamiento visual por medio de la evolución de las técnicas de representación. En el primer caso todo se centra en una sesión fotográfica editorial, en esta se pueden ver lo artificial de los mecanismos llevados a cabo para poder generar una atmósfera específica para las fotografías junto a la posterior selección de estas hasta obtener la fotografía deseada. En el segundo ejemplo, Farocki trabaja una mirada sobre la producción de las imágenes valiéndose del desarrollo de la instrumentaliza-

¹¹ Esto sigue siendo un debate, ya que ¿existe el documental “objetivo”? Por desgracia, no se puede desarrollar esta cuestión en el presente escrito ya que excede la propuesta que aquí se recoge.

ción técnica y bélica. A lo largo de sus escenas construye un retrato de la manipulación de estas imágenes con las que moldear herramientas de control, vinculándose así con la herencia que cargan las nuevas tecnologías de la imagen como como dispositivos de dominio de la Modernidad.



Fig. 72. Fotogramas extraídos de *Tren de sombras* (1997), José Luis Guerín.

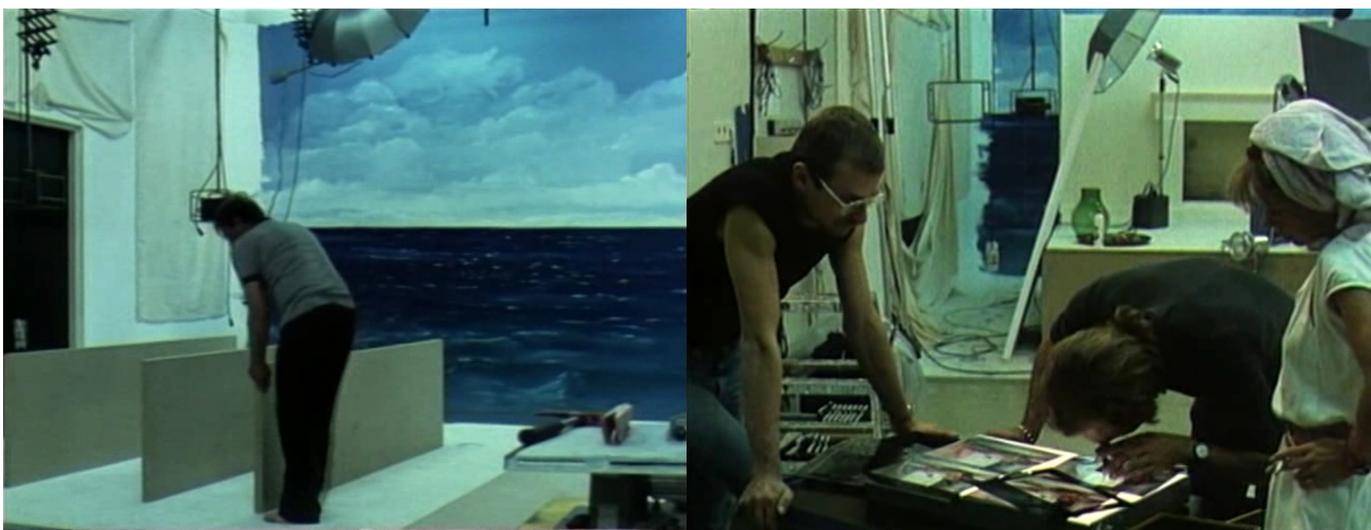


Fig. 73. Fotogramas extraídos de *Ein Bild* (2019), Harun Farocki.

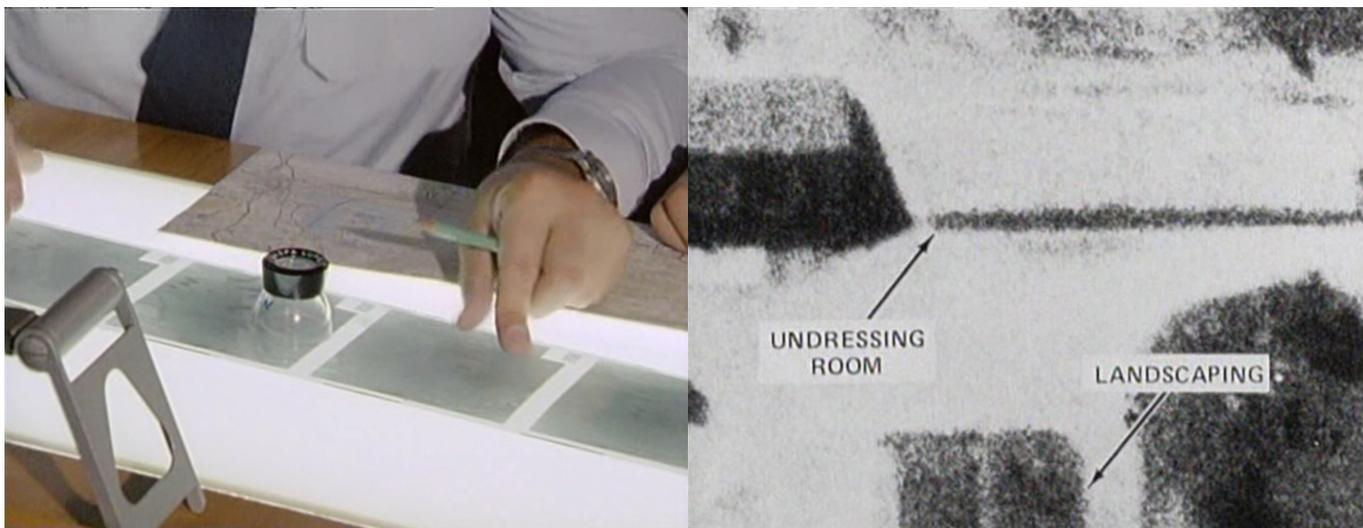


Fig. 74. Fotogramas extraídos de *Las imágenes del mundo y la inscripción de guerra* (1989), Harun Farocki.



**“HABRÍA QUE ELIMINAR A LOS
HOMBRES”:**

**DESARROLLO DE
*STURM DER BILDER***

“Acaso el hombre no pueda olvidar nada [...] Todas las formas que han sido producidas una vez [...] se repiten en adelante en cada ocasión. Una nueva actividad nerviosa produce de nuevo la misma imagen [...] para destruir todo el pasado habría que eliminar a los hombres”

Friedrich Nietzsche - (1872-1874) *Fragmentos póstumos*

Enlace para visualización de *Sturm der Bilder*: <https://vimeo.com/375761854>

3._ “HABRÍA QUE ELIMINAR A LOS HOMBRES”: DESARROLLO DE *STURM DER BILDER*

3.1._ PERFORMATIVIDADES DEL REGISTRO

3.1.1._ ARCHIVOS Y COLECCIONES: LÓGICAS DE ORGANIZACIÓN

Comenzando el marco que engloba la producción del vídeo-ensayo llevado a cabo para este proyecto es necesario argumentar las decisiones que a este nivel se han ido sucediendo. Por ello, no es posible arrancar desde otro punto que no sea la planificación del proyecto y la vinculación de este con el material de archivo.

La idea toma como punto de partida el marco teórico antes desarrollado, desde una actitud iconoclasta que busca poder hablar de un modo crítico representado a través del material de archivo y, por ende, debatir sobre el panorama que lo justifica: la Historia. Así pues, los bocetos e ideas se centraron en la gestión de eventos iconoclastas a lo largo de la historia de la humanidad y cómo estos podían ser vistos hoy en día. Sin embargo, se toman ciertas condiciones para la producción del mismo: no debe fomentar un pensamiento estereotipado del acto iconoclasta, este debe tratar de solucionarse de un modo audiovisual sin emplear ningún elemento con habla directa —ni subtítulos— y, por último, debe estar montado solo con material de archivo o encontrado.

Con estas premisas se esbozan ideas que trabajen con este mapa de producción abierto a posibles variantes: desde trabajar con la idea de las fantasmagorías y las supervivencias, hasta la concepción de la encarnación del cuerpo en imágenes. De este modo, se concluye con un planteamiento más sencillo y simplificado: se elige una estructura lineal y cronológica que convierte la mirada en un puzle de fragmentos en los que cíclicamente parecen repetirse los actos violentos. Esto permitiría al cortometraje tener una estructura sólida y comprensible que a su vez esté abierta a otros casos de análisis de un corte más contemporáneo. Por lo tanto, con una idea en proceso, el siguiente paso es uno de los más complejos: abordar el pasado desde el ángulo de las supervivencias y de sus metamorfosis.

Este trabajo implica tener una relación íntima con la *performatividad archivística* (Schwartz; Cook, 2017, p. 22), lo que significa ser consciente de la construcción de los archivos y las colecciones. Esto supone tener una posición con el material que se emplea y su pasado. A día de hoy, está muy extendido hablar de archivos y cualquier acumulación de datos puede ser denominada un archivo. Sin embargo, hay particularidades genealógicas que hacen de este elemento un arma de doble filo. La creación de archivos puede remontarse a casi los inicios de la escritura y la gestión administrativa socio-económica, pero uno de sus mayores auges y el que más debate suscita es la idea del archivo positivista, empleado para la gestión de datos como herramienta de control. Ejemplos de este uso perverso se pueden encontrar tanto en los campos de concentración nazis como en los de los jermes rojos de Tuol Sleng [fig. 75], ambos fueron utilizados para identificar y catalogar seres humanos. Por ende, se puede hablar de un control por medio de la enumeración y administración de la información, pero también como un intento de legitimar un conocimiento, como se refleja en la exposición del Centro Cultural La Nau *Let's bring blacks home!* (2020) [fig. 76] que muestra el evidente uso del archivo en el estudio "científico" orientado en el argumentario de la subyugación racial por parte de Occidente.



Fig. 75. Archivo fotográfico de Tuol Sleng, Fotografía de KT/Chor Sokunthea



Fig. 76. Exposición *Let's bring blacks home!* (2020), Centre Cultural La Nau.

No obstante, es precisamente mediante la práctica artística donde se pueden observar casos de análisis que por medio de la representación del archivo han tratado de alertar de estas estrategias de localización y gestión en la que cada institución ha elegido su modo de catalogación. Esto se puede observar en *Kulturgeschichte (1880-1983)* de Hanne Darvoben [fig. 77] que traza un posible recorrido de la identidad germana que comprende el período inscrito en el título de la instalación, haciendo ver lo reductivo de las estrategias archivísticas las cuales no se pueden acoger la totalidad del pasado como hechos objetivos.

Por tanto, se trata de ser cauto en el uso del archivo y centrarse en encontrar unas lógicas de organización personales para el cortometraje, además con una perspectiva para otros futuros proyectos. Esto implica ser conscientes de las diferencias entre acumulación y colección que ya distingue Baudrillard (1969) tomando como punto de anclaje la intencionalidad de dicho almacenaje, siendo las colecciones las que poseen una consciencia de sus lógicas de organización, ciñéndose a ellas. Esto supone una distinción entre archivo y colección, siendo la más aceptada que el archivo se crea desde instituciones en las que estas lógicas de administración son llevadas a cabo por un grupo mayor de personas comparadas con una colección privada. Por ese motivo artistas como Isidoro Valcárcel Medina (2008) o Antoni Muntadas se han resistido a ser



Fig. 77. *Kulturgeschichte (1880-1983)*, Hanne Darboven. (2016) Fotografía de Bill Jacobson Studio.



Fig. 78. *Date Paintings*, On Kawara. (2012). Fotografía de la David Zwirner Gallery.

catalogados como archiveros, ya que ellos solo se interesan por representar lo archivístico. Se une a este mapa otro elemento que distingue la práctica artística de la archivística: una tiene un principio y un fin, mientras que la otra no debe regirse por este criterio. Esto se observa en la serie de *Date Paintings* de On Kawara [fig. 78], ya que tras su fallecimiento el propio artista no puede seguir produciéndola, existe un final definitivo. Por el contrario, los archivos pasan de mano en mano permitiendo añadir nuevas secciones, ser activados, *performativizados* e incluso metamorfoseados al igual que reflejan los sistemas identitarios que dominan la dirección archivística de cada época, lo que los convierte en seres orgánicos. Es por ello, que el cortometraje aquí propuesto emplea material de archivo, aunque en ningún momento busca representarlo. Sin embargo, es inevitable no pensar en cómo se almacena la información, dado que el material empleado posee una estética vinculada a la memoria al trabajar con imágenes de otros periodos históricos. Esto significa que al decidir utilizar material de archivo uno se vincula ya no solo con la práctica cinematográfica que ha trabajado con material de archivo o que lo ha representado, sino también con las prácticas archivísticas mismas.

Pero para poder remover el pasado del propio concepto de archivo se necesita llevar a cabo su activación, lo que significa volver a pensar estos dispositivos y cómo ponerlos en circulación. Esto se puede observar en las propuestas de “queerizar” los archivos como propone K. J. Rawson (2017) al hablar de cómo las lógicas archivísticas han neutralizado o incluso dejado fuera de campo a las prácticas *queer*. Del mismo modo se habló durante la *Jornada de Cuerpos (des)regulados. Prácticas artísticas y disidencias políticas* al inicio del curso 2018 del Máster en Producción Artística que se llevó a cabo desde el Grupo de investigación Espacio Urbano y Tecnologías de Género, vinculado a la Facultat de Belles Arts de València, en el que se pudieron observar distintas aproximaciones a este tipo de archivos desde una perspectiva *queer*, debatiéndose mediante varias metodologías por parte de las dos primeras ponentes. Por ende, cada vez que se emplea el archivo en prácticas que lo saquen de su espacio institucionalizado lo activan, lo ponen en circulación y proponen otros puntos de vista sobre un material que *a priori* podría parecer inamovible por ser un archivo.

3.1.2._ ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN Y CLASIFICACIÓN EN EL CORTOMETRAJE

El proceso de recopilación de material para este cortometraje tiene como influencia la práctica apropiacionista audiovisual. Dicha metodología es dividida en dos categorías por Antonio Weinrichter (2008). Por una parte, una práctica conocida como *compilation film* o cine con material de archivo en el que se valora el carácter evidencial de las imágenes, como sucede con películas como *Trece días* (2000) de Roger Donaldson [fig. 79] con el fin de dotar a algunas escenas de mayor verosimilitud a la narración al usar este tipo de imágenes o *Crossroads* (1976) de Bruce Conner [fig. 80] en el que recupera material de archivo para volver a pensar sobre los experimentos nucleares que se llevaron a cabo durante la operación Crossroads en 1945. La otra vertiente del uso del archivo fílmico sería el *found footage* o metraje encontrado en el que se considera al propio cine como materia, es decir, se recuperaría por el valor matérico de las imágenes como sucede con *Decasia* (2002) [fig. 81] de Bill Morrison en el que solo interesa el papel de la descomposición del celuloide y cómo este se refleja durante la proyección. En *Sturm der Bilder* es mayormente de *compilation film*, lo que no descarta que puedan ser considerados algunos fragmentos como *found footage* debido a que parte del material se encuentra a través de una deriva de la búsqueda archivística y varios han sido escogidos también por sus cualidades físicas. Cabe destacar que antes eran más distinguibles los límites entre buscar archivos o encontrar metraje, lo que podía suponer una diferenciación de carácter físico, como se observa en el proceso de montaje de Peter Tscherkassky en *Outer Space* (1999) [fig. 82] o *The exquisite corpse* (2015) [fig. 83]. Sin embargo, tal y como se ha argumentado anteriormente, el hecho de que se haya estandarizado el material digital hace que esos límites se difuminen.

En el cortometraje, las plataformas que se han empleado para esta búsqueda han sido espacios como Vimeo, YouTube, Patio de Butacas, The Open Video Project o The Internet Archive; así como también la deriva entre algunos blogs o motores de búsqueda tales como Google o Safari. Este paso, aunque puede llegar a ser tedioso, se debe hacer con precaución, reflejando la performatividad de un archivista de profesión: se debe catalogar detalladamente sobre todo por las medidas legales con las que utilizar y exponer el material. Para este cortometraje se basó en el artículo 32.2 de la LPI (Art. 32.1, LPI 1/1996, de 12 de abril) que permite el uso de fragmentos audiovisuales mediante su citación y juicio crítico. Por ello, se optó añadir en los créditos el señalar la naturaleza exclusivamente artística y académica del vídeo. A parte de este hecho, las imágenes empleadas también se han modificado mediante la reinterpretación de un nuevo marco de significación del material, además de que solo se usa un fragmento de los encuadres seleccionados.

En cuanto al contenido de las imágenes, en el siguiente capítulo se explicará con detenimiento el proceso de montaje y los períodos usados para el vídeo, así como el carácter de las imágenes utilizadas. En relación al archivo, este tiene más bien una *performatividad* archivística en la creación de una colección personal de imágenes relacionadas con el gesto destructivo e iconoclasta. Para su recopilación se ciñó una planificación de los períodos seleccionados que comprendiesen entre la Historia Antigua hasta nuestros días, tratando de este modo de generar una cartografía abierta en la que pensar más allá de su tiempo y centrar la mirada solo en las acciones que parecen repetirse dentro del acto violento llevado a cabo por el ser humano.



Fig. 79. Fotograma extraído de *Trece días* (1976), Roger Donaldson.



Fig. 80. Fotograma extraído de *Crossroads* (1976), Bruce Conner.



Fig. 81. Fotogramas extraídos de *Decasia* (2002), Bill Morrison.



Fig. 82. Fotograma extraído de *Outer Space* (1999), Peter Tscherkassky.



Fig. 83. Fotograma extraído de *The Exquisite Corpse* (2015), Peter Tscherkassky.

3.2._ UN SABER PLÁSTICO: EL TABLERO DEL MONTAJE.

3.2.1._ METAMORFOSIS: FILOSOFÍA DEL ENSAMBLAJE

El montaje puede ser considerado como un procedimiento puramente técnico, pero también es donde se elabora el pensamiento del autor. Es por ello que antes de entrar en las decisiones de edición tomadas en *Sturm der Bilder* se considera oportuno explicar la base sobre lo que se entiende aquí como práctica del montaje.

Jean-Louis Comolli (2010) recoge como J.P. Lebel defiende que la cámara está fuera de lo ideológico, considerándolo un mero instrumento técnico y científico. Sin embargo, Comolli trata de ir más allá argumentando cómo la propia concepción de la cámara es un aparato ideológico y, por ende, también lo sería el punto de vista cinematográfico. El autor describe que se basa en un modo de ver la cámara oscura renacentista en el que predominaba la hegemonía del ojo perspectivista, es decir, el propio instrumento no puede desvincularse de que su origen procede de una ideología de lo visible dominante particular. Un pensamiento que también defendió Marcelin Pleynet (1969): “El aparato cinematográfico es un aparato propiamente ideológico, un aparato que difunde la ideología burguesa, [...] una cámara productora de un código perspectivo directamente del Quattrocento. Sería necesario [...] mostrar que la cámara está minuciosamente construida para 'rectificar' todas las anomalías perspectivas.” (Como se cita en Comolli, 2010, p. 144). Esto generaría un primer cortocircuito para el montaje que tendrá que ir después de la captura de tomas necesarias para el *film*. Si la cámara es un aparato para reproducir distintas ideologías a través del ojo, el montaje puede perpetuarlo o, al contrario, transformarlo por completo.

Sin embargo, más allá de pensar el montaje como un procedimiento técnico, Vicent Amiel (2005) apunta: “Es también un principio creativo, un modo de pensar, una forma de concebir las películas asociando imágenes” (p. 5). Lo que significa entender que a lo que uno se enfrenta es a trabajar con esas relaciones entre imágenes. Es una noción del fragmento que se concibe desde el *desglose* —el trayecto, la continuidad clásica y narrativa— o el *collage* —puesta en cuestionamiento de la representación y la discontinuidad— (Amiel, 2005, p. 24).

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, hablar sobre montaje ofrece un sinfín de posibilidades. No obstante, el procedimiento utilizado en el cortometraje de este proyecto está influido por lo que Sergei Eisenstein [fig. 84] llamó como montaje intelectual y, por ende, con un montaje discursivo. Según Christian Metz (2002), el cine toma como materia prima el mundo real, por lo que la manera en que dispone las imágenes las convierte en un discurso sobre el mundo lo que permite, no solo un desarrollo narrativo, sino un carácter significativo en el que analizar y reflexionar sobre la esfera de la representación captada por la cámara. Pero volviendo a Eisenstein, cabe insistir sobre lo que el cineasta teorizó sobre los mecanismos del método dialéctico a través de los *films*. Este método, dice él, no tiene un sentido lógico, sino que muestra lo ideológico y un modo de relacionarse con lo Absoluto (Eisenstein, 2002). Por ello, a través de la dialéctica, que ya defendían Carl Einstein y Walter Benjamin, se pueden construir puentes que no se cierran en marcos epistemológicos específicos, sino que se puedan cuestionar en el proceso de montaje experimentando así con otras vías posibles. Para ello, Eisenstein habló del montaje intelectual que define como “no es un montaje de sonidos armónicos generalmente fisiológicos, sino de sonidos y armonías de aspecto intelectual, es decir, conflicto-yuxtaposición” (Eisenstein, 2002, p. 137). Aparece de nuevo el concepto de conflicto, de la lucha a través del montaje y de las imágenes. Para el cineasta el arte es conflicto, el arte manifiesta las contradicciones del Ser. El arte es la intersección de la “Naturaleza” —formas orgánicas— y la “Industria” —formas racionales— lo que en su colisión produce la dialéctica de la forma de arte (Eisenstein, 2002, p. 102). Este planteamiento es similar al que Nietzsche propone en la segunda *Inactual*, donde aboga por convertir a la historia en una obra de arte y de este modo unir orgánicamente forma y fuerza, lo que establecería la “plasticidad del devenir que crea una fractura en el discurso de la historia” (Didi-Huberman, 2018, p.151). Es deseable que todo sea susceptible de su metamorfosis, de su “plasticidad” como lo denomina Georges Didi-Huberman (2018, p. 147). Por ello, el montaje intelectual fomenta la plasticidad del conflicto entre dos planos, entre dos imágenes que al ser unidos en montaje se transforman. Bresson (1979) también lo menciona en sus *Notas sobre el cinematógrafo*: “la imagen tiene que transformarse en el contacto con otras imágenes, como un color al contacto con otros colores. [...] Y así, no hay arte sin transformación” (p. 16).



Fig. 84. Fotografía de Sergei Eisenstein.

Es por ello que el montaje aquí puesto en práctica se vincula con las discontinuidades en la presentación de los fragmentos de sus imágenes, buscando el conflicto de lo ya creado para concebir otras interpretaciones significativas sobre ese material. Una estética del fragmento que se puede observar en autores como Alain Resnais en *Gauguin* (1950) [fig. 85] o Kieslowski en *El Decálogo: capítulo 1* (1988) [fig. 86] donde trabajan sacando una imagen de su flujo originario para que se vea transformada en una nueva propuesta y que de ese modo las correspondencias entren en resonancia con el entorno fílmico. Aunque Godard también habla de esto, el cual dice: “hacer que la misma imagen (o sonido) sea una imagen de lucha y una imagen en lucha” (como se cita en Amiel, 2005, p. 79). Así pues, se trata de construir una globalidad a través de las relaciones del montaje de unos fragmentos que colisionan y chocan. De nuevo, Bresson (1979) complementa este discurso afirmando que “Crear [...] es establecer vínculos nuevos entre personas o cosas que ya existen y tal como ya existen” (p. 21), algo que desde la práctica que aquí se lleva a cabo se realiza de un modo literal recopilando el material ya filmado para ser desmontado y vuelto a editar estableciendo otros vínculos. En palabras de la montadora Valérie Mayoux: “el montaje es en verdad la búsqueda de lo que dicen dos planos al encontrarse el uno con el otro” (como se cita en Amiel, 2005, p. 154), de este modo el montaje se convierte también en investigación y a su vez en demostración, lo que implica que este expone los conflictos con los que averiguar a qué se confronta uno y qué modos de gestión se pueden encontrar.



Fig. 85. Fotogramas extraídos de *Gauguin* (2019), Alain Resnais.

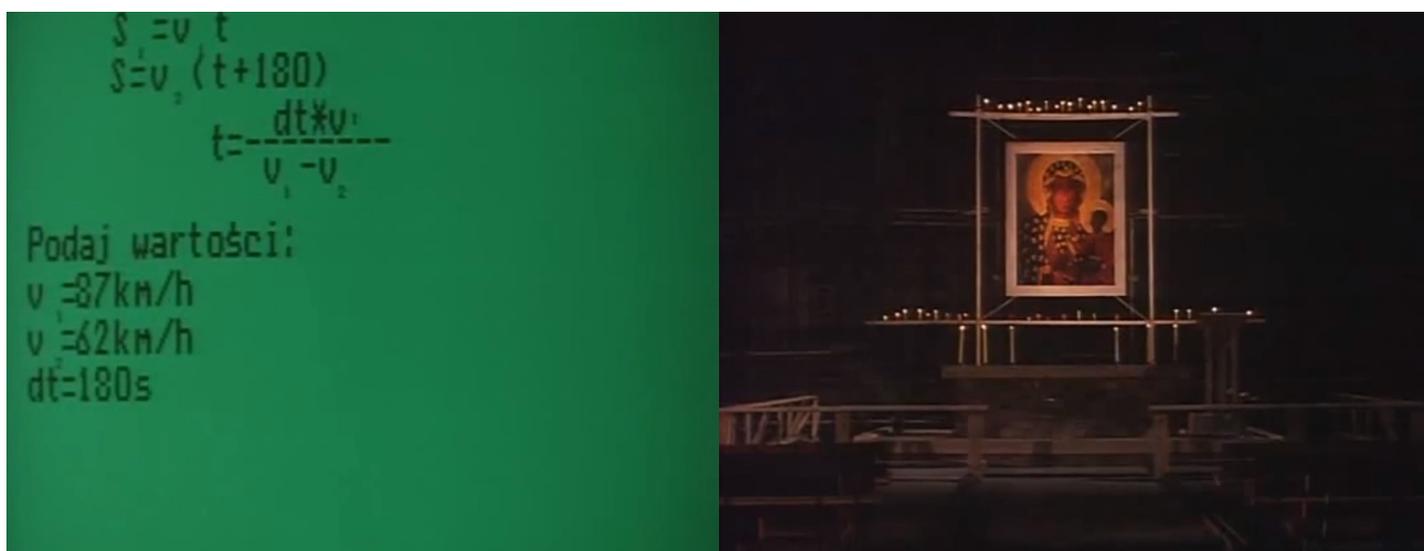


Fig. 86. Fotogramas extraídos de *El Decálogo: capítulo 1* (2019), Kielowski.

En conclusión, con estas palabras se allana el terreno sobre el que comenzar a construir el procedimiento llevado a cabo durante el montaje de *Sturm der Bilder* y así acercase a las relaciones que se propusieron, pero también a las que han aparecido a raíz de las colisiones de las imágenes-lucha. Es por esto que en este escrito se defiende que el propio montaje es una forma de pensamiento lo suficientemente potente como para no tener que subyugar a las imágenes a un texto, ya que aquí estas no son meras ilustraciones del pensamiento.

3.2.2. LA FÁBRICA AUDIOVISUAL: EL PROCESO DE MONTAJE

A continuación, se plantean los procesos y la toma de decisiones sobre cómo se ideó el cortometraje mediante el montaje, de este modo se crea una idea sobre el marco enunciativo del vídeo que se analizará más detenidamente en el siguiente capítulo.

Dado que el objeto de análisis es la iconoclasia había que acotar dentro de dicho campo cómo analizar ese fenómeno y de qué manera representarlo. El factor principal era, por tanto, encontrar un modo de representación que pudiese dar cabida a un mapa más amplio sobre el concepto de iconoclastia. Por otro lado, uno de los condicionantes de entrada era que fuera de cómo máximo de cinco minutos de duración, ya que este cortometraje se inició para la asignatura de *Tendencias del Cine Contemporáneo* del Máster de Producción Artística (UPV), que tomaba como pauta dicha extensión.

Tomando como punto de partida esas reglas, se acaba simplificando el planteamiento. En la historia de la iconoclasia suelen aparecer habitualmente una serie de acontecimientos históricos recurrentes: las crisis iconoclastas bizantinas [fig. 87], la Reforma Protestante [fig. 88], la Revolución Francesa [fig. 89] y los ataques contemporáneos como los llevados a cabo por el Daesh¹² [fig. 90]. Por lo tanto, se buscó pensar sobre las acciones que todos ellos pudiesen tener en común, las cuales sería la destrucción. De este modo se empezó a recopilar una serie de fotografías y vídeos que solo mostrasen las huellas, el resultado del propio gesto destructivo: estelas rotas, esculturas desechas [fig. 91]...

¹² En este escrito se decide llamarlos por Daesh a modo de resistencia, al igual que hace Luis Vives-Ferrándiz (2015).



Fig. 87. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 88. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

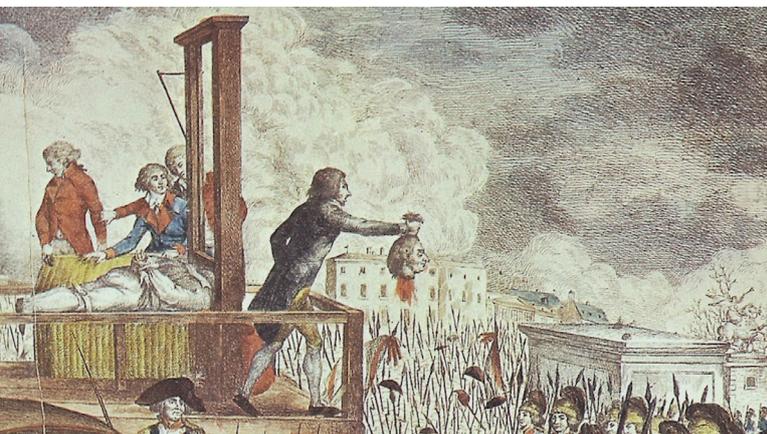


Fig. 89. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 90. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



fFig. 91. Fotogramas extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Esto abocetó un campo de trabajo en el que fijar el análisis del gesto por encima de las imágenes en sí o del contexto mediático en el que se ven envueltos estos fenómenos. A pesar de ello, aún seguía la idea algo enclaustrada en perpetuar estereotipos contextuales de acontecimientos que parecen menos comunes de lo que son en realidad. Por ese motivo se buscaron a la par de los anteriores otros eventos que pudiesen ser considerados como iconoclastas a lo largo de la historia. Es de este modo cómo se llega a introducir eventos como los *damnatio memoriae* [fig. 92] o el contexto de la Guerra Civil Española, los paisajes de la destrucción que se dejan en ciudades como Sarajevo [fig. 93], pero también desde la propia imagen en movimiento, a través del cine y la representación de lo bélico como sucede con Sergei Eisenstein. Empero, en este último caso se decidió no emplear toda la historia del cine —más allá de tres casos concretos— ya que se trataba de centrarse en la no ficcionalización del acto en sí. De este modo, las imágenes en movimiento que se utilizaron son extraídas de telediarios o medios de difusión o vídeos caseros [fig. 94].

Una regla para analizar mejor la iconoclasia a lo largo del vídeo fue que solo se emplearían imágenes destruidas por la acción humana. Por ende, se centró la búsqueda en gestos humanos que buscasen la destrucción de una idea, ya sea relacionado con el poder, la religión o incluso lo militar. De esta forma, se decidieron los eventos principales que se recogerían en el cortometraje que fuesen lo suficientemente representativos.

De este modo el montaje del vídeo comenzó con el siguiente esquema en mente: en un orden cronológico de base se irían sucediendo los planos referentes a los diferentes eventos seleccionados. En este caso se iniciaría a partir de imágenes fijas (estáticas) desde lo que se denomina Historia Antigua con acontecimientos llevados a cabo en el Imperio Nuevo egipcio [fig. 95], la Roma imperial [fig. 96], así como algunos episodios macedónicos hasta llegar a los ataques bizantinos [fig. 97]. Después se continua con la Reforma Protestante [fig. 98] hasta la Revolución Francesa [fig. 99], junto a otros eventos. A partir de este punto, la imagen se empieza a recoger también en movimiento coincidiendo con lo que se ha llamado como los inicios del cine, en el que solo se emplearon a D.W. Griffith [fig. 100], Sergei Eisentein [fig. 101] y Abel Gance [fig. 102]. De ahí se pasa a la Guerra Civil Española [fig. 103] que enlaza con la II Guerra Mundial [fig. 104] y desde ese momento a Sarajevo [fig. 105] y Sudán con la polémica fotografía de Kevin Carter [fig. 106]. Finalmente, se entra en el siglo XXI con el ataque a las Torres Gemelas [fig. 107]. En esta parte el ritmo se acelera a un paso ya imposible de observar con calma, precipitándose varios eventos contemporáneos en los que se recogen guerras de milicias, ataques del Dáesh o actos terroristas [fig. 108].

Fig. 92. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 93. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 94. Fotogramas extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 95. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 96. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 97. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 98. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 99. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 100. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

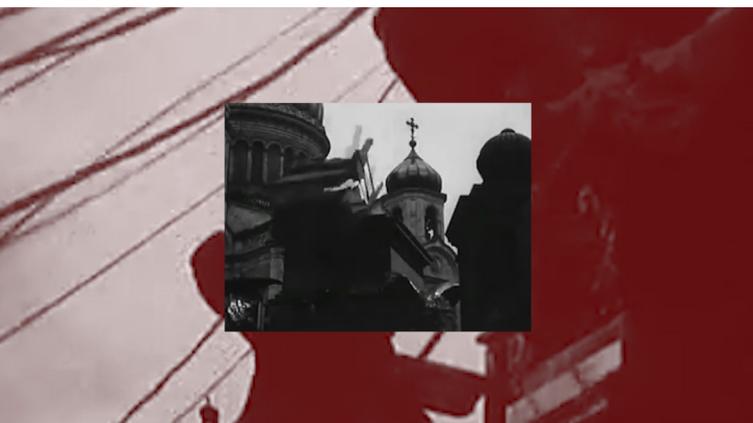


Fig. 101. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 102. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 103. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 104. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 105. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 106. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 107. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 108. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

A parte de lo ya mencionado, un aspecto imprescindible de este cortometraje es el color rojo. Las imágenes en sí montadas con el orden antes explicado no era suficiente para sacarlas de su contexto mediático. A pesar de que los gestos ya aportaban una unidad más global hacía falta algo que reforzara las discontinuidades las vinculase como un acto anacrónico. Por ello, se escogió la pantalla en rojo dado que es un color potente que siempre ha estado relacionado con elementos que hablan de la violencia de estos fenómenos. De este modo, el cortometraje se inicia y acaba con un fundido relacionado con el rojo. Durante el vídeo, el rojo aparece siempre para separar los diferentes bloques, así como también entre algunas imágenes para favorecer el conflicto y destacar la artificialidad del aparato del vídeo para que no se caiga en la pasividad del espectador de cine convencional.

Otro de los factores que regían el cortometraje era el tiempo. La idea era acelerar la acción, violentar la mirada hasta llegar a una vorágine imposible de captar. Es por ello que la primera mitad del vídeo es mucho más lenta, y los planos duran más tiempo; además, esto coincide con que solo se pueden emplear fotografías en esta primera parte del vídeo ya que se buscaba jugar con el movimiento dentro del plano y cronológicamente solo se podía realizar a raíz de que surgiese la imagen cinematográfica. Una vez se alcanza ese punto, aunque los planos tengan una duración similar, el propio movimiento los hace más dinámicos y, por ende, parecen más veloces. El ritmo se precipita con mayor intensidad a partir del momento en el que caen las Torres Gemelas, representando el inicio del s. XXI y la aceleración de difusión y creación de imágenes.

Por último, montado en paralelo con las imágenes es la banda sonora, algo que es vital en un formato audiovisual. Dado que iba a ser una producción que no emplearía ni un solo texto o voz en *off*, el sonido iba a tener un protagonismo parejo al de las imágenes. Es así como el sonido anima el cuerpo de las imágenes dándoles ya no solo una ambientación, sino que marcan la energía de los distintos bloques temáticos del vídeo.

La idea de la banda sonora se vio influida por el estudio de la Modernidad y sus contextos tecnológicos basados en un imaginario sobre el progreso técnico. Dado que casi la mitad del cortometraje tenía lugar a lo largo del siglo XX se comenzó a investigar sobre sonidos que describiesen los ambientes industriales vinculados a los paradigmas de la fragmentación y las cadenas de producción asociadas a las ideas modernas. Es así como se obtuvieron todos los sonidos que conforman la banda sonora del cortometraje.

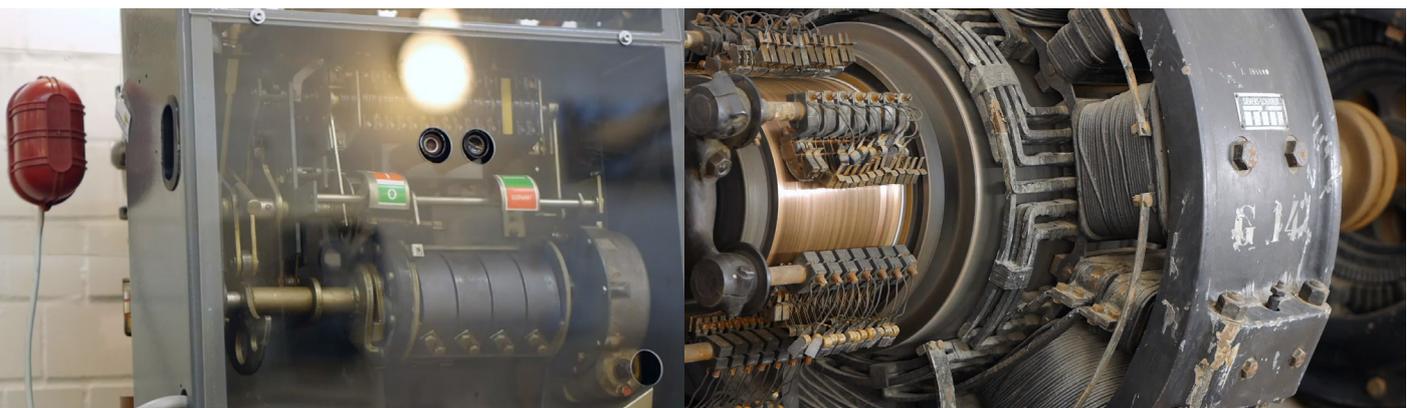


Fig. 109. Ejemplos de máquinas que inspiraron la banda sonora de *Sturm der Bilder* (2019)

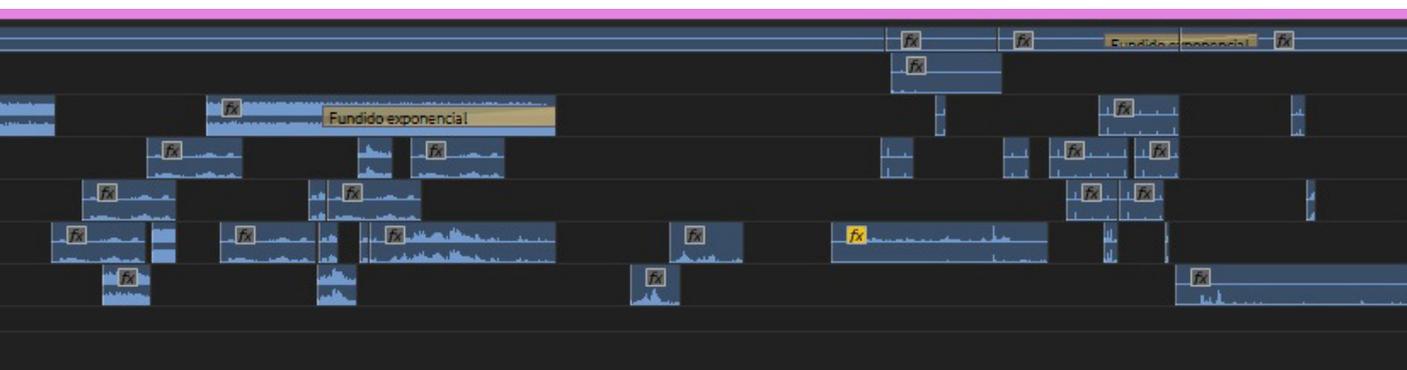


Fig. 110. Ejemplo de parte del montaje de sonido extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

De este modo, se distinguieron dos formatos en los que dividir el audio: uno ambiental y otro específico. El ambiental se escogió en base a un sonido de fábrica ambiental sin actividad en su interior. Por el otro lado, los sonidos específicos eran cortes muy pequeños de sonidos clave que hacen máquinas tradicionalmente vinculadas a las fábricas [fig. 109]. De estos últimos se llegaron a crear, cortando distintos sonidos de varios ejemplos, hasta cuarenta tipos diferentes que irían encajando entre las imágenes, los cortes o bloques temáticos [fig. 110]. Los sonidos al igual que las imágenes se irían acelerando, hasta el punto que la repetición incesante de algunos o la yuxtaposición de otros perdían todo su carácter de sonidos realizados por máquinas hasta llegar a parecerse más a sonidos de máquinas de escribir o disparadores de cámaras. Esto implica que todo el sonido utilizado tiene un carácter extradiegético, ya que ninguno forma parte de la acción intrínseca de los elementos, sino que sirve de refuerzo externo a los materiales montados.

En cuanto al desarrollo técnico, todo se llevó a cabo a través del programa de edición *Adobe Premiere Pro*. Tanto el sonido como las imágenes fueron importadas al programa y uno a uno se seleccionaron los fragmentos requeridos [fig. 111]. Después se llevaron a un proyecto nuevo en el que a modo de puzle se fueron estableciendo los bloques temáticos [fig. 112]. Una vez con todo el material dispuesto en la línea de tiempo, se fueron haciendo los ensamblajes, tanto internos de cada bloque como en la relación entre estos, decidiendo en cada caso específico la duración de los planos, su relación con otras imágenes y las técnicas que requeriría cada uno [fig. 113]. Este proceso tiene una naturaleza intuitiva ya que según se iba desarrollando el vídeo se iban decidiendo los momentos de *scratch*, la intrusión del color rojo o los sonidos que mejor acompañaban a los cortes de las imágenes. Sin embargo, no es un proceso complejo, ya que no se han usado efectos muy elaborados que requirieran de otros programas en paralelo. En principio, ha sido un trabajo de montaje sencillo en base a efectos de transición o yuxtaposición de las imágenes, siendo el grueso del trabajo el hecho de emplear tanto material de partida [fig. 114].

En conclusión, el montaje tanto de las imágenes como de la banda sonora tuvo un carácter puramente experimental e intuitivo, que se basaba en la fragmentación y búsqueda del gesto destructivo a lo largo de los eventos específicos que tratasen de dar una unidad anacrónica a la acción violenta contra las imágenes y así tratar de averiguar qué cosas pudiesen tener en común. Un ejercicio de *collage* en un montaje discursivo vinculado a una práctica de apropiación audiovisual y digital que reflexiona sobre el fenómeno iconoclasta a través del montaje filmico. Sin embargo, esta práctica quedaría incompleta sin un análisis más pormenorizado en el que se desmonta de nuevo el cortometraje para averiguar los fenómenos que han ocurrido durante su producción, así sobre cómo afectan estos a la percepción de la dimensión simbólica de *Sturm der Bilder*.

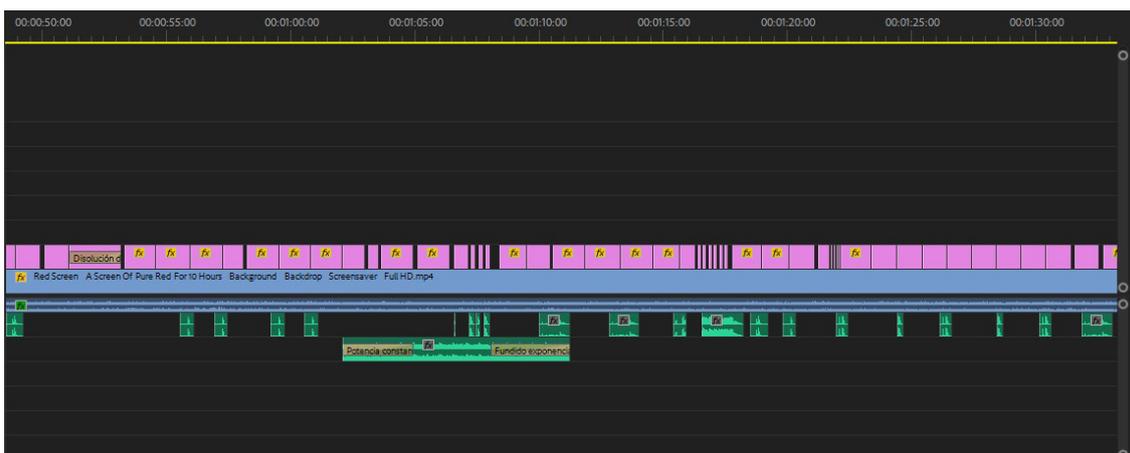


Fig. 111. Imagen del montaje de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

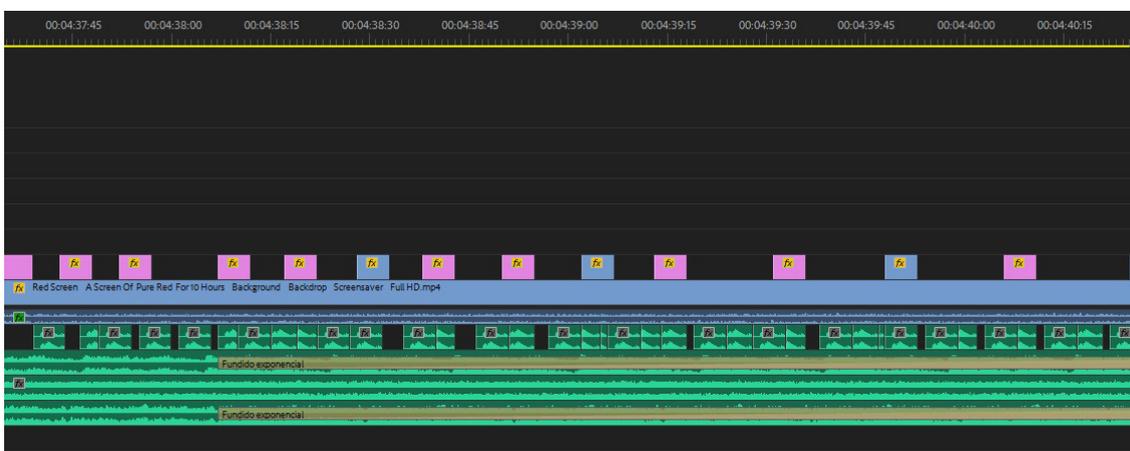


Fig. 112. Imagen del montaje de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

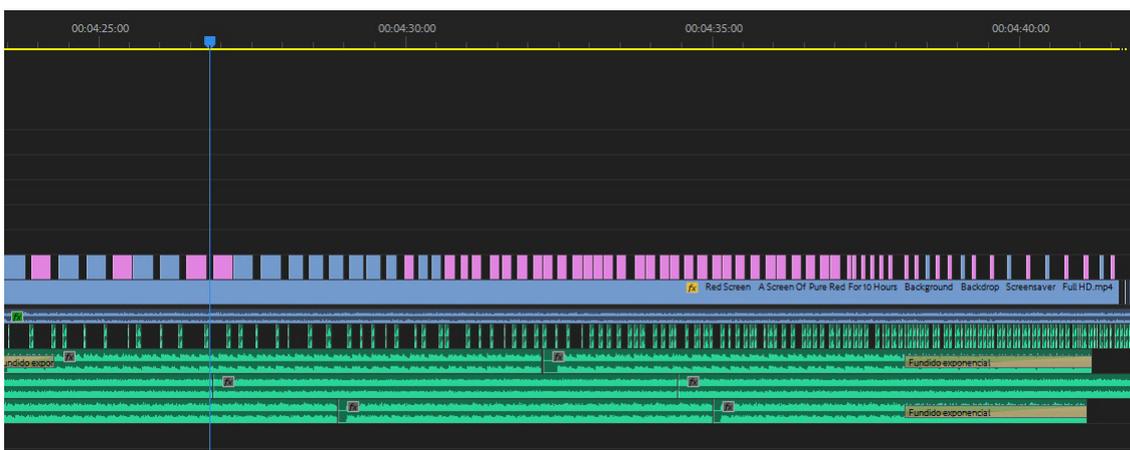


Fig. 113. Imagen del montaje de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

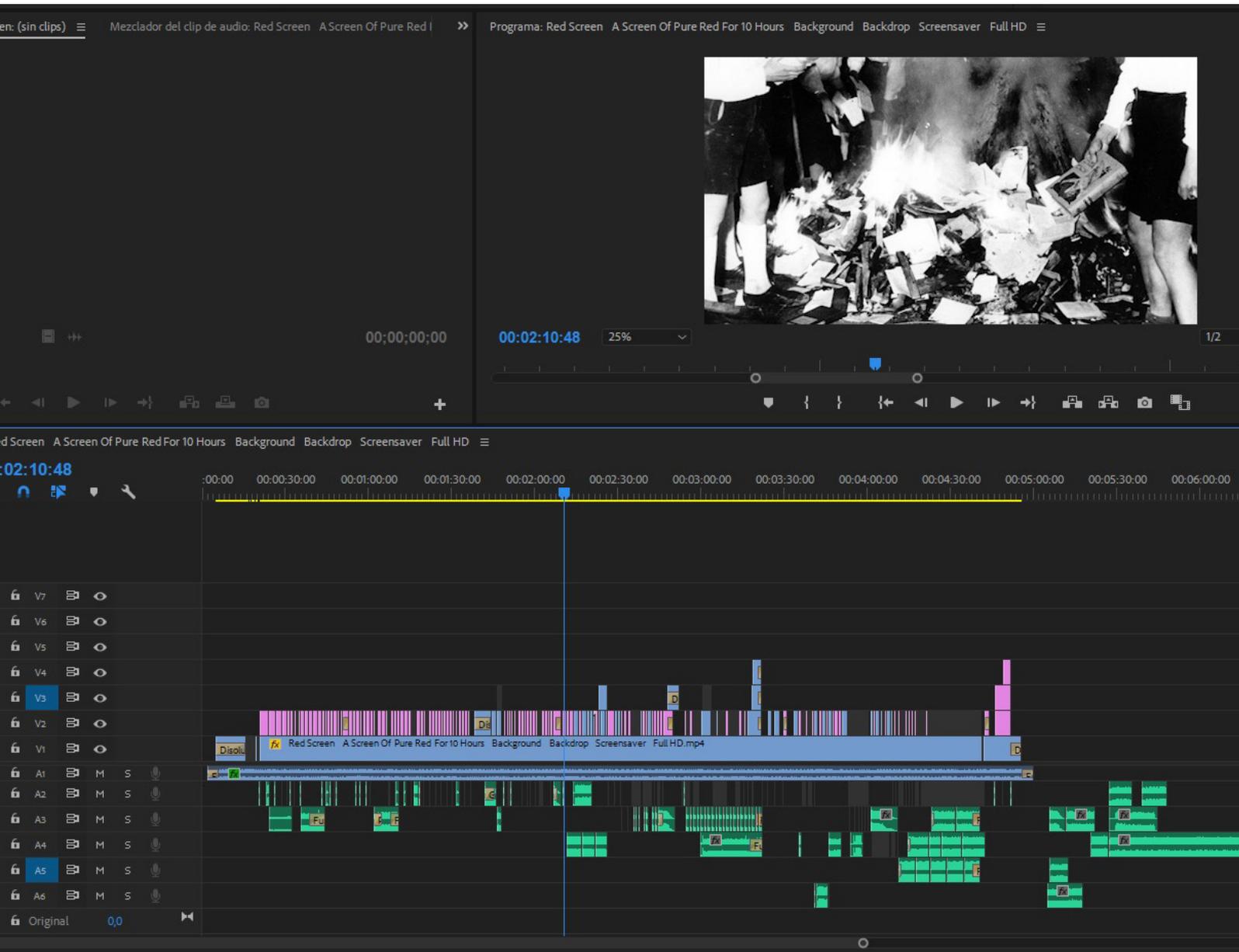


Fig. 114. Imagen del montaje de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

3.3._ ANÁLISIS Y LENGUAJE FÍLMICO

Después de desarrollar la teoría y procesos tras el montaje del cortometraje, este capítulo se centra en analizar las relaciones fílmicas entre las imágenes atendiendo a parámetros como la narración, el espacio o el entramado de tiempos que convergen en la pieza.

3.3.1._ NARRACIÓN: EL INICIO Y EL FIN SIN HISTORIA

El primer aspecto a analizar sería la narratividad del vídeo. Por ello cabe pensar sobre las características de un relato y si pudiese darse en el *film*. Tomando como punto de partida el estudio de Christian Metz (2002) sobre el relato fílmico se pueden atender a las siguientes características: tiene un principio y un fin, posee una secuencia tanto de la historia como de su recepción, existiría una instancia narradora y receptora y, finalmente, es un conjunto de acontecimientos. Siguiendo estas pautas, ¿cómo se define o se limita cuándo es narrativo? Gaudreault (2009) argumenta que existe una narratividad intrínseca al material fílmico en su propio movimiento, por lo que habría que atender a unas condiciones mínimas para que se dé la narratividad. Dentro de estas condiciones este autor diferencia dos: la extrínseca que se centra en el clásico modelo de relato e intrínseca que solo atiende a los elementos mínimos del movimiento, como una sucesión de elementos que avancen a lo largo de un vídeo. Por ende, a pesar de que existe una idea que da unidad al contenido del cortometraje, este no tiene un desarrollo narrativo clásico; por ello se trataría de una narratividad intrínseca de sus bloques temáticos percibiendo como un relato que avanza. En este caso, Gaudreault (2009) llamaría a este tipo de relato no clásico como enunciados narrativos ya que cumplen el mínimo de sucesión y transformación de sus materiales en el vídeo.

Lo interesante de esta definición es el concepto de transformación. Se entendería la transformación como el proceso en el que al menos dos materiales poseen elementos comunes y distintos que se unen en síntesis mostrando sus diferencias y semejanzas. Sin embargo, a pesar de no tener una historia narrada de corte clásico el cortometraje tampoco podría llamarse no-narrativo, ya que sí que bebe de un universo representativo que trata de transformar. Por otro lado, el vídeo se compone de varios elementos no-narrativos como el congelamiento o el *scratch* de algún fotograma, lo que lo vinculan con estrategias sobre la exhibición del aparato de vídeo que muestran la construcción plástica mediante sus propias herramientas videográficas. Retomando la narratividad intrínseca, se puede seguir preguntando si se consideraría de primer o de segundo orden. El cortometraje sería de segundo orden dado que se basa en el

montaje de varias imágenes de distinta procedencia que se articulan en un mismo espacio dando esa sensación de avance intrínseco del material fílmico.

Otro de los apartados relevantes del análisis narrativo es pensar sobre sus narradores. Roland Barthes (1970) consideró fundamental el analizar tanto la figura de quién narra y sobre para quiénes lo hace: “no puede haber relato sin narrador y sin oyente (o lector)” (p. 32). En este cortometraje la figura del narrador no existe implícitamente ya que tampoco hay un uso del habla o la escritura en el vídeo. De nuevo con Gaudreault se define un narrador fundamental que existe entre el autor real externo y los narradores internos que desarrollan la trama. En *Sturm der Bilder* se estaría ante un narrador fílmico ya que solo interviene en el procedimiento de montaje sobre el que estructura el relato.

Finalmente, el llamado punto de vista es un elemento que viene dado por el registro del aparato de la cámara. El punto de vista no dejaría de señalar las lógicas organizativas e ideológicas sobre las que se quiere llevar a cabo un determinado montaje. Dentro de este campo, Gérard Genette (1983) propone el concepto de focalización como la relación entre el narrador y los personajes. En este caso es una focalización cero ya que el narrador es omnisciente. Sin embargo, este ámbito ha sido ampliado por François Jost (1983) proponiendo la ocularización para diferenciar el aspecto cognitivo del visual. Volviendo al cortometraje, habría que concluir que se basaría en una ocularización cero, al ser mayoritarios los ejemplos en los que el punto de vista es de la cámara y no de un personaje concreto, exceptuando algunos casos de ocularización interna de carácter primario. A pesar de esto, a día de hoy, este análisis es quizás algo superficial ya que emplear estos parámetros de narratología en un vídeo-ensayo que en sí no posee estas características clásicas es algo complejo.

3.3.2._ TIEMPO: LOS MOVIMIENTOS ENTRE IMÁGENES

En el siguiente capítulo se centra el análisis sobre el tiempo a lo largo de las estrategias llevadas a cabo en el vídeo. Por ende, esto implica entender el tiempo como un factor de análisis reflejado en la disposición de los planos y sus relaciones.

En un primer momento, Gaudreault define cómo se percibe la imagen en movimiento: “La imagen en tanto que plano [...] es percibida como presente, pero el montaje permite la irrupción de una instancia narrativa que coge al espectador de la mano con el fin de hacerle vivir diferentes experiencias temporales” (como se citó en Rodrí-

guez, 2008, p. 207). Esto significa que las estrategias de edición son capaces de manipular la percepción del tiempo. Sin embargo, la cuestión del tiempo es complicada de unificar en una sola teoría, ya que en la producción y recepción convergen multitud de percepciones del tiempo así como su conceptualización. En esta línea es útil hablar de que esto procede de entender el tiempo a través de los tiempos verbales basados en modo y aspecto, tal y como defienden tanto Gaudreault como Jost. Es en esto último en el que se podría dividir entre aspecto perfectivo e imperfectivo, lo que sería básicamente que en las imágenes “perfectivas” [fig. 115] son las que muestran una acción estática mientras que las imágenes en movimiento se entenderían como “imperfectivas” [fig. 116] ya que van mostrando el desarrollo de la propia acción (Rodríguez, 2008, p. 208). A lo largo del vídeo las imágenes comienzan siendo perfectivas y estáticas hasta que se introduce la imagen en movimiento, momento en el cual ambas van apareciendo hasta llegar al punto de que al final pasan tan deprisa que incluso las imágenes en movimiento no se perciben tal como son, congelándose por la aceleración llegando a parecer imágenes estáticas.

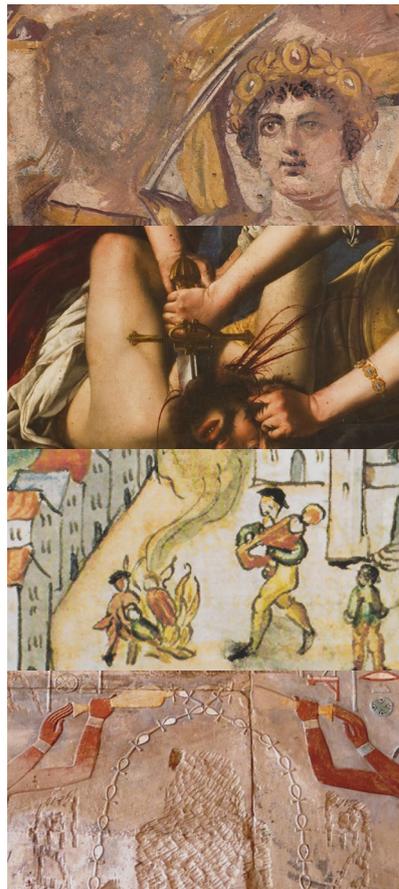


Fig. 115. Ejemplos de imágenes perfectivas extraídas de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

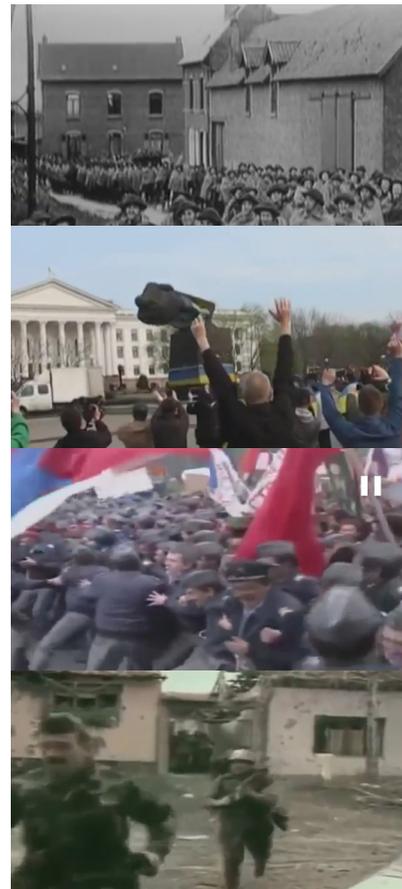


Fig. 116. Ejemplos de imágenes imperfectivas extraídas de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Para arrancar con este análisis sobre los tiempos en el cortometraje, Metz propone dos temporalidades al hablar de un relato: el de los acontecimientos (TA) y el del discurso (TD). Estos tiempos a su vez se pueden relacionar en tres niveles como recoge Rodríguez (2008): el orden, la duración y el de la frecuencia.

Comenzando con el parámetro del orden, Genette (1983) diferencia entre sincronía que consiste en que TA y TD van sucediéndose; mientras que por el otro lado estaría la anacronía dividida en dos: analepsis —vuelta atrás en el relato— y prolepsis —anticipación del relato con una vuelta a su inicio—. En este vídeo se debería hablar de una sincronía ya que el TA desarrolla el TD a excepción de varios casos de anacronía, por ejemplo: al inicio del vídeo entre los acontecimientos grecorromanos se colocan imágenes de la Baja Edad Media [fig. 117] —prolepsis—, mientras que al final del vídeo hay imágenes previas al siglo XXI [fig. 118] —analepsis—.



Fig. 117. Ejemplo de prolepsis extraídas de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 118. Ejemplo de analepsis extraídas de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

El siguiente factor de análisis sería la duración, la cual Genette (1983) diferencia entre isocronía —tiempo real del plano— y la anisocronía en el que TA y TD no son iguales. Estos a su vez se dividen en tres: sumario, pausa y elipsis. Para el cortometraje cabría analizarlo en términos de anisocronía. Se suceden ejemplos de pausa, como suceden en el visionado de las imágenes estáticas o en las transiciones de rojos, por otro lado también existen ejemplos de elipsis como en el caso de cómo se narra la Guerra Civil Española eludiendo el conflicto real que se llevó a cabo. Retomando las estrategias de pausa, habrían momentos de deceleración del plano mediante el método del ralenti como en la escena apropiada de *El nacimiento de una nación* (1915) así como también

a través del scratch de vídeo con las escenas tomadas de *Octubre* (1927). Todas estas estrategias presentan una insistencia en desarrollar el TD frente al TA ya que lo que se busca no es observar el TA sino enriquecer el TD, que en este particular es centrar la mirada en los gestos destructivos tratando de pensar sobre su naturaleza [fig. 119].

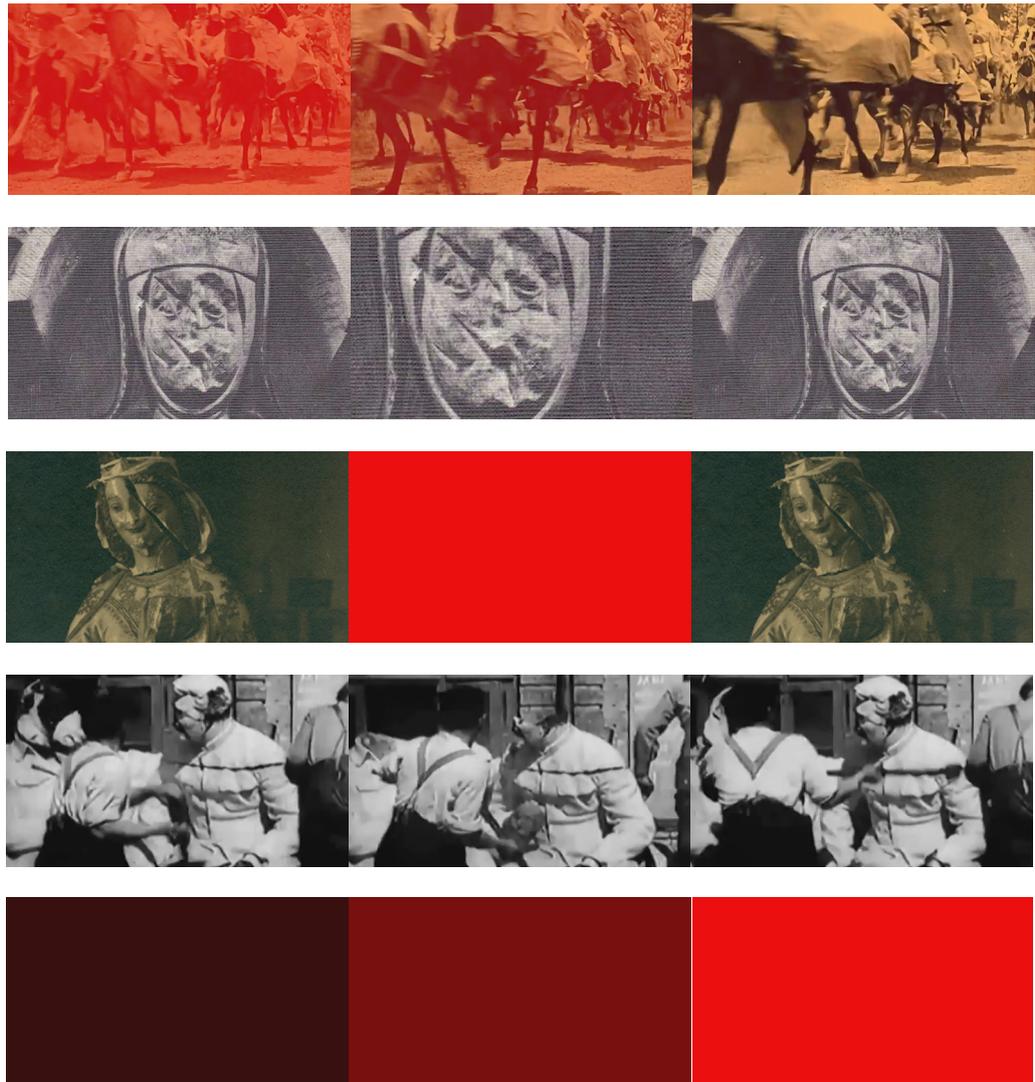


Fig. 119. Ejemplos de dilatación fílmica extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Finalmente, se debería analizar el papel de la frecuencia de los planos a lo largo del vídeo. Volviendo a la teoría de Genette (1983), él diferencia cuatro tipos: singulativa, anafórica, repetitiva e iterativa. En este vídeo se suceden todas en algún momento del mismo. La singulativa implica la muestra de un suceso una sola vez, al igual que muchas de las fotografías con las que comienza el *film* [fig. 120]. También hay casos de

frecuencia repetitiva en el que una misma imagen se repite varias veces como sucede con la escultura con la que acaba el bloque de *Beelderstorm* [fig. 121]. Se presenta también una frecuencia iterativa en la que se cuenta una vez lo que ocurre muchas veces, que es cómo podría ser comprendido el final del vídeo en el que la vorágine de TA se devora a sí misma siendo imposible de captar, pero mostrando de una sola vez las ideas vinculadas al TD [fig. 122]. Algo similar sucede también con la anafórica en el que se muestra varias veces lo que sucede también varias veces a lo largo de *Sturm der Bilder*, es decir, como se unen la idea general del gesto destructivo a través de varios casos que, aunque son diferentes todos, tienen un hilo conductor común que los engloba como una unidad temática [fig. 123]. Sin embargo, antes de pasar al siguiente aspecto de análisis, también habría que destacar los tiempos que se entremezclan conceptualmente en el vídeo. A pesar de la cronología en la que se han dispuesto linealmente el material de archivo. El juego es que el gesto es en sí anacrónico, no importa la época histórica en la que se den dichos fenómenos, lo único que puede variar es el medio o el formato en el que se ejerce dicha violencia. Esto se observa por ejemplo en los ataques a esculturas [fig. 124], como es el caso egipcio, español, ruso o los llevados a cabo por el Daesh, algo que también está vinculado con este grupo terrorista al ejercer una violencia hacia unos cuerpos hechos imagen y difundidos a lo largo del mundo para generar terror geopolítico [fig. 125]. Esta mezcla de tiempos enriquece el escenario en el que se sucede el vídeo proponiendo pensar ya no un tiempo pasado, sino las relaciones que desde allí se establecen con el presente.



Fig. 120. Ejemplos de frecuencia singulativa extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 121. Ejemplos de frecuencia repetitiva extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 122. Ejemplo de frecuencia iterativa extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

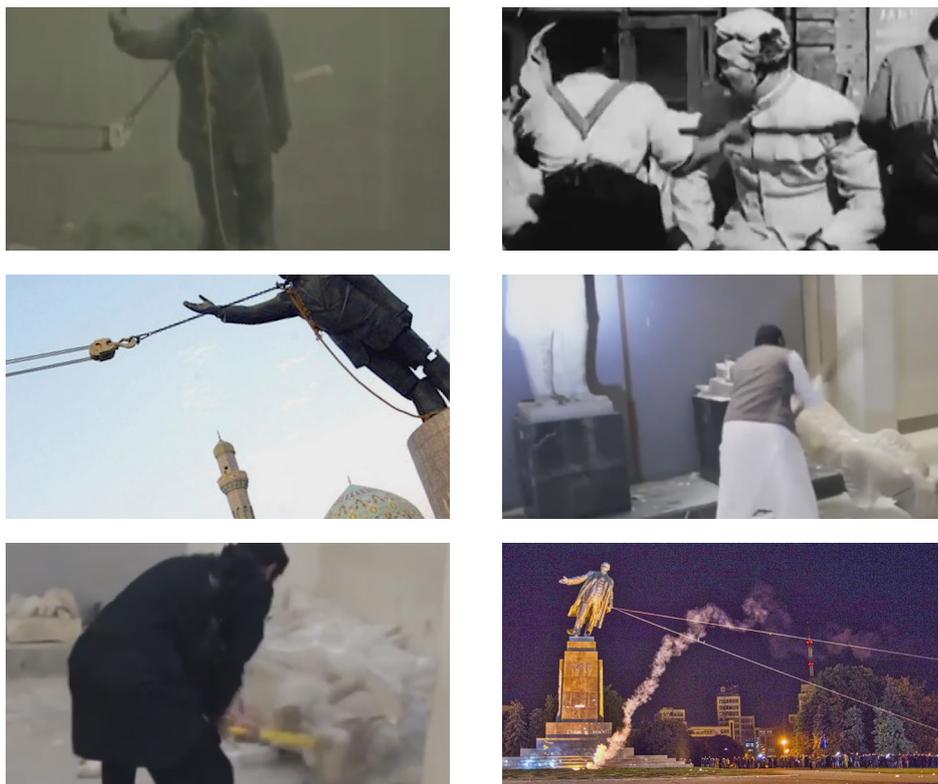


Fig. 123. Ejemplos de frecuencia anafórica extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 124. Fotogramas extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 125. Fotogramas extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

3.3.3._ ESPACIO: DEL PLANO AL ESPECTADOR

Por último, el análisis a desarrollar giraría en torno a la cuestión del espacio del material del cortometraje, el cual se vincula con su relación con el espectador, teniendo en cuenta que en un caso se entendería como espacio interno del vídeo y en el otro como externo cuando se trata de su proyección.

El propio plano podría considerarse una unidad de medida del espacio de la representación, ya que en este o en una secuencia a raíz del plano se pueden observar elementos espaciales que describen la narración contenida en esa unidad. Por ello, ya no solo es el tiempo en el que se desarrolla una acción, sino también qué espacio cubre dicha acción y de qué manera está registrada. Acudiendo de nuevo a Jost y Gaudreault (1995) se observa que consideraban a la imagen como un significante eminentemente espacial, por lo que a raíz de ello se pueden diferenciar ciertos tipos de relaciones. Los que servirían para este cortometraje son los que se vinculan con lo que denominan los autores una alteridad espacial relacionada con la disyunción, ya que normalmente los planos montados no tienen una relación directa ni fomentan un record de la mirada. Por ello, estarían vinculados con una alteridad espacial de segundo grado basado en que los espacios que se van mostrando no son contiguos ni adyacentes. Sin embargo, estos espacios pueden contextualizar dónde suceden dichas acciones, ya sea en qué épocas o paisajes específicos, pero no como contigüidad del espacio filmado.

También estos autores clasifican dos tipos de espacios: el espacio profilmico relacionado con el rodaje y el montaje; mientras que por otro lado estaría el espacio de consumo, el espacio de recepción (Rodríguez, 2008). En este caso solo se podría hablar del espacio de consumo, ya que en principio este cortometraje es monocal por lo que estaría vinculado a espacios de consumo convencionales en los que proyectar el

vídeo. En relación a esto, cabría reflexionar que la apropiación se queda en medio del espacio propuesto para el profilmico, ya que no es rodaje pero si es montaje.

Acabando con el análisis del espacio filmado habría que destacar dos aspectos más en relación al espacio de producción: los planos y los fuera de campo. Empezando por el primero, los planos, o más bien el encuadre, permiten seleccionar el espacio que entra dentro del plano dejando un amplio fuera de cámara, lo cual lo confirma como aparato de registro empleado como un instrumento ideológico en el que escoger la realidad a filmar. Debido a la naturaleza de la producción de este cortometraje, la decisión de los encuadres no se toma en rodaje sino a posteriori dado que todo es un trabajo de recopilación. Sin embargo, ningún plano empleado en este vídeo se ha colocado según se ha recogido, ya que todos han sido de nuevo reencuadrados [fig. 126] debido a que el interés principal es registrar el gesto como protagonista más que todo lo que se observase en el espacio de representación. Por ello, a pesar de que no hay un interés específico en este proyecto por la selección de planos, sí que se han trabajado en montaje al reencuadrarlos. Se podrían citar ejemplos como planos medios en los que las figuras aparecen cortadas a la altura de la cintura [fig. 127], planos generales en los que a pesar del nuevo encuadre se ha mantenido un espacio amplio en el que mostrar ya no el gesto sino también su contexto [fig. 128], planos americanos en los que las figuras aparecen cortadas hacia la altura de las rodillas, aunque en los casos de este vídeo no se aprovecha el espacio del fondo [fig. 129], también se han creado planos de conjunto en los que se cierra algo más el encuadre general pero sigue siendo relevante mostrar la actividad colectiva del gesto [fig. 130] y por último, aunque quizás los más fundamentales del vídeo: los primeros planos y los planos detalle [fig. 131 y 132].

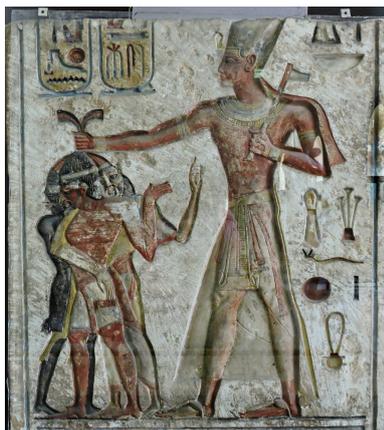


Fig. 126. Ejemplos de reencuadres extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín





Fig. 127. Ejemplos de planos medios extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 128. Ejemplos de planos generales extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 129. Ejemplos de planos americanos extraídos *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

El primer plano al igual que el de detalle podrían considerarse un “acercamiento” (Amiel, 2005, p. 81). Tal y como comenta Vincent Amiel, el primer plano suele ser un instrumento narrativo que articula la mirada. Sin embargo, cuando este se amplifica, no es en sí la continuación de un relato o un record, sino que cambia el marco en el que se observa ese primer plano y gana un aura distinta. De nuevo, el detalle y lo desapercibido

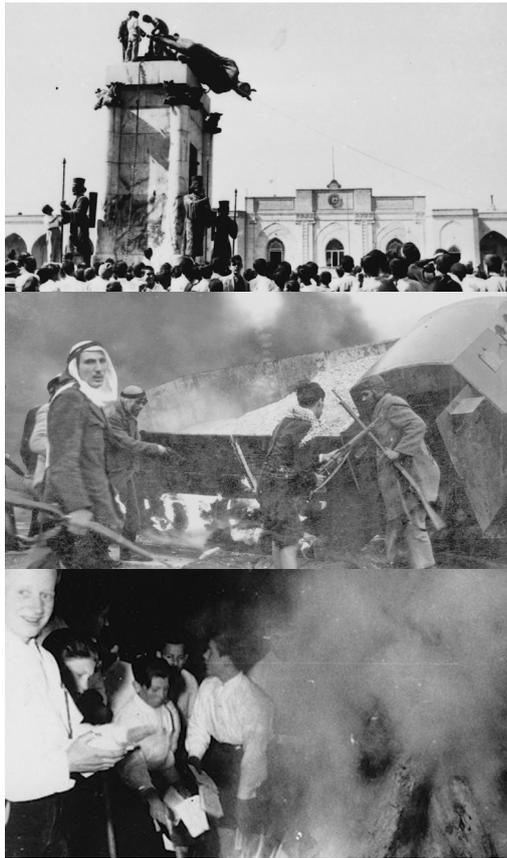


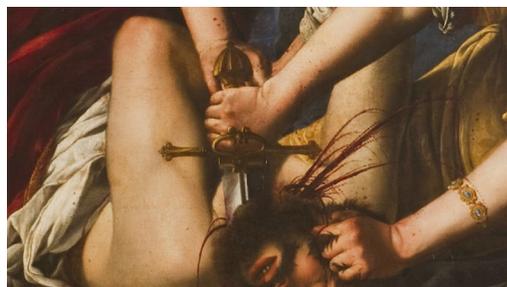
Fig. 130. Ejemplos de planos de conjunto extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 131. Ejemplos de primeros planos extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



Fig. 132. Ejemplos de planos detalle extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín



a primera vista son los que proporcionarían el disparador del conflicto, el choque entre imágenes propiciado por el montaje de collage. Estos planos han sido utilizados en el vídeo precisamente para destacar los efectos de las acciones destructivas hacia las imágenes, centrándose en las formas de violencia ejercidas sobre estas. Por lo tanto, los primeros planos y los de detalle son los que más se repiten a lo largo del film, ya que son los intrusos que pausan el tiempo del TA para amplificar el TD.

Por otra parte, continuando con el trabajo de planos, también se han empleado multitud de estrategias vinculadas con el fuera de campo. Este recurso, al contrario que el del uso del primer plano, no ha tenido un protagonismo esencial en la estructuración del cortometraje, sino que más bien ha sido un inesperado descubrimiento al realizar este análisis. Noël Burch (2008) define seis tipos de fuera de campo englobados en tres grupos: los cuatro lados del encuadre, el espacio detrás de la escena y por último el de la cámara/espectador. A lo largo de este cortometraje se suceden fueros de campo en los cuatro lados del encuadre [fig. 133], así como la enunciación directa de la existencia del fuera de campo de la recepción, el que desde el plano se interpela al espectador como sucede en uno de los fragmentos en los que un miembro del Daesh mira a cámara. Estos fuera de campo generan a su vez un espacio más allá de lo representado y que en muchos casos indican el gesto sin observar la consecuencia, como se puede apreciar en los ataques de aviones que lanzan misiles, pero que no se observa a qué o a dónde. Por ende, el trabajo del fuera de campo genera más relaciones de las físicamente posibles que activan al espectador para imaginar todos esos espacios que no están siendo representados.

Finalmente, el último elemento a analizar es el del espacio del espectador y cómo este puede ser interpelado en el visionado del cortometraje. Estas relaciones se gestionarían en lo que Kerbat-Orecchioni (1987) llama como marco de enunciación. Dentro de este marco de enunciación y en este caso se consideraría hablar de la explícita ya que varias de las estrategias empleadas en el vídeo exhiben el aparato videográfico a través del montaje. Esta enunciación explícita busca realizar un trabajo de autorreferencialidad como sucede con los referentes antes mencionados. Para ir más allá en este trabajo de interpelación, Company y Talens (como se cita en Rodríguez, 2008) argumentan lo que llaman las dinámicas textuales entre el espacio textual y el texto. El espacio textual serían las relaciones que se articulan bajo una lógica concreta, lo que vendría a ser el propio vídeo; mientras que el texto es el resultado de la recepción de dicho espacio textual, teniendo el espectador un papel configurador clave en el proceso del cortometraje, ya que este consiste en su interpretación. Este proceso interactivo sucede de diferentes maneras, a todas las cuales se han adscrito en este proyecto bajo la figura del espectador emancipado de Rancière (2010), quien requiere implicarse en el proceso de recepción para poder alcanzar sus propias conclusiones sobre el espacio textual propuesto. Esta interpelación sucede a través de la memoria tanto individual

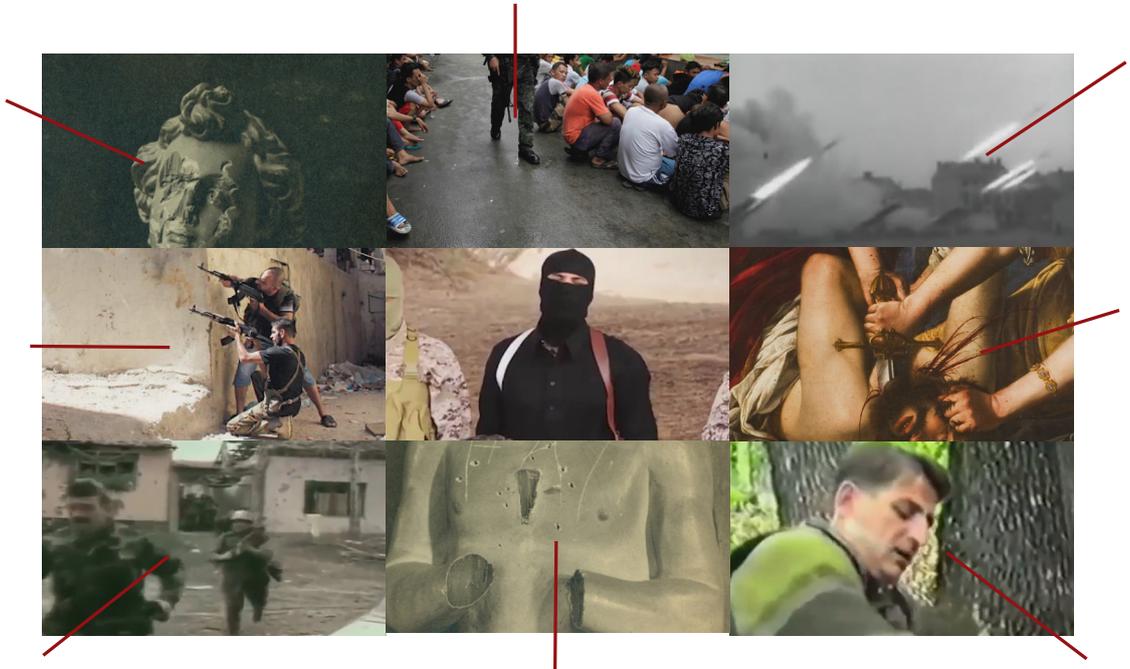


Figura. 133. Ejemplo de análisis de los fuera de campo extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

como colectiva, el espectador irá construyendo una interpretación a través de sus experiencias personales, así como de su herencia colectiva ya que a lo largo del vídeo se han empleado materiales generalmente reconocibles.

En conclusión a este capítulo, el análisis a posteriori del cortometraje ha fomentado la reflexión de la propia práctica videográfica, descubriendo elementos y relaciones no planteadas durante la edición ya que requerían del paso final de su interpretación. Es por ello, que este proceso es vital incluso para el autor del mismo ya que en el momento en el que realiza el análisis se convierte en un espectador del sexto fuera de campo, averiguando como las imágenes han tomado control del vídeo y le interpelan, ya no solo a su memoria visual sino a las articulaciones fenomenológicas que se suceden constantemente en el film. Así pues, este paso beneficia un asentamiento de las ideas organizadas en el espacio textual a través de un montaje discursivo de collage, experimentando con los ensamblajes llevados a cabo a través del desmontaje de lo recopilado para ser de nuevo montado bajo otros parámetros. Estos mecanismos no son más que el reflejo de la puesta en práctica de todo lo argumentado a lo largo de este escrito, el vídeo se convierte en un laboratorio audiovisual en el que pensar sobre las relaciones del gesto destructivo hacia las imágenes y analizar el por qué de estos fenómenos. Pero para poder llegar a plantearse semejante ejercicio hace falta ser capaz de desmontar mediante el montaje y crear otros vínculos que permitan que el TD se transforme, colisione y se precipite en otras percepciones que remuevan los enunciados que han llegado a considerarse inamovibles a lo largo de la historia.

4. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, a lo largo de los dos años en los que se ha cursado el máster, se ha podido reposar y alcanzar cada uno de los objetivos planteados para esta investigación. De este modo, en cuanto al objetivo principal, la realización de *Sturm der Bilder*, se determina que se han conseguido cumplir todos sus aspectos técnicos, aun siendo la primera experiencia en vídeo del autor.

En cuanto a los objetivos específicos, se contaban en dos bloques: el de ámbito conceptual y el del proceso de trabajo. Respecto al primero, se evalúan según se propusieron en la estructura de este escrito. Se han identificado los diferentes puntos principales del estado de la cuestión, tanto historiográficos, videográficos y ensayísticos como a los relacionados con los fenómenos iconoclastas. Gracias a esto se ha podido elaborar un listado de referentes en cada uno de estos campos de investigación. Aun así, el objetivo de este apartado que se ha considerado más limitado dada la ambición del proyecto ha sido el de la recopilación de referentes. Teniendo en cuenta el formato de este escrito, se han escogido principalmente los que han influido de manera más directa al cortometraje.

Otro de los descubrimientos relacionados a esta práctica han sido los contextos de varios de estos puntos de análisis. Empezando por la historiografía se ha percibido una conexión parcial entre distintos campos de humanidades como son el de las Bellas Artes con los de Historia del Arte. Por ello, a pesar del contexto actual, se siguen observando lagunas entre departamentos de investigación, como puede ser el estudio de arte contemporáneo desde los estudios historiográficos o la complejidad de los discursos filosóficos de la imagen desde Bellas Artes. También se ha observado desde el campo de lo ensayístico una fuerte corriente videográfica que establece sus temas en torno a lo metacinematográfico, teniendo que ir al campo de lo artístico —videoarte— para encontrar otras posturas en este ámbito. Así pues, como se ha argumentado en este texto, existe una fuerte relación entre lo literario y lo cinematográfico, lo que en algunos autores no permite la flexibilización de otras experiencias como la que se proponía en este cortometraje. No obstante, esto no impide que se continúe la práctica aquí planteada para seguir averiguando las posibilidades de este medio. En cuanto al campo de la iconoclastia, se han hecho grandes avances. Aunque no ha podido reflejarse una historiografía del gesto iconoclasta, sí que se ha tenido que estructurar para poder entender una actitud de esta índole. Por estos motivos se ha anotado la reticencia que existe aún hacia los movimientos de estas características entendidos como actos violentos, irracionales o religiosos. Del mismo modo que sucedió con el Daesh, hoy en día con los acontecimientos de actualidad sobre las estatuas públicas de figuras vinculadas a eventos colonialistas se están planteando las mismas preguntas,

lo que denota nuestra incapacidad para aprender de sucesos pretéritos, es decir de la Historia, aumentado la necesidad de valorar la iconoclastía más allá de sus estereotipos académicos. Historiadores como Enzo Traverso (2020) han sido claros en que estos actos no son una mera destrucción vacua sino una revisión histórica de la memoria y, por ello, deben ser analizados con detalle. Lo mismo sucedió con el patrimonio de Oriente Medio, lo que Luis Vives-Ferrándiz (2015) analizó a través de lo que se llama la plusvalía de las imágenes; esto determinaría que, más allá del argumentario religioso, estas destrucciones son un ataque directo a las ideas occidentales de conservación y con las que se quiso conseguir un terror geopolítico de gran envergadura.

Por todo esto, el gesto iconoclasta debe estudiarse con cuidado ya que son fácilmente reproducibles los discursos del pasado. Es, por este motivo, que en este escrito se ha tratado de entender estos eventos desde las actitudes más que desde sus relatos, observándose que la iconoclasia es algo más común de lo que aparenta ser. De este modo, se podría citar la práctica apropiacionista que funciona de un modo similar: la no sacralización de un icono institucional para poder ser cuestionado y puesto en duda. Sin embargo, *Sturm der Bilder*, parece continuar con una línea más convencional de esta naturaleza, pero que en realidad es solo la primera piedra. En esta ocasión, se ha buscado analizar el gesto común y las huellas sobre las imágenes del acto violento, para acercarse a la fenomenología de las texturas de esa destrucción. Esto ha permitido valorar que lo que tienen en común es el disenso, el conflicto entre dos paradigmas que buscan legitimarse y eso es lo que se puede ver en todos los eventos iconoclastas; por lo tanto, es ahí donde comenzar a construir un nuevo conocimiento sobre la iconoclasia, es decir, ¿podemos trabajar con el disenso como colectividad?

Por otro lado, en cuanto a los objetivos relacionados con la práctica del cortometraje también se han encontrado distintos grados de conocimiento. Esto ha significado estar consciente de los procesos vinculados a la práctica fílmica. De este modo, se ha entablado una relación estrecha con el material de archivo y su montaje, tratando de ser responsable con el resultado. También ha resultado satisfactorio el posterior análisis del cortometraje, con lo que se han podido valorar todos los descubrimientos que el proceso de montaje puede generar. Finalmente, la difusión ha resultado ser una tarea ardua pero que ha cumplido más allá de las expectativas planteadas en un principio. La participación en festivales y congresos ha demostrado ser un fértil campo con el que compartir experiencias con otros profesionales del sector que ayudan a enriquecer la investigación que aquí se ha propuesto, a la vez que valorar la propia producción exponiéndola a esos canales de divulgación.

En resumen, se considera que sí se han conseguido todos los objetivos que en un principio se plantearon. Sin embargo, las líneas de estudio han ampliado la intencionalidad con la que se inició esta travesía, ofreciendo otras referencias que desde aquí no han podido ser reflejadas. Por ello, a pesar de haber representado un problema no deja de reflejar lo innato al conocimiento: siempre hay algo más. Es por este motivo, que con el ánimo con el que se cierra este capítulo es con un inmenso entusiasmo por continuar con el siguiente para seguir analizando y cuestionando algo tan humano como el pensamiento. En este caso, a través de la práctica artística y, por supuesto, desde el riesgo de lo ensayístico.

5._ ANEXOS

5.1._ DE INVESTIGACIÓN: CARTOGRAFÍAS DE LA DIFUSIÓN Y EL DESARROLLO ARTÍSTICO

Como capítulo de cierre de toda esta travesía en la que se entremezclan desde la práctica teórica hasta el ensayo fílmico no es posible finalizar sin mencionar las actividades que se han ido llevando a cabo a lo largo de esta investigación, lo que implica ya no solo el cortometraje en sí, sino también la defensa y exposición públicas de las teorías y puntos de vista aquí argumentados a lo largo de todos los capítulos anteriores.

Comenzando con el cortometraje, *Sturm Der Bilder*, fue primero presentado en el festival de vídeo *ShortPAM19* vinculado a las actividades del festival *PAM* organizados por el Máster en producción artística de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles. En este caso el cortometraje fue el primer seleccionado de los presentados y junto a los demás elegidos se proyectó en la Filmoteca de València en mayo del 2019 [fig. 134]. Más tarde, el cortometraje también fue seleccionado por la *IV Biennial de València* en la que participó en *ArteVisión I* y proyectado en el IVAM(lab) dentro de las propuestas videográficas escogidas por la bienal en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) [fig. 135]. En relación a esto, el vídeo fue llevado también a *ArteVisión II. Imatges, carrer i pintura: propostes "ArteVisión"* en el que fue visionado en el Octubre Centre de Cultura Contemporània junto a una charla posterior para hablar y debatir sobre imágenes en el espacio urbano y vandalismo. A parte de las proyecciones, el vídeo también fue exhibido en la exposición de la bienal que se realizó en el Centre del

Carmen Cultura Contemporània [fig. 136]. Al acabar el festival, *Sturm Der Bilder* fue galardonado como Mención de Honor [fig. 137] junto a otras obras presentadas en la bienal dando cierre a la misma. También se experimentó con el formato audiovisual mediante la instalación del vídeo aprovechando las oportunidades del máster. En este caso el cortometraje se fragmentó en dos proyecciones paralelas pero expuestas una frente a la otra, lo que impediría al espectador ver lo que sucede en las dos pantallas al mismo tiempo, jugando de este modo con la idea de la imposibilidad de obtener un hecho objetivo histórico debido a toda la información que se queda fuera de campo [fig. 138]. A su vez, bajo esta línea de producción fílmica se llevaron a cabo, posteriormente, dos cortometrajes más: *Una enciclopedia de huertos* [fig. 139] para *Humus Festival 2020* de La Casa Encendida en la que se plantea un recorrido a través de la historia de la agricultura hasta llegar a los huertos urbanos; y otro vídeo titulado *El asedio de Clío* [fig. 140], en el que mediante el uso de la multipantalla se van sucediendo imágenes en las que en una están relacionadas con la representación histórica canónica y pictórica, mientras que por el otro lado se ven vídeos de manifestaciones civiles, lo que supone la desmitificación de una Historia única por otra de un corte más colectivo generado por la gente de a pie y no por las instituciones. Sin embargo, los dos, debido a la situación del Covid-19 se han pospuesto todos los jurados por lo que de momento ambos están en el canal de Vimeo personal a la espera de otros proyectos y festivales.

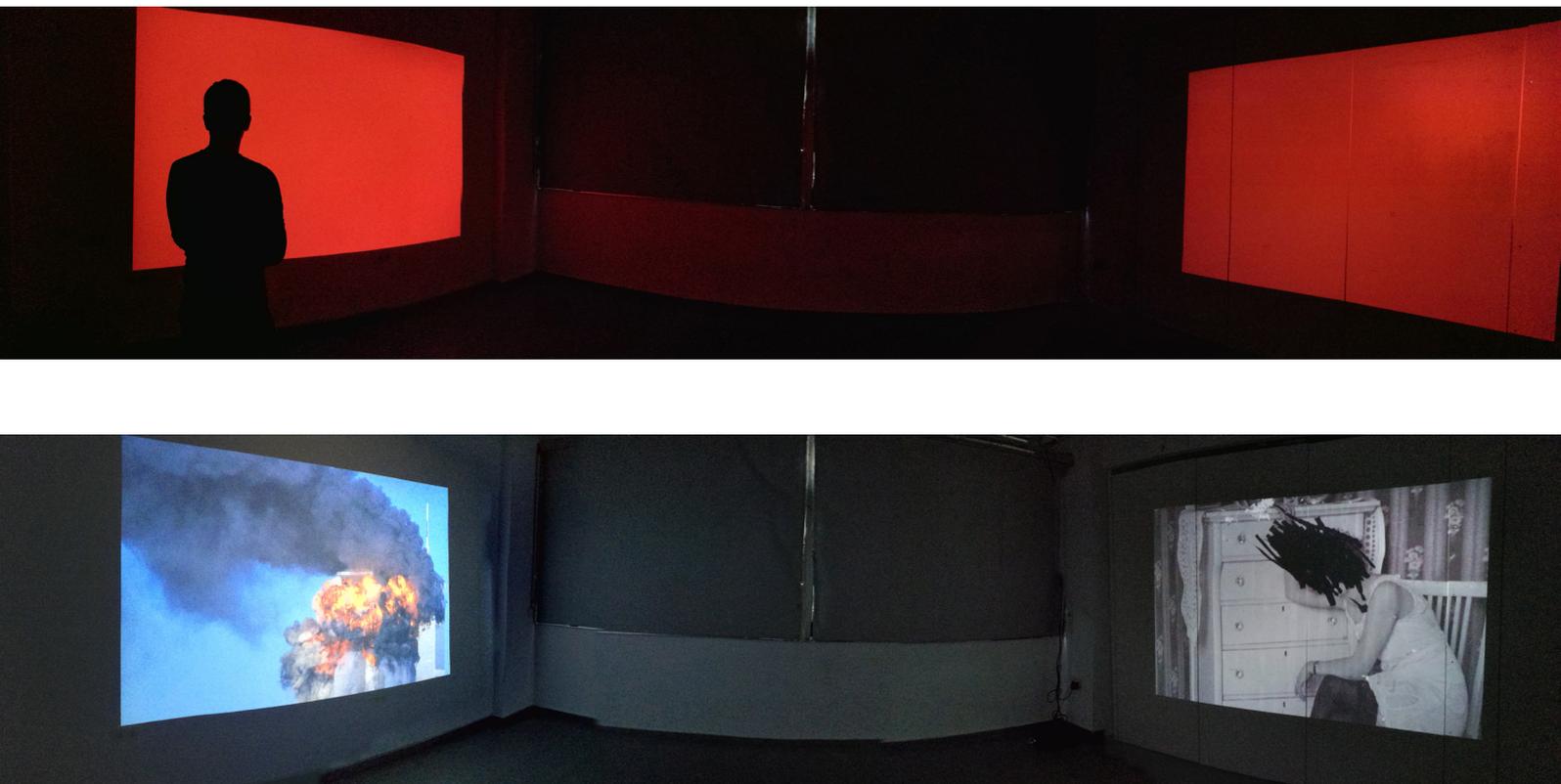


Fig. 138. Videoinstalación de *Sturm der Bilder*. (2019). Fotografía de Sergio Martín

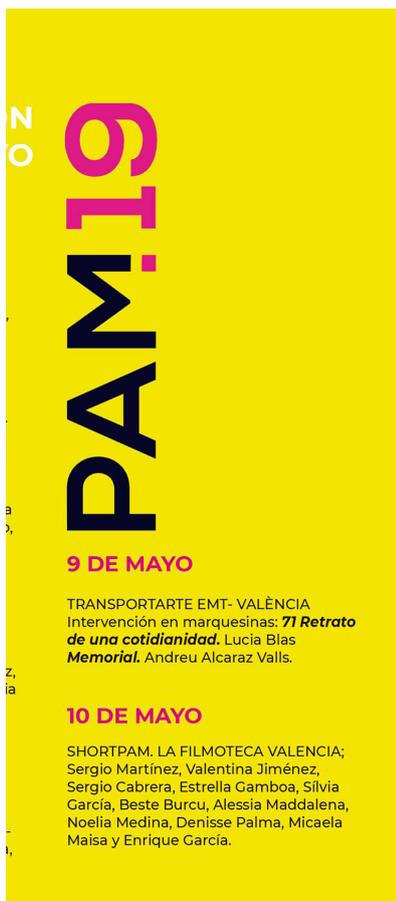


Fig. 134. Fotografía de la proyección de los cortometrajes seleccionados en *SHORTPAM!19* en la Filmoteca de València. (2019),

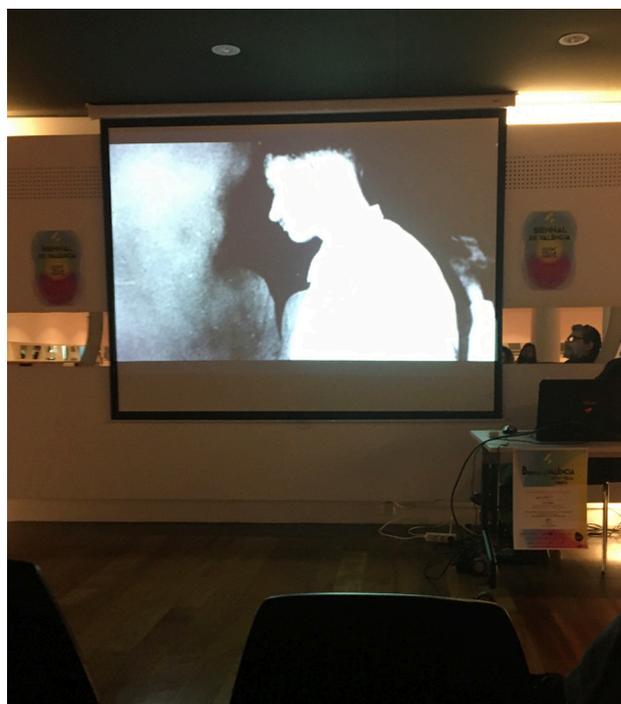


Fig. 135. Visionado de *Sturm der Bilder* en *Artevisión I* en la *IV Biennial de València* (2019), Fotografía de Sergio Martín.

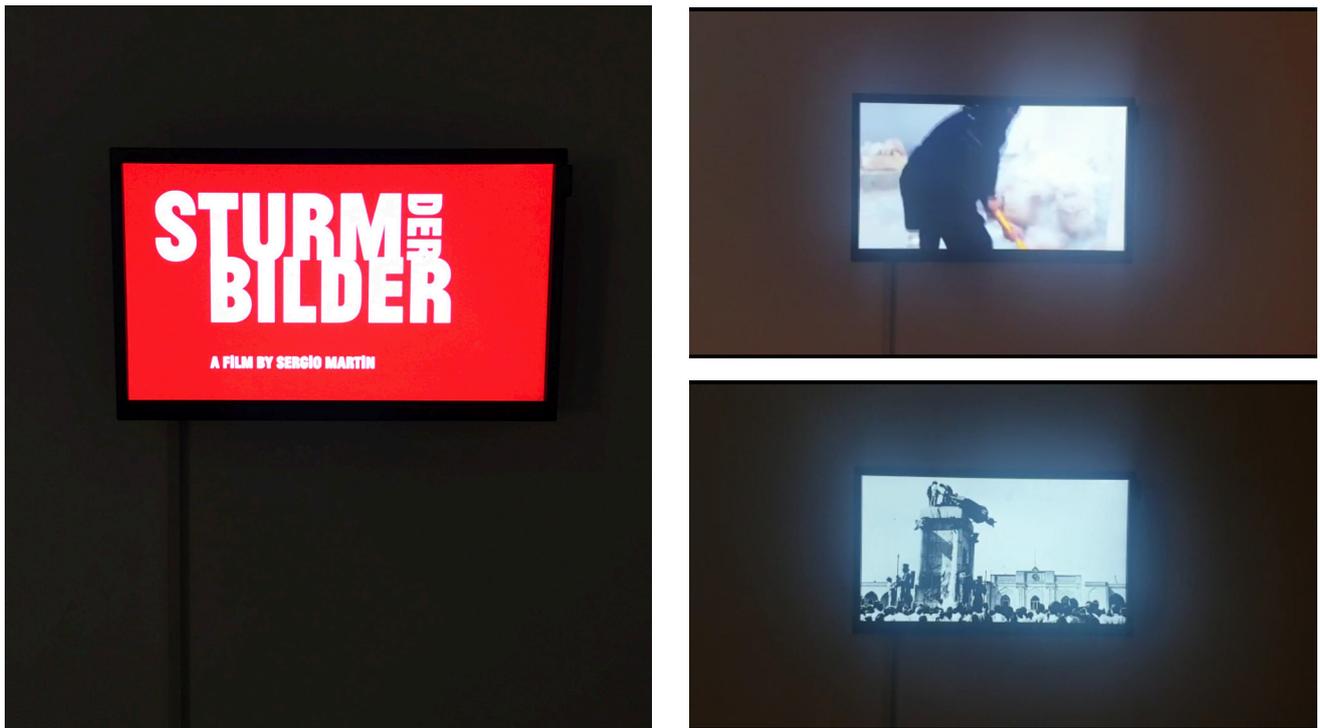


Fig. 136. *Sturm der Bilder* expuesto en el Centre del Carmen Cultura Contemporània (2019). Fotografia de Sergio Martín.

IV BIENNAL de VALÈNCIA CIUTAT VELLA OBERTA 2019

Certificamos que el artista **Sergio Martín** ha recibido una **Mención de Honor** por la obra "*Storm der Bilder*" presentada en la IV Biennial de València Ciutat Vella Oberta, celebrada en Valencia del 5 al 28 de Noviembre de 2019.



José Luis García Ibañez
Secretario

Fig. 137. Mención de Honor por *Sturm der Bilder* en la IV Biennial de València Ciutat Vella Oberta (2019). Fotografia de Sergio Martín.

En cuanto a la parte de carácter más teórico también se ha tratado de llevar a cabo buscando una línea de investigación propia con la que profundizar desde la práctica artística y su exposición pública para obtener de este modo el fomento del análisis de los temas que aquí se han trabajado. El primero de los pasos fue la ponencia “Cuando las imágenes toman el archivo” en IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales (ANIAV) – Imagen [N] Visible de julio de 2019 [fig. 141] dónde se defendió lo que se argumentaba en el capítulo 3.1.1., centrándose en las críticas a la teorización de un arte de archivo por figuras como Isidoro Valcárcel Medina. Esto fue un paso más allá con el artículo “Archivar. Las tensiones de la estética archivística” para el próximo número de la revista *Artilugio* en la que se profundiza en las distinciones entre realizar o representar un archivo, así como el de entender entre colección y archivo. Por otro lado, la investigación sobre la iconoclasia también tomó su recorrido. En un primer momento a través de la ponencia “Imágenes en conflicto: el fenómeno iconoclasta como teoría del disenso” en IV Congreso Internacional Estética y Política. Poéticas del Desacuerdo para una Democracia Plural [fig. 142] en octubre del 2019. En cuanto a la ponencia que ahí se defendió trataba de aproximar a la iconoclasia como una herramienta de análisis dentro del campo de las Humanidades —como sucede desde hace décadas dentro del campo de la disciplina histórica—. Esta comunicación dio paso a reflexionar y gestionar soluciones iconodúlicas que contrapongan la violencia iconoclasta clásica, lo que cristalizó en otra ponencia para el XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte: *Universitas – Las artes ante el tiempo* (CEHA) en Salamanca con el título de “Serapis: los engramas culturales del sincretismo” [fig. 143] en el cual, a raíz de las propuestas warburgianas, se presenta el sincretismo como una gestión iconodúlica del disenso a través del estudio de lo mitológico como herramienta de legitimización del poder —Sin embargo, esto será defendido en mayo del 2021 a causa de la pandemia mundial del coronavirus—. Continuando con la difusión pública de la iconoclasia como un vector crítico de análisis también ha sido seleccionada una ponencia titulada “Posibilidad de abismo: la actitud iconoclasta” para el LVII Congreso de Filosofía Joven *Philos-polemos* [fig. 144] que de momento no tiene fecha debido también a la actual situación de alerta, en este caso se trata de buscar una reflexión genérica de la filosofía de la imagen en torno a las figuras del iconoclasta, el idólatra y el iconódulo¹³. Por último, hasta el momento, también se ha querido abarcar estos fenómenos desde otras perspectivas como es el caso de otra comunicación aceptada para I Congreso Internacional De Innovación y Creatividad en el Diseño “Design Challenges” con el nombre de “La conciencia del desmontaje: el gesto revolucionario” en la que se muestra como la iconoclasia crítica puede verse también bajo la forma del desmontaje sobre lo preestablecido, un acto que en muchas de las tareas que comprenden el diseño se basa en el desmontaje como reivindicaba Benjamin y Baudelaire con la figura del niño estudiando un juguete¹⁴. Por ende, a lo largo de estas ponencias y artículos

13 Como se ha argumentado en el capítulo 2.2.2. de este TFM.

14 Véase pág. 33 de este TFM.



Fig. 139. Fotogramas extraídos de *Una enciclopedia de huertos* (2020), Sergio Martín

Enlace para visualización: <https://vimeo.com/396328841>

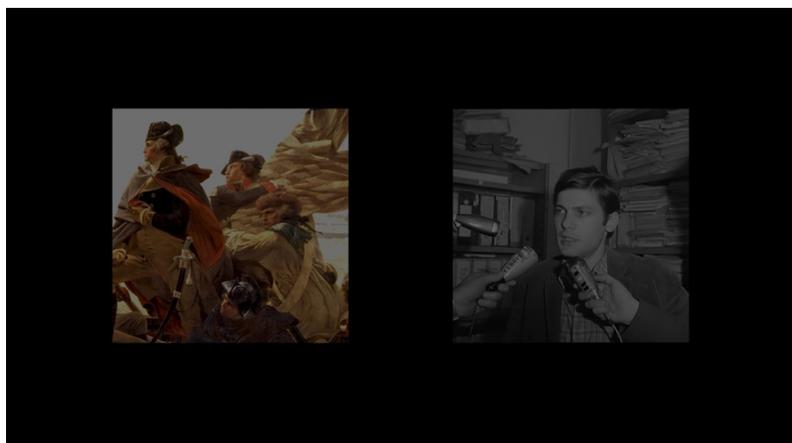


Fig. 140. Fotogramas extraídos de *El asedio de Clío* (2020), Sergio Martín

Enlace para visualización: <https://vimeo.com/399351293>

se ha tratado de enriquecer la propia práctica videográfica desde su puesta en común dentro del mundo académico desarrollando un imaginario personal y de naturaleza investigativa. Con esta trayectoria se pretende dar una base con la que comenzar este año los estudios predoctorales con una tesis que continúe con la línea aquí defendida de la iconoclasia como herramienta crítica y anacrónica, llevada a cabo a través de la práctica videográfica y tratando de desengranar todos los cabos sueltos posibles que indudablemente se han quedado aquí anudados, tanto desde el estudio histórico de la iconoclastía como del ensayo fílmico.

En conclusión, el interés por la difusión y la investigación no se cierra en torno a la producción de un vídeo, sino que por el contrario se ha comenzado una línea de producción y estudio sobre la que profundizar a lo largo de la profesionalización de una carrera artística. Mediante diferentes canales de divulgación, tanto artísticos como académicos, se ha buscado la exposición pública de estas ideas, siendo mayoritariamente acogidas por las distintas instituciones. Todo ello implica el posicionarse en un espacio en el que abrir puentes entre las prácticas artísticas con las prácticas históricas a través de nexos comunes. En este particular, a través del estudio de la imagen reflejado a través de los fenómenos iconoclastas favorecen un intercambio de diálogo entre disciplinas humanísticas que tratan de resignificar tales eventos.

De este modo, se ensayan nuevas perspectivas sobre el gesto destructivo ampliando la comprensión del término y quizás ayudando a fomentar otros acercamientos a la filosofía de las imágenes contemporáneas más allá del formalismo artístico o el tradicionalismo histórico¹⁵. Por ende, el estructurar una cartografía de estas características es vital para poder construir esas uniones que puedan mejorar la capacidad del estudio sobre el pensamiento visual, el cual es mucho más que el ocularcentrismo hegemónico que se usa como mensaje apocalíptico. Marina Garcés (2013) habla de esta situación defendiendo el uso de todos los sentidos sin jerarquizar para poder proveer el máximo de herramientas a un análisis contemporáneo, lo mismo que le sucedió a Georges Didi-Huberman (2016) cuando se defendió de las críticas por la exhibición de las fotografías de los *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau recogido en su libro *Imágenes pese a todo*. Y es precisamente en ese punto en el que trabaja la línea de producción de este escrito: pese al dolor y a la violencia se debe poder seguir mirando de frente, no basta con representarlo o dejarlo a un lado, se debe seguir cuestionamiento para volver a pensar, siempre pendientes a las sinrazones que pueden llegar o incluso volver a suceder. Así pues, se considera fundamental todo el trabajo que gira en torno a la práctica artística: desde la investigación previa y estudios de casos concretos, pasando por la producción hasta su exhibición y divulgación.

15 Como se ha argumentado en el capítulo 2.1.1. de este TFM.



Fig. 141. Cartel del IV Congreso ANIAV y primera página de la comunicación de "Cuando las imágenes toman el archivo" (2019).

Apellidos y nombre del autor/es
 Título del contenido
 IV Congreso INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES ANIAV 2019
 IMAGEN [N] VISIBLE

Martínez Martín, Sergio.
 Alumno Máster en Producción Artística, Universitat Politècnica de València.

Quando las imágenes toman el archivo

When images take the archive

TIPO DE TRABAJO: Comunicación

PALABRAS CLAVE:
 Archivo, imagen, visibilidad, arte

KEY WORDS
 Archive, image, visibility, art

RESUMEN

El paradigma del archivo se ha instaurado en los circuitos artísticos desde mediados del siglo XX como una práctica institucional. Sin embargo, la práctica artística del archivo se ha convertido en un "arte registral", como lo denominaría Isidoro Valcárcel Medina en 2008, ya que en muchos casos ha perdido el contacto con su posible intencionalidad e implicación. Por lo tanto, es necesario entender que su contenido, las imágenes, son las que conforman realmente los archivos y, por ende, deben tener prioridad en este género. Se presentan dos preguntas fundamentales al respecto para entender la diferencia: ¿qué podría ser el archivo?, y ¿qué podría ser una imagen?. Esta práctica artística del archivo sigue vigente hoy en día y corre el riesgo de continuar cometiendo errores que han estado presentes desde sus inicios. En consecuencia, es necesario acercarse al archivo desde las problemáticas que viene con el mismo, desde la obligación de seleccionar y olvidar, hasta las interpretaciones que se generan bajo este tipo de modelos de visibilidad. Así pues, la presente investigación trata de aproximarse a una mirada sobre el uso del archivo que prioriza otras formas de entender una imagen. De este modo, se buscará analizar la mirada sobre el concepto de la imagen y la visibilidad que adquiere cuando estructura un archivo.

ABSTRACT

The paradigm of the archive has been established in artistic circuits since the mid-twentieth century as an institutional practice. However, the artistic practice has become a "registry art", as what is called by Isidoro Valcárcel Medina in 2008, it has lost contact with their possible intentionality and involvement. Therefore, it is necessary to understand that their content, images, are what really make up the archives and, therefore, should have priority in this genre. Two fundamental questions are presented in this regard to understand the difference: What could archive be?, and what could an image be?. This artistic practice of the archive is still valid today and correlates the risk of continuing to make mistakes that were present at the beginning. Consequently, it is necessary to bring the archive closer to the problems that come with it, the obligation to select and forget, and the interpretations that occur in this type of visibility models. Therefore, this present investigation tries to approach a view on the use of the archive that prioritizes other ways of understanding an image. In this way, it will analyze the look on the concept of the image and the visibility that is acquired when an archive is structured.

ANIAV Asociación Nacional de Investigación en Artes Visuales
 This work is licensed under a Creative Commons Attribution NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0)



Fig. 142. Cartel del IV Congreso Internacional Estética y Política y Sergio Martín durante su ponencia "Imágenes en conflicto" (2019), Fotografía de Enrique García Parreño.

Fig. 143. Cartel del XXIII Congreso Nacional de Historia del arte: *Universitas. Las artes ante el tiempo* y fragmento del primer organigrama del congreso con la ponencia “Serapis: los engramas culturales del sincretismo” (2020)



17:30 COMUNICACIONES | MESAS 1, 5 y 6 Y PRESENTACIÓN DE PÓSTERES
19:30

MESA 1. IMAGEN, MEMORIA E IDEOLOGÍA

† AUDITORIO, HOSPEDERÍA FONSECA

Ferreira, Silvia. A itinerância das imagens: Robert C. Smith e a exposição “A talha em Portugal” (1963-1991).

Fernández Paradas, Antonio Rafael. El método de conocedor en la época moderna, fundamentos para la construcción de un relato teórico.

Jiménez Hortelano, Sonia. El monasterio de Uclés y la memoria de la Antigüedad.

Martínez Martín, Sergio. Serapis: los engramas culturales del sincretismo.

Morales Cano, Sonia. Espacios, monumentos y discursos de la memoria nobiliaria en la Guadalajara del Cuatrocientos.

Soler Moratón, Melania. “After the maner of Sapnye”: la creación de una identidad española en la corte Tudor.

Poblete Trichilet, Carmen. Promoción artística y reginalidad: ¿un objeto de investigación en relación?

Vives-Ferrández Sánchez, Luis. Más allá de los algoritmos pintores: la historia del arte desde la perspectiva post-humanista.

19:00 DEBATE



Fig. 144. Cartel del LVII Congreso de Filosofía Joven: *Philos-polemos* y selección de la mesa de Estética y teoría de las artes en la que está seleccionada la ponencia “Posibilidad de abismo: la actitud iconoclasta”. (2020)

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Agustín Julián Candado Alonso	Ifigenia nunca estuvo allí (¿y entonces quién?). El acontecer de la tradición y la ruptura en las obras posmodernas a través del estudio de caso de <i>The Killing of a Sacred Deer</i> de Yorgos Lanthimos
Álvaro Gómez	¿Para qué mirar?, o la fotografía de guerra como mal necesario
Ana Pínel Benayas	Más allá de lo sublime: la estética del horror
Andrea Pérez Fernández	Explorando los límites de la fraternidad: Hannah Höch y DADA Berlín
Antonio Castillo Ávila	“Pues he crecido en brazos de los dioses...”. Poesía y sujeto en el primer romanticismo alemán.
Coral Bullón Gil	A propósito de Susan Sontag y Martha Rosler... La paradoja ética de la representación del sujeto en la fotografía documental.
Jaime Romero Leo	Okakura Kakuzō: la cuestión sobre la identidad artística japonesa al principios del siglo XX
Jimena Martinicorena Zaratiegui	La quiebra de la representación a través de la Bauhaus de Gropius
José Ramón Suárez Villalba	Deleuze frente a Kant: lo sublime como desbordamiento de toda síntesis en la ‘comprensión estética’
Júlia Vernet	Una interpretació del Gemüt kantíà a partir del Sublim en la tercera Crítica
Manuel Dieryck Barrena	La novela como reflexión filosófica en Mary Shelley. La figura del héroe en Frankenstein.
Pablo La Iglesia Mirones	El arte político por excelencia. Drama y crisis política en Hannah Arendt.
Paula Romero Polo	La post-ironía: una perspectiva política frente a una mirada estética.
Pepe Tesoro	Mickey Mouse va a la escuela (de Frankfurt): animación y explotación
Rodnie Gabriel Galeano Rosa	Arthur C. Danto y Theodor Adorno: posturas contrarias, visiones compartidas
Santiago Rebelles del Valle	El doble inicio de la Estética: la confrontación de Hamann y Kant
Sergio Martín	Posibilidad de abismo: la actitud iconoclasta
Sergio Mejide Casas	Poesía y expresión en el ocaso de la fenomenología: Lyotard contra Dufrenne

6. LISTA DE REFERENCIAS

6.1._ BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1962). *Notas de Literatura*. Barcelona, España: Ariel.
- Adorno, T. W. (2008). *Crítica de la cultura y la sociedad I*. Madrid, España: Akal.
- Agamben, G. (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Albera, F. (2010). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Alphen, E. (2018). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca
- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Madrid, España: Abada Editores, S.L.
- Assman, J. (2012). Monoteísmo e iconoclastia como teología política. En: AAVV. (eds.) *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (pp. 99-121). Madrid, España: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.
- Barthes, R. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. En: Tiempo contemporáneo (ed.), *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Buenos Aires, Argentina: Tiempo contemporáneo.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Paidós.
- Baudelaire, C. (2014). *Moral del juguete*. En J. J. de Olañeta (ed.), *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*. Barcelona, España: Marcial Pons.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- Belting, H. (2012), *Antropología de la imagen* (3ªed.). Madrid, España: Katz Editores.
- Benjamin, W. (2007). Pequeña historia de la fotografía. En J. Barja, F. Duque, y F. Guerrero. (eds.), *Obra completa. Libro II/vol. 1* (pp. 377-403). Madrid, España: Abada.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En J. Barja, F. Duque, y F. Guerrero. (eds.), *Obra completa. Libro I/vol. 2* (pp. 303-318). Madrid, España: Abada.
- Benjamin, W. (2016). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (nº6 ed.). Madrid, España: Casimiro libros.
- Bloch, M. (2015). *Apología para la historia o el oficio de historiador* (2ªed.). México D.F., México: S.L. Fondo de Cultura Económica de España.

- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México D.F., México: Ediciones Era, S.A.
- Burch, N. (2008). *Praxis del cine*. Madrid, España: Fundamentos.
- Burke, P. (1996) *Formas de hacer historia*. (2ªed.). Madrid, España: Alianza Ensayo.
- Carr, E. H. (2009). *¿Qué es la historia?* Barcelona, España: Editorial Ariel.
- Català, J. (2007). Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa. En: Weinrichter, A. (ed.) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 92-108). Pamplona, España: Gobierno de Navarra, D.L.
- Català, J.M. (2014) *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia, España: Publicacions de la Universitat de València, D.L.
- Comolli, J. (2010) *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Cruz, P. (2005). El arte en su "fase poscrítica": de la ontología a la cultura visual. En: Brea, J. (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 91-104). Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Pre-Textos, cop.
- Deleuze, G; Guattari, F. (2013). *Rizoma: Introducción* (nº3 ed.). Valencia, España: Pre-Textos.
- Delgado, M. (1997). *Exorcismo y martirio de las imágenes. La iconoclastia como violencia corporal*. En: Checa, F; Molina, P. (Ed.). *La función simbólica de los ritos: rituales y simbolismo en el Mediterráneo* (pp. 367-386). Barcelona, España: Icaria, Instituto de Estudios Almerienses.
- Delgado, M. (2012). *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclasia y antiritualismo en la España contemporánea*. Barcelona, España: RBA Libros, S.A.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, España: Machado Grupo de Distribución, S.L.
- Didi-Huberman, G. (2016). *Imágenes pese a todo* (nº6 ed.). Barcelona, España: Espasa Libros, S.L.U.
- Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (nº3 ed.). Madrid, España: Abada, D.L.
- Eisenstein, S. (1989) *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, España: Rialp, D.L.
- Elsaesser, Thomas, Early Film History and Multi-Media: An Archaeology of Possible Futures? en: Wendy Hui Kyong Chun & Thomas Keenan, *New Media, Old Media*

- (pp. 22-50). Nueva York, EEUU: Routledge.
- Foucault, M. (2017). *La arqueología del saber* (n^º 4 ed.). Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores, s.a. de c.v.
- Freedberg, D. (2009). *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil Ediciones.
- Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra S.L.
- García, A. (2011), *Filosofía de la imagen*. Salamanca, España: España. Ediciones Universidad de Salamanca
- Gaudreault, A. (2009). *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto, Estados Unidos: University of Toronto Press.
- Genette, G. (1983). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Indianápolis, EEUU: Hackett Publishing Co, Inc; Edición: New Ed.
- Granata, P. (2018). Videomorfosis. El vídeo como forma simbólica. En: Vives-Ferrándiz, L. (Ed.), *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky* (pp. 197-219). Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil Ediciones.
- Habermas, J. (2002). La modernidad, un proyecto incompleto. En: Foster, H. (ed.) *La posmodernidad* (pp. 19-36). Barcelona, España: Editorial Kairós, S.A.
- Hobbes, T. (2018) *Leviatán*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Hobsbawm, E. (1998). *Sobre la historia*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Jost, F. y Gaudreault, A. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, España: Paidós.
- Krauss, R. (1999). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. Londres, Reino Unido: Thames & Hudson.
- Kristeva, J. (1973). *Semiótica*. Madrid, España: Fundamentos.
- Lopate, P. (2007). A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. En: Weinrichter, A. (Ed.) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 66-89). Pamplona, España: Gobierno de Navarra, D.L.
- Luckács, G. (1975). *El alma y las formas*. Barcelona, España: Grijalbo.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, España: Ariel.
- Marimón, J. (2014) *El montaje cinematográfico. Del guion a la pantalla*. Barcelona,

- España: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) (vol. I)*. Barcelona, España: Paidós.
- Michaud, P. (2017) *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de las Artes, Libros UNA.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona, España: Paidós, Espasa Libros, S.L.U
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Mitchell, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil Ediciones.
- Mondzain, M.J. (2012). "Delenda est" el ídolo. En: AAVV. (eds.) *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (pp. 123-147). Madrid, España: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.
- Moxey, K. (2015) *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona, España: Sans Soleil Ediciones.
- Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indianápolis, EEUU: Indiana University Press.
- Nietzsche, F. (2013). *Ilusión y verdad del arte*. Madrid, España: Casimiro libros.
- Nietzsche, F. (2019). *El ocaso de los ídolos. Cómo se filosofa a martillazos*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Orecchioni, C. (1987). *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Argentina, Edicial, S.A.
- Otero, C. (2012). Introducción. La imagen como paradoja. En: AAVV. (eds.) *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (pp.9-36). Madrid, España: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.
- Picazo, M. (2001). Introducción. En: Montaigne, M. *Ensayos I*. Madrid, España: Cátedra.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rawson, K.J. (2017) "El acceso al transgénero // El deseo de lógicas archivísticas (¿más?) queer". En: Blasco, J. (ed.) *Archivar* (pp. 81-121). Barcelona, España: Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge.
- Rodríguez, G. (2003). *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield. postmodernismo, feminismo y relato corto*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, España.
- Rodríguez, L. (2008). *Arte videográfico: inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia, España: Editorial UPV, D.L.

- Rodríguez, L. (2011). *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento: análisis de prácticas videográficas que investigan sobre la imagen*. Castelló de la Plana, España: Universitat Jaume I, D.L.
- Russo, E. (2008). Lo viejo y lo nuevo ¿qué es del cine en la era del post-cine? En: La Ferla, J. (comp.), *Artes y medios audiovisuales: Un estado de la situación II. Las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas* (pp. 26-35). Buenos Aires, Argentina: Aurelia Rivera, Nueva Librería.
- Schwartz, J.; Cook, T. (2017) "Archivos, registros y poder: de la teoría (posmoderna) a la performance (archivística)". En: Blasco, J. (ed.) *Archivar* (pp. 19-52). Barcelona, España: Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (2ªed.). Madrid, España: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.).
- Valcárcel, I. (2010). *El objeto y el fin*. En: Estévez González, F. Santa Ana, M. (Ed.), *Memorias y olvidos del archivo* (pp. 91-103). Madrid, España: Outer Ediciones.
- Warnke, M. (1973) *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. Munich, Alemania: Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG.
- Weinrichter, A. (2007) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, España: Gobierno de Navarra, D.L.
- Weinrichter, A. (2009) *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra "Punto de Vista" | Pamplona, España: Gobierno de Navarra, D.L.
- Weinrichter, A. (2010) "Copy is right" En: Estévez González, F. Santa Ana, M. (Ed.), *Memorias y olvidos del archivo* (pp. 73-89). Madrid, España: Outer Ediciones.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Nueva York, EEUU: P. Dutton & Co.

6.2._ WEBGRAFÍA

- Alsina, M. (2016). El potencial utópico de la subjetividad en el período de la globalización neoliberal. Estrategias del vídeo ensayo. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 4(1), 363-392. [Consultado el 15-7-2020] Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2016.1.16>
- Canalsur. (2018, 17 de junio). Tesis | María Cañas, la 'Tarantina' de la era Youtube [vídeo digital]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fK3LoedC8iQ>

- Harpercollins. (s.f). scratch video. En *Diccionario Collins English*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/iconoclasia>
- García, A. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual, *Comunicación y sociedad*, 19(2), 75-105. [Consultado el 14-7-2020] Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/83560365.pdf>
- Jost, F. (1983). Narration(s): en deçà et au-delà. *Communications*, (38), 192-212. [Consultado el 16-7-2020] Disponible en: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1983_num_38_1_1573
- Luelmo, J. (2008). Un pasado que devuelve la mirada: Carl Einstein y la historia radical del arte. *Art i memòria*. Conferencia llevada a cabo en el XVII Congreso Nacional de Historia del Arte. [Consultado el 16-7-2020] Disponible en: <https://arteceha.eu/wp-content/uploads/Actas/actas-barcelona.pdf>
- Mitchell, W.J.T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Revista de Estudios Visuales*, (1), 17-40. [Consultado el 16-7-2020] Disponible en: https://monoskop.org/File:Mitchell_WJT_2002_2003_Mostrando_el_Ver_Una_critica_de_la_cultura_visual.pdf
- Nancy, J. (2006). La imagen: Mímesis & Méthexis. *Escritura e imagen*, (2), 7-22 [Consultado el 17-7-2020] Disponible en: <file:///D:/Users/Usuario/Downloads/m%C3%ADmesis%20y%20metexis.pdf>
- Real Academia Española. (s.f). Iconoclasia. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/iconoclasia>
- Real Academia Española. (s.f). Iconoclasta. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/iconoclasta?m=form>
- Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. Boletín Oficial del Estado, 97, 22 de abril de 1996, 14369-14396. <https://www.boe.es/eli/es/rdlg/1996/04/12/1/dof/spa/pdf>
- Scratch (música). (s.f). En *Wikipedia*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Scratch_\(m%C3%BAsica\)#:~:text=Scratch%20o%20scratching%20es%20una,en%20una%20mesa%20de%20mezclas](https://es.wikipedia.org/wiki/Scratch_(m%C3%BAsica)#:~:text=Scratch%20o%20scratching%20es%20una,en%20una%20mesa%20de%20mezclas).
- Traverso, E. (2020). Derribar estatuas no borra la historia, nos hace verla más claramente. En *Conversaciones sobre historia* [Consultado el 17-7-2020] Disponible en: <https://conversacionsobrehistoria.info/2020/07/07/derribar-estatuas-no-borra-la-historia-nos-hace-verla-mas-claramente/>
- Vives-Ferrándiz, L. (2015). (No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0. En: repositorio.uam.es. [Consultado el 15-7-2020] Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/677347>

6.3._ FILMOGRAFÍA

- Akomfrah, J. (Dir.) (1996). *The Last Angel of History*. [Película]. Black Studio Film Collective, Channel 4
- Arnold, M. (Dir.) (1989). *Pièce Touchée*. [Película].
- Arnold, M. (Dir.) (1993). *Passage à l'acte*. [Película].
- Brinbaum, D. (Dir.) (1979). *Technology/Transformation: Wonder Woman*. [Película].
- Cañas, M. (Dir.) (2011). *Holy Thriller*. [Película].
- Cañas, M. (Dir.) (2013). *Sé villana. La Sevilla del diablo*. [Película]. UNIA
- Conner, B. (Dir.) (1976). *Crossroads*. [Película].
- Cronenberg, D. (Dir.) (1983). *Videodrome*. [Película]. Canadian Film Development Corporation (CFDC).
- Debord, G. (Dir.) (1952). *Hurlements en faveur de Sade*. [Película]. Film Lettristes.
- Debord, G. (Dir.) (1973). *La Société du spectacle*. [Película]. Simar Films.
- Donaldson, R. (Dir.) (2000). *Thirteen Days (13 days)*. [Película]. New Line Cinema, Beacon Pictures.
- Eisenstein, S. (Dir.) (1927). *Oktyabr (October)*. [Película]. Sovkino.
- Emergency Broadcast Network. (Dir.) (1991). *We Will Rock You*. [Película].
- Farocki, H. (Dir.) (1983). *Ein Bild*. [Película]. Harun Farocki Filmproduktion, Sender Freies Berlin (SFB)
- Farocki, H. (Dir.) (1988). *Bilder der Welt uns Inschrift des Krieges*. [Película]. Harun Farocki Filmproduktion
- Forgacs, P. (Dir.) (2004). *El Perro Negro: Stories from the Spanish Civil War*. [Película]. Coproducción Hungría-Países Bajos (Holanda); Lumenfilm
- Gance, A. (Dir.) (1927). *Napoleon*. [Película]. Societé generale de films, Société Westi.
- Godard, J. (Dir.) (1963). *Le Mépris* [Película]. Les Films Concordia; Rome Paris Films; Compagnia Cinematografica Champion.
- Godard, J. (Dir.) (1982). *Godard's Passion*. [Película]. Coproducción Francia-Suiza; Sara Films, Sonimage, Films A2, Film et Video Productions.
- Godard, J. (Dir.) (1982). *Scénario du film Passion*. [Película]. Coproducción Francia-Suiza; JLG Films, Télévision Suisse-Romande (TSR).
- Godard, J. (Dir.) (1988). *Histoire du cinéma*. [Película]. Gaumont, Canal+, La Sept, France 3 (FR 3), JLG Films, CNC, Télévision Suisse-Romande (TSR), Vega Film.

- Godard, J. (Dir.) (1993). *Je vous salue, Sarajevo*. [Película]. Périphéria.
- Gorilla Tapes. (Dir.). (1984). *Death Valley Days*. [Película].
- Griffith, D.W. (Dir.) (1915). *The Birth of a Nation*. [Película]. David W. Griffith Corp.
- Grzanic, M. (1999). *On the Flies of the Market Place*. [Película]
- Guerin, J. (Dir.) (1997). *Tren de sombras*. [Película]. Grup Cinema-Art, Films 59, Institut del Cinema Català
- Hitchcock, A. (Dir.) (1956). *The Man Who Knew Too Much*. [Película]. Paramount Pictures
- Pasolini, P. (Dir.) (1968). *Teorema*. [Película]. Eurointer.
- Pasolini, P. (Dir.) (1968). *La rabbia*. [Película]. Eurointer.
- Marker, C. (Dir.)y Resnais, A. (Dir.) (1953). *Les statues meurent aussi*. [Película].
- Marker, C. (Dir.) (1957). *Lettre du Sibérie*. [Película].
- Marker, C. (Dir.) (1962). *La Jetée*. [Película].
- Marker, C. (Dir.) (1983). *Sans Soleil*. [Película].
- Marker, C. (Dir.) (1997). *Level Five*. [Película].
- Marker, C. (Dir.) (2008) *Pictures at an Exhibition*. [Película].
- Morrison, B. (Dir.) (2002). *Decasia*. [Película].
- O.R.G.I.A. (Dir.). (2005). *P.N.B (Producto Nacional Bruto)*. [Película].
- Resnais, A. (Dir.) (1950). *Gauguin*. [Película]. Panthéon Productions.
- Resnais, A. (Dir.) (1950). *Guernica*. [Película]. Panthéon Productions
- Resnais, A. (Dir.) (1955). *Nuit et Brouillard*. [Película]. Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films
- Resnais, A. (Dir.) (1956). *Toute la mémoire du monde*. [Película]. Films de la Pleiade
- Resnais, A. (Dir.) (1959). *Hiroshima mon amour*. [Película]. Coproducción Francia-Japón.
- Steyerl, H. (Dir.) (2004). *November*. [Película].

- Tarkovsky, A. (Dir.) (1983). *Nostalghia*. [Película]. Coproducción Italia-Unión Soviética (URSS); Opera Film Produzione, Rai Due
- Tscherkassky, P. (Dir.) (2010). *Coming Attractions*. [Película].
- Tscherkassky, P. (Dir.) (2015). *The Exquisite Corpus*. [Película].
- Varda, A. (Dir.) (2000). *Les glaneurs et la glaneuse*. [Película]. Ciné Tamaris
- Welles, O. (Dir.) (1941). *Citizen Kane*. [Película]. RKO, Mercury Theatre Productions
- Welles, O. (Dir.) (1973). *F for Fake*. [Película]. Coproducción Francia-Irán-Alemania del Oeste (RFA); Janus Film, SACI
- Welles, O. (Dir.) (1978). *Erinnerungen an 'Othello' (Filming 'Othello')*. [Película]. ZDF
- Wenders, W. (Dir.); Ray, N. (Dir.) (1980). *Lightning Over Water*. [Película]. Coproducción Alemania del Oeste (RFA)-Alemania-Suecia
- Wenders, W. (Dir.) (1982). *Chambre 666 (Room 666)*. [Película]. Coproducción Francia-Alemania del Oeste (RFA); France 2 (FR 2), Chris Sievernich Filmproduktion, Films A2, Gray City, Wim Wenders Production.

6.4. _ LISTADO DE IMÁGENES

Fig. 1. Fotogramas extraídos de *Los espigadores y la espigadora* (2000), Agnes Varda.

Fig. 2. Fotograma extraído de *Sans Soleil* (1983), Chris Marker.

Fig. 3 “Un venerable Orangután. Una contribución a la historia antinatural” caricatura de Charles Darwin (1871), Hornet Magazine. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Editorial_cartoon_depicting_Charles_Darwin_as_an_ape_\(1871\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Editorial_cartoon_depicting_Charles_Darwin_as_an_ape_(1871).jpg)

Fig. 4. Retrato de Winckelmann (1767), Anton von Maron. https://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Joachim_Winckelmann

Fig. 5. Fotografía de March Bloch https://es.wikipedia.org/wiki/Marc_Bloch

Fig. 6. Fotografía de Lucien Febvre. <http://textosdepsicologia.blogspot.com/2009/11/febre-l-combates-por-la-historia.html>

Fig. 7. Fotografía de Fernand Braudel. <http://www.elcorreodeoaxaca.com/epidemia-de-neoliberalismo/>

- Fig. 8. Fotografía de Jacques LeGoff. <https://introduccionalahistoriajvg.wordpress.com/2014/04/02/%E2%96%A0-fallece-a-los-90-anos-el-medievalista-jacques-le-goff/>
- Fig. 9. Carl Einstein y portada del primer número de la revista *Documents* (1920). <https://elpais.com/cultura/2020-05-17/carl-einstein-el-cubista-de-la-columna-durruti.html>
- Fig. 10. Fotografía de Walter Benjamin. <https://loff.it/society/efemerides/walter-benjamin-el-pensador-que-filosofaba-a-saltos-247305/>
- Fig. 11. *Angelus Novus* (1920), Paul Klee. https://es.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus
- Fig. 12. *Departamento de Águilas* (1968), Marcel Broodthaers. <https://www.pinterest.co.kr/pin/464433780300349196/>
- Fig. 13. Demolición de la Columna de *Vendôme*, (1872). <https://publishing.cdlib.org/ucpresse-books/view?docId=ft296nb17v;chunk.id=d0e4425;doc.view=print>
- Fig. 14. Destrucción de la estatua de Luis XIV, Plaza *Vendôme*, (1792). <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft296nb17v;chunk.id=d0e4425;doc.view=print>
- Fig. 15. Derribo de la estatua de Edward Colston durante las protestas de *Black Lives Matter* en Bristol, Reino Unido. Foto de Europa Press. <https://conversacionsobrehistoria.info/2020/06/17/el-derribo-violento-de-estatuas-reabre-un-debate-historico-el-espacio-publico-es-para-el-homenaje/>
- Fig. 16. Busto de Leopoldo II de Bélgica, vandalizado y posteriormente retirado en la ciudad de Hal. Fotografía de Le Soir. <https://conversacionsobrehistoria.info/2020/06/17/el-derribo-violento-de-estatuas-reabre-un-debate-historico-el-espacio-publico-es-para-el-homenaje/>
- Fig. 17. Fragmento de una miniatura de un Chivari (1310) en el *Roman de Fauvel*. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Fiesta_de_los_locos
- Fig. 18. *El combate entre don Carnal y doña Cuaresma* (1559), Pieter Brueghel el Viejo. <https://dominededalus.files.wordpress.com/2013/04/carnavalbrueghel.jpg>
- Fig. 19. Muñecos rusos de la colección personal de Walter Benjamin. Akademie der Künste, Archives Walter Benjamin. <https://journals.openedition.org/strenae/1412>
- Fig. 20. Grabado de un caleidospoio (1820) (s.a.). https://www.etsy.com/es/listing/479964471/caleidoscopio-de-1820-grabado-antiguo-de?ref=shop_home_active_47
- Fig. 21. Copia romana del s. I a.C. de *Laocoonte y sus hijos*, Agesandro y Atenodoro de Rodas Museos Vaticanos. <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>
- Fig. 22. Bifaz achelense (200.000 AP) <http://jcdonceld.blogspot.com/2013/05/la-evolucion-de-la-industria-litica-en.html>
- Fig. 23. Aryballos proto-corintio. (670 a.C.). Museo Británico https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1885-0613-1
- Fig. 24. Detalle del altar de la iglesia de Saint-Sernin (Toulouse), (1096) Bernard Guildin. Fotografía de Carmen Baena. <http://www.arquivoltas.com/22-francia/22-Toulouse05.htm>
- Fig. 25. *Hombre con turbante* (1433), Jan van Eyck. <http://albertis-window.com/2011/01/jan-and-hubert-van-eyck-what-i-wish-we-knew/>

Fig. 26. *Retrato de Maragarita van Eyck* (1439), Jan van Eyck. <https://www.hola.com/viajes/galeria/20200406165047/van-eyck-maestro-flamenco-tour-virtual/1/>

Fig. 27. *Pigmalión y Galatea* (1890), Jean-Léon Gérôme. <https://historia-arte.com/obras/pigmaliion-y-galatea>

Fig. 28. Fragmento del relieve de *Gradiva*. Copia romana de original griego del siglo IV a.C. <https://medium.com/@DonRossoni/ninfa-o-in%C3%ADcio-3bce284aed20>

Fig. 29. *Alegoría de la primavera* (1477–1482), Sandro Botticelli. [https://es.wikipedia.org/wiki/La_primavera_\(Botticelli\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_primavera_(Botticelli))

Fig. 30. Apolo descendiendo para matar al Pitón. Intermedios de 1589 (s. f.) (s. a.) http://132.248.48.64/repositorio/moodle/pluginfile.php/1877/mod_resource/content/15/contenido/index.html

Fig. 31. Cronofotografía "The Running Lion Tamer" (1886) de Étienne-Jules Marey. <https://fotografia.ceduc.com.mx/etienne-jules-marey/>

Fig. 32. Fotogramas de *The Sneeze* (1895), W.K.L. Dickson. <http://rk1455058.blogspot.com/2014/12/kinetoscope.html>

Fig. 33. *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), Aby Warburg. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/872498/carlos-quintans-hay-demasiados-magnificos-arquitectos-que-lo-estan-pasando-fatal>

Fig. 34. Videoconferencia de los Presidentes Autonómicos españoles durante la crisis del covid-19, Marzo 2020. https://www.rtpa.es/noticias-nacional:El-Gobierno-destaca-el-apoyo-de-los-presidentes-a-Sanchez-frente-al-COVID-19_111584266900.html

Fig. 35. Dibujo de perspectiva (1604-1605) Vredeman de Vries <http://www.essentialvermeer.com/technique/perspective/history.html>

Fig. 36. Imagen-interfaz del videojuego *World of Warcraft*. (2009) https://www.researchgate.net/publication/283638671_Emergent_Perspectives_on_Multiplayer_Online_Games_A_Study_of_Discworld_and_World_of_Warcraft

Fig. 37. Fotograma extraído de *El desprecio* (1963), Jean-Luc Godard.

Fig. 38. Fotograma extraído de *Relámpago sobre agua* (1980), Wim Wenders.

Fig. 39. Fotogramas extraídos de *Habitación 666* (1982), Wim Wenders.

Fig. 40. Fotogramas extraídos de *La sociedad del espectáculo* (1973), Guy Debord.

Fig. 41. Fotogramas extraídos de *Nostalgia* (1983), Andrei Tarkovsky.

Fig. 42. Fotogramas extraídos de *Teorema* (1968), Pier Paolo Pasolini.

Fig. 43. Fotograma extraído de *Filming 'Othello'* (1978), Orson Welles.

Fig. 44. Fotogramas extraídos de *Octubre* (1927), Sergei Eisenstein.

Fig. 45. Fotogramas extraídos de *Sé villana. La Sevilla del diablo*. (2013), María Cañas.

Fig. 46. Fotogramas extraídos de *Holy Thriller* (2011), María Cañas.

- Fig. 47. Fotogramas extraídos de *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)* (2005), O.R.G.I.A.
- Fig. 48. Fotogramas extraídos de *Death Valley Days* (1984), Gorilla Tapes.
- Fig. 49. Fotogramas extraídos de *We Will Rock you* (1991), Emergency Broadcast Network
- Fig. 50. Fotogramas extraídos de *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1979), Dara Birnbaum.
- Fig. 51. Fotogramas extraídos de *Pièce Touchée* (1989), Martin Arnold.
- Fig. 52. Fotogramas extraídos de *Passage à l'acte* (1993), Martin Arnold.
- Fig. 53. Fotogramas extraídos de *November* (2004), Hito Steyerl.
- Fig. 54. Fotogramas extraídos de *Lettre du Sibérie* (1957), Chris Marker
- Fig. 55. Fotogramas extraídos de *Häxan* (1927), Benjamin Christensen.
- Fig. 56. Fotogramas extraídos de *Guernica* (1950), Alain Resnais.
- Fig. 57. Fotogramas extraídos de *Toda la memoria del mundo* (1956), Alain Resnais.
- Fig. 58. Fotogramas extraídos de *Premios Nacionales* (1969), Pere Portabella.
- Fig. 59. Fotogramas extraídos de *Hiroshima mon amour* (1959), Alain Resnais.
- Fig. 60. Fotogramas extraídos de *El año pasado en Marienbad* (1961), Alain Resnais.
- Fig. 61. Fotogramas extraídos de *Noche y niebla* (1960), Alain Resnais.
- Fig. 62. Fotogramas extraídos de *Las estatuas también mueren* (1953), Alain Resnais; Chris Marker.
- Fig. 63. Fotogramas extraídos de *Pictures at an Exhibition* (2008), Chris Marker.
- Fig. 64. Fotogramas extraídos de *Level Five* (1997), Chris Marker.
- Fig. 65. Fotogramas extraídos de *Sans Soleil* (1983), Chris Marker.
- Fig. 66. Fotogramas extraídos de *La Jeteé* (1962), Chris Marker.
- Fig. 67. Fotogramas extraídos de *Passion* (1982), Jean-Luc Godard.
- Fig. 68. Fotogramas extraídos de *Scénario du film Passion* (1982), Jean-Luc Godard.
- Fig. 69. Fotogramas extraídos de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), Jean-Luc Godard.
- Fig. 70. Fotogramas extraídos de *Je vous salue, Sarajevo* (1993), Jean-Luc Godard.
- Fig. 71. Fotogramas extraídos de *El último ángel de la historia* (1996), John Akomfrah.
- Fig. 72. Fotogramas extraídos de *Tren de sombras* (1997), Jose Luis Guerín.
- Fig. 73. Fotogramas extraídos de *Ein Bild* (2019), Harun Farocki.
- Fig. 74. Fotogramas extraídos de *Las imágenes del mundo y la inscripción de guerra* (1989), Harun Farocki.
- Fig. 75. Archivo fotográfico de Tuol Sleng, Fotografía de KT/Chor Sokunthea <https://www.khmerimeskh.com/105225/project-digitise-prison-history/>

Fig. 76. Exposición *Let's bring blacks home!* (2020), Centro de Cultura La Nau. <https://www.uv.es/uvweb/cultura/es/lista-actividad/let-bring-blacks-home-div-imaginacion-colonial-formas-aproximacion-grafica-negros-africa-1880-1968-/div-1285871673078/Activitat.html?id=1286071687879>

Fig. 77. *Kulturgeschichte (1880-1983)*, Hanne Darboven. (2016) Fotografía de Bill Jacobson Studio. <https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/hanne-darboven-kulturgeschichte-18801983-exhibition>

Fig. 78. *Date Paintings*, On Kawara. (2012) Fotografía de David Zwirner Gallery. <http://www.zip-magazine.com/art/on-kawara>

Fig. 79. Fotograma extraído de *Trece días* (1976), Roger Donaldson.

Fig. 80. Fotograma extraído de *Crossroads* (1976), Bruce Conner.

Fig. 81. Fotogramas extraídos de *Decasia* (2002), Bill Morrison.

Fig. 82. Fotograma extraído de *Outer Space* (1999), Peter Tscherkassky.

Fig. 83. Fotograma extraído de *The Exquisite Corpus* (2015), Peter Tscherkassky.

Fig. 84. Fotografía de Sergei Eisenstein. <http://soloparagourmets.blogspot.com/2010/04/sergei-eisenstein-el-montaje-es.html>

Fig. 85. Fotogramas extraídos de *Gauguin* (2019), Alain Resnais.

Fig. 86. Fotogramas extraídos de *El Decálogo: capítulo 1* (2019), Kielowski.

Fig. 87. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://brewminate.com/damnatio-memoriae-sanctions-against-memory-in-ancient-rome/>

Fig. 88. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://www.amaliavansolms.org/80-jarige-oorlog/112-01-tachtigjarige-oorlog-algemeen>

Fig. 89. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://elstimulo.com/la-guillotina-una-forma-mas-humana-de-ejecucion/>

Fig. 90. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://www.youtube.com/watch?v=7CODgEn0XF8>

Fig. 91. Fotogramas extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://www.ibtimes.co.uk/spanish-civil-war-anniversary-50-powerful-photos-horrific-conflict-1630676>

Fig. 92. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <http://damnatiomemoria.blogspot.com/2016/05/por-que-damnatio-memoriae-i.html>

Fig. 93. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://razacero.com/?p=9566>

Fig. 94. Fotogramas extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://www.youtube.com/watch?v=Vd-M3Y-lprU>

Fig. 95. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://sacroprofanosacro.blogspot.com/2018/07/non-ti-bastera-mai-se.html>

Fig. 96. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://www.baslibrary.org/archaeology-odyssey/2/5/12>

Fig. 97. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Turkey.G%C3%B6reme035.jpg>

Fig. 98. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://02varvara.wordpress.com/2011/01/16/when-will-the-official-lies-cease/01-cathedral-of-utrecht-protestant-iconoclasm-1560s/>

Fig. 99. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://www.imago-images.de/st/0082843191>

Fig. 100. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: Griffith, D.W. (Dir.) (1915). *The Birth of a Nation*.

Fig. 101. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: Eisenstein, S. (Dir.) (1927). *Oktyabr (October)*.

Fig. 102. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: Gance, A. (Dir.) (1927). *Napoleon*.

Fig. 103. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: https://www.elespanol.com/cultura/historia/20190105/misas-piojos-vacas-ineditas-franquista-guerra-civil/365743425_3.html

Fig. 104. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://www.youtube.com/watch?v=qw7dYqOvf9s>

Fig. 105. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://medium.com/@silviagranziero/28-anni-fa-a-sarajevo-bruci%C3%B2-la-memoria-delleuropa-multiculturale-7896c536dccc>

Fig. 106. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://lavora.gt/fotografia-recortes-la-realidad-fantasia/>

Fig. 107. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://de.fanpop.com/clubs/world-trade-center-footage/articles/257037/title/collapse-world-trade-center>

Fig. 108. Fotograma extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-7874033/ISIS-welcome-death-Irans-Qaseem-Soleimani.html>

Fig. 109. Ejemplos de máquinas que inspiraron la banda sonora de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: https://www.youtube.com/watch?v=jHx_Mphwv-8

Fig. 110. Ejemplo de parte del montaje de sonido extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín.

Fig. 111. Imagen del montaje de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín.

Fig. 112. Imagen del montaje de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 113. Imagen del montaje de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 114. Imagen del montaje de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 115. Ejemplos de imágenes perfectivas extraídas de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 116. Ejemplos de imágenes imperfectivas extraídas de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 117. Ejemplo de prolepsis extraídas de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://about-history.com/how-were-criminals-punished-during-the-medieval-period/>

Fig. 118. Ejemplo de analepsis extraídas de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín. Imagen de: <https://lartearquitectura.blogspot.com/2018/06/vandalismo-na-arte-pieta-de-michelangelo.html>

Fig. 119. Ejemplos de dilatación fílmica extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 120. Ejemplos de frecuencia singulativa extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 121. Ejemplos de frecuencia repetitiva extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 122. Ejemplo de frecuencia iterativa extraído de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 123. Ejemplos de frecuencia anafórica extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 124. Fotogramas extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 125. Fotogramas extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 126. Ejemplos de reencuadres extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín.

Fig. 127. Ejemplos de planos medios extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 128. Ejemplos de planos generales extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 129. Ejemplos de planos americanos extraídos *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 130. Ejemplos de planos de conjunto extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 131. Ejemplos de primeros planos extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 132. Ejemplos de planos detalle extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 133. Ejemplo de análisis de los fuera de campo extraídos de *Sturm der Bilder* (2019), Sergio Martín

Fig. 134. Fotografía de la proyección de los cortometrajes seleccionados en *SHORTPAM!19* en la Filmoteca de València. (2019), <https://www.instagram.com/p/BxR38t9DG2H/>

Fig. 135. Visionado de *Sturm der Bilder* en *Artevisión I* en la *IV Biennial de València* (2019), Fotografía de Sergio Martín.

Fig. 136. *Sturm der Bilder* expuesto en el Centro del Carmen Cultura Contemporània (2019). Fotografía de Sergio Martín.

Fig. 137. Mención de Honor por *Sturm der Bilder* en la *IV Biennial de València Ciutat Vella Oberta* (2019). Fotografía de Sergio Martín.

Fig. 138. Videoinstalación de *Sturm der Bilder*. Fotografía de Sergio Martín (2019)

Fig. 139. Fotogramas extraídos de *Una enciclopedia de huertos* (2020), Sergio Martín

Fig. 140. Fotogramas extraídos de *El asedio de Clío* (2020), Sergio Martín

Fig. 141. Cartel del IV Congreso ANIAV y primera página de la comunicación de “Cuando las imágenes toman el archivo” (2019). <http://www.aniav.org/4congresoaniav/>

Fig. 142 Cartel del IV Congreso Internacional Estética y Política y Sergio Martín durante su ponencia “Imágenes en conflicto” Fotografía de Enrique García Parreño. (2019), Sergio Martín <https://cep4.blogs.uv.es/>

Fig. 143 Cartel del XXIII Congreso Nacional de Historia del arte: Unversitas. Las artes ante el tiempo y fragmento del primer organigrama del congreso con la ponencia “Serapis: los engramas culturales del sincretismo” (2020) <https://ceha2020.usal.es/horario>

Fig. 144. Cartel del LVII Congreso de Filosofía Joven: Philos-polemos y selección de la mesa de Estética y teoría de las artes en la que está seleccionada la ponencia “Posibilidad de abismo: la actitud iconoclasta”. (2020) <https://congreso-filosofia-joven-2020.es/propuestas/>