



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

My dear. Un ensayo audiovisual a través del collage.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

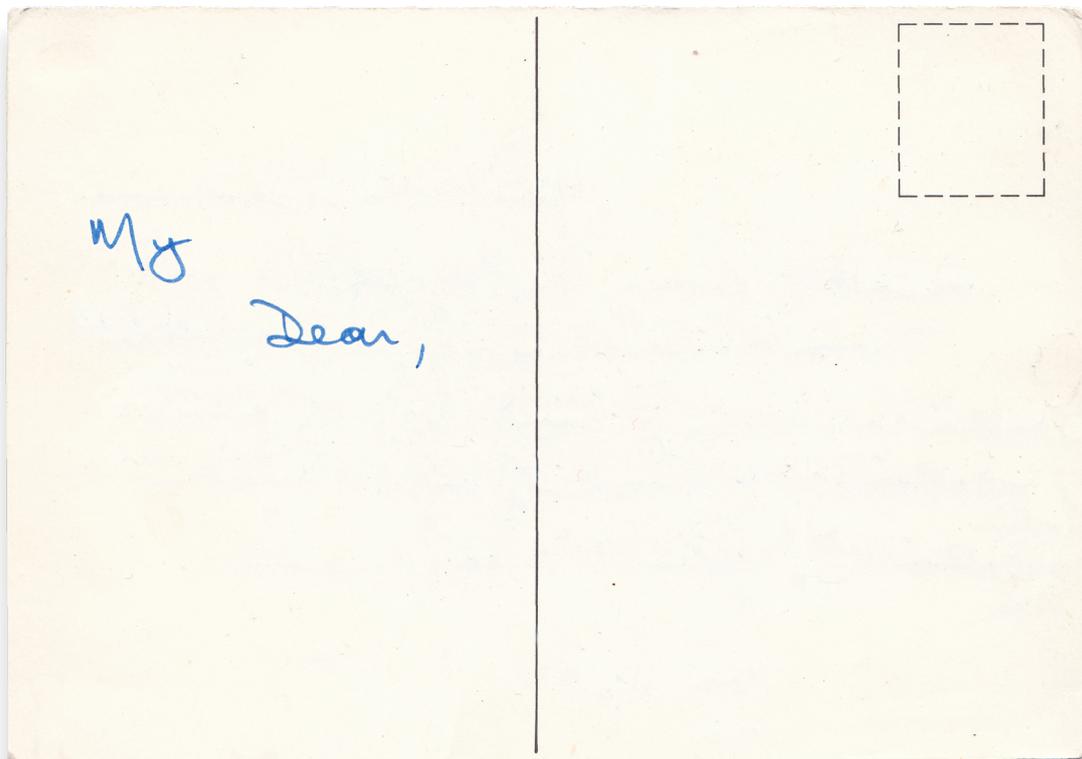
AUTOR/A: Blazquez Mateos, Maria

Tutor/a: Moral Martín, Francisco Javier

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS



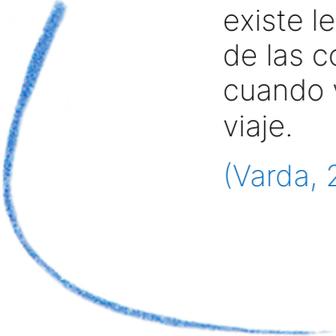
Un ensayo audiovisual a través del collage.

Trabajo de Fin de Máster
Máster Universitario en Producción Artística

Autoría: **María Blázquez Mateos**

Tutoría: Francisco Javier Moral Martín

Curso 2022-2023. Valencia, Julio 2023



Para este espigado de imágenes, impresiones y emociones no existe legislación, y en el diccionario, “espigar” también se dice de las cosas del espíritu [...] Para mí, que no tengo memoria, cuando vuelvo de viaje, lo que he espigado resume todo el viaje.

(Varda, 2000, 31m - 31m27s)

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Máster, de corte teórico-práctico, tiene como objetivo la creación de una propuesta artística audiovisual bajo el nombre de *My dear*.

En la primera parte se revisa la transferencia del lenguaje pictórico al cine de vanguardia y su posterior influencia, en concreto los enlaces entre el *collage* y el ensayo fílmico.

En la segunda parte se propone una memoria del proyecto *My dear*, proyecto que relata una historia postal de amor a través del ensayo audiovisual y cuya narración se formula en la propia práctica artística mediante el *collage*.

ensayo / cine / collage / pintura / amor / postal

ABSTRACT

This Master's Thesis, of a theoretical-practical nature, aims to create an audiovisual artistic proposal under the name of *My dear*.

The first part reviews the transfer of pictorial language to avant-garde cinema and its subsequent influence, specifically the links between *collage* and film essay.

In the second part, a memory of the *My dear* project is proposed, a project that tells a postal love story through audiovisual essay and whose narration is formulated in the artistic practice itself through *collage*.

essay / cinema / collage / painting / love / postcard

ÍNDICE

—	Introducción	5
—	Objetivos	6
—	Metodología	7
—	Marco teórico	8
	Capítulo 1 Tiempo: resquicios de pintura y movimiento.	9
	Capítulo 2 Collage.	10
	Capítulo 3 La experiencia del tiempo a través del montaje.	12
	Capítulo 4 Una búsqueda con las manos: el ensayo.	13
	4.1 Patatas con forma de corazón.	14
	Capítulo 5 Técnicas del montaje dentro del ensayo.	16
	5.1 Dos vías.	16
	5.2 La voz subjetiva.	17
	5.3 Sonido expresivo.	18
	5.4 Enmarcación.	19
	5.5 Apropiacionismo.	19
	Capítulo 6 El ensayo fílmico postal.	20
—	My dear	23
	Capítulo 1 Antecedentes.	23
	Capítulo 2 Evolución.	24
	Capítulo 3 Resultado.	25
	3.1 Frases de amor.	25
	3.2 Ensayos fílmicos.	28
	3.2.1 Magia verde.	29
	3.2.2 My dear.	31
—	Conclusiones	33
—	Bibliografía	34
—	Índice de imágenes	36
—	Anexo 1	38
—	Anexo 2	42

INTRODUCCIÓN

La semilla de esta investigación viene de muy atrás, cuando la familia de mi mejor amiga, Eva, me la arrebatava durante las vacaciones del colegio llevándosela al extranjero. La separación apenas duraba unas semanas pero en ese periodo de tiempo en el que tanto la extrañaba, siempre llegaba a mi casa alguna postal con dos o tres frases tuyas. Cuando mi madre me traía esas cartulinas del buzón las releía al menos diez veces a lo largo de nuestros distanciamientos. Entonces yo corría a responderle pero muchas veces no llegaba a enviar mi postal pues Eva ya había vuelto.

Años más tarde, al mudarme a Valencia tras terminar el grado de Bellas Artes en Salamanca, volví a usar la vía postal de forma regular. Esta vez la destinataria era Karmen. A veces lo hacía en forma de cartas, otras de vídeo-correspondencias y otras tantas en forma de postales. Muchas veces la información reflejada era escueta pero hacía que me pesaran menos los kilómetros de por medio.

Supongo que al final el correo postal es una cuestión de sentir cerca a alguien que está lejos. Por eso, aunque ahora mi relación con el destinatario no es solamente amistad, vuelvo a escribir. Escribo desde el ensayo para “no imponer un significado definitivo a las imágenes, sino crear una apertura” (Tode, 1998 en Rascaroli, 2017) que permita la existencia de la continuidad de la relación en la distancia.

Este Trabajo de Fin de Máster, de corte teórico-práctico, tiene como objetivo la creación de una propuesta artística audiovisual titulada *My dear*, proyecto que relata una historia postal de amor a través del ensayo fílmico y cuya narración se formula mediante el *collage*.

En la primera parte teórica se hace un repaso por el fin de la pintura como método de imitación de la realidad a raíz del nacimiento de la fotografía y cómo su lenguaje se transfiere al ensayo fílmico englobado dentro del cine experimental que comienza en las vanguardias.

Tras esta introducción de conceptos teóricos, se reflexiona sobre los puntos de convergencia del ensayo fílmico y el *collage* pictórico, haciendo hincapié en el concepto del objeto encontrado y el apropiacionismo; que acotan el estilo propio de la obra práctica a realizar.

A continuación, se profundiza en el subgénero en el que se inscriben los vídeos creados, el ensayo postal y, tras la argumentación del uso del ensayo fílmico en la actualidad, se da paso a la presentación final de la memoria del proyecto *My dear*.

OBJETIVOS

- Observar el bagaje pictórico del ensayo-fílmico.
- Estudiar el uso de las herramientas propias del *collage* dentro del montaje cinematográfico.
- Reflexionar sobre los puntos de unión del ensayo fílmico y el *collage*.
- Experimentar prácticamente los límites de la narración audiovisual clásica a través del montaje cinematográfico.
- Encontrar en la práctica artística un lugar en el que convivan la pintura y el cine.

METODOLOGÍA

La metodología que se ha llevado a cabo durante la realización de este proyector es circular, una conversación entre la teoría y la práctica; aunque siempre es la práctica la que da los primeros pasos y la teoría sirve de apoyo a lo experimentado. Esta investigación lleva tomando forma desde el año 2021, año en el cual se comienza por un lado a explorar el lenguaje del *collage* a través de la práctica artística pictórica y por otro lado, a manipular el audiovisual de manera más experimental.

Ese año se realiza el Trabajo de Fin de Grado en la facultad de Bellas Artes de Salamanca titulado *Paisaje y cultura de masas*, en el cual se recrean paisajes pictóricos a partir de imágenes que se recolectan de objetos encontrados en los lugares representados y que más tarde se mezclan usando la técnica del *collage*. Durante ese año también se cursa una asignatura de la rama de audiovisuales donde se propone realizar una práctica por parejas basada en las *Correspondencias* entre Jonas Mekas y José Luis Guerín (2009-2011). Ese ejercicio se comienza allí con Karmen y aún sigue en activo.

El germen del siguiente Trabajo de Fin de Máster surge de ahí, de estar a caballo entre los dos medios y ver la cantidad de similitudes que hay entre ellos y cómo se traslada lo aprendido en la pintura al audiovisual y viceversa. La formulación del proyecto se ha basado principalmente en la experimentación audiovisual práctica por un lado y el repaso teórico del ensayo fílmico que comienza en el cine de vanguardia. Se ha elegido este movimiento audiovisual por ser contemporáneo al *collage* y por su alto grado de experimentación estética y narrativa.

Para ello se han revisado textos fílmicos fundamentales en la concepción del nuevo cine de vanguardia como *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento* de Deleuze (1983) y *Esculpir en el tiempo* de Andrei Tarkovsky (2020); y otros que hacen un repaso extenso sobre el ensayo fílmico: *La forma que piensa* (Weinrichter, 2007) y *How the essay film thinks* (Rascaroli, 2017).

A parte, se han visionado autores y películas concretos pertenecientes a este género artístico tales como: Chantal Akerman, Jean-Luc Godard, José Luis Guerín, Chris Marker, Jonas Mekas, Éric Rohmer y Agnès Varda; y otros más actuales que han seguido trabajando con las cuestiones planteadas por ellos: Samuel Alarcón Izquierdo, Vicki Bennett, Nuria Giménez, Giovanni Sample, John Smith y Kim Longinotto.

Es a partir de estos textos y películas de donde se extraen conceptos que se aplican en la parte práctica del proyecto *My dear* que se configura alrededor del subgénero del ensayo fílmico postal. A través de la técnica del apropiacionismo, usada dentro del *collage*, se utilizan vídeos y archivos gráficos encontrados que intercalados con imágenes y relatos personales propios configuran el estilo de las dos películas. Los vídeos pertenecientes a la biblioteca digital de Archive.org junto con los extractos de una enciclopedia recogida de la calle, las postales y los negativos antiguos recogidos del rastro de Valencia; se incorporan dentro de la historia de amor narrada generando una conversación entre pasado-presente, realidad-ficción y ajeno-propio.

MARCO TEÓRICO

El marco teórico está conformado por seis capítulos que desarrollan los conceptos que sirven para poner en manifiesto el surgimiento de las obras pertenecientes al proyecto artístico personal *My dear*.

Capítulo 1 Tiempo: resquicios de pintura y movimiento.

Hace un repaso por la modificación de la concepción pictórica a raíz del nacimiento de la pintura que produce el concepto de "lo pictórico", y la inquietud por la captación del movimiento en los artistas de principios del siglo XX que deriva en el cine.

Capítulo 2 Collage.

Engloba lo referente al *collage*: su nacimiento debido al proceso moderno de globalización, su exploración en los límites de la imagen que genera disonancias y su incorporación en el montaje cinematográfico.

Capítulo 3 La experiencia del tiempo a través del montaje.

Habla del tiempo como elemento estructurador del cine de vanguardia que se acerca conceptualmente a la imagen-tiempo (Deleuze, 1983) y cómo se investigan sus límites a través del montaje.

Capítulo 4 Una búsqueda con las manos: el ensayo.

Desarrolla el proceso de alienación en la sociedad moderna que conlleva a una búsqueda de entendimiento. Se realiza audiovisualmente a través del ensayo fílmico impulsado por las nuevas tecnologías que facilitan la accesibilidad a la imagen instantánea y manipulable. Se analizan estas cuestiones dentro de la película *Los espigadores y la espigadora* (Varda, 2000).

Capítulo 5 Técnicas del montaje dentro del ensayo.

Presenta una explicación de cuándo una obra es considerada ensayística, cómo se usa el montaje para terminar con la narrativa convencional y se desglosan las características más notables de los ensayos fílmicos.

Capítulo 6 El ensayo fílmico postal.

Razona por qué el subgénero epistolar es tan usado en el ensayo fílmico y acota los elementos propios de esta categoría.

Capítulo 1 Tiempo: resquicios de pintura y movimiento.

Con la llegada de la fotografía al paradigma a principios del siglo XIX se produce una fuerte modificación en la concepción de la pintura. Hasta ese momento el objetivo de esta había sido el imitar la realidad pero en el momento en el que surge un rival al que no puede vencer, se ve obligada a buscar otro objetivo dentro de su propia existencia. Su lenguaje se vuelve cada vez más experimental y se dedica a viajar por otros medios, transfiriendo las características que la conforman, disolviéndose en ellos. Casi que se podría decir que la pintura desaparece dejando resquicios por todas partes. A este conjunto de rastro se le denomina como “lo pictórico”.

Se puede decir que la pintura, a fuerza de mirar hacia otros medios y estos a ella, acaba por determinar cierto concepto de “lo pictórico” que perfectamente es expresable por esos medios icónicos cuyo referente puede ser la pintura. Dicha forma de concebir la pintura, hace que su idea tradicional explote y se astille en multitud de fragmentos, reflejados en esos otros medios icónicos que aluden a ella. [...] En la actualidad, puede considerarse como una disciplina inespecífica; expandida, pues más allá de su soporte tradicional característico -el cuadro- también puede darse en otros medios expresivos. Hecho que se hace eco de un momento abierto a la hibridación constante, desde su condición interdisciplinar. En ese sentido, “lo pictórico”, acepción que se debe comprender totalmente alejada de lo pintoresco, sería esa cualidad intrínseca de la pintura que puede ser manifestada por otros medios. (González, 2017, p.117)

Al ser una disciplina nueva, donde no hay ningún antecedente, la fotografía aplica nociones aprendidas de la pintura como: la composición de la imagen, los encuadres y la captación de la luz y el movimiento. Con la llegada de esta nueva herramienta comienza a surgir una indiscriminada experimentación que investiga dónde se encuentran sus límites. A finales del siglo XIX, Eadward Muybridge realiza un ejercicio basado en la sucesión de imágenes de un caballo corriendo intentando captar su movimiento. Es ahí, entre una imagen y otra donde se manifiesta por primera vez el movimiento físico dentro de una disciplina artística y en consecuencia; aparece el tiempo. Este experimento produce el efecto de que años más tarde, el 28 de diciembre de 1895, el cine nazca de la mano de los hermanos Lumière.

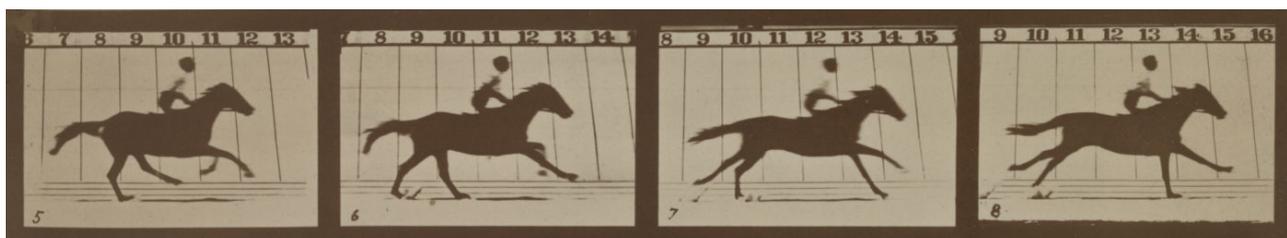


Imagen 1: Sucesión de fotogramas de *The Horse in Motion* (Eadward Muybridge, 1878).
Recuperado de: <https://smarthistory.org/eadward-muybridge-the-horse-in-motion/>

Embelesada por los logros de la fotografía y el cine en relación a la captura del tiempo, la pintura de principios del siglo XX se dedica a explorar sus propias limitaciones. En esta época emerge el movimiento cubista que, basado en la fragmentación, reconstruye la realidad desde múltiples puntos de vista combinados en una sola imagen. Esta pintura redefine el espacio pictórico, ya que, al abordar un elemento desde distintos ángulos, se produce en la representación una sensación de movimiento.

Podemos observar entonces que las disciplinas artísticas de principios del siglo XX comparten una inquietud por la captación del movimiento. Y que a raíz de esa búsqueda surge el tiempo, que es esencial en la existencia del cine y lo que lo distingue de otras disciplinas (Tarkovsky, 1996).

Capítulo 2 Collage.

Dissecta membra, el collage presupone una poética basada en la continuidad y la disonancia, en las superposiciones aleatorias, en las contigüidades insólitas, en lo multiforme y multirreferente. Acumulación caótica, adicta a la estética de la profusión, ejerce la potencia implicativa; crea una dinámica anexionista, dinámica adhesiva, capaz de involucrar la agitada disparidad de lo real. (Yurkievich, 1986, p.53)

El *collage* nace hacia 1912 inscrito dentro del movimiento pictórico cubista de la mano de Georges Braque y Pablo Picasso. Es una técnica tan atractiva que podemos encontrarla dentro de los movimientos vanguardistas del dadaísmo, el surrealismo y el arte pop. Algunos de los artistas más reconocidos de estos movimientos lo incluyen dentro de su obra: Hannah Höch, Kurt Schwitters, Man Ray, Raoul Hausmann, Max Ernst o Robert Rauschenberg.

Esta técnica está completamente atada a su tiempo ya que usa la imagen como principal elemento constructor que el autor recolecta de su entorno. Comienza en la era moderna donde el surgimiento de las nuevas tecnologías propician la globalización cultural. La imagen se convierte en el elemento comunicador principal a nivel global y florece la comunicación de los medios de masas. De hecho, todas las imágenes utilizadas en el *collage* provienen de esta dimensión.



Imagen 2: Mz 231. Miss Blanche (Schwitters, 1923). Técnica mixta sobre papel, 15.8 × 12.8 cm
Recuperado de: <https://www.sothebys.com/en/articles/kurt-schwitters-exile-innovation-and-love-in-the-blitz>

Imagen 3: Da-Dandy (Höch, 1919). Recuperado de: <https://hist259.web.unc.edu/>



Los factores claves usados para la realización del collage son: la apropiación, la asociación y la hibridación. Los artistas que se dedican al *collage* usan fragmentos de imágenes cuya autoridad no poseen y se apropian de ellas para configurar su obra. El sujeto, que siente que su relación con la imagen ha experimentado un cambio, quiere conocer sus limitaciones y la usa como elemento conformador. Esto posee un carácter arqueológico pues las piezas hablan del contexto del que fueron sustraídas individualmente y, a su vez, generan un nuevo discurso al unirse en la creación. Tras la yuxtaposición de fragmentos de imágenes se formula un proceso de asociación generador de vínculos que demuestran los pensamientos, las reflexiones y las críticas que posee cada autor de la realidad desde la que habita. Al no estar explícitamente definidos, los vínculos que se generan representan una realidad fragmentada de manera poética.

Por otro lado, en el *collage* se incorporan elementos procedentes de la pintura, el dibujo, la fotografía, el texto e incluso objetos tangibles que separan a la pintura de su bidimensionalidad, acercándola a la escultura tradicional. Esta hibridación entre medios crea una difusión de los límites de cada modalidad y permite la experimentación con las distintas particularidades multiplicando las opciones del resultado y en consecuencia, enriqueciéndolo. En las obras creadas a partir del *collage* ningún elemento se impone sobre otro, lo que genera que la composición adquiera un valor abierto cuyo atractivo principal sea la mezcla de todos ellos.

El *collage* es una técnica desafiante ante los principios estéticos artísticos convencionales que pronto se traslada desde la pintura a otros medios para empaparlos con su espíritu rebelde e inconformista. Aplicado dentro del cine de vanguardia posee un carácter que desafía la narrativa tradicional lineal, cuestiona la realidad y explora nuevas estéticas. Esta herramienta se emplea dentro del montaje cinematográfico que reniega de los aspectos narrativos convencionales y comienza a responder ante unos valores plásticos, que lo acercan a una nueva dimensión cercana al espíritu.

Capítulo 3 La experiencia del tiempo a través del montaje.

“¿En qué reside la naturaleza de un arte fílmico propio de un autor? En cierto sentido, se podría decir que es el esculpir en el tiempo.” (Tarkovsky, 1996, p.84)

El uso del tiempo como principal elemento estructurador del cine de vanguardia hace que los artistas que trabajan dentro de él quieran averiguar dónde se encuentra su límite. En su libro *Esculpir en el tiempo* (1996), el director ruso Andrei Tarkovsky defiende la idea de que el cine explora la naturaleza del tiempo a través de su estructura e invita a reconfigurarla para lograr una experiencia sensorial y emocional más profunda. Esta perspectiva se aproxima al enfoque de Deleuze en *Estudios sobre cine 1* (1983). En él, cuestiona la concepción tradicional del tiempo (imagen-movimiento) a partir de representar las acciones físicas y los movimientos ordenados linealmente del pasado al futuro. En contraposición ofrece una nueva perspectiva donde el pasado coexiste con el presente y el futuro, la llamada “imagen-tiempo”. Esta visión multiplica la temporalidad de la película, cuestión que termina enriqueciendo su lenguaje.

El mismo Tarkovsky cree que al usar esta concepción del tiempo se termina generando un palimpsesto fílmico que se aproxima a los recuerdos y que en consecuencia, conseguirá ser más cercano, íntimo y personal: “Las cosas no son como en realidad fueron, sino como se las recuerda.” (1996, p.14)

Pero, ¿qué es lo que permite sentir el tiempo de una película? Lo que consigue que una película logre tener una temporalidad narrativa es el propio acto del montaje cinematográfico a través de: la duración de las secuencias, el ritmo dentro de ellas y la relación entre las imágenes y el sonido. “[...] El propio montaje constituye el todo y nos da así la imagen “del tiempo”. Es por tanto, el acto principal del cine. El tiempo es necesariamente una representación indirecta porque emana del montaje.” (González, 2017, p.111) Donde se conforma la atmósfera de una película es entre los cortes. Es el montaje y por lo tanto, el cine en su totalidad, un ejercicio de asociación narrativa, que agrupa imágenes y sonidos sin aparente relación directa en la que el espectador es el que tiene que recrear su conjunto.

El montaje se basa en seleccionar, recortar y reordenar los materiales; principios básicos que comparte con la técnica pictórica del *collage*. Ambos aparecen al mismo tiempo dentro del contexto artístico de las vanguardias y comparten tantas similitudes que podemos decir que el montaje cinematográfico y el *collage* son lo mismo.

Capítulo 4 Una búsqueda con las manos: el ensayo.

La obra artística vive y actúa, participa en la creación de la atmósfera espiritual. [...] un cuadro no es bueno porque la exactitud de sus valores (los valeurs inevitables de los franceses), o porque esté casi científicamente dividido entre frío y calor, sino porque posee una vida interior completa. (Kandinsky, 1989, p.103)

La sociedad moderna sufre un proceso de alienación estrechamente relacionado con el rápido avance de los nuevos medios tecnológicos y el capitalismo globalizado. Esto conlleva una crisis de mentalidad que se refleja en el arte a través de una búsqueda innata de la espiritualidad con la que intentan combatir, o más bien suplir, la incertidumbre en la que se ven rodeados. Pero, ¿qué tiene que ver esta búsqueda con el ensayo fílmico?

Los artistas del cine modernista rescatan el género literario del ensayo cuyo origen se remonta al siglo XVI y que se le atribuye a Michel de Montaigne. El término "ensayo" nace de la palabra francesa *essai*, derivada del verbo *essayer* que significa "examinar". Este género que se representa a través de una escritura reflexiva personal de multitud de temáticas es rescatado por los cineastas como herramienta para investigar.

Ese infinito, ese profundo secreto que constituye el corazón humano, sólo se puede aprender y transmitir en imágenes vivas, no en fríos razonamientos. Lo infinito está en lo concreto, y por eso sólo es comunicable en imágenes, no en conceptos abstractos. <cuando un artista crea una imagen, siempre está también superando su pensamiento, que es una nada en comparación con la imagen del mundo captada emocionalmente, imagen que para él es una revelación. Pues el pensamiento es efímero; la imagen, absoluta> (Terrasa en Tarkovsky, 1996, p.8)

Los artistas intentan buscar esta espiritualidad por todas partes ya que no saben dónde se encuentra su origen. El ensayo se aproxima al pensamiento y al razonamiento humano por lo que constituye una herramienta que registra la búsqueda del sujeto. Mediante su uso, los cineastas consiguen abarcar las temáticas de manera superficial hasta encontrar un objeto que en el que siente que debe indagar. Digamos que en cierto sentido los cineastas son *flâneurs*, personas que deambulan por las calles sin un rumbo fijo y que buscan experimentar la ciudad sin involucrarse demasiado en ella. Esto coincide con la descripción de Panse sobre la figura del documentalista que parece impotente frente a la realidad, sin autoría sobre su propia vida o película que observa desde la lejanía de manera emocional (en Rascaroli, 2017,p.36).

El ensayo no hubiese sido posible sin los nuevos procesos tecnológicos que propiciaron la aparición de las videocámaras portátiles en las décadas de los años 60/70. Los cineastas las llevaban consigo en todo momento y esto les propiciaba plasmar sus pensamientos de forma instantánea a partir de la imagen. Es así como la cámara se convierte en una especie de bolígrafo que capta los pensamientos fugaces de los ensayistas que desarrollan su mundo interior formulando "un cine de confesión, de ensayo, de revelación, de mensaje, de psicoanálisis, obsesión, una máquina de lectura para las palabras y las imágenes de nuestro paisaje personal"(Blümlinger en Weinrichter, 2007, p.50).

Esto genera un salto monumental en la relación de la imagen con el creador. Ahora el objeto que la registra es económicamente más accesible y se encuentra físicamente entre nuestras manos por lo que se incrementan los artistas que trabajan a partir del ensayo.

La manejabilidad de las cámaras, incita a una mayor movilidad y manipulación de la imagen, cuestión que no parece que vaya a detenerse en la actualidad haciendo que el ensayo permanezca como “el cine del mañana” (Truffaut, 1957 en Rascaroli, 2017, p.5). Es precisamente en la proximidad a la manipulación de la imagen donde el ensayo fílmico se reencuentra con lo táctil del *collage* y en consecuencia, con la pintura.

4.1. Patatas con forma de corazón.

Todas estas modificaciones y cuestiones se pueden ver reflejadas dentro de *Les glaneurs et la glaneuse*, rodada en el 2000 por la directora francesa Agnès Varda.

Esta película explora la historia de la “espigación”, acto que se basa en recoger cosas del suelo mediante el acto de agacharse a por ellas, presentado dentro de la película como la recuperación de algo que los demás no quieren. La temática seleccionada podría decirse que es accidental pero la verdad es que dentro de ella se esconde una reflexión crítica y social, una oda al paso del tiempo y una autobiografía, ya que ella misma se ve seleccionando imágenes de distintas procedencias para contar esta historia. La película es un claro ejemplo de la formulación del ensayo y se pueden vislumbrar las cuestiones tratadas anteriormente en el capítulo en algunos actos y secuencias concretas:

En primer lugar, es innegable la influencia de la pintura dentro de su trabajo pues no deja de dialogar con ella ya sea por ejemplos específicos o a través de pequeños guiños. Aparte de todas las representaciones pictóricas sobre las espigadoras dentro del relato: *Las espigadoras* (Millet, 1857), *La espigadora* (Breton, 1877) y *Las espigadoras huyendo de tormenta* (Hédouin, 1857); la pintura se cuela en una secuencia en la que compara las filtraciones de agua de su techo con cuadros abstractos de Tapiés, Guo Qiang y Borderie.

En la primera secuencia aparece el cuadro de Jules Breton colgado en la pared de un museo y a su lado, está la directora con un montón de espigas sobre su hombro imitando la pose de la pintura. Entonces, Agnès dice: “La otra espigadora, la del título del documental, soy yo” (4m26s) y deja caer las espigas de su hombro a la vez que levanta la mano con la que sujeta una videocámara dispuesta a grabar. La figura de la espigadora es cíclica a lo largo de la película: sirve como elemento estructurador y como reflejo de la propia autora pues siente su trabajo de cineasta similar al acto de espigar.



Imágenes 5 y 6: Frames de *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000, 4m26s).

Recuperados de: <https://blog.la-pigiste.com/2017/06/27/les-glaneurs-et-la-glaneuse-agnes-varda/>
<https://www.ehu.es/ehusfera/aidavallejo/2011/12/02/agnes-varda-genero-y-cine-documental/>

Además, esta es la primera película filmada por la directora con una videocámara lo que supone un progreso en cuanto a movilidad dentro de su trabajo. Se puede observar al comenzar la película pues muestra las instrucciones desplegadas y las posibilidades del aparato a raíz de jugar con los efectos que posee en su configuración. A la vez, habla de esta nueva tecnología: “Estas nuevas pequeñas cámaras son numéricas, fantásticas, permiten efectos estroboscópicos, efectos “narcísicos” e incluso hiperrealísticos” (4m22s - 5m23s).

Como este relato se ve influido por la tradición dadaísta, movimiento que valora lo accidental y que incita al artista a recolectar todo lo aprovechable que encuentre a su paso y a explorar lo residual, la propia autora se ve sorprendida ante la infinitud de casualidades que se producen a lo largo de la filmación. Esto se puede ver en la escena final que muestra cómo en un día tormentoso se topa con el cuadro *Las espigadoras huyendo de tormenta*. A la vez, se observa a lo largo de todo el relato ya que Agnès sucumbe al espiguelo de objetos que nadie parece querer y que ella acoge. Así es como termina recogiendo patatas con formas de corazón del campo y un reloj sin agujas de la calle.



A François le gusta rebuscar, pero esa noche no encontraba nada. Miró un reloj vacío. No le gustó. Yo lo recogí y me lo llevé a casa. Un reloj sin agujas me viene muy bien. No ves pasar el tiempo. Me gusta filmar podredumbre y restos, residuos, cosas mohosas y desperdicios. (1h9m22s - 1h10m29s)

Estos objetos los filma tiempo después en su casa cuando el reloj está colocado en un estante y cuando las patatas comienzan a brotar y pudrirse para reflexionar sobre el paso del tiempo. No obstante, estos no son los únicos elementos que utiliza para hablar del transcurso temporal pues graba en numerosas ocasiones sus manos repletas de arrugas que conforman un autoretrato y autobiografía. Así pues, es en una escena en la que viaja en coche donde juega con ellas a atrapar camiones que adelanta conduciendo haciendo que su niña interior y su versión adulta se encuentren conviviendo y termine aceptando su presente vejez.

Imagen 7: Frame de *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000, 1h17m22s). Recuperado de: <https://www.cine-tamaris.fr/les-glaneurs-et-la-glaneuse/>

Imagen 8: Frame de *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000, 1h10m13s). Recuperado de: https://cosmos-culture-ecologie.com/?page_id=2048

Imagen 9: Frame de *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000, 5m48s). Recuperado de: <https://movies.mxdwn.com/feature/aesthetics-of-waste-in-agnes-vardas-les-glaneurs-et-la-glaneuse-the-gleaners-and-i-2000/>

Capítulo 5. Técnicas del montaje dentro del ensayo.

No existe un acuerdo generalizado sobre lo que pueda ser un ensayo cinematográfico [...]. Hay quien lo ve más próximo al cine experimental que al documental. Y hay quien considera que el film-ensayo, que prolifera en esta era posmoderna de confusión de fronteras, modos y discursos, es fruto de esa misma hibridación y quizá su más alta expresión, todo un horizonte para el audiovisual del siglo XXI. (Weinrichter, 2006, p.12)

Podemos decir que una obra es ensayística cuando existe una subjetividad pensante que propone una reflexión de la representación del mundo creando su tema a través del camino usando una mezcla de materiales y recursos que se mezclan dentro de él.

Tras leer los capítulos anteriores podemos averiguar las características más marcadas del ensayo fílmico pero, ¿cómo se logra técnicamente que entre las oquedades generadas entre cortes y uniones del montaje cinematográfico surjan los mensajes? A la hora de crear un ensayo hay que tener en cuenta que todo está permitido, que no posee ninguna norma y que es un ejercicio de experimentación en toda regla donde se alterna la imagen, el texto y el sonido apoyándose entre ellos los unos a otros.

Es complicado definir las características del género, pero por encima de todo busca alejarse de la narratividad lineal tradicional y, para ello, utiliza siempre el montaje cinematográfico. En muchas ocasiones utiliza técnicas que le acercan a distintos posicionamientos vanguardistas. Para aproximarse al dadaísmo hace uso del montaje caótico y la yuxtaposición de imágenes de manera inconexa. La simbología, la libre asociación, las imágenes falsificantes y la dislocación narrativa le ayudan a explorar el mundo de los sueños y el subconsciente del surrealismo. A través de la duración, los ritmos y las repeticiones fomenta un cine sensorial y la emocionalidad. Por último, consigue repasar la memoria de las imágenes y poner en entredicho la cultura audiovisual cuestionando la autoridad de estas mediante la apropiación de material de archivo.

El ensayo se encuentra a caballo entre el documental, lo narrativo, la ficción y el cine experimental. Puede decirse que el género que más le influye a la hora de configurarse es el documental ya que ambos se enfocan en la realidad siguiendo una temática, no siguen una estructura lineal y usan una voz narradora que contextualiza las imágenes; pero también usa elementos de otros géneros como: escenarios ficticios, diálogos, entrevistas y material de archivo. ¿Hay entonces algunas características comunes en todos los ensayos?

5.1. Dos vías.

La principal peculiaridad del montaje aplicado al ensayo fílmico es que la vía sonora que acompaña a la imagen en la narrativa tradicional adquiere la misma importancia que esta última, lo que hace que las dos se vuelvan independientes a la hora de trabajar. Al juntarse dentro del vídeo, funcionan de una manera nueva nunca antes vista y hace que la obra adquiera un nuevo significado. El audiovisual sufre por lo tanto un proceso de disociación. Es en los intersticios de estas uniones donde comienza lo incompatible y lo imposible.

En *Lettre de Sibérie*, Chris Marker (1957) narra su viaje a Siberia a través de la mezcla de diversos elementos estilísticos que combina en un ensayo lírico en forma de correspondencia. En una secuencia donde aparecen imágenes del tráfico recorriendo la calle de una ciudad de Yakutsk seguidas de unos hombres trabajando en la obra, Marker se pregunta a quién satisfaría esa representación de la Unión Soviética. Para ello, monta las mismas imágenes tres veces seguidas con tres argumentos distintos que recuerdan a una narración documental: uno alaba el sistema político, otro lo demoniza y otro se encuentra entre ambos. ¿Cuál es realmente el verdadero? A continuación, explica que la objetividad que podríamos encontrar en un documental no proporciona una visión justa sobre la vida de allí y que en cambio su película puede resultar más útil. Podemos observar cómo la duda surge dentro del espectador al ver estas imágenes que se pregunta qué versión de imagen-audio es la correcta interpretación.

Pero la objetividad no es la respuesta. No tuerce las realidades siberianas, pero los aísla bastante para ser estimado y por consiguiente los distorsiona por igual. Lo que cuenta es el paseo y la variedad. Un paseo por Yakutsk no va a hacerle entender Siberia. Lo que necesita es un noticiero imaginario filmado por toda Siberia. (Marker, 1957, 25m48s - 28m8s)



5.2. La voz subjetiva.

La voz ensayística se presenta extradiegética pues proviene normalmente del autor que controla la narración de sus propias reflexiones partiendo de preguntas que le plantea a la fuente de lo enunciado. El espectador confía ciegamente en esta voz y no cuestiona su veracidad porque se presenta como un ser omnipresente, equiparable al papel de un dios. Es más, no piensa que la voz pueda engañarle y que antes lo harán las imágenes. La voz narradora del ensayo no se presenta como dominadora, sino que habla de temas concretos de manera subjetiva y abierta. Esto le otorga un grado de cercanía pues esa posición procede del interior de un cuerpo individualizado y por tanto, se humaniza.

Lo que ocurre es que el ensayista conoce el papel de la voz y le gusta modificar su uso para crear rupturas que tambalean la interpretación del espectador. ¿La narración refleja la imagen de manera explícita? ¿Se trata de un símbolo? ¿O es que son completamente opuestas? Se diluye así la confianza y se complica la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario tal y como esclarece Blümlinger: “Las voces ya no son voces en off en el sentido habitual de la expresión: no facilitan el desarrollo del film sino que lo disturban y le ponen obstáculos. No pueden ser pegadas al film de la imagen” (en Weinrichter, 2007, p.58).

El ensayo es, por lo tanto, un lugar en el que la falsedad es “tolerada” debido a su concepción subjetiva. Los ensayistas buscan poner en entredicho el mundo que les rodea ya que se encuentran envueltos en una época que sufre un proceso de cambio en la que muchas cosas están desapareciendo, otras se reconstruyen y otras surgen de la nada. A partir de las bifurcaciones de la realidad que permite el ensayo, intentan encontrar los límites de los objetos a través de una divagación tomando como inicio la imagen de este. A raíz de la voz subjetiva, añaden las impresiones que el objeto protagonista les incita, añadiendo en el relato una nueva capa de información. El ensayo es entonces, la descripción de un objeto expuesto al influjo metamórfico de la mirada.

En *Lettre à Freddy Buache*, Jean-Luc Godard (1982) es contratado para hacer un vídeo del 500º aniversario de la ciudad de Lausanne. El autor termina componiendo una carta para su amigo Freddy a través de los colores que ha observado en la ciudad. En una parte de la narración se escucha: “Yo creo que están enfadados porque me dieron dinero para hacer “una película de” y es “una película sobre. Todavía no ha salido a la superficie. Está todavía en el fondo” (Godard, 1982, 30s - 1m). El director justifica así que la ciudad le ha servido como herramienta, como punto inicial para divagar en sus pensamientos.

5.3. Sonido expresivo.

Al separarse la pista de audio y vídeo, la primera adquiere importancia, volviéndose coprotagonista de la obra. Gracias a las nuevas tecnologías se facilita el acceso a dispositivos de grabación sonora con facilidad. Influida por la experimentación en la música, guiada por las obras del artista John Cage y el fácil acceso a dispositivos de grabación sonora, el audio adquiere una dimensionalidad de carácter sinestésico.

Es así como el sonido se vuelve más expresivo, ayudando al espectador a acercarse sensorialmente como podemos experimentar en *La jetée* de Chris Marker (1962). La imagen de la película es una secuencia de fotografías cuyo ritmo se obtiene del dinamismo de la voz narradora y el sonido ambiente que nos introduce en el escenario creando así una sensación inmersiva.

Al ganar importancia los sonidos también lo hacen los silencios. Se vuelven una herramienta imprescindible a la hora de ayudar a crear tensiones y enfatizar momentos en la que tengan mucha relevancia los detalles. En *My Mexican Bretzel* (Giménez, 2019), el relato sucede en silencio para que el espectador solamente muestre atención a los subtítulos que se muestran en pantalla y que van dirigiendo la narración de la película.

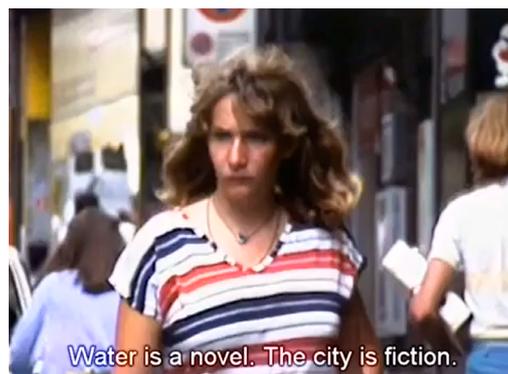
Influida por la separación de pistas el sonido toma una fuerza rebotante que hace que en ocasiones gane la batalla a la imagen, siendo este el que la dirige. Esto podemos verlo dentro de *Mondovision* (Sample, 2006) donde se genera un vídeo musical experimental a partir de pequeños fragmentos de imagen y audio transformados en bucles que se van intercalando en el montaje.

Imagen 11: Frame de *Lettre à Freddy Buache* (Godard, 1982, 9m46s). Recuperado de: <https://vimeo.com/11523072>

Imagen 12: Frame de *La jetée* (Godard, 1962). Recuperado de: <https://mubi.com/es/films/la-jetee>

Imagen 13: Frame de *My Mexican Bretzel* (Giménez, 2019). Recuperado de: <https://valenciaplaza.com/my-mexican-bretzel-el-bello-laberinto-de-ficciones-nominado-al-goya>

Imagen 14: Frame de *Mondovision* (Sample, 2006). Recuperado de: https://www.google.com/search?q=mondovision+giovanni&source=lmns&bih=875&biw=1745&rlz=1C1EJFA_enES886ES886&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewiWr8_



5.4. Enmarcación.

El ensayo se conjuga a partir de la selección de un objeto, de separarlo del contexto en el que se encuentra para analizarlo profundamente. Al aislar el objeto de su fondo, de su entorno, se genera un vacío a su alrededor que lo enmarca. En ese espacio tiene cabida la divagación del autor en forma de pensamientos y reflexiones. El proceso de enmarcación es el primer paso del ensayo pues aquí comienza el acto del pensamiento. Es la semilla del ensayo.

En *Dad's Stick* (Smith, 2012) se ve como se narra la historia del padre del autor, que tiene como *hobby* la pintura. A partir de fotografías que congelan las distintas perspectivas de un objeto, se van superponiendo subtítulos que cuentan el relato. No es hasta el final donde la narración y las fotografías se encuentran y descubren que todas las imágenes que han ido apareciendo son detalles del palo que el padre de John usa para remover la pintura cuando pinta.

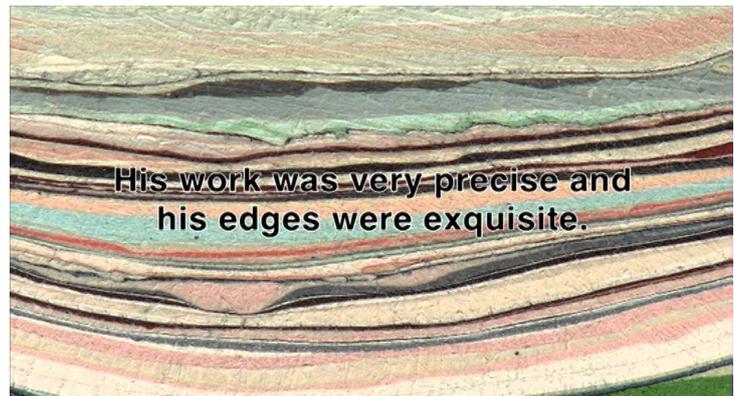


Imagen 15: Frame de *Dad's Stick* (Smith, 2012). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=4JysAh9U-PPs&ab_channel=festivalpuntodevista

5.5. Apropiacionismo.

Se podría denominar el ensayo como un circuito de imágenes en el que la coherencia se intenta construir a partir de alusiones, repeticiones, oposiciones y asociaciones entre ellas.

La ordenación de estas imágenes es dispar pues se reordenan saltando de unas a otras próxima a cómo funciona el mundo de los recuerdos. En esta postura conviven y dialogan el presente, el pasado y el futuro. Es normal entonces que en un tiempo donde el universo de lo audiovisual ocupa un lugar central (Rodríguez, 2014, p.166), se usen los materiales disponibles de otros tiempos a los que se tiene acceso. Esto se materializa con el apropiacionismo o *found-footage*, un ejercicio donde se rescatan imágenes del pasado y se reutilizan para darles un nuevo significado. Es una estética basada en ruinas de carácter intertextual. A partir de su recuperación, se genera un montaje con recuerdos perdidos. que pone entredicho la cultura audiovisual a la que pertenecen e incluso la ironizan.

Found footage filmmaking is a metahistorical form commenting on the cultural discourses and narrative patterns behind history. Whether picking through the detritus of the mass mediascape or refinding (through image processing and optical printing) the new in the familiar, the found footage artist critically investigates the history behind the image, discursively embedded within its history of production, circulation, and consumption.

[La filmación de metraje encontrado es una forma metahistórica que comenta los discursos culturales y los patrones narrativos detrás de la historia. Ya sea rebuscando entre los desechos del paisaje de los medios de masas o reencontrando (a través del procesamiento de imágenes y la impresión) lo nuevo en lo familiar, el artista de metraje encontrado investiga críticamente la historia detrás de la imagen, incrustada discursivamente dentro de su historia de producción, circulación y consumo.] (Zryd, 2003 en Rascaroli, 2017)

En *The Zone* (Bennett, 2012) se conforma un relato de un viaje para llegar a la tierra donde los sueños se hacen realidad a partir de dos canales que proyectan en paralelo varias escenas del *Mago de Oz* (Fleming, 1939) y *Stalker* (Tarkovsky, 1979). Las películas interaccionan entre ellas a través de similitudes narrativas como cuando Dorothy, el espantapájaros y el hombre de hojalata se encuentran conversando y momentos antes de que la bruja los interrumpa con un fuerte ruido, uno de los personajes de *Stalker* lanza una piedra a “La Zona”. Es así como Vicki Bennett juega con sus lenguajes a través del montaje, resaltando las similitudes entre las dos películas.



Imagen 16: Frame de *The Zone* (Bennett, 2012). Recuperado de: <https://vimeo.com/42546887>

Capítulo 6. El ensayo fílmico postal.

Dentro del ensayo, hay un subgénero por el que muchos artistas han sentido debilidad, el ensayo epistolar. Puede que sea porque el correo postal reúne todas las peculiaridades que juegan dentro de un ensayo: posee un intenso grado de subjetividad, enfoca toda la atención en un objeto y conlleva un ejercicio de fusión de temporalidades.



Un ejemplo notable de este género es *Sans soleil* (Marker, 1983) donde se mezclan reflexiones íntimas de la narradora con la lectura de cartas que recibe para hacer un viaje a través de la memoria. Para ello utiliza imágenes de archivo, fragmentos de programas televisivos, películas y secuencias filmadas en distintas partes del mundo.

Imagen 17: Frame de *Sans Soleil* (Marker, 1983). Recuperado de: <https://www.tabakalera.eus/es/sans-soleil/>

El principal personaje del ensayo epistolar es la persona que escribe, el narrador. Tiene vital importancia porque es quien crea la carta, quien siente la necesidad de expresar sus pensamientos a través del envío a otra persona. Es aquí donde entran en escena los demás personajes: el destinatario con el que el remitente desea mantener un vínculo, el tiempo y la distancia; antagonista de la historia. El destinatario aparece de forma extradiegética pero es esto lo que le hace esencial. Al no estar físicamente, se genera un vacío físico y emocional llamado “distancia” que se extiende en el tiempo y que el escritor intenta combatir a través de la carta.

La amistad de José Luis Guerín y Jonas Mekas se forja a través del proyecto *Correspondencias* (2009-2011) en el que ambos se envían cartas filmadas. Antes de empezar los envíos apenas han coincidido en persona pero ambos deciden no volver a verse y fomentar su relación a través de películas postales.



Con cada envío se produce un periodo de espera. La carta necesita tiempo para llegar, para ser leída, para ser pensada, para ser respondida. Dentro de este ejercicio, que necesita a dos personas, también hay cabida para la duda de si todas las fases serán completadas. En este proceso de comunicación hay veces que el remitente es participe activamente y otras que simplemente tiene que desapegarse y esperar, como bien explica Rascaroli: “The intimate address of the letter compensates for the ethical distancing of the essayist from her subject matter, creating the ideal positioning between participation and detachment.” [La dirección íntima de la carta compensa el distanciamiento ético del ensayista de su tema, creando el posicionamiento ideal entre la participación y el desapego] (2017, p.153).



En *News from Home* (Akerman, 1976), la autora lee las cartas que su madre le envía mientras la imagen muestra la ciudad de Nueva York. El tiempo, elemento fundamental de la comunicación postal aparece en el salto narrativo que demuestran las cartas y a través de planos fijos en los que se observa el movimiento de la gente. Podemos apreciar ese tiempo de espera y duda propio del género epistolar en un comentario de la madre de Akerman que desea que su hija le envíe más cartas pero como solamente se narran los mensajes de un personaje, no podemos saber si se cumple.

Imagen 18: Frame de *Carta #2* (Mekas, 2010). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=vGUQZBJAX-QY&ab_channel=raqueljazm%C3%AFn

Imagen 19: Frame de *Carta #5* (Guerín, 2011). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=rCdBlf5MtXU&ab_channel=Cinemorfosis

Imagen 20: Frame de *News From Home* (Akerman, 1976). Recuperado de: <https://www.ourgoldenage.com.au/film/news-from-home>

Hay veces en las que una carta es demasiado, no hay tantas cosas que decir o tiempo que invertir. Así nace la postal, de no tener mucho que decir pero aún así decirlo para seguir en contacto. Se puede resumir en una frase que aparece en *Breve ensayo sobre la carta*: "I prefer to write an empty letter than not to write at all" [[Prefiero escribir una carta vacía a no escribir nada](#)] (Cicerón en Argüelles, 2021, p.15).

Escribir una postal es un ejercicio valiente pues se envía sin sobre y el mensaje íntimo queda expuesto al mundo. Además se encuentran físicamente los datos de quien la escribe y quien la recibe, extrayéndolos del anonimato. En este objeto recibido que ha pasado por mínimo dos manos, lo íntimo se anuda con lo público.

Por un lado de la postal se encuentran escritos "brevísimos comentarios, apreciaciones entrecortadas sobre tiempos y lugares, solicitudes y notificaciones puntuales, impresiones fugaces, abreviadas, expresiones de afecto, trozos de relatos." (Restrepo, 2010, p.42). Y por su anverso, lo que hay es una imagen. Esta parte suele ser una fotografía o ilustración deseable de un lugar que el emisor visita y en el cual le gustaría estar acompañado por el destinatario. Antes de inscribir el mensaje estas postales son todas iguales pues se reproducen de forma masiva pero al dirigirlas se vuelven privadas.

Los usuarios eligen una tarjeta por su imagen y acogen lo que exhibe deseando que al compartirla con otros, aquellos vean lo que han visto al elegirla; que transmita algo de lo que ha significado el escogerla. Y sobre la imagen, su anverso, la escriben, reinscribiéndola de una manera particular ([Restrepo, 2010, p.42](#)).

Cuando recibes una postal lo que en realidad significa es que alguien se ha acordado de ti y ahora eres tú quien se acuerda de vuelta. Puede que la postal te haga rescatar recuerdos lejanos en tu memoria. Al estar configurada por la distancia y la ausencia, la postal sirve de herramienta para formar un puente que pueda llegar al otro. La postal es "compartir con". La postal es "exponerse a". La postal es "acordarse con cariño de". La postal es hablar del amor.

Recordar es una acción reflexiva. [...] En cada recuerdo está cada quien con su propio cuerpo recordando, reconociendo lo vivido, reconociéndose y comprendiéndose en ello. Al recibir, mirar y leer tarjetas postales podemos verlas como simples cartulinas impresas o podemos dejarnos llevar por ellas con su intermediación a habitar misteriosas representaciones que tal vez nos hablen más de nosotros mismos que de lo que ellas mismas dejan ver ([Restrepo, 2010, p.48](#)).

MY DEAR

Durante los próximos capítulos se registra todo el proceso del proyecto artístico realizado. Se comienza con un repaso por los antecedentes previos al proyecto. Después se salta a la explicación de la evolución del mismo y finalmente se presenta detalladamente el resultado.

Capítulo 1. Antecedentes.

A partir de comenzar un proyecto en el año 2021 colaborando con mi amiga Karmen, surge en mí la necesidad de jugar con el lenguaje audiovisual de manera más experimental. Encontrando inspiración en las cartas entre Jonas Mekas y José Luis Guerín, comenzamos a enviarnos video-correspondencias buscando que la imagen y el audio no resulten redundantes. Es así, a través de la focalización en un objeto que guía la narración, como surgen: *Regalo de papá* (2021) y *Karta: 30 céntimos* (2022).

-En *Regalo de papá* se narra el relato de cómo mi padre me regala unas zapatillas por medio de la división de la pantalla en tres canales. Cada canal se centra en planos uno de los colores característicos de las zapatillas. En las casillas aparecen respectivamente objetos cotidianos de color amarillo, rojo y azul. Más tarde se combinan en un único canal que muestra un plano del regalo.

-Para *Karta: 30 céntimos* se usan tickets para hacer una recapitulación de mis primeros meses viviendo en Valencia, lejos de Karmen. Entendiéndolo como un registro, se incluyen: tickets de compras, facturas, billetes de trenes y cupones sellados. Es en este vídeo, en una escena donde se mezclan imágenes de una pasarela de moda, donde comienzo a incorporar el apropiacionismo en mi discurso artístico. Durante la duración de todo el vídeo se explora con los modos de fusión de las imágenes para conseguir que se mezclen entre ellas, consiguiendo un efecto cercano a la pintura.



Imagen 21: Frame de *Regalo de papá* (Blázquez, 2021). Recuperado de: <https://youtu.be/DPN1J7Yb6B0>

Imagen 22: Frame de *Karta: 30 céntimos* (Blázquez, 2022). Recuperado de: <https://youtu.be/Eab3ESUSIH0>

Capítulo 2. Evolución.

My dear comienza a partir de un proceso de recolección de objetos e imágenes que luego se estructuran a partir del montaje.

Este proceso no es nuevo pues fue usado para la realización de mi Trabajo de Fin de Grado, *Paisaje y cultura de masas* (2021), donde se representan paisajes mediante el *collage* reuniendo pintura y objetos encontrados. Me interesan estos objetos porque narran historias de lugares, de personas o incluso de ellos mismos. La mayoría de veces no tengo una idea de qué quiero contar y es a partir del proceso de recogida, acumulación y estudio posterior de los objetos recolectados que las ideas comienzan a florecer. Los objetos comienzan a dialogar entre ellos y generan un esquema en el que solamente hay que rellenar los huecos.

Este proyecto comienza así, con incertidumbre sobre en qué resultará y la acumulación profusa de objetos encontrados. En esta ciudad tan grande, Valencia, los objetos no paran quietos y se mueven por todas partes; en especial en el rastro de los domingos. Es de aquí de donde proceden la mayoría de objetos que se integran en las piezas audiovisuales.

El objeto con el que empieza todo, es una enciclopedia que mi compañera de piso, María, recoge de la calle y me da. Los textos explican la vida de los animales y la creación del mundo. Me llaman especialmente la atención pues están escritos desde una narrativa muy lírica que me extraña al tratarse de una enciclopedia. Como no tengo ni idea sobre qué hablar, elijo varios fragmentos y voy resaltando las partes que me gustan. Entonces quedan frases sueltas que voy recolocando, modificando y que posteriormente decido incluir en el guión de los vídeos.

Esta técnica de reciclar textos me gusta y decido volver a usarla con unos libros que recojo yo esta vez de un banco. Algunos de ellos están forrados con un papel que los protege, papel de regalo. Los coloco junto a otro libro que mi madre pretende tirar y que rescato guardando en la maleta. El libro de la maleta se titula *Frases de amor* y los libros forrados resultan ser de temática religiosa por lo que es muy fácil encontrar en ellos el término “amor”. Decido que todos ellos deben permanecer unidos y conformar la obra *Frases de amor*.

En las siguientes visitas al rastro comienzo a discernir más gestos de amor y cariño en postales, elemento que decido adoptar como corazón del proyecto. Así es cómo surge el proyecto *My dear*, constituido por un conjunto de libros de artista y dos ensayos fílmicos.

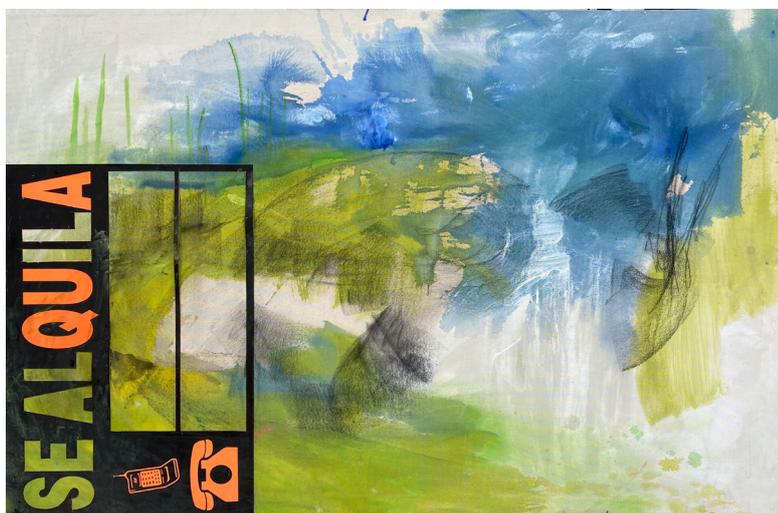


Imagen 23: *La parcela del abuelo con vistas al castillo*. Técnica mixta sobre tela 146×97cm. Perteneciente a Trabajo de Fin de Grado *Paisaje y cultura de masas*. (Blázquez, 2021).

Capítulo 3. Resultado.

3.1. Frases de amor.

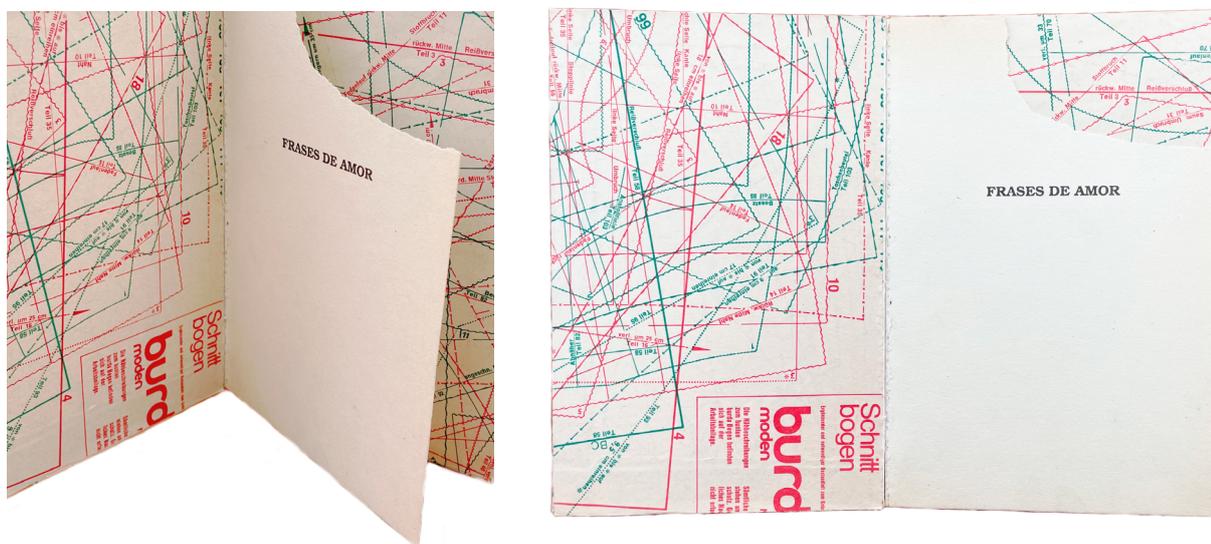
Esta obra está conformada por cinco libros rescatados de la calle que se intervienen para componer un libro de artista que contiene fragmentos sobre el amor. Uno de ellos (*Libro 1*) tiene desgarrada la esquina superior de la primera página que titula el libro *Frases de amor* y que titula el conjunto de la obra. Los otros cuatro, tienen las tapas y los lomos forrados con papeles estampados que los protegen del paso del tiempo. Son encontrados así, como regalos, y en cierta manera es como se presentan.

Comienza entonces un proceso de unificación entre todos. Por una parte, se envuelve el libro solitario con una hoja de una revista de costura encontrada en el rastro, puesto que los dibujos de los patrones se asemejan estéticamente a los estampados de los papeles que forran los demás. Se envuelve de manera que todas las páginas queden atrapadas exceptuando una, la titular que deja ver el papel que lo envuelve a través de su rasguño. La historia escrita en las hojas queda inaccesible a quien pretende leerla, por lo que su contenido solamente es conocido por su autor.

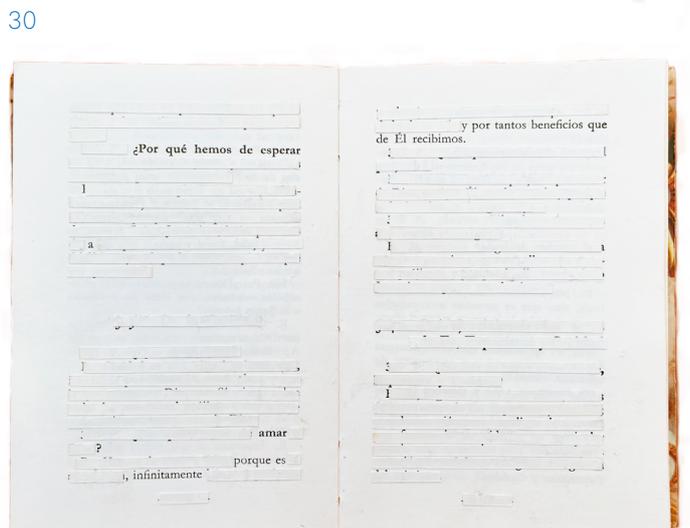
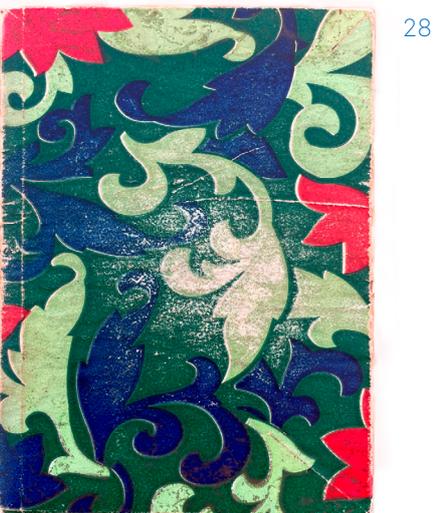
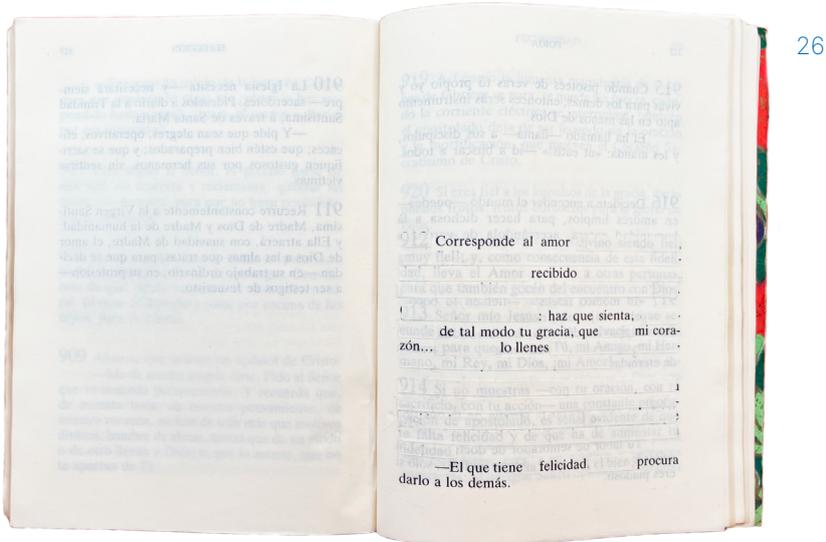
En los libros previamente forrados se elige al azar una página y se lleva a cabo un proceso de “borrado”. Todos son de temática religiosa por lo que dentro se encuentra con facilidad repetido el término “amor”, palabra que se encuentra en el título del otro ejemplar. Recortando tiras de páginas en blanco, se van eliminando frases y palabras del texto hasta conformar enunciados que hablan en cierto sentido del amor. Las demás páginas son encoladas para que los libros solamente puedan ser abiertos y leídos por las intervenidas.

Se puede decir que el conjunto de esta obra pretende contar una historia de amor, hacerla pública pero de manera que aún queden secretos a los que nadie pueda acceder. Se trata de leer unas frases de amor de unos libros que están abiertos y a la vez cerrados.

Estos libros de artista configuran la primera obra del proyecto que siembra en mí la inquietud de tratar la temática amorosa.

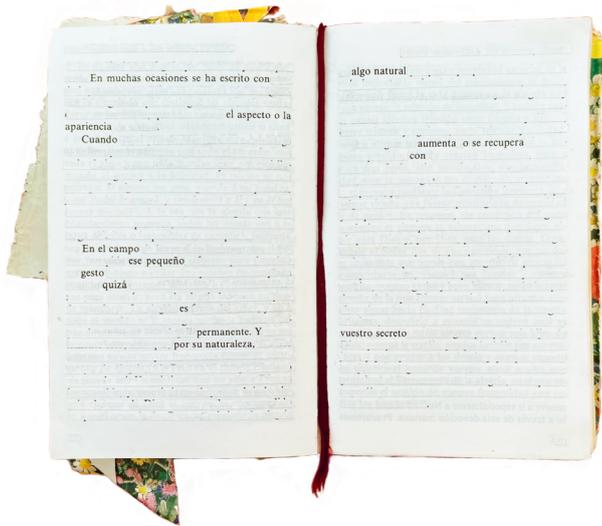


Imágenes 24 y 25: Libro 1 de *Frases de amor*. Intervención sobre libro encontrado, 2023.



Imágenes 26, 27y 28: Libro 2 de Frases de amor. Intervención sobre libro encontrado, 2023.

Imágenes 29 y 30: Libro 3 de Frases de amor. Intervención sobre libro encontrado, 2023.



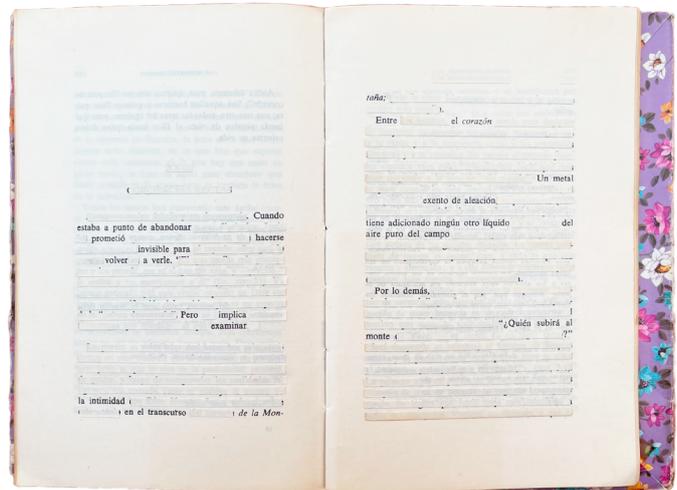
31



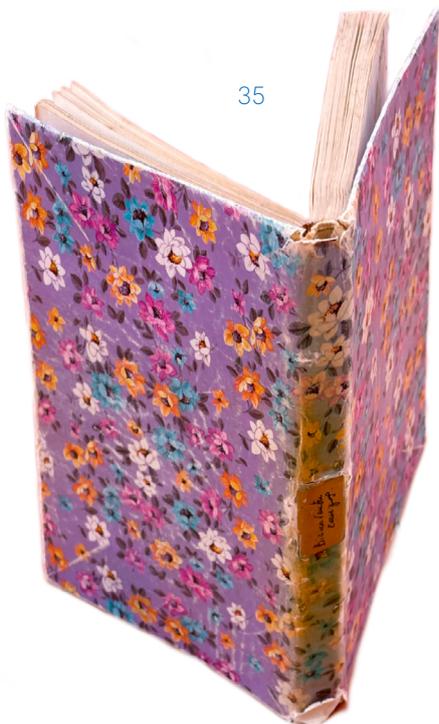
32



33



34



35

36



Imágenes 31, 32 y 33: Libro 4 de *Frases de amor*. Intervención sobre libro encontrado, 2023.

Imágenes 34, 35 y 36: Libro 5 de *Frases de amor*. Intervención sobre libro encontrado, 2023.

3.2. Ensayos fílmicos.

La parte audiovisual del proyecto está formada por dos vídeos: *Magia Verde* y *My Dear*.

Cada uno narra una etapa diferente de una historia romántica entre un chico y una chica. Partiendo del texto resultante de Libro 4 y Libro 5 de la obra *Frases de amor*, la protagonista narra el relato utilizando un estilo ensayístico.

Entre los dos vídeos hay diferencias notables pero comparten cuestiones que los vinculan:

-Están conformados a través de la apropiación de imágenes que pertenecen a postales y fotografías en el rastro de Valencia y de fragmentos de vídeos seleccionados de la biblioteca digital Archive.org. Estas imágenes son escaneadas y tratadas con Adobe Photoshop antes de entrar en la postproducción realizada con Adobe Premiere y Adobe After Effects.

-En las narraciones es difícil distinguir la realidad pues hay partes se acercan a la veracidad y otras que se aproximan a la ficción e incluso a la poética. Esto crea una dinámica parecida al mundo de los recuerdos y la memoria.

-Hay tres personajes: los dos protagonistas que mantienen una relación y un narrador externo. La protagonista es la que escribe y reflexiona sobre el vínculo, el otro protagonista se ubica dentro del relato pero no demuestra ningún signo de subjetividad y el narrador enuncia frases que rompen con el mensaje intimista. Los fragmentos de la narración externa salen de un texto enciclopédico que despegan levemente al espectador del mensaje personal de la historia con cierta simbología.

-Los escenarios de las historias siempre son en la naturaleza, rodeados de agua donde se refleja la luz del sol. Estos elementos adquieren la cualidad de representar físicamente al amor como algo fresco, brillante y casi inalcanzable.

Me gustaría llegar al centro de esa energía. En esta ciudad creo que había algo entre el cielo y el agua. Cuando estaba filmando vi algo entre el verde y el azul. Te acuerdas cuando Wittgenstein dijo que nos equivocamos y lo llamamos azul verdoso? Eso es perfecto para Lausanne, significados cambiantes. ([Godard, 1982, 2m41s - 3m9s](#))

3.2.1. *Magia verde.*

Este vídeo compara el vínculo de los protagonistas con el de dos personas ajenas a ellos que también parecen mantener una relación. El punto de partida es el texto del del Libro 4, perteneciente a la obra Frases de amor: “En muchas ocasiones se ha escrito con el aspecto o la apariencia cuando en el campo ese pequeño gesto quizá es permanente. Y por su naturaleza, algo natural aumenta o se recupera con vuestro secreto.”

Estas palabras se unen a una postal entre los dos extraños formulando una divagación que resulta en la escritura de una postal de la protagonista a su amado. Este procedimiento deja entrever un alejamiento entre ambos y un deseo de salvar esa distancia.



Magia Verde, 2023. (Duración: 5 minutos)

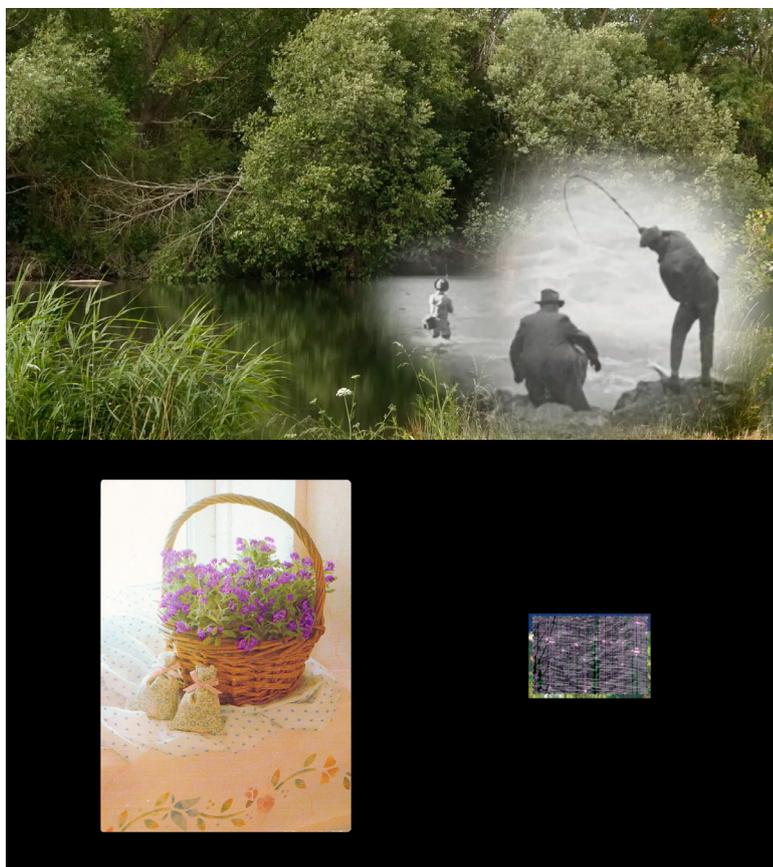
Enlace de visualización: <https://youtu.be/5JsbRLoVknU>

El vídeo comienza con una puesta de sol sobre el horizonte del mar que al desaparecer crea un rayo de luz verde. Esto es un guiño a la última escena de *El Rayo Verde* (Rohmer, 1986) en la cual la protagonista, desilusionada tras una ruptura, espera ver este rayo de luz verde como señal del destino para confiar en un nuevo amor. De esta película se rescata el rayo verde que aparece en la escena final a través de la filmación del agua. Este último plano graba la luz del sol reflejada en el agua a través de una cámara que tiene el objetivo estropeado y genera rayos verdes que más tarde, se tornan púrpuras.

En la secuencia que narra la postal de los extraños se visualiza la imagen del anverso. A través de la técnica del *collage* se recortan e insertan una recopilación de sillas que se terminan reuniendo pertenecientes a vídeos apropiados. A su vez, se procede a la lectura del escrito que se muestra visualmente en la pantalla. El texto escrito es replicado por la voz aunque, hay partes que se omiten. Esta divergencia entre imagen y audio se trata de una doble lectura que quiere representar la realidad como se puede observar en la secuencia de la azotea de la película *Annie Hall* (Woody Allen, 1977). En esta escena, los protagonistas mantienen una conversación a la vez que se subtitula con los pensamientos reales que los personajes tienen. Es así, como al prescindir de algunas partes de la postal de los extraños, la protagonista refleja su experiencia.

Después, aparece una secuencia que intercala planos propios de la naturaleza de un río, lugar desde el que la protagonista escribe su postal, con fragmentos de vídeos de pescadores que se cuelan en el río. Esta escena se referencia en *La ciudad de los signos* (Samuel Alarcón, 2009) donde se contemporiza el pasado y el presente. En ella se recortan secuencias ficticias de años atrás y se reubican en imágenes actuales de los lugares donde fueron rodadas conviviendo así diferentes temporalidades.

Aquí a su vez se introduce el elemento del sello, fundamental en el envío de las postales. Junto a las imágenes aparecen una serie de sellos pertenecientes del rastro con la narración extraída de la enciclopedia. Más tarde, junto a la postal escrita manualmente por la protagonista aparece un resquicio del sello: el borde de la pegatina que queda al usarlo. En él, se inscribe la imagen final del vídeo que muestra cómo los destellos de luz verdes que provienen del agua se tornan púrpuras. Esta escena se acompaña con la descripción de una flor, denominada como "maldición púrpura".

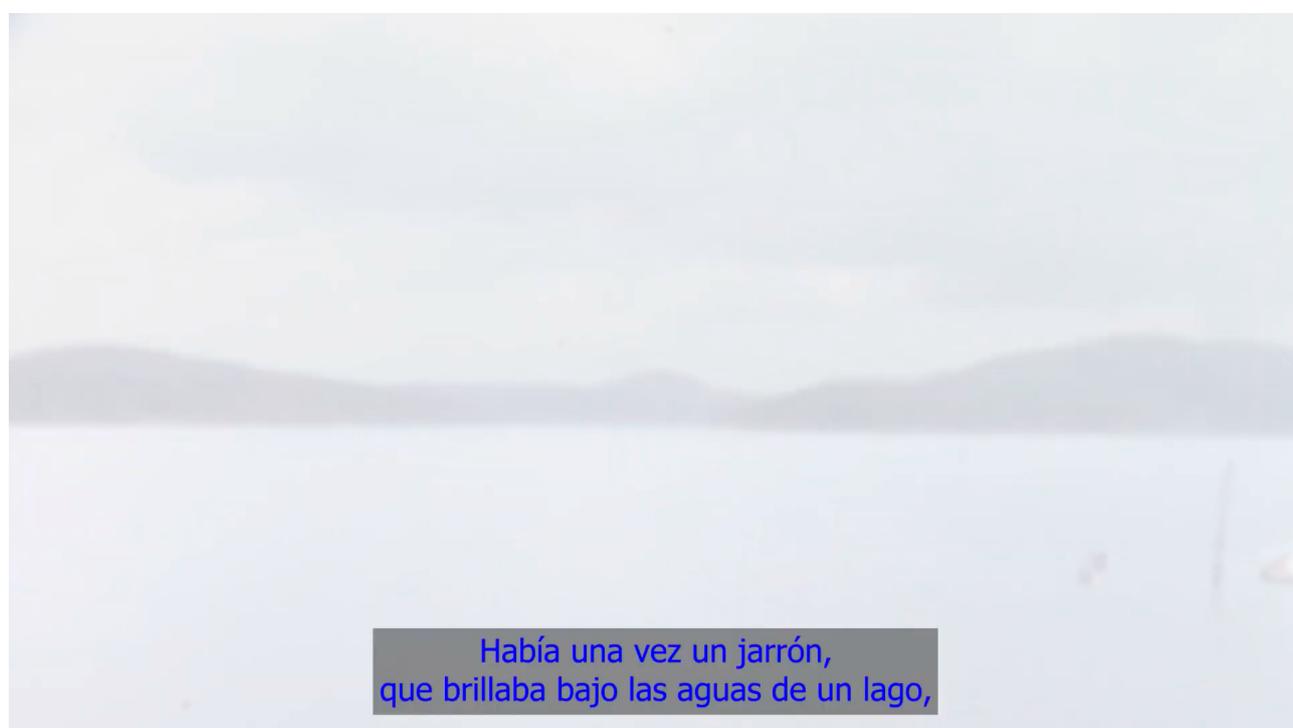


3.2.2. My dear.

En este vídeo de estilo ensayístico se relata una historia de amor extendida en el tiempo.

Partiendo las frases resultantes de uno de los libros de la obra Frases de amor se construye una narrativa que describe cómo dos personajes se enamoran mediante el uso de imágenes apropiadas

Cuando estaba a punto de abandonar prometió hacerse invisible para volver a verle. Pero implica examinar la intimidad en el transcurso de la Montaña. Entre el corazón un metal exento de aleación tiene adicionado ningún otro líquido del aire puro del campo. Por lo demás, "¿Quién subirá al monte?" (Libro 5 de *Frases de amor*)



My dear, 2023. (Duración: 5 minutos, 27 segundos)

Enlace de visualización: <https://youtu.be/ARkp594AkxY>

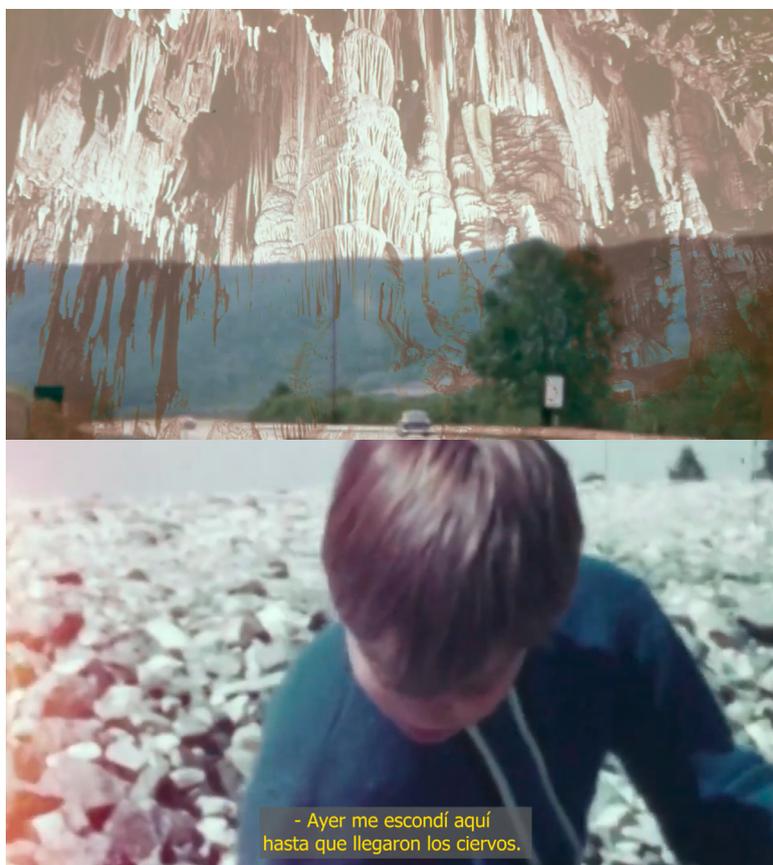
La historia narra cómo un chico y una chica buscan ansiosamente a un ciervo que lleva un collar con un diamante. Sugestionada por *My Mexican Bretzel* (Giménez, 2019), falso documental con algo de veracidad que combina fragmentos del diario de la protagonista con imágenes filmadas por su marido, la obra *My Dear* utiliza vídeos caseros de viajes a la montaña recuperados de la biblioteca digital Archive.org combinados con diapositivas *souvenirs* recolectadas del rastro de Valencia. Los vídeos no tienen relación previa y adquieren sentido a raíz del guión de la historia, característica que comparte con *Love is all* (Longinotto, 2014), creada a partir de fragmentos de películas del siglo XX que se combinan para contar una gran historia de amor.

En el vídeo solamente hay cuatro personajes: el chico, la chica que escribe el relato, el ciervo y una voz externa que añade información simbólica extraída de la enciclopedia. Como las personas que aparecen en los vídeos originales no son las mismas, los personajes se unifican a partir del diálogo que es de colores y cambia con cada intervención: el chico es Amarillo, la chica es Magenta, y el narrador es Azul.

Los vídeos brutos de los que se extraen los fragmentos son antiguos y no poseen audio, salvo uno que es el que ambienta *My Dear*. No se usan más sonidos porque no se cree necesario y porque se le da prioridad a mantener la atención sobre el diálogo.

Durante la búsqueda del ciervo se incorporan fotografías de montañas y cuevas que proceden de una tira de diapositivas *souvenirs*. Las secuencias en las que son yuxtapuestas se alejan físicamente de la montaña, lugar en el que transcurre la historia, por lo que se emplean estas imágenes del monte para reubicar las acciones.

A lo largo del relato se habla continuamente de brillos. En la primera secuencia se referencia el cuento infantil *El jarrón del lago*, que brillaba bajo las aguas y que nadie conseguía rescatar. Después, durante la narración enciclopédica se explica la caza de las luciérnagas, insectos con luminiscencia propia. Más tarde, se muestra el único vídeo que no es apropiado: el brillo del Sol en el agua. Y por último, es en momento que cierra el relato y que explica que “tras años de roce el Sol del Duero consiguió que Amarillo se encariñase con Magenta y se fugasen juntos”, donde se comprende la pérdida del color de unas fotografías a raíz de su exposición al Sol.



CONCLUSIONES

Con la realización de este Trabajo de Fin de Máster se pretendía indagar en las características del ensayo fílmico para compararlas con las propias del *collage* y encontrar así sus uniones a la vez que, perseguía usar sus herramientas para experimentar los límites narrativos a través del montaje. Volviendo la vista atrás se puede decir que se han cumplido todas las expectativas.

El estudio teórico ha permitido ampliar los conocimientos sobre el ensayo fílmico y visualizar nuevas piezas visuales desconocidas anteriormente. También ha servido para confirmar que el *collage* y el montaje cinematográfico comparten la misma metodología. Finalmente, se comprende que las similitudes que se observaban entre el *collage* y el ensayo fílmico están fundamentadas en su contemporaneidad.

A la hora de la experimentación se han utilizado las herramientas del ensayo fílmico extraídas del estudio teórico para desmenuzar la narratividad dentro de la práctica artística personal.

A mayores, el deseo de unir la pintura y el cine en la obra artística se ha conseguido con "lo pictórico" en el montaje cuestionando la narrativa tradicional. Así, se adquiere una dimensionalidad intangible más próxima a la espiritualidad en contraste a un acercamiento más físico como se pensaba en primera instancia.

Finalmente, al comprender la difícil delimitación del ensayo, se ha sentido una nueva infinitud de posibilidades. Por eso, debido a estas bifurcaciones observadas desde la teoría y la práctica, este trabajo no se encuentra cerrado. Está abierto a una futura expansión.

BIBLIOGRAFÍA

- Akerman, C. (Dirección). (1976). *News from Home* [Película].
- Alarcón Izquierdo, S. (Dirección). (2009). *La ciudad de los signos* [Película]. Vimeo. <https://vimeo.com/30692440>
- Argüelles Folch, L. (2021). *Breve ensayo sobre la carta*. Temporal.
- Bennett, V. (Dirección). (2012). *The Zone* [Cortometraje]. Vimeo. <https://vimeo.com/42546887>
- Camacho Navarro, L. (2018). Las tarjetas postales fotográficas como lugares de memoria del Circuncaribe. *Romanica Olomucensia*, nº1, 59-80. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6736564>
- Deleuze, G. (1983), *La imagen movimiento*. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Giménez Lorang, N. (Dirección). (2019). *My Mexican Bretzel* [Película].
- Godard, J.L. (Dirección). (1982). *Lettre à Freddy Buache* [Cortometraje]. Vimeo. <https://vimeo.com/11523072>
- González García, R. (2017). Transversalidades pintura-cine: El concepto de “lo pictórico” en el cine de las primeras vanguardias. *Index Comunicación*, nº7, 107-126 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6278005>
- Guerin, J.L., Mekas, J. (Co-dirección). (2009-2011). *Correspondencias*. [Cortometrajes]
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. México: Premia
- Longinotto, K. (Dirección). (2014). *Love is all* [Película].
- Los cuentos. (2011, Marzo). *El jarrón del lago* <http://loscuentosud.blogspot.com/2011/03/el-jarron-del-lago.html>
- Marker, C. (Dirección). (1962). *La jetée* [Cortometraje]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=wtNSB2BbSEc&ab_channel=Junkopia
- Marker, C. (Dirección). (1957). *Lettre de Sibérie* [Película].
- Marker, C. (Dirección). (1983). *Sans soleil* [Película].
- Melenje Argote, A. (2014). Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, nº47, 163-180. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5232264>
- Nogué i Font, J. (2007). Paisaje, identidad y globalización. *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, nº7, 136-145. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2942259>

Piquer, R. (2017). Mashups, samples y reciclaje cultural: del vídeo musical al collage cinematográfico. *Música y Medios Audiovisuales*, vol. II, 298-308. https://www.academia.edu/6772792/Mashups_samplers_y_reciclaje_cultural_del_v%C3%ADdeo_musical_al_collage_cinematogr%C3%A1fico

Rascaroli, L. (2017). *How the Essay Thinks*. Oxford University Press.

Restrepo, M. (2010). En memoria de la tarjeta postal. *Comunicación y Ciudadanía*, nº4 (Julio-Diciembre), 32-48. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3707557>

Rodríguez Mattalía, L. (2014). Dialéctica entre movilidad e inmovilidad en el videoarte: La imagen videográfica que tiende al estatismo. *AusArt Journal for Research in Art 2*, nº1, 164-180. <https://ojs.ehu.eus/index.php/ausart/article/view/11975>

Rohmer, É. (Dirección). (1986). *El Rayo Verde* [Película].

Sample, G. (Dirección). (2019). *Mondovision* [Mash-up musical]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=3On45cTBm0o&ab_channel=GuillaumeDelaperriereStudio

Smith, J. (Dirección). (2012). *Dad's Stick* [Cortometraje].

Tarkovsky, A. (2020), *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

Varda, A. (Dirección). (2000). *Les glaneurs et la glaneuse* [Película].

Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa*. Tentativas en torno al cine-ensayo. Gobierno de Navarra.

Woody, A. (Dirección). (1977). *Annie Hall* [Película].

Yurkievich, S. (1986). Estética de lo discontinuo y fragmentario: El collage. *Acta poética*, vol.6, nº1-2, 53-69. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5270262>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Sucesión de fotogramas de *The Horse in Motion* (Eadward Muybridge, 1878).

Recuperado de: <https://smarthistory.org/eadward-muybridge-the-horse-in-motion/>

Imagen 2: *Mz 231. Miss Blanche* (Kurt Schwitters, 1923). Técnica mixta sobre papel, 15.8 × 12.8 cm. Recuperado de: <https://www.sothebys.com/en/articles/kurt-schwitters-exile-innovation-and-love-in-the-blitz>

Imagen 3: *Da-Dandy* (Hannah Höch, 1919). Recuperado de: <https://hist259.web.unc.edu/hannah-hoch-1889-1978/>

Imagen 4: *Retroactive I* (Robert Rauschenberg, 1964). Técnica mixta sobre lienzo, 213 × 152cm. Recuperado de: <https://www.moma.org/audio/playlist/40/653>

Imágenes 5 y 6: Frames de *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000, 4m26s). Recuperados de: <https://blog.la-pigiste.com/2017/06/27/les-glaneurs-et-la-glaneuse-agnes-varda/>
<https://www.ehu.eus/ehusfera/aidavallejo/2011/12/02/agnes-varda-genero-y-cine-documental/>

Imagen 7: Frame de *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000, 1h17m22s). Recuperado de: <https://www.cine-tamaris.fr/les-glaneurs-et-la-glaneuse/>

Imagen 8: Frame de *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000, 1h10m13s). Recuperado de: https://cosmos-culture-ecologie.com/?page_id=2048

Imagen 9: Frame de *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000, 5m48s). Recuperado de: <https://movies.mxdwn.com/feature/aesthetics-of-waste-in-agnes-vardas-les-glaneurs-et-la-glaneuse-the-gleaners-and-i-2000/>

Imagen 10: Frame de *Lettre de Sibérie* (Marker, 1957, 25m48s). Recuperado de: <https://www.institutfrancais.es/sevilla/evento/1922-2022-ciclo-chris-marker-carta-desde-siberia-lettre-de-siberie-1958-francia-62-vose/>

Imagen 11: Frame de *Lettre à Freddy Buache* (Godard, 1982, 9m46s). Recuperado de: <https://vimeo.com/11523072>

Imagen 12: Frame de *La jetée* (Godard, 1962). Recuperado de: <https://mubi.com/es/films/la-jetee>

Imagen 13: Frame de *My Mexican Bretzel* (Giménez, 2019). Recuperado de: <https://valenciaplaza.com/my-mexican-bretzel-el-bello-laberinto-de-ficciones-nominado-al-goya>

Imagen 14: Frame de *Mondovision* (Sample, 2006). Recuperado de: https://www.google.com/search?q=mondovision+giovanni&source=lmns&bih=875&biw=1745&rlz=1C1EJFA_enES886ES886&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiWr8_n5ZuAAxVBpycCHSLwD2YQ_AUoAHoECAEQAA#fpstate=ive&vld=cid:82f0aaee,vid:3On45cTBm0o

Imagen 15: Frame de *Dad's Stick* (Smith, 2012). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=4JysAh9UPPs&ab_channel=festivalpuntodevista

Imagen 16: Frame de *The Zone* (Bennett, 2012). Recuperado de: <https://vimeo.com/42546887>

Imagen 17: Frame de *Sans Soleil* (Marker, 1983). Recuperado de: <https://www.tabakalera.eus/es/sans-soleil/>

Imagen 18: Frame de *Carta #2* (Mekas, 2010). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=vGUQZBJAXQY&ab_channel=raqueljazzm%C3%AFn

Imagen 19: Frame de *Carta #5* (Guerín, 2011). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=rCdBlf5MtXU&ab_channel=Cinemorfofis

Imagen 20: Frame de *News From Home* (Akerman, 1976). Recuperado de: <https://www.ourgoldenage.com.au/film/news-from-home>

Imagen 21: Frame de *Regalo de papá* (Blázquez, 2021). Recuperado de: <https://youtu.be/DPN1J7Yb6B0>

Imagen 22: Frame de *Karta: 30 céntimos* (Blázquez, 2022). Recuperado de: <https://youtu.be/Eab3ESUSIH0>

Imagen 23: *La parcela del abuelo con vistas al castillo*. Técnica mixta sobre tela 146×97cm. Perteneciente a Trabajo de Fin de Grado Paisaje y cultura de masas. (Blázquez, 2021).

Imágenes 24 y 25: Libro 1 de *Frases de amor*. Intervención sobre libro encontrado, 2023.

Imágenes 26, 27 y 28: Libro 2 de *Frases de amor*. Intervención sobre libro encontrado, 2023.

Imágenes 29 y 30: Libro 3 de *Frases de amor*. Intervención sobre libro encontrado, 2023.

Imágenes 31, 32 y 33: Libro 4 de *Frases de amor*. Intervención sobre libro encontrado, 2023.

Imágenes 34, 35 y 36: Libro 5 de *Frases de amor*. Intervención sobre libro encontrado, 2023.

Imagen 37: Frame de *Magia Verde* (Blázquez, 2023). Recuperado de: <https://youtu.be/5JsbRLoVknU>

Imágenes 38 y 39 Frames de *Magia Verde* (Blázquez, 2023). Recuperado de: <https://youtu.be/5JsbRLoVknU>

Imagen 40: Frame de *My dear* (Blázquez, 2023). Recuperado de: <https://youtu.be/ARkp594AkxY>

Imágenes 41 y 42: Frames de *My dear* (Blázquez, 2023). Recuperado de: <https://youtu.be/ARkp594AkxY>



Conjunto de sellos encontrados en el rastro de Valencia incluidos en *Magia Verde*.



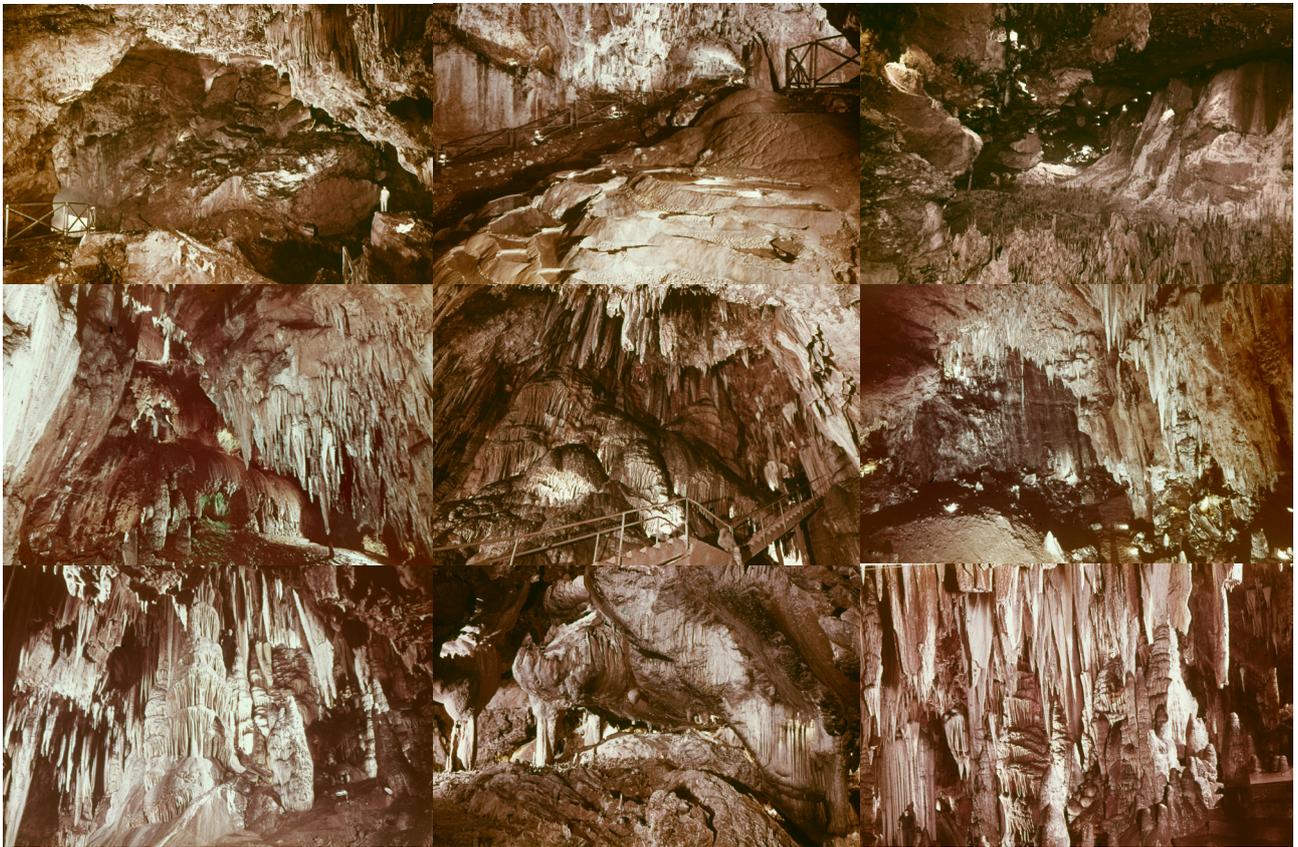
Frames de los vídeos apropiados de Archive.org utilizados en *Magia Verde*.

[Home movie: 098997: Home movie from an Arkansas family in the 1950s that had a large farm (Ullrich Recreation Place and Fun Farm) and traveled regionally; this reel featuring gardens and domestic animals]

Recuperado de: <https://archive.org/details/098997>

Fresh Water Fishing.

Recuperado de: <https://archive.org/details/oafreshwaterfishing>



Diapositivas *souvenirs* escaneadas usadas en *My dear*..



Frames de los vídeos apropiados de Archive.org utilizados en *My dear*.

Home Movie: 000480: Deer, Construction, Farming
Recuperado de: <https://archive.org/details/000480>

Home movie: 000497: 1950s Hawaii tourism
Recuperado de: https://archive.org/details/000497_202005

Home movie: 010046_003: 1950s road trip Rocky Mountain states to New York
Recuperado de: <https://archive.org/details/010046-003>

Home movie: 098069: 1960s Southern California family with child in wheelchair
Recuperado de: <https://archive.org/details/098069>

ANEXO 2

OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenibles	Alto	Medio	Bajo	No Procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				
ODS 2. Hambre cero.				
ODS 3. Salud y bienestar.				
ODS 4. Educación de calidad.				
ODS 5. Igualdad de género.				
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	x			
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				
ODS 10. Reducción de las desigualdades.				
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				
ODS 12. Producción y consumo responsables.	x			
ODS 13. Acción por el clima.	x			
ODS 14. Vida submarina.				
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				

El Trabajo de Fin de Máster presentado se acerca a los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la siguiente manera:

Al usar objetos encontrados como parte de su metodología, no se ha necesitado fabricar elementos o materiales desde cero porque estas herramientas ya existían antes de la realización del proyecto. Es una filosofía basada en el reciclaje y la reutilización de objetos que adquieren una segunda vida dentro de la obra artística a parte de contar indirectamente la suya propia. Esta forma de actuación se presenta como cuidadora del entorno en el que se desarrolla a la vez que le sirve como elemento constructor de su propia estética visual.

Los materiales recogidos se usan para componer un vídeo lo que resulta que las únicas energías utilizadas para la ejecución del proyecto al completo sean la energía humana personal y la digital. Estas fuerzas optan por ser asequibles y con muy poca carga contaminante. Es así como este proyecto se adecua dentro de los Objetivos de Desarrollo Sostenible con éxito.