



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES AUDIOVISUALES**

TESIS DE GRADO

**Licenciatura en Artes Audiovisuales
Orientación Dirección de Fotografía
2019**

INFINITOS INSTANTES

Un ensayo audiovisual sobre el tiempo y el espacio.

Tesista:

Raphael Avellar Merson de Vargas

Legajo: 55704/4

raphael.amvargas@gmail.com

Directora:

Lic. Melissa Mutchnick

melissamut@gmail.com

A la familia, amores y amigos

A Paoletti y Luis

A Luisinho y Elisa

A Liz

A les maestres y compañeres de la vida

A Melissa Mutchnick y Mateo Coria

Eugenia Kubli y les Campas

Sebastián Di Siervo y Franco Palazzo

A todes que estuvieron de una forma u otra

Pero principalmente a Flora

Por la compañía y amor incondicional

Que seas eterna en mi.

Índice

1. Abstract _____	II
2. Fundamentación	
2.1 Introducción _____	II
2.2 El dispositivo _____	III
2.3 Superposición y montaje _____	VI
2.4 Lo experimental y lo ensayístico _____	VII
3. Conclusiones _____	IX
4. Referencias audiovisuales _____	X
5. Antecedentes audiovisuales _____	X
6. Bibliografía _____	XI
7. Anexo _____	XII

“El tiempo corre y se escurre y solo la muerte logra alcanzarlo.

La fotografía es un machete que en la eternidad

captura el instante que la deslumbró”

Henri Cartier-Bresson

1. Abstract

Infinitos instantes es un ensayo experimental en formato video que juega con la superposición de imágenes y con ambientes sonoros que proponen un viaje en constante movimiento, interpelando a la percepción espacio-temporal de cada espectador. Es una obra que trata sobre la mutación, buscando que cada vez que se reproduzca vuelva a inventarse; pues por su composición formal, a partir de las superposiciones de imágenes y sonidos, le permite al espectador percibir nuevas formas y sensaciones, así como crear nuevas relaciones de sentidos.

2. Fundamentación

2.1 Introducción

Infinitos instantes trata sobre el movimiento, los recorridos, las imágenes y sonidos que nos acompañan en las jornadas diarias. La búsqueda se dio a través de la percepción del tiempo y del espacio, de existir aquí y ahora: considerando que el único tiempo existente es el presente. Pasado y futuro solo existen en función del ahora, son, respectivamente, una construcción y una proyección. Por eso, así como dice Ballard¹, “creo en la historia de mis pies”, esos pies que recorren el mundo y me llevan a los más diversos lugares, que soportan mi peso y me hacen flotar. Esos pies que conocen el recorrido que hice y que me sostienen en el presente.

Creando así “en la no existencia del pasado, en la muerte del futuro, y en las infinitas posibilidades del presente”², explorando el *tiempo-espacio* que nos toca; un lugar o una situación nunca serán los mismos por más que se vuelvan a repetir, pues el tiempo, como construcción, es lineal y arbitrario, porque “el futuro no existe fuera del presente, ni permanecerá fijo en un único plano”³, todo está en constante movimiento y la única certeza es el ahora.

¹ Ballard, James G., *What I believe*, 1984.

² Ballard, James G., *op. cit.*

³ Ikeda, Daisaku, *Develando los misterios del nacimiento y la muerte*, 1988. pp.116

El recorrido que me trajo hasta acá fue necesario para empezar a comprender la esencia de la vida, entendiendo también el valor de la imagen. En la historia de la humanidad las representaciones visuales surgen como una forma de vencer al tiempo. Así resultan la fotografía y el cine, a partir del intento de hacer que la realidad dure y perdure más allá de la muerte, más allá de nuestra existencia. Registrando el instante de luz y haciéndolo eterno, primero en imagen fija y luego con la ilusión de movimiento, para representar la realidad del modo más fiel posible.

“En la vida real toda experiencia o concatenación de experiencias se da para cada observador en una secuencia espacio-temporal ininterrumpida. (...) En la vida real no hay saltos en el tiempo o el espacio. El tiempo y el espacio son continuos. No ocurre otro tanto en el cine. El lapso que se fotografía puede interrumpirse en cualquier punto”⁴. Es decir, a través del dispositivo foto-cinematográfico, esa máquina que estira y condensa el tiempo, por medio de la cámara lenta o rápida, que predica la relatividad de todas las medidas y parece provista de una especie de psiquismo, como lo propone Epstein⁵, logramos romper la continuidad espacio-temporal, nos permitimos entonces viajar en otras dimensiones y direcciones, como en las obras de Bill Viola que nos permiten experimentar la sensación del tiempo ralentizado, trasladándonos a la realidad fotográfica y/o audiovisual propuesta por la obra. En el caso de *Infinitos instantes*, ese viaje se hace hacia adentro, en una especie de transe que permite a le espectador entregarse a la experiencia audiovisual. Algo similar al caso de la instalación *Estado de emergencia* de Charly Nijensohn, una experiencia de inmersión de le espectador con la obra que lo hace deslumbrar la majestuosidad de la naturaleza y la relación del ser con ésta.

2.2 El dispositivo

Se propone pensar el dispositivo foto-cinematográfico como herramienta de perpetuación y representación de la relación *espacio-temporal*; por un lado la fotografía como imagen fija en *un instante congelado* y por otro, el cine como la cuarta dimensión, *el tiempo transcurrido*, la sensación de movimiento y la repetición del mismo. Buscando plasmar en imágenes la existencia efímera del ser humano, para dar cuenta de la universalidad y de la existencia, “desde el punto de vista del tiempo, la vida a cada instante podría pensarse como el corte transversal de un continuo que se extiende desde el infinito pasado hasta el infinito futuro. Pensemos como si el instante vital de una persona fuese una imagen de televisión. En el lapso de un segundo, a través de la pantalla del televisor se disparan treinta imágenes fijas sucesivas, que se fusionan para formar una proyección coherente que parece

⁴ Arnheim, Rudolph, *El cine como arte*, 1933. pp. 24-25

⁵ Epstein, Jean, *La esencia del cine*, 1957.

estar en movimiento (...) Una existencia individual es la acumulación de estos brevísimos instantes que fluyen desde el pasado hasta el futuro a través del presente”⁶. Siendo así, se considera, según la filosofía budista, que la vida de cada individuo coexiste con el universo, que son un solo organismo en totalidad, sin embargo, nuestra existencia individual está configurada por nuestras experiencias acumuladas a través de la sucesión de instantes que vivimos y atesoramos, esa “visión del mundo está configurada por el yo o por la conciencia. Es, justamente, nuestra conciencia del yo lo que nos lleva a percibir que el universo se divide entre el yo y lo otro, entre lo interno y lo externo”⁷. Por eso el trabajo es autorreferencial, habla de los lugares, de las rutas, de las memorias, de la velocidad, de los sueños y de los deseos. La obra habla de la soledad, porque el viaje se sigue solo, rumbo a lugares que nunca verás, o que los verás en otro tiempo, y en ese entonces, ya no serán los mismos. La búsqueda de encontrar algo nuevo, abstraídos en nuestros propios pensamientos, representados a través de un discurso verbal manifestado en *voz off* casi ininteligible, como una voz interna del autor dando percepciones propias sobre el tiempo, el espacio, el dispositivo y la existencia.

A partir de ese pensamiento, donde el dispositivo foto-cinematográfico funciona de cierta forma como una máquina del tiempo que nos permite experimentar otras dimensiones espacio-temporales, surge la idea de utilizar como dispositivo-técnico de captura un adaptador de ópticas fotográficas formato 135 (también conocido como formato 35mm) para cámaras de video del tipo *handycam*, construido artesanalmente para la realización de este proyecto. Dichos adaptadores fueron muy utilizados, inclusive por la industria, antes de la aparición de las cámaras réflex digital, pues permitía el intercambio de ópticas, además de mayor control sobre la profundidad de campo –que suele ser limitada en la mayoría de las cámaras de video debido al tamaño de los sensores⁸. Sin embargo, ese tipo de adaptadores perdieron lugar y fueron prácticamente extinguidos con la aparición y popularización de las cámaras DSRL, que tienen como principal característica la posibilidad de intercambiar objetivos y por consecuencia mayor control sobre la profundidad de campo, además de también poseer sensores más grandes.

Dichos adaptadores tienen en su interior una pantalla de enfoque (ver ilustración del dispositivo en Anexo) donde se forma la imagen proyectada por el objetivo y que va a ser registrada por la cámara de video. Es decir, el adaptador funciona como una cámara oscura con una pantalla de enfoque en su interior donde se forma la imagen proyectada y la cámara de video la registra, haciendo que lo que se captura (y lo que se ve) sea una

⁶ Ikeda, Daisaku, *Op. Cit.* pp.123

⁷ Ikeda, Daisaku, *Op. Cit.* pp.120

⁸ Para más información sobre la profundidad de campo consultar Denevi, Rodolfo *Introducción a la cinematografía*, 2008.

pantalla. Generando así un *loop* infinito en el dispositivo, pues vemos una pantalla representada adentro de otra pantalla. Siendo entonces el registro digital de la cámara de video una imagen no real, sino el registro de una superficie sobre la cual se proyecta la imagen formada por el objetivo fotográfico, que a su vez es un fenómeno físico-óptico, alejando de algún modo el vínculo directo con lo real, en tanto índice.

El adaptador posee una rosca en una extremidad que encaja a la cámara de video y en la otra una montura para el objetivo 35mm, esas monturas pueden ser de cualquier marca (Nikon, Canon, Olympus, Pentax, etc.) y se consiguen fácilmente ya que son muy comunes en los extensores utilizados en fotografía macro. El detalle más importante a tenerse en cuenta al momento de construir un adaptador de ese tipo es la distancia que se debe ubicar la pantalla de enfoque de la montura del lente, pues cada marca tiene una medida específica para la formación de imagen respetando el foco en el infinito.

La construcción del adaptador llevó tiempo y muchas pruebas, inclusive antecedentes audiovisuales de cortos realizados con compañeros durante la carrera⁹. Primero hubo que conseguir las partes, se hicieron diversas pruebas con distintas pantallas de enfoque hasta conseguir la textura deseada. Además de probar con diversos materiales para la construcción del tubo, desde caño de PVC a anillos de metal. Al final se logró un resultado satisfactorio, un adaptador de tamaño relativamente pequeño y liviano, con una pantalla de enfoque de buena calidad. También se incorporó un sistema de sujeción para que el peso no quede todo en la rosca que encaja a la cámara de video.

La decisión de utilizar este adaptador se da principalmente debido a la estética que éste genera, visando rechazar a toda estética ajena y buscar la propia, como lo propone Epstein¹⁰, siendo una imagen con mucha textura, poca profundidad de campo y dando la sensación de estar mirando el visor de una cámara, rememorando a la fotografía analógica, dejando en evidencia al dispositivo y la subjetiva del realizador. En ese sentido también se decidió que las imágenes fuesen capturadas con cámara en mano y con el movimiento propio del cuerpo. Para la realización del corto se utilizaron dos cámaras Panasonic, una formato digital AVCHD Full HD que graba en tarjetas de memoria y otra formato miniDV que graba en cinta. La decisión se dio principalmente por la posibilidad de montarles el adaptador y por la comodidad de traslados, en ese sentido la segunda cámara, formato miniDV, resultó aún más cómoda por el menor tamaño.

⁹ *Más allá*, 2011 y *Terráqueo*, 2013.

¹⁰ Epstein, Jean, *Op. Cit.*

2.3 Superposición y montaje

Sobre el uso de la superposición de imágenes se buscó que éstas generen diferentes lecturas, como en las obras de Robert Cahen, que juegan con diferentes capas de imágenes que permiten a le espectador hacer su propio viaje hacia el interior del audiovisual, explorando las diferentes texturas, creando sus propias relaciones de sentido. Haciendo que cada vez que lo vea pueda observar diferentes cosas, en una forma de composición dinámica, que se genera en el instante que se ve y se interpretan las imágenes. Cada visualización es única y le va a dar una forma diferente a la pieza audiovisual. Aquí, también, se ponen en juego los dos modos de visión a los que refiere Jacques Aumont, “que van de lo *táctil* a lo *visual*”¹¹, poniendo en tensión, a la vez que evidencian, la propia superficialidad de la imagen y sus formas de crear profundidad.

En ese sentido, también vale resaltar el carácter experimental del montaje, pues no posee forma establecida, sino más bien un juego de pruebas en búsqueda de una imagen armónica y en unidad, entiendo al montaje, según las vanguardias soviéticas, como técnica de producción de sentidos, que construyen relaciones y significados que no están implícitos en la toma, poniendo en debate la experimentación en torno a la idea de montaje. “Se ocupa, en efecto, de establecer entre los elementos extraños, una familiaridad, una analogía ocasional, demostrando una relación más fundamental de co-pertenencia, de un mundo común en donde las heterogeneidades están plasmadas en un mismo esencial”¹², lo que Jacques Rancière llama de *montaje dialéctico* y *montaje simbólico* y los define como: “si la manera dialéctica apunta mediante el choque de los diferentes, al secreto de un orden heterogéneo, la manera simbolista reúne elementos en forma de misterio. Misterio no quiere decir enigma o misticismo. Misterio es una categoría estética, (...) es una pequeña máquina de teatro que fabrica analogía, (...) La máquina de misterio es una máquina para hacer lo común, ya no para contrastar los mundos sino para poner en escena, por los medio más imprevistos, una co-pertenencia”¹³. Para eso se eligieron imágenes de caminatas en el monte y en la nieve, cielos, edificios, etc. sobre imágenes un poco más formales con autos, paisajes, parques, aeropuertos y lugares públicos, haciendo referencia a los *no-lugares* que propone Marc Augé¹⁴, esos espacios de anonimato donde transitamos sin pertenecer.

El proceso de montaje fue largo y arduo, la mayor dificultad fue justamente seleccionar el material, pues había un gran volumen de imágenes interesantes que terminaron quedando afuera. Por eso mismo se puede afirmar que la obra tuvo infinitas formas antes de convertirse en el corto presentado y que va a seguir mutándose *ad*

¹¹ Aumont, Jacques, *La imagen*, 1990. pp.146

¹² Rancière, Jacques, “Montaje simbólico y dialéctico” en *El destino de las imágenes*, 2011. pp.72

¹³ Rancière, Jacques, *Op. Cit.* pp.72-73

¹⁴ Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, 1992.

infinitem, dadas sus características formales de superposición de imágenes y sonidos que permiten a le espectador construir diferentes interpretaciones a cada visualización. La metodología adoptada fue de pura experimentación, primero se armó una capa de vídeo en donde se narra un recorrido para luego ir sumando capas arriba que acompañen ese recorrido inicial, pero también generando otros recorridos y así sucesivamente. En diferentes momentos del corto se pueden observar distintas fórmulas de superposición, desde imágenes simples en una sola capa, hasta imágenes complejas con cuatro capas de superposición.

La superposición de música y sonidos también funcionan en ese sentido, resaltando el carácter de sobreinformación de los tiempos que corren. Las voces y murmullos en diferentes idiomas dan lugar a crear una sensación de confusión, de ininteligibilidad, buscando generar en le espectador la inmersión en otras realidades, donde no hay total comprensión de lo que sucede. Es decir, como el estar en un lugar donde no puede comunicarse ni entender todo lo que pasa a su alrededor, como un extranjero que no habla el idioma del lugar donde se encuentra. Sin embargo, se buscó que algunas palabras puedan llegar a ser percibidas con mayor claridad, creando pequeñas intervenciones en la interpretación y el imaginario de le espectador, índices de lectura que dan cuenta de las intenciones internas del realizador impresas en las imágenes visuales y sonoras.

Ya en relación a la música, esta se trabajó desde la edición con temas autorales de dos bandas, *Falsas Catedrales* y *PEUR (Para Establecer Un Río)*. La composición final se dio a partir de fragmentos de las canciones mezclados entre sí. La metodología de trabajo fue la misma que la superposición de imágenes, primero se creó una pista con la música para luego ir acomodando los cortes, fusiones y volúmenes de acuerdo a los climas propuestos, después se fueron acrecentando los sonidos ambiente de avión y las tomas directas de cámara con pasos y ruidos propios del dispositivo-técnico. Por último se agregaron las voces, siempre buscando que éstas no sean totalmente claras y entendibles, sino más bien que construyan la sensación de ininteligibilidad ya descrita anteriormente. La intención fue que la música no sobresalga como lo más importante, sino que se fusionara y creara un clima musical potenciando las sensaciones buscadas. Por eso, por momentos la música se hace más presente y en otros no se escucha.

2.4 Lo experimental y lo ensayístico

La búsqueda del trabajo experimental tiene que ver justamente con los surgimientos de los dispositivos foto-cinematográficos, cuando se experimentaba con las diferentes máquinas creadoras de imágenes a partir de pruebas y resultados. Por eso mismo, *Infinitos*

instantes es una obra mutable que tuvo infinitas formas antes y seguirá reinventándose, pues se basa en el principio de causa y efecto, entendiendo a éste desde la concepción budista, donde todos los fenómenos del universo son regidos por la ley de causalidad, siendo que cada causa puede generar infinitos efectos, creando así un sin fin de interpretaciones a partir de la experimentación con los materiales audiovisuales. Por otra parte, se buscó marcar la visión personal del autor, estableciendo creencias y opiniones propias, haciendo que el cortometraje adquiriera ciertas características del ensayo, en el sentido que, según lo define Antonio Weinrichter, “la obra ensayística privilegia la presencia de una subjetividad pensante”¹⁵.

O bien, según lo entiende Gustavo Galuppo “lo que la imagen cinematográfica dispone sobre el tablero de juego son las fichas de una representación que supone la existencia de un sujeto actuante, un Otro que es el mundo desplegado en ese acto, y un dispositivo tecnológico que se interpone entre ellos para finalmente amalgamarlos e indiferenciarlos en la misma operación resultante. Esa amalgama es la que oscila serpenteante entre la intención del sujeto, el darse desinteresado al mundo, y las prescripciones de la máquina. Lo que en la pantalla (...) se patentiza, es entonces la pura potencia de actuar de un sujeto que se posiciona frente al mundo de las cosas para tomar partido en medio de un combate. Porque no es ya estrictamente al mundo hacia donde esta imagen se dirige, no es solamente el mundo lo señalado en su imaginario, sino en cambio el *estar-en-el-mundo* de un sujeto cuya voluntad de acción se convierte en acto de cine, en imagen de un sí mismo que se confunde con lo Otro al interior del destello fugaz que atraviesa la superficie imaginante. Y es allí, entonces, pensada ahora desde esa perspectiva la noción de imagen, que las relaciones propuestas en su juego se bifurcan desde el nudo de un proyecto performático”¹⁶. En este sentido es que considero *Infinitos instantes* una obra que utiliza el medio audiovisual, a través de un dispositivo-técnico que crea imágenes, puestas en relación unas con otras, y con los sonidos, tanto musicales como ambientes sonoros, como medio de expresión del mundo interior del realizador.

"En el espacio-tiempo variable a voluntad, como lo concibe el instrumento cinematográfico, cada cosa se transforma continuamente en una infinidad de aspectos-cosas que, a menudo, ni siquiera poseen una medida común"¹⁷ y es ese acto de ponerlas en relación, de experimentar desde la forma audiovisual, que permite a la obra presentada tener características tanto del *film ensayo* como del género *experimental*, siendo un híbrido que explora y potencia la experiencia de le espectador.

¹⁵ Weinrichter, Antonio, “Introducción”, 2007. pp.13

¹⁶ Galuppo, Gustavo, *El cine como promesa*, 2018. pp.78-79

¹⁷ Epstein, Jean, *Op. Cit.* pp.42

3. Conclusiones

Como conclusión del proceso, he llegado al resultado final luego de muchas horas de edición y de *infinitos instantes* de grabación, sumados a ambientes sonoros que generan la sensación de introspección en el espectador. Conforme con el resultado, considero que *Infinitos instantes* es una obra que me representa como individuo, que expresa mi esencia emigrante y transitoria. También considero que el resultado final es reflejo de la experiencia de vida en la trayectoria universitaria, pienso que todos los caminos recorridos hasta acá me trajeron justamente a donde debería estar, no sería lo mismo en otro lugar o de otra forma. La educación pública y universal que provee Argentina por medio de la Universidad Nacional de La Plata es única e integradora, permitiendo el contacto con diversas culturas y realidades, principalmente la autóctona de ésta región.

En el recorrido por la Universidad, a través del contacto con los más diversos compañeros y maestros, que tuvieron papel definitorio en mi formación académica, pude comprender que el rol de cada una de esas personas se relaciona directamente con mis capacidades de entender y utilizar el dispositivo foto-cinematográfico de modo único y personal. Creo además que la experiencia y trayectoria en la Facultad de Bellas Artes me hizo entender la educación y formación profesional de modo más amplio y universal, comprendiendo que todos somos capaces de crear y producir obras con sentidos amplios y abarcadores. Somos todos iguales y únicos en nuestras diferencias, lo que nos potencia como seres y sujetos creadores y transformadores de sentido.

4. Referencias audiovisuales

- Robert Cahen. Obras varias, 1970 – 2017.
- Bill Viola. Obras varias, 1979 – 2010.
- Charly Nijensohn. *Estado de emergencia*, 2014 .
- Daft Punk. *Electroma*, 2006.
- Wim Wenders. *Tokio Ga*, 1985.
- Wim Wenders. *La sal de la tierra*, 2014.

Referentes musicales:

- Hurtmold. Obras varias, São Paulo, 2000 – 2008.
- Diagonal. Obras varias, São Paulo, 2001 – 2004.
- Falsas Catedrales. Obras varias, La Plata, 2012 – 2016.
- Para Establecer Un Río. Obras varias, La Plata, 2014 – 2018.

5. Antecedentes audiovisuales

- Raphael A. M. Vargas, Camila Provost, Victoria DeLoof, Soledad Dinoto y Valeria Birrittella. *Más allá*, 2011.

Disponible en: www.vimeo.com/72856806

- Lucía Antonelli, Andrés Sánchez, Santiago Reale, Ailén Herradón, Raphael A. M. Vargas, Juan Luis Araya. *Terráqueo*, 2013.

Disponible en: www.vimeo.com/75530760

6. Bibliografía

- Amiel, Vincent, *Estética del montaje*, Madrid, Abada, 2007.
- Arnheim, Rudolph, *El cine como arte*, Buenos Aires, Paidós, 1933.
- Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Ballard, James G., *What I believe*, 1984. Disponible en: www.jgballard.ca/uncollected_work/what_i_believe.html
- Denevi, Rodolfo, *Introducción a la cinematografía*, Buenos Aires, SICA Ediciones, 2008.
- Epstein, Jean, *La esencia del cine*, Buenos Aires, Galatea, 1957.
- Galuppo, Gustavo, *El cine como promesa*, Buenos Aires, Sans Soleil, 2018.
- Ikeda, Daisaku, *Develando los misterios del nacimiento y la muerte. Sabiduría budista para la vida*, Buenos Aires, Azul Índigo, 1988.
- Kandinsky, Vassily, *Sobre lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Libertador, 1912.
- Kerouac, Jack, "On the road" y "The Dharma bums" en *Jack Kerouac: Road Novels 1957-1960*, New York, The Library of America, 2014.
- Kerouac, Jack, *Viajero solitario*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.
- Provitina, Gustavo, *El cine-ensayo. La mirada que piensa*, Buenos Aires, La Marca, 2014.
- Rancière, Jacques, "Montaje simbólico y dialéctico" en *El destino de las imágenes*, Prometeo, 2011
- Sánchez Biosca, Vicente, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Sánchez, Rafael, *Montaje cinematográfico. Arte del movimiento*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2003.
- Weinrichter, Antonio, "Introducción" y "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo" en AA.VV. *La forma que piensa. Tentativas en torno al film ensayo*. Pamplona, Festival Punto de Vista, 2007.

7. Anexos

- 1- Cámara
 - 2- Objetivo
 - 3- Soporte de la pantalla de enfoque
 - 4- Pantalla de enfoque
- d = distancia para la formación
de la imagen

