

EFÍMERE

número 1. 2024

Paisatges trobats i simfonies sorolloses. Una mirada subjectiva cap a la identitat valenciana des de l'experimentació audiovisual

Found landscapes and noisy symphonies. A subjective look at the Valencian identity from the audiovisual experimentation.

Damià Jordà Bou. Universitat Miguel Hernández d'Elx. [djorda@umh.es]
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9423-6863>

Resum: Aquest article presenta una investigació basada en la pràctica de les arts que empra com a antecedents el corpus d'obra artística desenvolupada per l'autor entre els anys 2015 i 2020. Es tracta d'un conjunt d'obres que es fan servir de l'estudi i experimentació amb els mitjans audiovisuals contemporanis com dispositius de revisió dels models de representació. Detallarem la construcció d'un procés creatiu a partir de l'observació dels indrets del País Valencià i la seua utilitat com a elements per a una construcció identitària alternativa, que es combina amb el procés de recerca expressiu basat en l'exploració de les possibilitats de l'audiovisual en el context de l'espai expositiu. El component subjectiu és determinant en aquesta investigació, en tant que els resultats presentats parteixen de la mirada, la percepció i inclús els vincles emocionals del mateix autor, amb la intenció de convertir l'experiència viscuda en subjecte de valor col·lectiu.

Paraules clau: audiovisual, instal·lació, videoart, identitat, subjectivitat

Abstract: This article presents an art based research that uses as background the corpus of artistic work developed by the author between 2015 and 2020. It is a set of works that use the study and experimentation with the audiovisual media as devices for reviewing models of representation. We will detail the construction of a creative process from the observation of the places of the Valencian Country and its usefulness as elements for an alternative identity construction, which is combined with the expressive research process based on the exploration of the possibilities of the audiovisual in the context of the exhibition space. The subjective component is decisive in this research, since the results presented are based on the look, perception and even the emotional ties of the same author, with the intention of turning the lived experience into a subject of collective value.

Keywords: audiovisual, installation, video art, identity, subjectivity.

Jordà, D. (2024). Paisatges trobats i simfonies sorolloses. Una mirada subjectiva cap a la identitat valenciana des de l'experimentació audiovisual. *EFÍMERE* 1, 53-69.
<https://doi.org/10.7203/efimere.1.26090>
Enviat: (10-2-2023) Acceptat: (27-12-2023)

Introducció

Quelcom subjectiu és allò que no està fonamentat sinó en apreciacions personals, que procedeix segons meres apreciacions individuals. Al món audiovisual, una càmera subjectiva és aquell tipus de pla en el qual l'espectador adopta el punt de vista del protagonista. Durant la darrera dècada, la meua càmera ha capturat la mirada subjectiva d'aquells fragments del País Valencià que es creuaven a la meua vida, i amb allò he anat construint un relat poètic a cavall entre el cinema de no-ficció i el videoart.

Aquest article pretén mostrar els resultats d'un procés de recerca i producció artística portat a terme des de 2015, centrat en la creació de propostes audiovisuals experimentals que, alternant els llenguatges de l'assaig fílmic i de la instal·lació audiovisual museística, ha tingut com a eix temàtic i formal l'observació dels entorns viscuts, resultant en una compilació de paisatges i vivències que retracten el passat i present d'alguns territoris del País Valencià. Entre els elements emprats per a la construcció d'aquestes obres artístiques trobarem paisatges industrials abandonats, barris obrers de la perifèria de les ciutats, paisatges sonors d'entorns rurals i urbans i referències explícites a figures culturals valencianes com Vicent Andrés Estellés. Aquesta recerca proposa una mirada alternativa a l'estètica valenciana oficial, basada en l'experiència immersiva subjectiva i en la vivència personal de l'autor com a matèria de creació i investigació.

En aquest relat en primera persona analitzarem tant els resultats com els processos d'experimentació i producció portats a terme per mi mateix fent un recorregut per aquest recull d'obres recents. Ens detindrem tant en el procés de treball, els llenguatges usats i els recursos tècnics, com en els significants, la càrrega simbòlica, els referents culturals, els discursos poètics i les controvèrsies socioculturals presents en aquestes obres. Així doncs, el capítol s'articula en quatre blocs a partir de les següents obres:

Aquestes coses que fem avui en dia (2015); curtmetratge d'assaig estrenat a l'IVAM i que forma part de la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. *Sinfonia Industrial* (2018); videoinstal·lació de quatre canals estrenada a La Rambleta i exhibida també a l'exposició inaugural de l'IVAM CADA d'Alcoi. *Joguets Trencats* (2018); vídeo monocanal realitzat en col·laboració amb el Museu Valencià del Joguet d'Ibi. I *Una Petita Pàtria* (2020); darrera videoinstal·lació de la sèrie, amb quatre canals de vídeo i pista sonora en altaveu de contacte, estrenada a la galeria valenciana *The Blink Project*, que conté la majoria dels llocs comuns de les obres anteriors en un intent de consolidar el llenguatge i amb una reflexió entorn de les qüestions identitàries. A partir d'aquestes quatre obres vincularem els significants relatius a la mirada envers la identitat valenciana amb aquests trets diferencials formals i metodològics de la meua obra artística audiovisual, que tot i que aniran destacant-se de forma seqüencial i progressiva, podem enumerar de la següent manera: l'ús d'una narrativa autoreferencial que incorpora vivències i reflexions personals encara que no es base exclusivament en elles; la ruptura de l'ordre i l'alteració d'etapes i processos propis d'un procés de producció audiovisual convencional; l'observació naturalista de l'entorn a través de la càmera, en un procés d'immersió que construeix el relat sense guió a partir d'aquesta pràctica; l'ús del muntatge aleatori en pantalla múltiple, com a recurs per a la redimensió de l'experiència audiovisual; la dessincronització àudio-vídeo, recuperant metodologies pròpies dels inicis del cinema sonor; i la implicació física de l'espectador amb l'objecte audiovisual, constituint un element diferencial entre el cinema o la televisió i les arts audiovisuals experimentals.

Cadascuna de les obres, convertides al mateix temps en etapes del procés d'experimentació i recerca, contindran el seu marc i discurs teòric, així com els seus elements referencials i cert nivell de conclusió. És per això que en aquest article s'altera lleugerament l'estructura tradicional d'una aportació científica de caràcter historiogràfic, per la qual cosa no desenvoluparem més aquestes qüestions en la introducció i passem a concretar qüestions metodològiques d'aquest procés de creació i investigació artística.

Metodologia

En el procés d'investigació-experimentació-creació que es descriu en aquest article s'ha utilitzat una metodologia d'investigació basada en la pràctica de les arts i els mitjans audiovisuals (o art based research). S'utilitzarà en el teòric una metodologia qualitativa basada en l'estudi d'antecedents i de referents que nodreixen i completen el procés. Per la Carrillo Quiroga descriu molt adequadament les bases i justificacions d'aquesta metodologia:

Es indudable que la producción de medios digitales ha creado nuevas relaciones entre la tecnología, la comunicación y el arte. La práctica de medios como la creación de espacios multimedia, la producción sonora, el videoarte, el cine experimental, la instalación, la producción de ambientes virtuales e inmersivos, son algunos ejemplos de formas de producción interdisciplinarias. Su investigación requiere no solo comprometerse con el análisis teórico de varias disciplinas, sino que trata directamente con la experimentación mediante sus procesos de producción. De este modo, la investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales surge de la necesidad de estudiar por medio de la práctica misma, artefactos que son contextualizados dentro de múltiples disciplinas (...) utiliza nociones como el ser, la subjetividad y la autobiografía como herramientas metodológicas. (Carrillo Quiroga, 2015, pp. 222 y 231)

Així doncs, els elements subjectius i autobiogràfics continguts a les quatre obres artístiques emprades com antecedents, constituïran una part fonamental d'aquest procés de recerca. Aquest procés de recerca en primera persona és el que justifica que l'anàlisi d'aquestes obres estiga fet en aquesta ocasió pel mateix autor, i no per un crític o historiador, tot i que la visió d'alguns d'ells estarà inclosa en el text mitjançant cites bibliogràfiques. La investigació basada en la mateixa pràctica artística cobra a més una nova perspectiva si ens basem en les particularitats del vídeo-assaig com a eina de recerca:

El vídeo-ensayo se muestra como una herramienta especialmente útil en todo tipo de estudios, principalmente en ámbitos de las Ciencias Sociales y Humanidades, aplicándose en la investigación en los estudios artísticos, educativos y de la comunicación. Sus cualidades —descriptiva, explicativa, narrativa y poética— pueden aplicarse al análisis y exposición de resultados, sobretodo en estudios que hacen uso de metodologías de Investigación basada en Artes (IBA) e Investigación Artística, que han favorecido al desarrollo y aplicación de nuevos instrumentos para la investigación, de enorme interés, relacionados con la narrativa A/r/tográfica. (Roldán, 2020, p.115)

Finalment, també es farà una descripció d'aquest procés d'experimentació en el vessant més tècnic i tecnològica, ja que és rellevant per a entendre l'evolució del llenguatge audiovisual artístic personal portat a terme en aquest projecte (o conjunt de projectes) de recerca artística. Estructurarem a continuació la descripció dels processos i resultats d'aquest procés-relat subjectiu estructurant les obres artístiques de forma cronològica.

Aquestes coses que fem avui en dia (2015)

El juliol de 2015 es presentava en la sala d'actes de l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) l'assaig filmic *Aquestes coses que fem avui en dia* com a part de programa de difusió de la videocreació *El trànsit és el passatge*, comissariat per Álvaro de los Ángeles. Es tractava d'un curtmetratge de vint minuts que, estant clarament allunyat dels llenguatges del cinema de ficció, tampoc encaixava en la voluntat d'objectivitat que sovint es pressuposa en l'àmbit documental, presentant, per contra, una col·lecció d'imatges de l'entorn urbà i rural acompanyades de reflexions, poemes, microrelats i extractes d'emissions radiofòniques.

L'estil utilitzat presentava una certa solució de continuïtat respecte a les meues obres immediatament anteriors, els trets fonamentals de les quals havien sigut descrits de la següent manera:

[La càmera de Damià Jordà] retrata la quotidianitat com un episodi inèdit (...) l'artista realitza una conquesta de la intimitat que aspira a fondre's amb el col·lectiu. (...) El concepte del paisatge i el seu procés de transformació convergeixen així en un retrat que descriu la realitat ambiental al costat de la història del seu procés antròpic. (Ibáñez, 2014, parr. 3)



Figura 1: L'obra exhibida al Centre del Carme durant l'exposició Art contemporani de la Generalitat Valenciana: Primers moments. Font: Catàleg de l'exposició. Autor: Juan Peiró

Aquesta producció artística audiovisual realitzada íntegrament en valencià —gràcies a una ajuda del Servei de Promoció i Normalització Lingüística de la Universitat Politècnica de València— seria guardonada posteriorment en el certamen València Crea i, finalment, adquirida per la Generalitat Valenciana per a la seua col·lecció d'art contemporani, la qual cosa multiplicaria el seu impacte i difusió. En el catàleg d'aquesta col·lecció la crítica d'art Amparo Zacarés Pamblanco parlaria de l'obra en aquests termes:

Allunyada dels models hegemònics de la indústria cinematogràfica i televisiva, empra el dispositiu videogràfic en el procés artístic de producció/ creació. No obstant això, en aquest tipus d'estratègia creativa, el vídeo és alguna cosa més que un suport tècnic, esdevé una eina conceptual en què la càmera i l'ull es fonen en una manera de pensar i analitzar la imatge cinètica. Amb aquesta intenció l'artista dirigeix la mirada en primera persona i l'acompanya amb la seua veu, alhora que insereix enregistraments radiofònics per on discorren missatges mediàtics que contrasten amb les seues pròpies reflexions i els seus propis records. D'aquesta manera l'autor aposta per dur a terme un treball d'estil experimental amb el qual fer balanç de la memòria personal i col·lectiva. En aquest sentit el vídeo, com un tipus d'art contemporani, rescata alguns dels objectius d'interpel·lació que els artistes van utilitzar en les últimes dècades del segle passat. A causa d'això, aquest assaig filmic es presenta en essència com un treball analític i crític, obert a diverses formes d'investigació amb les quals interpel·lar directament l'espectador. (Zarcarés Pamblanco, 2018, p. 262)

Aquests trets estètics i conceptuals definirien la base del procés de creació que es perpetuaria en els anys successius i que ací plantegem. No obstant això, més enllà del resultat estètic, com a autor convé aportar algunes qüestions sobre el procés de creació que definitivament l'allunyen de la metodologia d'una producció cinematogràfica convencional.

El més destacable és la ruptura amb l'estructura de producció tradicional que contempla una primera etapa de preproducció (escriptura de guió, cerca de localitzacions); una filmació planificada i delimitada en el temps i finalment una postproducció en la qual es munta i finalitza el producte. En el seu lloc, les tres etapes del procés van anar combinant-se per a permetre'm com a artista una llibertat d'exploració i una capacitat d'improvisació narrativa impossible en una producció cinematogràfica o televisiva. Aprofitant l'avantatge de treballar de manera individual (malgrat els desavantatges tècnics que açò també comporta), sense les complicacions organitzatives que implica un ampli equip tècnic, el meu procés de treball va consistir a filmar durant mesos, de forma interrompuda i, a vegades, quasi improvisada, aquelles localitzacions que considerava d'interés per a teixir el relat testimonial, observant l'entorn i capturant-lo per a descontextualitzar-lo posteriorment en muntatge. Al mateix temps desenvolupava el procés d'escriptura, que podia combinar o no amb el material ja filmat, que fins i tot muntava, sonoritzava i estalonava a trossos, sense tindre la producció acabada.



Figura 2: Fotograma extret d'un dels clips de vídeo. Barri de Malilla. Font: Pròpia.

Aquest mètode de producció, utilitzat abans per altres cineastes experimentals caracteritzats per la seua capacitat de treball multidisciplinari, permet no sols un relat personal, sinó a més es desprèn del pes del fet tècnic per a donar prioritat al gest creatiu més propi de les belles arts que de la indústria audiovisual. Però a més a més, aquest exercici d'immersió en el quotidià, de remirar els entorns viscuts i de redescobrir les ciutats i territoris pels quals transcorria la meua vida i obra a través de la càmera, implicava inevitablement un qüestionament identitari tant individual com col·lectiu que, de forma conscient, confrontava mitjançant les imatges d'aquells espais i les pistes sonores a priori inconnexes o aparentment asincròniques.

No obstant aquesta intenció poètica-assagística, la meua formació i autoexigència m'impedia abandonar les qüestions tècniques d'acabat. Precisament per això una de les etapes més llargues d'aquesta producció (i de les successives) era la postproducció; per entendre que, en l'època del cinema digital, el vertader llenç en blanc sobre el qual pinta l'artista audiovisual és la taula de muntatge, on minuciosament compon amb retalls, fragments i gestos, aqueixa obra final que l'espectador trobarà. Aquesta és la forma en què el procés de creació va permetre transmetre el que Zacarés descriu de la següent manera:

El caràcter autoreferencial present en aquesta obra videogràfica, s'aconsegueix de manera immediata en recórrer al transcurs del temps en un paisatge pel qual transita el tren. Un viatge quotidià en el qual l'artista concentra l'atenció en determinats detalls que configuren la realitat diària per a reproduir-los sense cap aspecte de ficció. La ubicació i l'entorn no són cap decorat, sinó un espai actiu que absorbeix, atrapa, fa aparèixer i desaparèixer la vida humana que progressa en un temps continu. Es tracta, doncs, d'un treball artístic amb el qual l'autor s'endinsa en el circuit diari propi i en el dels altres, i aconsegueix que l'espectador s'identifique amb el que veu. No és una casualitat que haja triat aquest mitjà, ja que les filmacions videogràfiques funcionen com a dispositius de revisió dels models de representació que s'han utilitzat habitualment. D'aquesta manera l'espectador, en contemplar el vídeo, s'enfronta a la seua pròpia representació, desmitificada i sense regles, perquè es puga interrogar pels sistemes de representació als quals la publicitat, la ràdio o la televisió el té acostumat. (Zacarés Pamblanco, 2018, p. 263)

Molts cineastes han retratat la realitat que els envoltava des d'aquesta quotidianitat narrativa, però potser és Jonas Mekas la influència més òbvia en aquest sentit, especialment si ens fixem en el seu ús del concepte cinema-diari. Referent a això García López (2014) assenyala que el cinema-diari no és cinema autobiogràfic. Està fermament radi-

cat en la vida del qual filma, però això no implica tindre com a objectiu reconstruir-la o explicar-la, sinó només oferir imatges d'ella, des d'ella. Aquesta descripció encaixaria de bon grau amb les intencions i resultats d'aquesta obra, en la que fins i tot en moments faig referència a històries familiars pròpies.

Com en algunes obres de Mekas, especialment les gravades en vídeo analògic —pot ser el cas de *Scenes from Allen's last three days on earth as a spirit* (1997)— la càmera es fa present, en aquest cas no especialment amb els moviments tremolosos de la mà, sinó amb lleugers canvis de focus òptic, com a parpellejos o símptomes de cansament, que percebuts inicialment com a xicotets accidents en la presa, que haurien de suprimir-se en muntatge, van acabar romanent no sols en aquesta obra sinó en algunes més de les que vaig produir en aquest període, ja que atorgaven una organicitat a aqueixa llarga mirada de l'artista amb la qual, a través d'aquestes xicotetes imperfeccions, empatitza l'espectador.

Finalment, l'apropiació crítica d'un espai-temps caracteritzat per l'experiència de situacions prototípiques, dota l'obra d'un matis social en confrontar-la amb les actuals estructures socioeconòmiques i polítiques. No obstant això, sobreïx un fons de lirisme en els moments en els quals la càmera es deté per a fixar la desolació d'algun paradís perdut, ja siga la infància o la naturalesa. En aquesta línia, la matèria primera amb què s'elaboren les seqüències és la pròpia història de l'artista que, sense voler ser universal, pot arribar a ser plural. Ho evidencia de manera reveladora el fet que siga la seua veu la que en essència, i de manera predominant, segueisca l'entramat visual pel qual discorre el vídeo. (Zacarés Pamblanco, 2018, p. 264)



Figura 3: L'obra exhibida al Centre del Carme. Font: Catàleg de l'exposició. Autor: Juan Peiró

A conseqüència de tot açò, *Aquestes coses que fem avui en dia* és una obra que acaba proporcionant una mirada alternativa envers la ciutat de València allunyada de les postals oficials i els tòpics oficinosos, on els barris obrers agafen el protagonisme, definint des d'aquesta mirada personal un relat identitari transversal. En l'àmbit artístic formal, amb aquesta obra establim el primer eix del procés de recerca: el desenvolupament d'un llenguatge filmic de caràcter assagístic, personal, obert, canviant i subjectiu que es caracteritza per elements tals com la sublimació de les estampes quotidianes per un procés de descontextualització; la incorporació d'elements poètics, propis o d'autors reconeguts (en aquest cas incloent a Estellés o a Salvat-Papasseit); la combinació amb

elements mediàtics (en la forma del reassemblatge de material trobat) i l'ús en off de la veu pròpia de l'artista com a narrador, que reforça la intenció identitària i el discurs subjectiu.

Simfonia Industrial (2018)

La segona etapa d'aquest procés prendria cos amb la videoinstal·lació *Simfonia Industrial*, inaugurada a principis de 2018 a la sala d'exposicions de l'espai cultural La Rambleta, entitat que va finançar aquest projecte en el marc de les seues beques de creació artística. A la fi d'aqueix mateix any seria seleccionada per a protagonitzar una de les tres exposicions que inaugurarien la primera subseu de l'IVAM, situada en la localitat d'Alcoi, ciutat hi havia constituït "l'escenari" de les gravacions i sobre certs trets identitaris de la qual es construïa el relat.

La localització on s'havien fet les filmacions, les imatges de les quals constituïen el centre visual d'aquesta obra, era el punt de partida del discurs conceptual. El naixement del Riu Molinar havia sigut un dels indrets més emblemàtics de l'Alcoi industrial dels segles XIX i XX, i per extensió una de les icones dels primers brots industrials al País Valencià. Les imatges que contemplem actualment són les d'un paisatge abandonat i devorat per la natura, que reconquesta progressivament el seu terreny original als peus d'un paratge natural. Les imatges del naixement del riu, amb els seus espectaculars salts d'aigua, es fonen amb les de les fàbriques que un dia van ser nodrides per l'energia que generaven aquestes mateixes forces naturals, convertides ara en runes i poblades de nou de vegetació.



Figura 4: Fotograma extret d'un dels clips de vídeo que componen l'obra. Font: Pròpia.

Partint de filmacions realitzades mitjançant un procés de producció com el descrit en l'anterior projecte, la càmera va capturar durant un any sencer tant els canvis estacionals en el paisatge com els detalls que podia compondre endinsant-me en els racons de l'indret, creant composicions visuals de les quals la imatge de l'ésser humà desapareixia, però on les seues restes eren omnipresents. Aquestes imatges atresoraven per si mateixes un component identitari notable, però el procés de composició narrativa i estètica va contar també amb un segon element que reforçava aqueix component identitari i al mateix temps nostàlgic: la col·laboració de Ràdio Alcoi Cadena SER mitjançant

l'accés al seu arxiu històric. Així doncs, la potència d'aquestes imatges quasi romantitzades d'un passat industrial decadent es combinava amb narracions radiofòniques dels anys cinquanta, noticiaris o anuncis publicitaris cantats. La composició audiovisual resultant es completava amb peces musicals experimentals elaborades per l'artista sonor Edu Comelles, algunes de les quals recordaven a sons associables a la indústria. Finalment, s'inclouen de nou les gravacions de la meua pròpia veu, relatant en aquesta ocasió una xicoteta ficció subtilment influenciada per la novel·la *Júlia*, d'Isabel Clara Simó, ambientada precisament en aquesta localitat i en el context de la Revolució Industrial.



Figura 5: Fragment de la instal·lació a la sala d'exposicions La Rableta. Font: Pròpia.

Cal assenyalar una important qüestió observada en el que respecta al contingut semiòtic d'aquestes imatges i a la variabilitat de la seua càrrega simbòlica depenent del lloc on foren exhibides. A València, a la seua estrena el febrer de 2018 a La Rambleta, despertaven curiositat i certa admiració estètica, a més d'interés pel context i l'origen de les imatges, però destacant sobretot l'interés i risc de la proposta formal, per exemple, el diari *Las Provincias* del 5 de febrer de 2018 promocionava l'exposició amb una entrevista que titulava: "El mercado no está preparado todavía para el arte audiovisual" (Ballester, 2018). A Alcoi, per contra, els responsables de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament d'Alcoi la van escollir perquè fora exhibida durant el cicle expositiu inaugural de la primera subseu de l'Institut Valencià d'Art Modern fora del Cap i Casal, precisament pel seu factor d'identificació amb la ciutat que acollia aquesta ampliació. L'exposició, que recopilava altres obres representatives de la meua trajectòria prèvia, va ser titulada *Paisatges Trobats* i s'inaugurà el 18 de novembre de 2018, romanent fins a tres mesos en exhibició. L'efecte entre els assistents a aquesta exposició va ser indubtablement molt més emocional, la nostàlgia i el vincle personal amb l'entorn apareixien entre les converses dels visitants i els interessos dels periodistes derivaven cap a la reivindicació del passat industrial i inquirien sobre la meua opinió respecte a la situació de la indústria i la cultura alcoiana.

En l'àmbit tècnic, el repte consistia a traslladar l'anterior metodologia de producció i aqueixos trets estètics i narratius al terreny de la videoinstal·lació, abandonant la unidireccionalitat del vídeo monocanal per a endinsar-nos en una dimensió espacial de la

imatge, que provocara l'experiència immersiva i que obligara a l'espectador a un cert nivell d'implicació física amb l'espai transitable de la projecció audiovisual, convertint la matèria filmica en una espècie d'escultura envoltant.

Quatre pantalles projectades de sis metres d'ample, enfrontades dos a dos, aprofitaven al màxim el diàfan espai de 250 metres quadrats de la sala d'exposicions. La sala, habitualment oberta i lluminosa, va ser encgada amb cortines negres per a l'ocasió, obligant l'espectador a travessar aqueix fosc llindar per a trobar-se amb un espai il·luminat exclusivament per la projecció audiovisual. Completaven la instal·lació un sistema de so estereo i una pantalla LED de 40" penjada en vertical, que proporcionava a l'espectador informació escrita sobre l'obra i sobre l'entorn històric que retratava.

No obstant això, les quatre pantalles de projecció no emetien un senyal de vídeo sincronitzat ni s'observava un relat visual que seguira cap linealitat. En el seu lloc contemplàvem un carrusel de fragments filmics de caràcter paisatgístic en el qual es mostraven imatges de les esmentades fàbriques en ruïnes devorades per la naturalesa. Durant un any s'havien capturat aqueixes preses seguint un mètode de filmació autònom i prolongat en el temps, similar al descrit en l'anterior punt, que ens acostava a visions dels mateixos entorns en diferents èpoques de l'any. Això va permetre la creació de, més que un compendi de vídeos bruts que muntar seqüencialment, una autèntica base de dades des de la qual generar múltiples combinacions d'imatges. La generació d'un muntatge de caràcter aleatori va ser un dels trets principals d'aquesta obra, ja que cadascun dels quatre canals de vídeo comptava amb un contenidor de desenes d'arxius de vídeo que es combinaven mitjançant el simple ús del mode de reproducció aleatori habitualment present en tots els reproductors de vídeo digital.

Malgrat que no existia cap dispositiu que permetera una interacció directa amb les imatges, l'ús d'aquest sistema de vídeo permetia que l'experiència de l'espectador poguera ser única, ja que les combinacions de plans, no sols d'una de les pantalles, sinó de totes elles, es feien pràcticament irrepitibles. Al mateix temps, i, no obstant això, els espectadors obtenien experiències molt similars a l'hora d'entendre i interpretar el missatge, ja que encara que l'ordre de les imatges fora diferent, l'essència d'elles, unida a la seua combinació amb una pista d'àudio no sincronitzada, feia que el missatge arribara de la mateixa manera independentment de l'ordre en què es muntaren els fragments de vídeo, la qual cosa permetria recuperar, en un estudi més profund, algunes de les teories primitives del muntatge desenvolupades per pioners com Kuleshov o Einsestein.

Aquestes referències implícites als orígens del muntatge cinematogràfic connectaven amb la influència metodològica més clara rebuda per a aquesta creació, i és la de l'anomenat cinema de base de dades o Database Cinema. Segons descriu l'artista i investigador Lev Manovich, a propòsit de la seua obra *Soft Cinema*, creada el 2002 basada baix els preceptes vinculats a aquest terme, els elements multimèdia són seleccionats d'una gran base de dades per a construir, en les seues paraules, un potencialment il·limitat nombre de films narratius. I parlant del seu procés de treball, explica que en lloc de començar amb un guió per a després crear elements mediàtics amb els quals visualitzar-lo, investiga un diferent paradigma, començant amb una àmplia base de dades per a crear narratives a partir d'ella (Manovich, 2002). En el cas de *Simfonia Industrial* no es tractava de construir diferents films en un, sinó d'elaborar diferents muntatges per a un únic film, que a diferència de la proposta de Manovich, es construeix des de múltiples pantalles, multiplicant les possibilitats d'aquest muntatge aleatori. No obstant això, el procés de recopilar material audiovisual per a construir la narrativa a posteriori també s'assembla a l'utilitzat en l'anterior procés de narrativa lineal,

donant la raó a Kinder (2016) quan assenyala que les narratives de base de dades no necessàriament han d'anar associades a un dispositiu multimèdia que les articule.



Figura 6: Altra vista de l'exposició Simfonia Industrial a La Rambleta. Font: Pròpia.

Tot aquest procés de muntatge aleatori en una instal·lació multicanal amb quatre projeccions deixava una important qüestió oberta: la de la sincronia sonora i la coherència narrativa del discurs textual. La decisió que es va prendre va ser la de mantindre una certa linealitat en la utilització d'una única pista d'àudio que es reproduïa en bucle. Un muntatge d'al voltant de 15 minuts que, d'alguna manera, delimitava la duració del film o el període d'estada en sala. No existia cap sincronia entre aquesta pista sonora i les imatges que observàvem, però el nostre cervell connectava inevitablement tots dos mitjans, associant els sons industrials a les imatges de ruïnes, els espots publicitaris antics a la vida de les fàbriques buides i els relats amb la veu de l'autor a una guia per a la narració visual. La connexió entre la pista sonora i les múltiples pistes visuals que es muntaven de manera aleatòria es realitzava, en última instància, en el cervell de l'espectador.

En realitat, la qüestió de l'antisincronia entre imatge i so és un debat obert des dels orígens del cinema sonor. En els anys trenta, el crític i cineasta Paul Rotha va arribar a afirmar que el fet que la veu i els efectes de so estan perfectament sincronitzats i coincideixen amb la seua imatge visual en pantalla és absolutament contrari als objectius del cinema, i anava més enllà afirmant que “és un intent degenerat i equivocat de destruir l'ús real de la pel·lícula” (Rotha et al., 1999). També curiosament aqueixa desincronia és característica del cinema-diari al qual ja hem fet referència:

Tomemos el comienzo de *Walden (Diaries, notes and sketches)* (Jonas Mekas, 1969). La película es sonora, pero las imágenes no dejan por ello de ser mudas: el sonido no pertenece a lo que vemos. Al no haber correspondencia entre ellos, imagen y sonido aparecen fuertemente singularizados, unidos en la formación de una obra pero separados cada uno en su potencia particular. (García López, 2014, p. 200)

Joguets Trencats (2018)

El mateix any, el Museu Valencià del Joguet, ubicat a la localitat d'Ibi (Alacant), en col·laboració amb l'associació cultural Engafat, impulsaven el projecte *Històries de Joguets*, des del que es convidava a artistes de la comarca de l'Alcoià a participar en una exposició que recuperara la memòria col·lectiva de l'anomenat Vall del Joguet (compost principalment per les localitats d'Ibi i Onil). Aquesta va ser l'oportunitat de donar continuïtat a la metodologia d'observació i immersió en el passat industrial proper per a crear una obra realitzada amb la col·laboració del mateix museu, que va adquirir per a la seua col·lecció una còpia d'aquesta.

Es tracta d'un projecte més menut, però igualment ressenyable per incidir en certs aspectes essencials en el procés de creació i investigació descrit a aquest article. En aquest cas s'aconseguí l'accés a una de les fàbriques jugueteres més emblemàtiques de la zona: Payà. El descobriment d'aquell entorn, fins al moment força restringit inclús per als ciutadans de la localitat, va proporcionar un indret absolutament suficient per a la composició d'una obra plàstica i visual amb entitat pròpia. Era realment sorprenent capturar imatges com d'un passat congelat en el temps, com si els treballadors hagueren abandonat la fàbrica a tot córrer deixant fins i tot els seus uniformes a la perxa o els documents amb els quals treballaven sobre la taula. El component emocional i el vincle de les imatges amb la identitat territorial es manifestava en aquest cas amb contundència.

Com havíem observat en anteriors obres, amb la utilització de fons d'arxiu radiofònic o audiovisual, el component identitari va estretament lligat amb la nostàlgia, i realitzar una composició audiovisual que relacionara aquests elements i confrontara espais temporals mitjançant la combinació d'imatge i so, resultava enormement efectiu a l'hora de provocar emocions a l'hora que reflexions. Així doncs, en aquest cas es va realitzar un procés de recerca en l'arxiu digital de la Filmoteca Espanyola, allotjat a l'entramat de webs de Radio Televisión Española, per a rescatar una peça del NO-DO en la qual es presentava la imparabile indústria del joguet en reportatge dels anys seixanta. D'aquest document s'extragueren només fragments sonors, que s'enfrontarien en el muntatge a les imatges desèrtiques i decadents que s'havien filmat. El relat va ser una peça de quatre minuts que només necessitava combinar aquestes fonts en una píndola narrativa-poètica d'alt contingut emocional. No en va, algunes de les veus en off que apareixien als extractes del documental —empresaris i treballadors entrevistats— eren reconegudes pels seus familiars en visitar l'exposició.

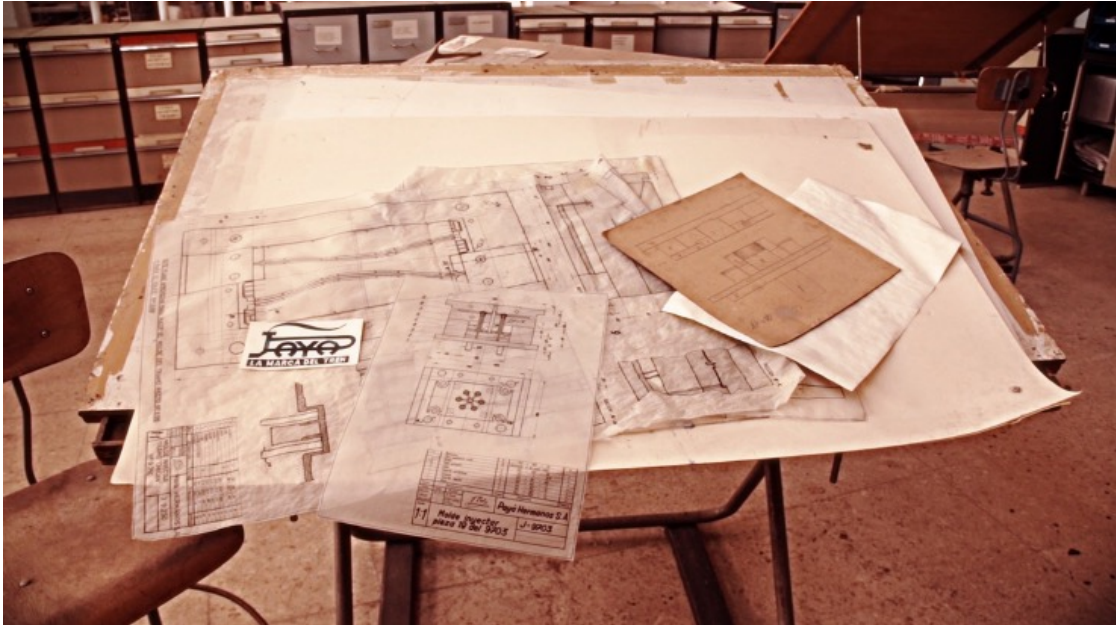


Figura 7: Fotograma de Joguets Trencats. Font: Pròpia.

L'obra ha acabat constituint un altre xicotet testimoni poètic del passat esplendor industrial de la comarca de l'Alcoià, i per aquest motiu una segona còpia va ser adquirida en 2020 per a la col·lecció municipal d'art contemporani de l'Ajuntament d'Alcoi.

Una Petita Pàtria (2020)

Tots els elements que s'han anat desenvolupant en els anteriors apartats —la narrativa autoreferencial, la ruptura de l'ordre en el procés de producció, l'observació naturalista de l'entorn a través de la càmera, l'ús del muntatge aleatori en pantalla múltiple, la desincronització àudio-vídeo i la implicació física de l'espectador amb l'objecte audiovisual— confluiran finalment en la videoinstal·lació *Una Petita Pàtria*, afegint, com havíem anunciat, el factor de la seua convivència amb l'espai urbà. Ja no es tracta d'un film lineal que visionar asseguts (com en el primer cas) ni tan sols d'una instal·lació per la qual transitar en una fosca sala de museu engegada (com en el segon). Aquesta obra desenvolupada entre 2018 i 2020 havia de poder veure's i entendre's des del carrer, i aquest era un repte al qual mai ens havíem enfrontat.

La galeria The Blink Project, dirigida per María Tinoco, naixia en 2019 i en l'arquitectònic se sumava a la tendència de les galeries aparador o *showcase gallery*, és a dir, un espai expositiu que, mantenint en l'essencial les característiques del cub blanc, utilitza per complet la vidriera d'un baix comercial com a quarta paret, permetent que l'exposició pugui ser vista fins i tot quan la galeria està tancada. Aquesta aposta va cobrar molt més sentit en 2020, quan les galeries es van veure afectades per tancaments obligats, limitacions d'aforament i horari i altres inconvenients provocats per la pandèmia de la COVID-19. No obstant això, el format que sembla ser ideal per a determinades propostes pictòriques o escultòriques es tornava complex en tractar-se d'una instal·lació de vídeo amb projectors digitals (tan poc compatibles amb la llum natural) i pista sonora (que no havia de contaminar acústicament una zona ja de per si mateix saturada com la del barri en el qual es troba la galeria). La premsa feia referència al resultat de la proposta de la següent manera:

La idea de que pudiera verse desde fuera de la galería vino antes del confinamiento, algo que está vinculado al cambio de sede de The Blink Project –antes Mister Pink– y al propio formato del proyecto del artista. Se trata de una instalación audiovisual, un sistema de múltiples pantallas que podrá verse desde fuera, una idea anterior a la crisis sanitaria pero que en tiempos de Covid ha cobrado más sentido, debido a la limitación de aforo. Se ve desde fuera... y también se escucha. Y es que, para disfrutar de la obra completa, con su pista sonora íntegra, el espectador debe interactuar con la misma. Así, el público podrá escuchar la pieza sonora vinculada a la obra ‘acercándose’ al cristal de la galería, que contará con un pequeño altavoz (aunque también habrá un código QR para poder escucharlo en el teléfono móvil) por el que Damià Jordà recitará el Coral Romput de Vicent Andrés Estellés. (Garsán, 2020)



Figura 8: Vista exterior de la exposició Una Petita Pàtria des de l'exterior de la galeria, al carrer Carrasquer de València. Font: Pròpia.

Efectivament, el repte més important era resoldre la qüestió sonora, però recordem que a aqueixa qüestió ens havíem enfrontat ja en l'anterior etapa, recuperant el principi cinematogràfic original d'assumir, la no-sincronia, el transitar paral·lel entre les imatges mudes muntades de manera aleatòria i la pista sonora lineal. L'inconvenient principal consistia a fer que aquesta pista sonora fora escoltada des del carrer sense que existira contaminació acústica.



Figura 9: Detall de la instal·lació on es mostra el recurs emprat per a l'interacció sonora. Font: Pròpia.

Per a resoldre aquesta qüestió es va comptar amb la col·laboració del col·lectiu L'Espai Audible, conformat per l'artista sonor Edu Comelles i el dissenyador Fernando Ortuño, especialitzats en el disseny expositiu d'obres d'art sonor i en altres formes d'exhibició del so. El recurs tècnic utilitzat va ser l'ús d'un altaveu de contacte, un dispositiu sonor que manca de membrana amb què emetre les vibracions. En el seu lloc les vibracions són transmises des d'una superfície metàl·lica completada amb una ventosa que s'adhereix a qualsevol superfície plana present en el mobiliari —una taula de fusta, un cristall— i utilitza aquesta mateixa superfície com a element vibratori generador del so. D'aquesta manera el mateix cristall de la galeria aparador es convertia en un gran altaveu encarregat de transmetre les vibracions de la pista sonora, tant a l'interior com en l'exterior de la sala. Precisament en l'exterior, en tractar-se d'un cristall blindat, la vibració era molt inferior, amb el que també ho era el volum de reproducció. Això permetia que el so no interferira en l'ambient acústic del carrer i que, a més, els espectadors-vianants hagueren d'acostar-se físicament al cristall, quasi pegant l'orella a ell, per a descobrir que la vibració d'aqueix aparador emetia sons, concretament la veu d'un artista recitant un poema. Un adhesiu de vinil instal·lat en el centre del cristall indicava les seues propietats sonores i convidava l'espectador a acostar-se per a escoltar, generant aqueixa interacció física amb l'obra i amb la pròpia arquitectura de la galeria.



Figura 10: Vista de *Una Petita Pàtria* des de l'interior de la galeria. Font: Pròpia.

No obstant això, en les proves de muntatge es va comprovar que encara que el recurs estètic i conceptual funcionava, la qualitat de l'escolta no era en absolut la més adequada. Es va afegir, per tant, un segon recurs tecnològic perquè l'espectador poguera escoltar més adequadament la pista sonora no sincrònica: la descàrrega de la mateixa mitjançant un codi QR adherit al cristall. D'aquesta manera l'espectador podia no sols descarregar la pista i escoltar-la en el seu telèfon mòbil en aqueix mateix moment, sinó a més conservar-la per a emportar-se aconseguint un tros de l'obra. En aquest cas es tractava d'un enregistrament de mitja hora de duració en la qual, de nou la veu de l'artista, reci-

tava el llarguíssim poema *Coral Romput*, de Vicent Andrés Estellés, dels primers versos del qual s'extreia tant el títol de la peça com el concepte central que la recorria:

Una amable, una trista, una petita pàtria,
entre dues clarors, de comerços antics,
de parelles lentíssimes, d'infants a la placeta,
de nobles campanades i grans llits de canonge,
d'una certa grogor de pianos usats
(Andrés Estellés, 1971)

A l'interior de la sala es replicava en el sistema de quatre pantalles i muntatge aleatori utilitzat anteriorment en *Simfonia Industrial*. En aquesta ocasió, però, les imatges no pertanyien a una única localització, sinó que en aqueix mateix to d'observació es recollien diversos llocs quotidians, paisatges de barris treballadors, polígons industrials o velles cases nobles abandonades. Així ho descrivia Carlos Garsán en el seu text per al diari València Plaza:

Con un registro estético tan cercano al paisajismo romántico como al documental realista, el artista ofrece al espectador una mirada a veces furtiva hacia una realidad en la que pocas veces los seres humanos son protagonistas, pero en la que su huella está siempre presente. Los espacios de las clases populares, sus lugares de trabajo y de ocio, los rincones olvidados de las ciudades asumen el protagonismo de esta pieza envolvente. Esta mirada no es nueva para el artista, sino que se enmarca en un universo que ha andado varias veces en los últimos años. (Garsán, 2020)

En *Una Petita Pàtria* el subjecte temàtic s'amplia notablement, manifestant de forma explícita la intenció de buscar trets estètics que confrontant els símbols identitaris i els sentiments de comunitat i pertinença. Una invitació visual i sensorial a la reflexió sobre la identitat col·lectiva, el concepte de pàtria i les coses que ens fan sentir representats, però contradictòriament al que s'esperaria d'un subjecte tan ambiciós, afrontat de forma senzilla, íntima, poètica, no grandiloqüent o explícitament política. Per a això es combinen elements d'un arxiu visual procedents de localitzacions més nombroses i gravats en un espai major de temps. L'escena s'amplia a altres indrets del País Valencià, encara que se centrarà particularment en la província d'Alacant, cosa que ja representa tota una intenció de qüestionar els indrets habitualment representatius de la valencianitat. S'incidirà en els paisatges de barri, però també en estampes tan poc bucòliques com els polígons industrials o les autopistes que ens donen accés a ells. Fins i tot, de forma gairebé inevitable, paisatges de costa, amb la combinació d'urbanisme despiadat i espais de resistència natural, construint una estampa coral del sud del País Valencià manifestament temporal, gairebé una foto fixa del nostre temps i un testimoni visual de la nostra quotidianitat. Una quotidianitat que estem acostumats a percebre en noticiaris, reportatges o productes audiovisuals efímeres, amb una mirada massa sovint interessada exclusivament en el fet puntual o en el relat funcional o interessat, que la major part de les vegades busca clients, turistes, visibilitat o *engagement*.

La presència explícita del fet mediàtic, dels talls de ràdio o televisió freqüents a les obres descrites anteriorment, desapareix i és substituït només per un poema, l'esmentat *Coral Romput*, mastodòntic i multidimensional. Però és que aquest poema és ja per moments una paròdia del que és mediàtic. Fortament inspirat per la forma que Ovidi Montllor tenia de recitar-lo al seu disc homònim, vaig voler llegir-lo d'una manera similar a com ho faríem si estiguera explicant una notícia o un succés.

Amb aquesta obra es tanca una etapa d'aquesta construcció del procés creatiu a partir de l'observació dels indrets del País Valencià i la seua reflexió com a elements per a una construcció identitària alternativa, que es combina amb el procés de recerca expressiu

basat en l'exploració de les possibilitats de la imatge audiovisual monocanal i multicanal en el context físic i espacial de l'espai expositiu. Els elements fonamentals que han compost aquesta construcció de l'obra personal romandran en les successives etapes de la meua pràctica artística, probablement incidint en el seu contrast amb el reflex mediàtic distorsionat d'aquesta realitat, i molt especialment amb el que actualment proporcionen les noves estètiques audiovisuals com les basades en el cinema d'espectacle o en els continguts audiovisuals de xarxes socials i plataformes de difusió, en un intent d'incorporar aquestes noves tècniques de postproducció i fusionar-les amb els eixos temàtics i formals que he pogut presentar en aquest article.

Referències

- Andrés Estellés, V. (1971). *La clau que obri tots els panys (1954-1957)*. Diputació Provincial de Valencia.
- Ballester, M. (2018, 2 de febrero). El mercado no está preparado todavía para el arte audiovisual. *Las Provincias*, p, 48.
- Carrillo Quiroga, P. (2015). La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 20(64), 219-240.
- Garán, C. (2020, diciembre 11). Hacer patria desde el barrio. *Valencia Plaza*. Recuperat de <https://valenciaplaza.com/hacer-patria-desde-el-barrio>
- García López, R. (2014). Jonas Mekas: Poética y práctica del cine-diario. *Escritura e imagen*, 10, 199-212.
- Ibáñez, M. (2014, julio 8). Ginestar / Damià Jordà: La problemática ambiental. *eldiario.es*. Recuperat de https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/cultura-makma/ginestar-damia-jorda-problemativa-ambiental_132_4766792.html
- Kinder, M. (2016). Database Narrative. Marsha Kinder Legacies. Recuperat de <http://www.marshakinder.com/concepts/o3.html>
- Manovich, L. (2002). Soft Cinema. ZKM. Recuperat de <http://manovich.net/index.php/projects/soft-cinema>
- Roldán, Á. G. (2020). El vídeo-ensayo en las metodologías artísticas de investigación en educación. *Comunicación & Métodos*, 2(1), 108-125.
- Rotha, P., Kruger, R., i Petrie, D. J. (1999). *A Paul Rotha Reader*. EUniversity of Exeter Press.
- Zacarés Pamblanco, A. (2018). Damià Jordà. Aquestes coses que fem avui en dia. En *Art Contemporani de la Generalitat Valenciana / Primers Moments* (pp. 259-272). Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.