

# espaivisor

Galería Visor

***JOURNEYS END IN LOVERS MEETINGS***

**David Ferrando Giraut**

**Inauguración: martes, 6 de abril de 2010, 20.00 h**

*(en construcción)*

Hace unos meses, cuando me encontraba pensando en lo que iba a ser mi próximo trabajo, cayó en mis manos un texto de S. Zizek que trataba algunas de las cuestiones a las que le estaba dando vueltas en ese momento, desde un punto de vista que me pareció acertado. Dicho texto (*Sexualidad en el mundo atonal*, incluido en el volumen *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*) habla de la carencia en el mundo contemporáneo de un “significante-amo” que imponga un orden de sentido en la realidad. La noción de significante-amo es la que interviene a la hora de formular un juicio de valor claro, rotundo, que aceptamos aunque su lógica nos resulte un misterio en última instancia. Una de las características del mundo postmoderno es la sistemática anulación de este tipo de juicio, en aras de la defensa de la complejidad de la realidad, complejidad que debe ser reafirmada incondicionalmente.

El texto tenía como fin examinar cómo este hecho afecta a las relaciones sentimentales en la actualidad. Zizek se refiere a sus consecuencias como “el lado oscuro de la liberación sexual”, un estado de cosas en el que la idea del amor ha sido desplazada por “el imperativo del goce del superyo”:

*“El sexo es una necesidad absoluta y renunciar a ella es marchitarse, así que el amor no puede florecer sin sexo; de forma simultánea, sin embargo, el amor es imposible a causa del sexo: el sexo, que “prolifera como el epitome de la dominación del capitalismo tardío, ha teñido permanentemente las relaciones humanas como reproducciones inevitables de la naturaleza deshumanizadora de la sociedad liberal; esencialmente, ha arruinado el amor”*

La decisión amorosa en sentido tradicional, en tanto que ilógica en última instancia, sería un caso paradigmático de implicación de un “significante-amo”. De modo contrario, la complejidad de la realidad contemporánea nos exhorta a barajar posibilidades y relativizar de modo constante. Este modo de pensar va unido, de manera coherente, a una obsesión por la juventud, y un rechazo de la idea del envejecimiento y de sus valores intrínsecos. Resulta interesante pensar como la idea del amor de juventud, que se relaciona tradicionalmente con la pureza de sentimientos, acaba desembocando en su extremo opuesto cuando nos empeñamos en perpetuarla a lo largo de los años, dando como resultado la imposibilidad de amar. Esta idea ha estado presente de manera constante en la realización de este proyecto.

En muchos de mis trabajos he tratado la cuestión de cómo el producto audiovisual condiciona el modo en que percibimos nuestra realidad inmediata. Con frecuencia, he acudido para esto a películas, series de televisión o referencias musicales que dejaron algún tipo de huella, en especial durante mi adolescencia. De modo intuitivo, decidí empezar el trabajo de la misma manera, revisando varias películas que había visto cuando era niño o adolescente, películas de carácter claramente ligado a esa etapa vital, con las ideas de las que hablaba al principio rondando mi cabeza.

Poco a poco fui reuniendo un conjunto de largometrajes vistos con anterioridad (casi todos realizados en el período 1979-1989, que coincide con mi primera década de vida), en las que una serie de relaciones amorosas se desarrollan en un contexto de trasfondo siniestro, con la amenaza de la muerte siempre presente. Como en otras ocasiones, me decanté por el género de terror; pero si con anterioridad esto se debió casi siempre a una conexión entre este y la idea trágica del paisaje romántico, esta vez lo que me interesaba era el papel jugado por esa oposición entre la relación amorosa -adolescente- como fuerza vital y la presencia amenazante de la muerte en forma de fuerza sobrenatural.

En el caso de estas últimas, las fuerzas sobrenaturales -que, en el cine de terror casi siempre disfrazan miedos a cuestiones no tan esotéricas-, es constante el hecho de que, bien bajo la apariencia de un niño ahogado accidentalmente en un campamento de verano (*Viernes 13*), de la fuerza demoníaca de los fantasmas de una familia asesinada que se niegan a abandonar su casa (*The Amityville Horror*), o de los habitantes de un pueblo que resucitan tras haber sido atacados por un vampiro (*Salem´s Lot*), el origen del mal se identifique con la idea de un elemento del pasado que, más allá de su muerte, reaparece ante nosotros para poner en peligro la estabilidad del presente, mediante su presencia que ahora se torna evidentemente siniestra.

Resulta sencillo establecer un paralelismo entre esta forma de resistencia antinatural a la muerte y al paso del tiempo, y el empeño en la perpetuación de la idea del amor adolescente del que hablaba antes. Como ocurre en *Salem´s Lot*, la visita de tus mejores amigos puede transformarse en algo poco agradable cuando estos insisten en visitarte recién salidos de su ataúd. Paradójicamente, el excesivo apego, la obsesión por perpetuar una imagen estereotípica, adolescente, del amor -tal y como aparece reflejada en infinidad de películas- supone la peor amenaza al acontecimiento “real” del amor; en la realidad, se acaba tornando un ejemplo persistente de no muerto.

Las respuestas, o mejor, intuiciones que fueron surgiendo a medida que revisaba estas películas, tienen tanto o más que ver con la propia acción del “revisionado”, con el hecho de enfrentarme a ellas *de nuevo*, desde la distancia que los años han creado, que con la narrativa individual de cada uno de los títulos. Sí es significativo, en un plano simbólico al menos, la insistencia en la idea de la relación amorosa adolescente como fuerza vital, que se opone a la muerte, o más concretamente, la permanencia de este acontecimiento en el soporte de la película, permanencia en su sentido de segregación con respecto al transcurrir temporal. Esto está intrínsecamente relacionado con la naturaleza del medio audiovisual -y, con algún matiz diferente, también con el fotográfico-. Uno de los ejes de mi trabajo en los últimos años, ha sido la relación entre el producto audiovisual y la idea de ruina, en tanto que ambos nos sitúan en un estado de dislocación temporal en el que el pasado está simultáneamente presente y ausente. Como los no muertos de las películas, toda grabación es un elemento del pasado que se aparece ante nosotros en el presente, un fragmento de otro momento que se superpone al transcurrir temporal natural, y, al margen de este pone de relieve su inmutabilidad, al tiempo que evidencia nuestro cambio.

El empeño en la perpetuación del amor adolescente, la idea del no muerto, y el cine como ruina de un pasado que emerge en el presente; *Journeys Ends in Lovers Meetings* es un trabajo abierto a interpretaciones múltiples, pero sin duda, debemos buscar su lugar en el espacio delimitado por esos tres vértices.

## Journeys End in Lovers Meetings David Ferrando Giraut

6 de abril de 2009 - 29 de mayo de 2010

**El proyecto *Journeys End in Lovers Meetings* se llevó a cabo con la ayuda de la Fundación Arte y Derecho, y Unión FENOSA**

**espaivisor - galería visor**

Directores: Miriam Lozano y Mira Bernabeu

Corretgería 40, bajo izq., 46001 Valencia, Spain

Tel.: 00 34 96 392 23 99, 00 34 628 88 12 45

info@espaivisor.com / www.espaivisor.com
Horario:
de martes a viernes, de 17.00 a 24.00 h
sábados, de 12.00 a 24.00 h
domingos y lunes , cerrado
mañanas cita previa

## Journeys End in Lovers Meetings

## Journeys End in Lovers Meetings

## Journeys End in Lovers Meetings

## Journeys End in Lovers Meetings

## Journeys End in Lovers Meetings

## Journeys End in Lovers Meetings

## Journeys End in Lovers Meetings

***Journeys End in Lovers Meetings. 2009-2010*** (Película de 16 mm. con sonido, 4:3, color, 28´43´´ en bucle)

La intención era la realización de una nueva película, cuyo aspecto remitiese claramente a una época y género concreto, pero cuyo discurso no se ajustase a la expectativas creadas por dicha estética: el principal énfasis está en remarcar el propio hecho de la grabación, y su carácter de contenedor de un momento pasado; o mejor aún, de incidir en su precariedad en este sentido, en su imposibilidad última de perpetuar ese momento.

Así, el montaje renuncia a crear una ilusión de continuidad temporal coherente en el conjunto de la pieza, que se estructura en tres tomas continuas, una por cada actor -casi retratos-, mediante las que se busca crear una tensión entre la idea del cine como índice o huella lumínica de un momento pasado -a la manera de R. Barthes en referencia al medio fotográfico-, y su capacidad para generar ficción. Esta acaba imponiéndose, sin embargo, mediante la ambientación no naturalista, y la utilización de unos diálogos compuestos de tópicos cinematográficos, que si bien sugieren un desarrollo narrativo, presentan un carácter plano más allá de su papel como creadores de un vínculo con el espectador. Al igual que el tratamiento estético de la pieza, todas las frases provienen, a modo de collage, de películas de terror del período 1979-1989.

La relación entre personajes -que en este caso son simultáneamente los implicados en la relación sentimental y la fuerza destructora- también presenta un grado elevado de ambigüedad, como si la grabación no hubiese sido capaz de evitar la erosión producida por el paso del tiempo y sus emociones e intenciones originales se hubiesen atenuado, perdido en el intervalo que han tardado en presentarse ante nosotros.

***Journeys End In Lovers Meetings (BLACK CHAMBER). 2009-2010***
Vídeo de dos canales sincronizados (S-VHS y fragmentos de películas, transferidos a DVD, color, sonido, 09´35´´en bucle)

A modo de *making of*, describe el proceso mediante el cual los diálogos de la primera pieza fueron compuestos y grabados. Mientras que en una de las pantallas vemos los fragmentos de las películas originales de los que provienen las frases, en la otra aparecen los actores registrando dichas frases, en una grabación que constituirá la pista de audio de la película de 16mm. Dicha grabación se compone en realidad de una superposición de numerosas grabaciones. Los actores nunca interactúan, son grabados independientemente en el mismo espacio pero en momentos diferentes, uno por uno, sin que exista ningún contacto real entre ellos. A la hora de la superposición, se asignó a cada uno de ellos uno de los tres canales R, G y B, que componen la señal de vídeo, de modo que la imagen completa del espacio se crea en los momentos en los que los que se superponen grabaciones de los tres actores.

Las grabaciones que componen esta pieza se realizaron previamente a la de la película de 16 mm. Para la sincronización del audio en esta, los actores siguieron un proceso de doblaje inverso, haciendo coincidir el movimiento de sus labios con el sonido de las palabras grabadas con anterioridad.

***Sin título (Serie de Polaroids) 2009-2010***
Fotografías en película Polaroid 600

El formato Polaroid 600, relacionado frecuentemente con la fotografía doméstica, es utilizado como soporte de imágenes provenientes de *stills* cinematográficos que pasarán por capítulos de memorias personales; como no muertos que surgen de un tiempo pasado, a la vez familiares y ajenos. La propia película Polaroid 600, que dejó de fabricarse el pasado año, tiene este mismo carácter.

Esta apariencia familiar, -son en su mayoría imágenes con las que resulta fácil sentirse comfortable-, despierta preguntas sobre hasta qué punto estas forman parte de nuestra memoria individual, qué papel juegan en nuestra comprensión de la realidad, y cómo debemos sentirnos con respecto a este hecho. Si bien las fotografías familiares actúan como índice del momento en el que nosotros o nuestros seres cercanos fuimos retratados, estas nos llevan al momento en el que, como espectadores, asistimos a la aparición de una imagen que, aunque ha pasado a formar parte de nuestra memoria, nos es esencialmente ajena.

En esta misma línea, las imágenes plantean una reflexión sobre el medio fotográfico, su estatus como fragmento mínimo de un pasado, muchas veces desconocido, que sólo podemos intuir hasta cierto punto -estas fotografías en concreto no auguran el desarrollo narrativo del que han sido aisladas, que conduce a la aniquilación de cada uno de los retratados- y, en consecuencia, la tensión entre percepción inmediata, memoria e imaginación al enfrentarnos a una imagen fotográfica.

**David Ferrando Giraut**
David Ferrando Giraut
Londres, Febrero de 2010

**David Ferrando Giraut** (Negreira, A Coruña, 1978), es licenciado en Bellas Artes y Master en Fotografía, Arte y Técnica por la Universidad Politécnica de Valencia. En 2008 se graduó un MFA in Art Practice en Goldsmiths College, Londres. Entre las exposiciones en las que ha participado recientemente destacan las siguientes: *Situación*, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC); *No Borders (Just N.E.W.S.)* , exposición organizada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), mostrando el trabajo de 29 jóvenes artistas europeos en diversas ciudades europeas; *Strange Things Are Happening*, en ASPEX, Portsmouth, Reino Unido; *Triumph of the Will* (comisariada por The Centre of the Universe para JTP09) James Taylor Gallery, Londres; *Noble Intent*, Five, Years Gallery, Londres; *Modern Times*, Vegas Gallery, Londres, o *Puntas de flecha. Nuevas trayectorias en el arte valenciano*, Atarazanas de Valencia. Su trabajo tiene que ver con una percepción de nuestro entorno altamente influenciada por los medios de masas, o, mejor, con una concepción de la esfera audiovisual como creadora de un nuevo ecosistema del que no existe escapatoria. Ante esto, su obra supone un intento de encontrar un espacio personal dentro de esa esfera; espacio para la subjetividad individual, la creatividad e incluso cierto tipo de romanticismo. Los productos audiovisuales, en su condición de contenedores de tiempo pasado, serían las ruinas que conforman un paisaje precario en el que emprender una especie de deriva psicogeográfica.

