

CÓDIGO

ARTE-ARQUITECTURA-DISEÑO

FEBRERO — MARZO 2016

MX \$65.00
USA \$ 8.99
€ 9,90

91

EN ESTA EDICIÓN

Los retos de la Secretaría de Cultura
por Sergio González Rodríguez

— Ensayo

Arte y Antropoceno, una nueva era ^{p-78}

— Especial

Cuando el cine visita al arte ^{p-52}

— Entrevistas

Vierkant ^{p-94}, *Julien* ^{p-100}, *Saraceno* ^{p-106}



0.0091



7 4503020352072
IBERMEX 05 - ABRIL - 16



Laida Lertxundi: efigies de sonidos

POR ANDREA ANCIRA

Afincada en Los Ángeles, Laida Lertxundi ha configurado una obra que pone en tensión los paisajes urbanos utilizando el sonido de maneras inesperadas. Su obra audiovisual es una forma de resistencia al cine que se produce en la misma ciudad pero desde una perspectiva totalmente opuesta: Hollywood.

La lectura de la imagen de la ciudad involucra una perpetua alternancia entre la visión y su olvido, una alternancia que interrumpe cualquier reducción ingeniosa de la imagen o de su referente a un espacio textual bidimensional.

Lawrence Barth, *Immemorial Visibilities: Seeing the City's Difference*

A 'heard space' in which the 'seen' bathes.
Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*

Vivir para Vivir (2015) comienza con una escena sin sonido de Alabama Hills, zona montañosa del sur de California. De pronto, un aplauso vertical (que pareciera aludir a una claqueta) interfiere la imagen inicial abriendo paso a la banda sonora del filme. El sonido que acompaña a dicho aplauso no es propiamente el de una claqueta, sino el de un disparo, pero la alusión sonora y visual a dicho artefacto es suficiente para llevar al espectador —sin que éste pueda hacer mucho al respecto— hacia ese significado. Este gesto, aparentemente irrelevante, se repite continuamente en este filme que sintetiza algunas de las obsesiones formales, estéticas y discursivas de la obra de Laida Lertxundi (Bilbao, 1981).

¿Cómo evidenciar que la sincronización del sonido y la imagen—un procedimiento generalmente invisible y naturalizado en la imagen en movimiento— controla nuestras emociones y pauta nuestra comprensión?

¿Cómo se relacionan el paisaje y la música en la narrativa cinematográfica? ¿Cómo evidenciar que la fuente de los sonidos en las películas generalmente es ajena al mundo ficticio que se crea en la filmación? En su obra, esta artista y cineasta experimental originaria de Bilbao, además de centrar su trabajo en la representación de Los Ángeles y diversos paisajes y ecologías que conforman esta región californiana —en donde vive y trabaja desde hace una década—, también explora la capacidad del sonido para moldear la experiencia y la interpretación de las imágenes en la narrativa cinematográfica. En estos filmes, el lenguaje, el cuerpo, la tecnología, y el sonido no sólo operan como material sino como fuentes reflexivas que proporcionan claves para comprender la poética de su obra.

Frente a la representación comercial y espectacular que Hollywood ha fabricado de la “Gran naranja” y sus alrededores, las películas de Lertxundi son un contrapunto crítico que cuestiona la imagen distorsionada y abstracta que comúnmente circula de esta megaciudad.

Retrato:

Laida Lertxundi.
Cortesía de la artista

—01

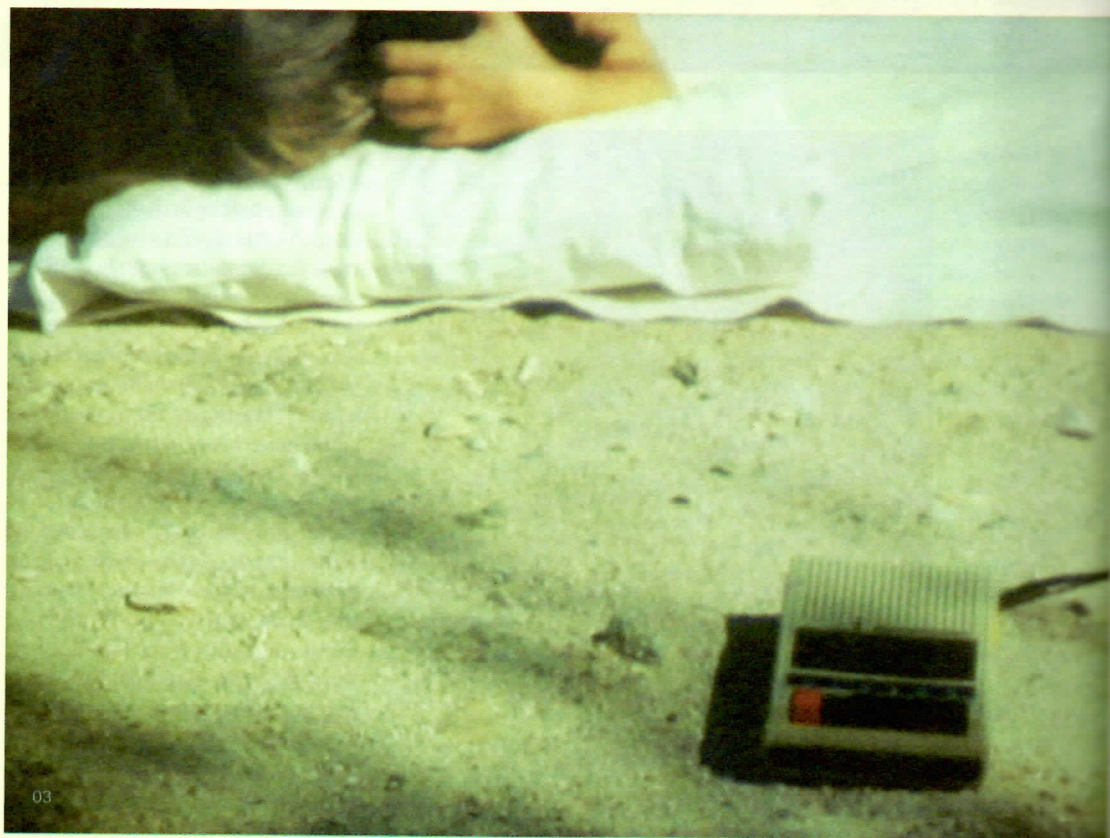
Llora cuando te pase
(2010). Fotograma.

Cortesía de la artista





Al ser un espacio urbano que, por su estructura social y territorial polarizada, carece de lugares públicos, su obra consigue articular el carácter social y vívido de dicha metrópolis vinculando la intimidad de los espacios domésticos con la gran magnitud de los espacios naturales que la rodean. Sus filmes contraponen la inmensidad, inherentemente épica, de la naturaleza, con los detalles y minucias de la vida cotidiana urbana. Su aproximación experimental y estética a la cámara, la edición, así como al celuloide y al sonido como materiales, le permiten crear yuxtaposiciones, sincronizaciones y desincronizaciones inquietantes *y espectrales con ambientes profundamente emocionales*, que a menudo, como sucede en *Footnotes to a House of Love* (2007) —pieza en la que la artista trabaja la materialidad de las emociones a través del sonido y no de una historia— perturban las expectativas de una narrativa tradicional. Más que ofrecer una representación auténtica y objetiva del paisaje, sus películas documentan su propia mirada e interacción con la ciudad, pero a su vez, expresan una sensibilidad alienada que pareciera atravesar y rebasar cualquier experiencia estrictamente subjetiva y singular de la ciudad global contemporánea.



—02
My Tears Are Dry
(2010). Fotograma.
Cortesía de la artista

—03
*Footnotes to a House
of Love* (2007). Foto-
grama. Cortesía de la
artista

—04
Vivir para vivir (2015).
Fotograma. Cortesía
de la artista

“
Los dispo
peliculas
ano que
perdido y
”



“

Los dispositivos tecnológicos *vintage* que habitan las películas de Lertxundi, no sólo celebran la tecnología, sino que aparecen como vestigios de un pasado perdido y un presente distópico.

”

Las películas de Lertxundi plantean ideas sobre el espacio, la interioridad, la exterioridad, los afectos, el lenguaje del cuerpo, y la materialidad del sonido codificadas en gestos cuyos significados son abiertos y latentes. Según el filósofo italiano Giorgio Agamben, lo que caracteriza al gesto frente a otras estrategias de producción como la *poiesis* y la *praxis*, no es su capacidad de producir algo sino de hacerlo perdurar. El gesto es un medio cuyo sentido no se agota en su finalidad, es la exhibición de la medialidad: el proceso de hacer visibles los medios como tales y por lo tanto permite la aparición del *ser-en-el-medio* de la humanidad. («Notes on Gesture», *Means Without End: Notes on Politics*).

En ese sentido, los objetos, las acciones y los sonidos diegéticos y no-diegéticos que intervienen en las películas de la artista, son gestos que exhiben la naturaleza ficticia y mediada del filme. En *Landscape Plus* (2015) ha conceptualizado una operación en la que a través de alteraciones o demarcaciones del espacio, produce una representación, no del paisaje, sino de ella en el paisaje. Lo consigue a través del sonido, el cual nunca desempeña un papel complementario, ilustrativo o meramente ornamental. Concediéndole a la imagen y al sonido el

mismo peso, éste se convierte en un marco que contiene a la imagen, como si fuese un espacio de escucha en el que, como diría Michel Chion, la imagen se empapa y, al hacerlo, se vuelve fútil apreciar estos elementos de manera aislada.

Los dispositivos tecnológicos *vintage* (como tocadiscos, grabadoras, radios y/o televisores) que habitan sus películas, no sólo celebran la tecnología, sino que aparecen como vestigios de un pasado perdido y un presente distópico. En algunas piezas, como *Footnotes to a House of Love* (2007), *My Tears Are Dry* (2009) y *Cry When it Happens / Lloro Cuando Te Pase* (2010), además de reproducir música, estos aparatos emiten sonidos de desperfección y deterioro. Hay una relación entre el despliegue de estos dispositivos y las letras de desgarramiento y pérdida de las canciones en los filmes. A decir de la artista, ambas representan la decadencia y descomposición del presente.

Desde la perspectiva del filósofo francés Henri Lefebvre (*The Production of Space*, 1991), los filmes de Laida Lertxundi son *espacios de representación* cuyos elementos imaginarios y simbólicos abarcan la dimensión afectiva, la acción y las situaciones vividas. Retomando el epígrafe de Lawrence Barthe, al desobedecer toda norma de coherencia narrativa y poner en cuestión la representación dominante de Los Ángeles, estos espacios figurativos están vivos, hablan y dan cuenta de la naturaleza cualitativa, situacional, dinámica, relacional y fluida de la ciudad y sus alrededores interrumpiendo cualquier reducción de la imagen y de su referente a un espacio racional, cuantitativo y bidimensional. ©