

INVESTIGACIÓN/RESEARCH

Recibido: 04/12/2015 --- Aceptado: 28/05/2016 --- Publicado: 15/09/2016

PROPUESTA DIDÁCTICA DE ANÁLISIS DE LA IMAGEN AUDIOVISUAL APLICADA AL DOCUMENTAL “LAS ESTATUAS TAMBIEN MUEREN”

Alfonso Revilla Carrasco¹: Universidad de Zaragoza. España.
alfonsor@unizar.es

RESUMEN

Así como la comprensión de la imagen fotográfica requiere de un sistema de registro que nos permita considerar los parámetros de análisis de forma sistemática, más aún sucede cuando nos enfrentamos con la imagen audiovisual (documental, cine, etcétera). Este artículo presenta una propuesta de análisis audiovisual aislando los fotogramas clave y analizándolos en una sucesión que parte de parámetros de análisis de la imagen fija. La fotografía a menudo supone la concreción de una sucesión de imágenes que permanecen en acto, esto es, la síntesis de una sucesión de imágenes. La elección del fotograma clave que contiene los parámetros de análisis, nos permite conjugar un sistema de análisis de imagen fija para imágenes audiovisuales. El artículo presenta tanto los parámetros de análisis, como una propuesta de aplicación práctica, analizándose las dos primeras secuencias del documental *Las estatuas también mueren* (Chris Marker, Alan Resnais y Ghislain Gloquet, 1953), donde reivindica un acercamiento crítico al etnocentrismo aplicado a las manifestaciones artísticas negroafricanas.

PALABRAS CLAVE

Audiovisual – Análisis – Fotografía – Fotograma – Narración

¹ **Alfonso Revilla Carrasco**: Universidad de Zaragoza. España.
alfonsor@unizar.es

DIDACTIC PROPOSAL OF ANALYSIS OF AUDIOVISUAL IMAGES APPLIED TO DOCUMENTARY "STATUES ALSO DIE"

ABSTRACT

As understanding the, photographic image needs of a comprehensive registration system allowing us to consider the analysis parameters systematically, so too happens with the audiovisual image (e.g. documentary, feature film, and so on). This article presents a proposal for the analysis of audiovisual works based on the isolation of key frames and their subsequent analysis in succession through the use of the parameters of static image analysis. Photography often entails the concretion of a succession of images that remain in the act, that is, the synthesis of a succession of images. Choosing the key frame containing the analysis parameters allows us to conjugate a system for still image analysis for audiovisual images. This article presents both such analysis parameters and a proposal for their practical application to the two initial sequences of the documentary "Statues Also Die" (Chris Marker, Alan Resnais y Ghislain Gloquet, 1953), which defends a critical approach to ethnocentrism applied to the black-African artistic manifestations.

KEY WORDS

Audiovisual – Analysis – Photography – Frame – Narration

1. INTRODUCCIÓN

En el artículo se plantea el análisis de imágenes visuales, preferentemente de carácter fotográfico. En la cultura actual la imagen se ha convertido en un referente pasivo de conocimiento, es en este sentido que adquiere un valor académico, el hecho de que nuestros alumnos sean capaces de analizar una imagen en su facetas principales, esto es: composición, iluminación, color, planos, etcétera. Esto en su vertiente técnica, mientras que a nivel iconográfico han de ser capaces de leer el lenguaje visual de la misma, para lo cual han de poner a prueba su sistema perceptivo.

El proyecto pretende una sistematización del análisis visual de las imágenes, por medio de la realización en una base de datos de una categorización de la misma que se puede aplicar a las enseñanzas visuales y artísticas, así como a la educación plástica.

La imagen dentro de nuestro entorno requiere una capacidad de análisis que así mismo ha de basarse en un sistema de categorización que nos permita desglosar todo su contenido, tanto a nivel técnico, como de significado (Pinto 1989).

El proyecto pretende por un lado establecer ese sistema de categorización, y por otro aplicar la línea teórica de análisis en la realización plástica de la imagen elaborada bajo los parámetros determinados en la categorización.

El artículo se centra en la realización de un sistema de análisis así como de su implementación, con un interés notable para enseñanzas visuales, plásticas y artísticas. Genera un conocimiento visual en la traducción del lenguaje plástico.

La propuesta de análisis audiovisual se plantea en dos partes diferenciadas, la primera la parte informativa, que mantiene los parámetros típicos en cuanto a información generada, y una segunda analítica (Maiez, 1993).

2. OBJETIVOS

Como objetivo didáctico se valora la mejora de la capacidad de analizar la imagen móvil, mejorando la precisión, así como el análisis pormenorizado de multiplicidad de variables específicos de la imagen móvil.

Tanto el método del proyecto como el propio contenido se pueden utilizar en materias plásticas y artísticas para análisis de imagen móvil, tanto en educación plástica como en narración y realización audiovisual.

La idea principal consiste en la colocación continuada de diferentes fotogramas que contengan unidad tanto formal como de contenido. De esta serie de fotogramas se extrae el o los fotogramas clave, que contengan la lectura visual de una secuencia temporal más o menos larga en función de la propuesta unificada de la misma.

3. METODOLOGÍA

La metodología analítica es básicamente cuantitativa, en cuanto a la definición de los parámetros de análisis, donde se registran los ítem agrupados bajo los grupos: plano y toma, campo, composición, elipsis, continuidad, color, iluminación, puesta en escena, montaje y edición, banda Sonora y guión. Se utiliza el método cualitativo en el análisis de la parte informativa, que para la mayoría de los registros es descriptiva, donde se recogen: título, país, duración, fecha, directores, producción, guión, consejero, artístico, fotografía, música, dirección de orquesta, voz, colaboración, premios, género, sinopsis y contexto (siendo estos dos últimos los que son específicamente cualitativos).

La investigación combina un enfoque cualitativo junto con procesos cuantitativos, utilizando sistemas de investigación histórica, descriptiva, experimental y teórica.

La investigación en Educación Artística, "se desenvuelve con una amplia variedad de enfoques, orientaciones y metodologías, porque el aprendizaje artístico es una actividad sumamente compleja en la que intervienen de manera decisiva aspectos perceptivos, cognitivos, experienciales y contextuales, y porque en la interpretación de los fenómenos artísticos concurre una amplia variedad de disciplinas" (Marín, 2006, p. 464)

Junto con estas consideraciones hemos tenido en cuenta los enfoques artísticos. Por un lado en virtud de la organización de los aprendizajes y contenidos de la educación artística en las artes visuales, y por otro en virtud de las ciencias que estudian analizan y explican las imágenes, los objetos y las obras de arte, como son: la historia del arte, la estética y la teoría del arte. El enfoque artístico determina un tipo de

conocimiento específico, basado en el pensamiento visual y creativo (Arnheim, 1976; Eisner, 2004; Gardner, 1982), con una intencionalidad estética y con una función de conocimiento básicamente imaginativa y creativa (Read, 1954; Lowenfeld, 1961).

Esta serie de fotogramas nos permite un lectura de imagen fija, tanto en el análisis de plano (topología del plano frontal, posición de cámara, tipología de la toma, etcétera), toma, composición (tipos de equilibrios visuales, balances contraste, énfasis, etcétera), color (tipo, gama, cualidades, organización y uso), iluminación; y una lectura de imagen móvil al contemplar varios de los fotogramas en lo referente tanto a los anteriores apartados como a las elipsis (referida a los modos de transición: corte, encadenado, fundido, desenfoco, barrido, cortinillas, etcétera), la continuidad (elipsis de espacio y de tiempo) el tipo de montaje y edición (narrativos, descriptivos, expresivo o simbólico), el análisis de la banda sonora (intensidad, iconicidad, tono, fuente, relación temporal, componentes y tipo de música) y el guión (fuentes, estructura del relato, personajes, idea motriz). Aunque estas dos últimas claramente exceden de las posibilidades de la análisis visual detenido.

La innovación introducida se basa en el análisis audiovisual realizado de forma sistemática e introduciendo parámetros de análisis derivados de la imagen fija, a partir de aislar fotogramas claves de la imagen móvil, utilizando procesadores de imagen.

Plano y toma	Tipología del plano frontal		Plano	Posición de la cámara		Tipología de la toma	
	<input type="checkbox"/> GPG <input type="checkbox"/> PGL <input type="checkbox"/> PGC <input type="checkbox"/> PA <input type="checkbox"/> PML <input type="checkbox"/> PMC <input type="checkbox"/> PP <input type="checkbox"/> GPP <input type="checkbox"/> PPP <input type="checkbox"/> PD		<input type="checkbox"/> descriptivo <input type="checkbox"/> expresivo	<input type="checkbox"/> picado <input type="checkbox"/> contrapicado <input type="checkbox"/> frontal <input type="checkbox"/> aérea		<input type="checkbox"/> Toma fija <input type="checkbox"/> Giro panorámico <input type="checkbox"/> Barrido <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Zoom	
Campo fuera de campo	Tipo de espacio		Profundidad				
	<input type="checkbox"/> natural <input type="checkbox"/> urbano <input type="checkbox"/> interior		<input type="checkbox"/> Superposición <input type="checkbox"/> Diferencia tamaños <input type="checkbox"/> Encuadre o textura <input type="checkbox"/> Perspectiva aérea <input type="checkbox"/> Altura relativa <input type="checkbox"/> Perspectiva lineal				
Composición	Equilibrio	Estático	Dinámico	Tipo	Balance	Contraste	Énfasis
	<input type="checkbox"/> estático <input type="checkbox"/> dinámico	<input type="checkbox"/> vertical <input type="checkbox"/> horizontal <input type="checkbox"/> ritmo <input type="checkbox"/> combinado	<input type="checkbox"/> Concurrentes <input type="checkbox"/> Inclinadas <input type="checkbox"/> onduladas <input type="checkbox"/> ritmo combinado	<input type="checkbox"/> por diseño <input type="checkbox"/> por disposición <input type="checkbox"/> por selección <input type="checkbox"/> por combinación	<input type="checkbox"/> si <input type="checkbox"/> no	<input type="checkbox"/> si <input type="checkbox"/> no	<input type="checkbox"/> si <input type="checkbox"/> no
Elipsis	Modo de transición						
	<input type="checkbox"/> Corte <input type="checkbox"/> Encadenado		<input type="checkbox"/> Fundido <input type="checkbox"/> barrido <input type="checkbox"/> cortinillas				
Continuidad	Técnicas		Elipsis de espacio		Suavizados de transición del tiempo		
	<input type="checkbox"/> Planos de espera <input type="checkbox"/> acciones yuxtapuestas <input type="checkbox"/> acciones paralelas o convergentes <input type="checkbox"/> acciones simultaneas <input type="checkbox"/> Planos detalle		<input type="checkbox"/> con continuidad <input type="checkbox"/> con discontinuidad y relación <input type="checkbox"/> con discontinuidad y sin relación		<input type="checkbox"/> Montaje continuo	<input type="checkbox"/> Empalme de movimiento	<input type="checkbox"/> Montaje simbólico
Color	Tipo de color	Gama	Cualidades del color		Organización	Uso	
	<input type="checkbox"/> primarios <input type="checkbox"/> secundarios <input type="checkbox"/> sin preferencia	<input type="checkbox"/> cálida <input type="checkbox"/> fría <input type="checkbox"/> sin preferencia	<input type="checkbox"/> luminoso <input type="checkbox"/> no luminoso <input type="checkbox"/> sin preferencia	<input type="checkbox"/> saturado <input type="checkbox"/> no saturado <input type="checkbox"/> sin preferencia	<input type="checkbox"/> armónico <input type="checkbox"/> contrastado	<input type="checkbox"/> descriptivo <input type="checkbox"/> expresivo <input type="checkbox"/> simbólico	
Iluminación	Tipo de luz		Iluminación técnica		Incidencia de la luz		
	<input type="checkbox"/> dura <input type="checkbox"/> suave	<input type="checkbox"/> natural <input type="checkbox"/> artificial	<input type="checkbox"/> luz principal <input type="checkbox"/> luz relleno <input type="checkbox"/> contraluz <input type="checkbox"/> sin iluminación técnica		<input type="checkbox"/> f	<input type="checkbox"/> lateral <input type="checkbox"/> frontal <input type="checkbox"/> contraluz <input type="checkbox"/> relleno <input type="checkbox"/> cenital <input type="checkbox"/> baja	

Puesta en escena	Escenografía		Caracterización		Interpretación		
Montaje y edición	Modo de montaje					Idea o contenido	
	<input type="checkbox"/> continuidad temporal	<input type="checkbox"/> discontinuidad temporal	<input type="checkbox"/> continuidad espacial	<input type="checkbox"/> discontinuidad espacial	<input type="checkbox"/> narrativo	<input type="checkbox"/> expresivo	<input type="checkbox"/> simbólico
Banda Sonora	Intensidad	Iconicidad	Tono	Fuente	Relación temporal	Componentes	Música
	<input type="checkbox"/> alta <input type="checkbox"/> media <input type="checkbox"/> baja	<input type="checkbox"/> primer plano sonoro <input type="checkbox"/> segundo plano sonoro <input type="checkbox"/> tercer plano sonoro	<input type="checkbox"/> grave <input type="checkbox"/> medio <input type="checkbox"/> agudo	<input type="checkbox"/> diegético externo <input type="checkbox"/> diegético interno <input type="checkbox"/> no diegético	<input type="checkbox"/> no simultáneo <input type="checkbox"/> simultáneo	<input type="checkbox"/> palabra <input type="checkbox"/> música <input type="checkbox"/> efectos sonoros <input type="checkbox"/> silencio	<input type="checkbox"/> diegético <input type="checkbox"/> no diegético
Guión	Fuentes		Estructura del relato		Personaje		Idea motriz
	<input type="checkbox"/> Guión original <input type="checkbox"/> Guión adaptado basado <input type="checkbox"/> Guión adaptado inspirado <input type="checkbox"/> Guión adaptado recreado	<input type="checkbox"/> Planteamiento <input type="checkbox"/> Desarrollo <input type="checkbox"/> Desenlace	<input type="checkbox"/> Trama principal <input type="checkbox"/> Subtrama	<input type="checkbox"/> Protagonista <input type="checkbox"/> Principal <input type="checkbox"/> Secundarios	<input type="checkbox"/> imagen indicial <input type="checkbox"/> artefactuales <input type="checkbox"/> Proxemia	<input type="checkbox"/> Anécdota e idea dramática <input type="checkbox"/> Idea temática (núcleo) <input type="checkbox"/> Conflicto e intriga básica	

4. RESULTADOS

Esta serie de fotogramas nos permite una lectura de imagen fija (Bardin, 1986), tanto en el análisis de plano (topología del plano frontal, posición de cámara, tipología de la toma, etcétera), toma, composición (tipos de equilibrios visuales, balances, contraste, énfasis, etcétera), color (tipo, gama, cualidades, organización y uso), iluminación; y una lectura de imagen móvil al contemplar varios de los fotogramas en lo referente tanto a los anteriores apartados como a las elipsis (referida a los modos de transición: corte, encadenado, fundido, desenfoco, barrido, cortinillas, etcétera), la continuidad (elipsis de espacio y de tiempo) el tipo de montaje y edición (narrativos, descriptivos, expresivo o simbólico), el análisis de la banda sonora (intensidad, iconicidad, tono, fuente, relación temporal, componentes y tipo de música) y el guión (fuentes, estructura del relato, personajes, idea motriz). Aunque estas dos últimas claramente exceden de las posibilidades de la análisis visual detenido.

Todas estas posibilidades en el análisis de variables (Gil Urdiciain, 1996) nos permiten elaborar un discurso en continuación de la imagen móvil, donde se conjugan parámetros de análisis específicos de la imagen fija con la móvil, sin que esto suponga un prejuicio para la última, y sin que al mismo tiempo tengamos que estar determinados por la visualización temporal continua (que es necesaria, pero no permite el "reposo" en el análisis).

Hacemos una prueba de puesta en práctica del análisis con el documental "Las estatuas también mueren".



Foto 1: Fotogramas de las cortinillas de “Las estatuas también mueren”

Fuente: Fotogramas del Documental original

Tanto la primera imagen (agradecimientos al Museo Británico, al Museo del Congo Belga y al Museo del hombre) de los títulos de crédito, como la última (presentación del contenido del documental sobre la revisión de la presencia en África) son fundidas en negro; la primera viene del negro y la última termina en negro.

El resto de colaboraciones van apareciendo fundidas del negro y se van desplazando de la parte inferior de la pantalla desapareciendo a medida que se acercan a la mitad horizontal de la pantalla, permaneciendo siempre presentes las colaboraciones principales mencionadas. Una vez que terminan las colaboraciones se funden todas en negro. La producción entra y sale fundida en negro mientras que el título entra fundido y a partir de aquí el resto entra y sale en cortinillas de la parte superior a la parte inferior de la pantalla permaneciendo tres segundos en el centro. El último título de crédito que corresponde al contenido del documental se funde en negro, siendo el único que aparece con un logotipo.

4.1. Primera secuencia; arte museo y arte negro



Foto 2: Fotogramas de la primera secuencia tercera escena de “Las estatuas también mueren”

Fuente: Fotogramas del Documental original

Trascripción: “Cuando los hombres mueren se vuelven historia. Cuando las estatuas mueren se vuelven arte. Esta botánica de la muerte es lo que llamamos cultura. Es porque la sociedad de las estatuas es mortal. Un día sus rostros de piedra se desmoronan y caen en tierra. Una civilización deja atrás de si estos restos mutilados, como Pulgarcito deja sus guijarros. Pero la historia lo ha devorado todo. Un objeto muere cuando la mirada viva que lo recorre desaparece. Y cuando nosotros desaparezcamos nuestros objetos quedarán en el lugar donde dejamos las cosas negras: el museo. Arte negro; lo miramos como si su razón de existir fuera el placer que nos da. Las intenciones del negro que lo creó, las emociones del negro que lo mira, todo eso nos es ajeno. Como están escritos sobre madera pensamos que sus planteamientos son estatuas y encontramos lo pintoresco, ahí donde el miembro de la comunidad negra, ve el rostro de una cultura. Es su sonrisa la de Reims la que ella mira. Es la señal de la unidad perdida donde el arte era garantía entre el hombre y el mundo. Es la señal de esa gravedad la que la lleva, más allá del mestizaje y las galerías de esclavos, a esa antigua tierra de los ancestros; África”.



Foto 3: Fotogramas de la primera secuencia de “Las estatuas también mueren”

Fuente: Fotogramas del Documental original

En la primera escena aparecen objetos artísticos presentados en su contexto y vistos desde la perspectiva arqueológica (Willett, 2000). Los primeros planos son generales para situar los objetos en su contexto geográfico, y poco a poco va presentando estos objetos en primeros planos tomados en picado dejando claramente su posición sobre el suelo en la metáfora del paso del tiempo. Las imágenes se presentan en toma fija. La segunda escena aparecen diferentes objetos en vitrinas situadas en una sala de museo. Las tomas todas ellas fijas se van acercando cada vez más a los objetos que contienen las vitrinas en una aproximación descriptiva. En la tercera escena utiliza el plano medio corto en los primeros fotogramas, hasta el primer plano en un acercamiento del personaje a la cámara de los últimos fotogramas. La máscara se presenta también en primer plano intentado así acercar la curiosidad del espectador ante un objeto "extraño". Pasamos, en conjunto, de planos descriptivos a planos expresivos que pretenden captar el gesto de los personajes ante los objetos del museo; de la curiosidad de las dos primeras espectadoras a indiferencia del hombre que aparece en segundo término; y la atención de la tercera y última mujer que se acerca a la máscara dan. La posición de la cámara en la tercera escena es siempre en contrapicado que aporta un aspecto de inferioridad al objeto observado y que consigue que al colocar la cámara en la posición del objeto el espectador se sienta incómodamente observado, como si el fuera el objeto de la vitrina del museo.

La primera escena está tomada en espacio exterior mientras que la segunda y la tercera corresponden al espacio interior del museo. El espacio natural consigue la sensación de profundidad por medio de la superposición, el encuadre y en el plano en que aparece la valla, por medio de la perspectiva lineal. En las imágenes del museo de la segunda escena apenas plantea profundidad buscando más bien la presentación de los objetos. En la tercera escena la diferencia de tamaños de los personajes, principalmente con el hombre que permanece en segundo término es el medio que utiliza para conseguir la profundidad.

La composición de la imagen se consigue por medio de un equilibrio estático a partir de líneas verticales y horizontales, a excepción de la primera parte que utiliza mucho las líneas inclinadas en la pretensión de remitirnos al pasado. En este caso la composición a partir de líneas inclinadas más que buscar un efecto dinámico, busca un efecto simbólico en la atribución de las obras arqueológicas a los restos de culturas antiguas.

Las imágenes de entrada y salida se presentan como fundidos, desde el negro en la entrada y hacia el negro en la salida, el resto de las imágenes se presentan por corte. Aporta un carácter dinámico y por el contrario rompe la acción sobre todo en la primera y la segunda escena ya que la tercera es un plano con encuadre único salvo en la presentación de la máscara, y el acercamiento de la última mujer que se realiza por corte. Una vez terminada la escena se funde al negro.

Tanto en la primera como en la segunda escena la continuidad es temática realizados los suavizados en la transición del tiempo con un montaje simbólico a partir de tomas clave. La tercera escena el tiempo es lineal y se realiza en una sola toma.

En la elipsis de espacio existe con discontinuidad y relación entre la escena segunda y tercera, ambas en el espacio del museo, aunque no la misma sala; incluso se pretende que la sala expositiva de la escena dos sea de tipo simbólico, puesto que los objetos expuesto no sean referenciales del museo occidental sino en comparativa con los objetos que se presentan en museos etnológicos (Malgesini y Giménez, 2000).

Con discontinuidad y sin relación se plantean las escenas primera y segunda en la elipsis de espacio, aunque juega un papel muy importante el objeto contenido en ambas; el objeto artístico sacado de su contexto geográfico en la segunda escena presentado en el museo y dentro de su contexto geográfico en la primera.

Utiliza tanto planos de espera en la tercera escena en los momentos que los visitantes se acercan a la visión de la cámara que se encuentra en la posición de la máscara, que aparece como plano detalle.

La iluminación es natural y suave en la primera escena, mientras que en la segunda es artificial y dura. En la tercera escena la iluminación es lateral izquierda y cenital para toda la escena a excepción de la última toma donde se invierte realizando la iluminación desde la derecha. Es una pretensión de cambio al aparecer la máscara que sugiere un punto de inflexión. En toda la tercera escena se combinan la luz principal, la luz de relleno y la luz de fondo, todas ellas propias del espacio interior donde ha sido rodada

Hemos de tener en cuenta que el trabajo del director artístico (escenógrafo) recrea el ambiente de mediados de siglo XX, con lo que partimos de los planteamientos

expositivos de hace más de medio siglo; esto mismo es aplicable a la caracterización y la interpretación.

El ambiente recreado pretende ser lo más realista posible. La primera y segunda escenas están probablemente realizadas para el documental, mientras que la tercera escena sea parte de uno de los museos colaboradores.

El aspecto físico y la caracterización de los personajes presenta arquetipos de los visitantes de museos de mediados de siglo por lo tanto clase alta, que muestra un cierto desdén a las obras de arte negro que se presentan en el museo, salvedad hecha de la última visitante con rasgos negros, como la piel más oscura, pelo rizado y la nariz más ancha, sin llegar a ser negra. Todos los personajes aparecen con ropa de abrigo que nos da una idea de la época del año cuando en los museos no había guardarropía.

La interpretación se basa en elementos visuales de los personajes que en el caso de las dos primeras mujeres realizan una acción de observación de la vitrina la primera en pantalla centrada comparte plano con la segunda que entra por la derecha de la pantalla y saliendo por la izquierda de forma consecutiva. El tercer visitante que mientras las dos primeras visitantes realizan la acción, permanece en el fondo observando una talla del lado opuesto de la sala, se gira una vez han desaparecido estas de la toma para hacer un acercamiento a la cámara subjetiva, pero sin realizar un acercamiento completo, se gira y desaparece por el fondo de la sala a la izquierda. Antes de desaparecer de la imagen entra desde la izquierda la mujer de rasgos negroides que se detiene ante la cámara observando el objeto que suple. Los tres primeros visitantes muestran una acción de mera curiosidad sin profundizar en el objeto que observan mostrando un cierto desdén, mientras que la última visitante se detiene delante de máscara con la mirada fija profundizando más en el acercamiento de la cámara pero sin mostrar ningún tipo de expresión facial, salvo la atención sobre el objeto. Establece de esta forma un vínculo entre la mujer negra y el objeto negro, un vínculo entre el arte y el productor.

4.2. Segunda secuencia; Historia y arte negro

La segunda secuencia se presenta sin continuidad temporal ni espacial. Por un lado tenemos la discontinuidad temporal que abarca varios siglos, sin precisar su comienzo y situando su cierre en la presentación de los objetos de arte negro en la época de realización del documental; mediados del siglo XX (McClusky y Thompson, 2002). A nivel espacial, geográfico, se centra en dos focos, el africano (sin precisar) y el europeo (sin precisar). Entendemos que el africano se refiere al África negra (Torres, 1996) y el europeo principalmente a los países con presencia colonial fuerte; esto es: Francia, Inglaterra, Alemania y Bélgica principalmente.



Foto 4: Fotogramas de la segunda secuencia de “Las estatuas también mueren”

Fuente: Fotogramas del Documental original

La idea del montaje es tanto descriptiva como expresiva, ya que la información que nos ofrecen las escenas tiene un interés claro en expresarnos una idea concreta, tanto por la escenografía como por los personajes y la narración en off.

La intensidad del sonido es de tipo medio aunque tendiendo a establecer de forma rítmica, en los momentos de cambio, un aumento o disminución de la intensidad, llegando a su parte más suave cuando presenta en la tercera escena la máscara que ha sido observada por los visitantes.

La música permanece un primera plano sonoro cuando aparece sola, pasando a un segundo plano cuando entra la voz en off. La voz en off es grave, contundente que hace que asevere el contenido de sus palabras.

El sonido es no diegético simultáneo en la segunda y tercera escena, en tanto que el narrador describe hechos que están involucrados con los sucesos de la imagen.

Los comentarios están contruidos con frases cortas, de forma sencilla sin terminología retórica aunque muy densos de contenidos. La relación de los comentarios con la imagen está claramente destinada a transmitir el mensaje.

La música va creando una atmósfera de acompañamiento de la imagen que como esta se compone de forma muy rítmica con la entrada de diferentes instrumentos y altibajos. Apenas hay silencio salvo los 5 primeros segundos de la primera escena, que se presenta como silencio introductorio.

Dentro de esta primera secuencia encontramos tres partes. La primera parte el guión nos plantea el valor del arte como algo vivo contextualizado tanto temporal como geográficamente. La segunda secuencia el guión contiene únicamente la palabra museo como derivación del objeto artístico una vez descontextualizado. La tercera escena nos sitúa dentro del objeto negro y el lugar que ocupa dentro del arte occidental en una descontextualización total en la que a lo geográfico y temporal se une lo ideológico. Los personajes que aparecen en la tercera escena, tienen un valor complementario, son únicamente piezas del argumento, no contienen el discurso principal. El papel de los cuatro personajes es de contraste en su actitud; los tres primeros mantienen una distancia de curiosidad unida a cierta indiferencia, los tres son blancos; la mujer con rasgos negroides tiene una actitud diferente a los anteriores al identificarse con la máscara Baule.

La acción de los personajes está apoyada por un guión directo claro, muy abierto; parece que el narrador responda a los pensamientos de los personajes, en este sentido tanto la acción como la voz en off podríamos considerarla como interna.

La idea motriz del guión la podemos considerar idea temática en cuanto el tema es el punto de vista desde el que se considera la trama.



Foto 5: Fotogramas de la segunda secuencia de “Las estatuas también mueren”

Fuente: Fotogramas del Documental original

La primera escena utiliza un gran plano general representado en dibujo sobre la evolución simbólica del continente africano que utiliza el zoom de acercamiento para realizar las transiciones temporales.

En la segunda escena se mantiene el plano general en este caso en giros panorámicos de dos paisajes africanos, ambos frontales, hasta la aparición de la embarcación, en la que realiza un travelling manteniendo el enfoque en la proa de la embarcación a menudo que esta avanza por el río; en este caso realiza un picado en una representación simbólica de lo desconocido que representa la exploración del continente.



Foto 6: Fotogramas de la segunda secuencia de “Las estatuas también mueren”

Fuente: Pantallazo del Documental original

La tercera escena utiliza de forma progresiva la representación de planos generales a primerisimos primeros planos en un acercamiento expresivo del arte africano al espectador. Casi siempre la toma es frontal salvo ciertas excepciones en las que utiliza un picado suavizado en alguna de las placas de Benin. Utiliza tanto el travelling como el zoom. El travelling es más utilizado en las placas de Benin apoyando su dimensión temporal casi de cómic, mientras que el zoom lo usa más en los rostros para el acercamiento expresivo de los objetos,

La segunda escena está tomada en espacio natural utilizando como medio de profundidad, tanto la perspectiva aérea como la altura relativa.

La tercera escena esta realizada en espacio interior pero no utiliza las características del mismo, ya que pretende centrarse en el objeto más que situarlo dentro de un espacio.

En la mayoría de las tomas se basa en el equilibrio estático, ligeramente modificado en ciertas tomas de los rostros donde se percibe una tendencia hacia la diagonal no excesivamente acusada. Salvo las tomas realizadas en el exterior por disposición, el resto, es un tipo de composición por selección, basado principalmente en el contraste. Busca el ritmo a partir de la repetición en los personajes de las placas de Benín (traslación) y por simetría tanto de los rostros que presenta de manera frontal, como de los leones de Benín (Iniesta, 1998), que aparecen tres veces al comienzo de la tercera escena. La simetría es de tipo axial colocando los elementos idénticos a ambos lados del eje de simetría.

Utiliza el corte en la segunda escena, mientras que en la primera y tercera se basa en el fundido. La introducción de la geografía africana en la evolución a lo largo de los siglos, la realiza con un desenfoco fundido al negro con zoom. Para pasar de la segunda a la tercera escena utiliza un barrido que configura un cambio drástico trasladando los objetos del continente africano a un lugar impreciso. A partir de aquí las imágenes se van encadenado entrando en el encuadre de derecha a izquierda o a la inversa, o bien centradas fundidas desde el negro y utilizando el zoom acercándolas al espectador encadenándolas con la siguiente imagen. Va combinando estos efectos con el corte en algunas de las tomas principalmente para representar detalles o planos descriptivos. A medida que se acerca a la segunda parte de la tercera escena utiliza cada vez planos más cortos sincronizados con la música.

En la primera escena mantiene la continuidad del espacio al representar la evolución de la geografía africana a lo largo de los siglos para pasar en la segunda escena a diferentes espacios reales del momento actual introduciendo los prejuicios ideológicos de las exploraciones africanas llevadas a cabo por occidente.

Toda la tercera escena es una presentación de objetos culturales ante los que se encuentra el hombre occidental en su llegada a África y como se asimilan estos, dentro de sus conceptos artísticos. Todo el planteamiento es de carácter simbólico centrándose en los objetos artísticos africanos y el choque intelectual que producen en occidente.

La iluminación, salvo en la segunda escena, es luz artificial dura, insistiendo en el contraste como medio de expresión y enfatizando la potencia visual del objeto. Casi toda la tercera escena se basa en una única luz principal en la mayoría de los casos lateral, acompañada de luz cenital en algunos casos, que si bien elimina parte del carácter informativo de la imagen potencia su expresividad acercándolo al espectador de forma contundente.

La iluminación no es significativa. En la segunda escena nos presenta dos tipos de paisajes por un lado desérticos concentrados en la puesta en escena de la geografía africana al norte del sahel y que llevan implícitos una visión del espectador sobre lo que es África, y por otro el río como los lugares que permitieron la penetración de occidente a África de forma masiva principalmente a raíz de la Conferencia de Berlín que legitimo el proceso de civilización llevado a cabo por las potencias europeas y que escondía razones principalmente económicas.

En el montaje utiliza una discontinuidad amplia tanto espacial como temporal en todo el marco geográfico africano y en su desarrollo histórico principalmente centrado en el punto de vista occidental hacia el África negra (Einstein, 2002).

En la primera escena tiene un carácter narrativo al utilizar la evolución temporal de los hechos volviéndose más simbólico en la segunda escena al presentar la barca como símbolo o metáfora del avance del descubrimiento africano, para tender a la expresividad de la tercera escena resaltando los componentes expresivos del objeto artístico africano por encima de la progresión temporal, que aquí desaparece (Sellier y Lesage 2006).

La banda sonora se centra en la voz en off y la música. La voz en off, constante en el audiovisual, es de carácter grave reafirmando la tanto la idea como la potencia de las imágenes. La música alterna con la voz en off en el primer y segundo plano sonoros, adquiriendo gran importancia cuando desaparece la voz en off.

La relación temporal en la primera y segunda escenas es simultánea al representar en la imagen el texto de la voz en off, mientras que en la tercera escena el texto se centra en la idea que representan las imágenes en un intento de reflexión simbólica de las mismas.

La palabra proporciona información reflexiva y descriptiva creando un clima convincente para culminar una temática e intentando llevar al espectador hacia aquello que le interesa destacar. Aunque la construcción de las frases es cortar la terminología es complicada al mantener una línea crítica (Leiris, 1967), a partir de la metáfora y el símbolo. La relación del texto con la imagen no se basa únicamente en la descripción, sobre todo en la tercera escena sino que lo sitúa en el marco de la comprensión y reflexión de lo que vemos.

La música adquiere un valor importante en la medida que hace fluir el ritmo de las imágenes con diferentes apariciones de matices e intensidades, cumpliendo así el papel de reforzar la imagen. No utiliza el silencio en esta segunda secuencia con lo que mantiene siempre una constante tensión en el espectador.

El guión está muy cuidado y nos lleva en esta segunda secuencia al objeto del documental; el objeto africano, dotándole de una historicidad (primera escena) y de unos prejuicios (segunda escena). El guión plantea los problemas acerca del reconocimiento y estudio del arte africano cuando lo sitúa dentro de unos vacíos históricos y de una diversidad cultural a la hora de ser comprendido en occidente. Hasta aquí se recoge el planteamiento artístico que irá evolucionando en las siguientes secuencias.

Todo el guión se nutre de una idea núcleo que sitúa la relación con el "otro" desde el punto de vista etnocéntrico (Kerchache, *et al.* 1999), haciendo una crítica a esta superioridad tanto moral como ideológica (Laude, 1968).

5. DISCUSIÓN

Es necesario generar métodos cuantitativos de análisis sistemático para mejorar los procesos de enseñanza aprendizaje de la imagen móvil en las enseñanzas plásticas, artísticas y las referidas a la narración y realización audiovisual. Estos procesos de análisis de la imagen móvil han de contener métodos de aproximación a la imagen

que permitan metodológicamente el “reposo” de la imagen fija, ya que estos mejoran en precisión y variabilidad.

Así mismo el lenguaje plástico contiene el conocimiento que se pretende transmitir una vez que se depura el lenguaje de los elementos plásticos y artísticos. El lenguaje audiovisual utiliza la percepción activa del espectador para generar conocimiento a partir de la representación de la realidad con elementos del lenguaje plástico mejorando los procesos comunicativos.

El carácter “eminente activo” del acto visual (Arnheim, 1969), y unido al proceso de percepción, que requiere el conjunto de procesos mentales que elaboran la información que recibimos, se convierte en un medio privilegiado de nuestra aproximación a las diferentes realidades.

Por último a partir del contenido de *Las imágenes también mueren* podemos considerar que cuando el emisor y el receptor no comparten unas condiciones (culturales, temporales...), la comunicación acepta otro nivel de comprensión que no permite decodificar la batería de discursos iconográficos, figuras alegóricas, referencia a momentos históricos o a costumbres (y significado de ellas) que se refieran en las imágenes. Es entonces cuando tenemos que leer las imágenes a partir de la configuración específica del lenguaje visual.

6. REFERENCIAS

Libros completos:

Capítulo de un libro o entrada de un libro de consulta:

Arnheim, R. (1976). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.

Arnheim, R. (1969): *El pensamiento visual*. Barcelona. Paidós.

Bardin, L. (1986). *Análisis del contenido*. Madrid: Akal.

Einstein, C. (2002). *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Eisner, E.W. (2004). *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.

Gardner, H. (1982). *Arte, Mente y Cerebro. Una aproximación Cognitiva a la Creatividad*. Buenos Aires: Paidós.

Gil Urdiciain, B. (1996). *Manual de lenguajes documentales*. Madrid: Noesis.

Iniesta, F. (1998). *Kuma. Historia del África negra*. Barcelona: Bellaterra, Biblioteca de Estudios Africanos.

Kerchache, J., Paudrat, J. L., y Stephan, L. (1999). *Arte africano*. En *La Enciclopedia Summa Artis* (Vol. XLIII). Madrid: Espasa Calpe.

- Laude, J. (1968). *Las artes del África negra*, Barcelona: Nueva Colección Labor.
- Leiris, M. (1967). *África negra: la creación plástica*. Madrid: Aguilar.
- Lowenfeld, V. (1961). *Desarrollo de la capacidad creadora* Buenos Aires: Kapelusz.
- Maiez, J. (1993). *Los lenguajes documentales y de clasificación: concepción, construcción y utilización en los sistemas documentales*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Malgesini, G., y Giménez, C. (2000). *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Madrid: Catarata.
- Marín, R. (2006). *Didáctica de la educación artística*. Madrid: Pearson Educación.
- McClusky, P., y Thompson, R. F. (2002). *Art from Africa: Long steps never broke a back*. Seattle, Wash: Seattle Art Museum.
- Pinto Molina, M. (1989). *Introducción al análisis documental y sus niveles: el análisis de contenido*. Boletín de la ANABAD, vol. 39, nº 2, p. 323-341.
- Read, H. E. (1954). *El significado del arte*. Buenos Aires: Losada.
- Sellier M., Lesage M. (2006) *África, pequeño Chaka*. Zaragoza: Edelvives.
- Willett, F. (2000). *Arte africano*. Barcelona: Destino.
- Torres, M. P. (1996). *África. Reflexión geográfica sobre su población y compartimentación territorial*. Espacio, tiempo y forma, serie V5, Geografía, 9(1), 11-37.

AUTOR:

Alfonso Revilla Carrasco:

Ha realizado su formación en las universidades de Zaragoza, Salamanca y la Universidad Complutense de Madrid, licenciándose en Educación (por la Universidad de Zaragoza) y Bellas Artes (por la Universidad Complutense). Una vez finalizadas las licenciaturas, realiza varias estancias en África Occidental, la primera en Costa de Marfil donde se pone en contacto con Baules y Senufos para conocer sus expresiones artísticas. En una segunda estancia en Mauritania y Mali se acerca a los trabajos de los Dogon y Bamana. En ambas estancias comienza a desarrollar varios proyectos fotográficos y expositivos, junto con proyectos de Innovación Docente de la Universidad de Zaragoza. Pertenece al Grupo de Investigación del Gobierno de

Aragón (GICID) y el Grupo de Investigación GRASE de la Generalidad de Cataluña.
0000 0002 0832 649X