UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
ESCUELA ÚNICA DE PREGRADO
CARRERA DE DISEÑO

Contrafuego

RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS.
Práctica experimental del video-ensayo en el campo del diseño desde una perspectiva crítica

TÍTULO PROFESIONAL DE
DISEÑADOR GRÁFICO
Pablo René Marchant Catalán

PROFESOR GUÍA:
Cristián Gómez-Moya

SANTIAGO DE CHILE
Octubre 2015

Contrafuego

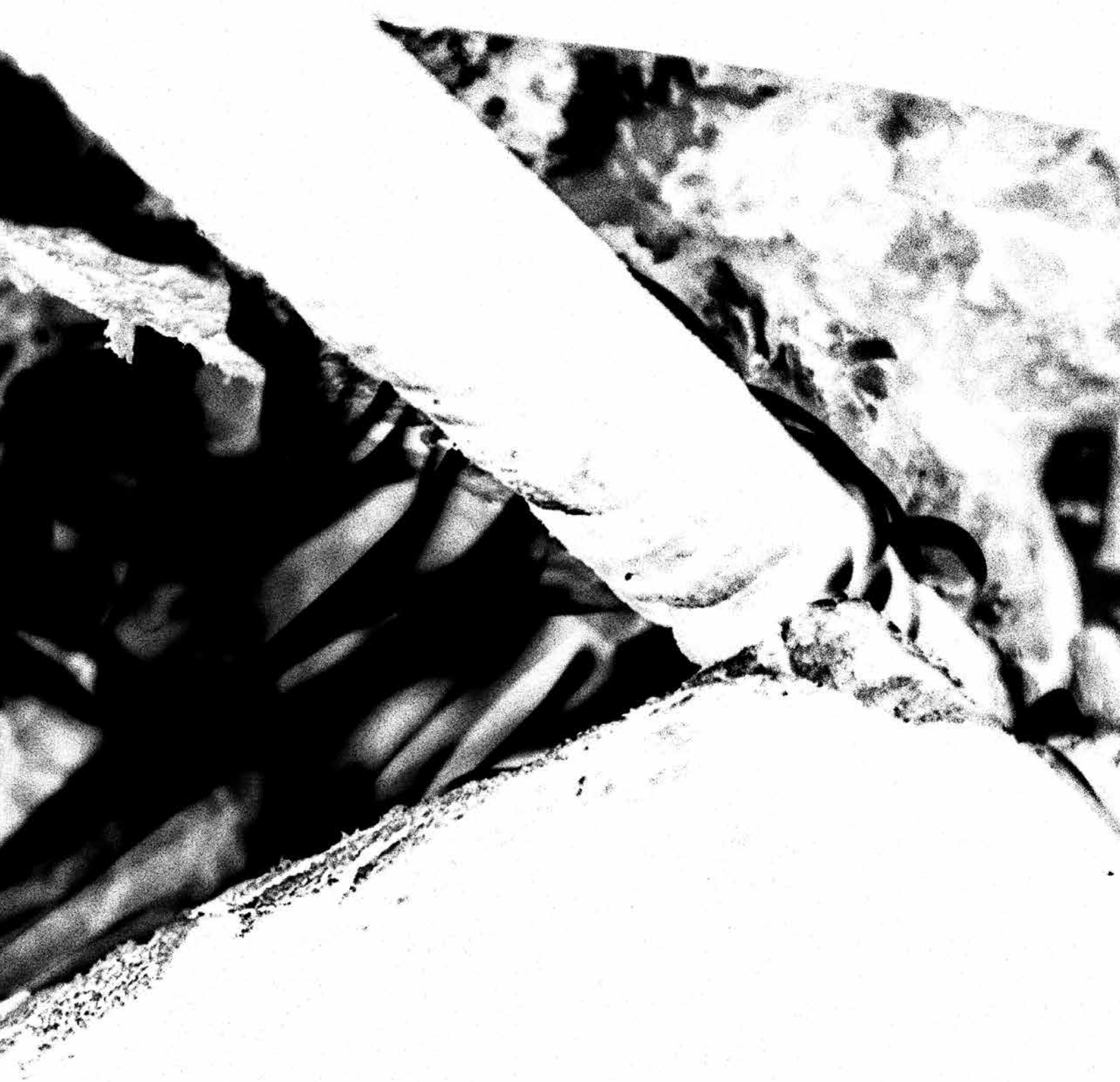
UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
ESCUELA ÚNICA DE PREGRADO
CARRERA DE DISEÑO

Contrafuego

RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS.

Práctica experimental del video-ensayo en
el campo del diseño desde una perspectiva crítica.

Pablo René Marchant Catalán



Contrafuego

RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS.
Práctica experimental del video-ensayo en
el campo del diseño desde una perspectiva crítica.

Memoria visual del Proyecto de Título Experimental

AUTOEDICIÓN
Pablo René Marchant Catalán

Este proceso ha sido colectivo; permitiéndome limpiar heridas y volver al círculo que he escogido para mí. A cada gesto y preocupación, les debo esto; por sobre todo a los afectos, las miradas y los abrazos.

SANTIAGO, 2015

Nº / 07

Licencia Creative Commons
Proyecto Contra-fuego por Pablo Marchant se distribuye bajo una
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Agradezco

a los encuentros y las compañías
a las distancias,
a las conversaciones y las miradas
también a los silencios.

☾

Preludio

El proyecto que aquí expongo corresponde materialmente a las relaciones que han determinado mi recorrido de constante aprendizaje en el campo de la imagen. Recorrido que no creo concluir acá, más bien responde y delimita un estado actual de preocupaciones, motivaciones y principalmente afectos.

Atendiendo a la creación y los espacios de construcción de tejido social, he dedicado un largo tiempo a concluir este programa académico y de experimentación, asumiendo cada postergación como un pequeño fracaso; pero que rescato porque he compartido y disfrutado cada momento, permitiéndome volver a mirar a los ojos a personas que incluso habían decidido cerrarlos.

Lo que acá invito a leer, son retazos de orden metodológico, un cuaderno de trabajo, una bitácora de viaje, puesto que no hay una 'gramática' previamente disponible que permita facilitar su legibilidad. Las imágenes que acá se harán visibles son sólo cicatrices sobre la piel, es mi cuerpo el único vestigio posible del tiempo y el movimiento que recorre. Aquel viaje no tiene nada que ver con el volar o el transitar en un sentido convencional, sino que consiste más bien en pensar el nomadismo y la fuga como un arma.

Miro con preocupación el momento que vivo. Las prácticas e instituciones culturales parecen haber establecido y estabilizado complicidades estructurales con los espacios de tradición histórica crítica, en donde las transiciones políticas han templado los estados más álgidos de diatriba, olvidando que aquello por lo que algunos han dispuesto dar la vida no es sustrato para realizar un espectáculo.

Congelar el movimiento, es detener la vida; negándonos a la posibilidad que las cosas cambien y mejoren. Dejar de recorrer es olvidar.

Este camino propuesto, trata de llevar así la crítica a su límite, allí cuando preferiríamos dejarla pasar complaciente o en aquel momento en que asumimos una tradición heredada como nuestra única verdad; es en la vida y su cotidiano, desde donde podemos crear de manera honesta.

Con la misma intensidad, mientras mantenía mis incertidumbres, he visto personas que han apurado el paso y no los he acompañado, sólo los he visto pasar por el lado.

—En contra de la tibieza del ***corazón***.
P.

Primera parte: Presentación

INTRODUCCIÓN [14]

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA [18]

DIAGRAMAS DE RELACIONES [22]

OBJETIVOS [24]
- a. GENERAL
- b. ESPECÍFICOS

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN [24]

JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN [26]

ESTADO DEL ARTE [34]

METODOLOGIA DE INVESTIGACIÓN [38]

Segunda parte: Antecedentes

MARCO TEÓRICO [46]
- ZONA 1: ENSAYO
- ZONA 2: VIDEO
- ZONA 3: VIDEO-ENSAYO

ESTUDIOS DE CIUDADANÍAS Y SUJETOS AFECTADOS. [64]

SISTEMAS DE EXPLORACIÓN. [70]

ESTUDIO DE TIPOLOGÍAS. [74]
- CHRIS MARKER
- HARUN FAROKI
- ANTONI MUNTADAS
- JUAN DOWNEY
- TIZIANA PANIZZA
- JOSÉ LUIS SEPÚLVEDA Y CAROLINA ADRIAZOLA
- SUSANA DÍAZ

CONCLUSIONES PRELIMINARES. [98]

Tercera parte: Proyectación

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE DISEÑO. [100]

CONCEPTUALIZACIÓN Y DESARROLLO DE CONTENIDOS FORMALES. [102]

ZONA 4: AUTOR
ZONA 5: AUTOBIOGRAFÍA
ZONA 6: MONTAJE
ZONA 7: FUEGO

DECISIONES DE DISEÑO [116]

DESARROLLO DE CÓDIGOS VISUALES. [132]

TEXTOS Y NARRATIVA [136]

CONSIDERACIONES TÉCNICAS [142]

PROGRAMACIÓN DE CÁMARAS [156]

DECISIONES FINALES [160]

Cuarta parte: Realización

CONVERSACIONES REALIZADAS [164]

POSPRODUCCIÓN [174]

PRESUPUESTO [196]

PROGRAMA DE CIRCULACIÓN [200]

LICENCIAS LEGALES [204]

CONCLUSIONES [207]

BIBLIOGRAFÍA [215]

ANEXOS. [221]

Primera parte

PRESENTACIÓN

Introducción

El proyecto que en esta memoria se despliega corresponde a mi tramo final en los estudios de pregrado de la carrera Licenciatura en Diseño, mención Diseño Gráfico de la Universidad de Chile, el cual se enmarca en la línea experimental de Proyectos de Título. Esta bitácora recorre elementos y unidades teóricas, referencias visuales y por sobre todo hallazgos asociados a este proceso, el que presentó bifurcaciones y en ningún caso, puedo asegurar, siguió el camino más corto o sencillo.

Contrafuego. Relatos autobiográficos: Práctica experimental del video-ensayo en el campo del diseño desde una perspectiva crítica, conforma un proceso de creación y pensamiento, considerando dos aristas, primero las condiciones de producción de un ensayo-visual en el contexto contemporáneo; seguido de la participación en espacios periféricos y contraculturales de distribución de la imagen. Todo esto desde una perspectiva autoral en el campo del diseño.

El diagrama de interacciones y el mapa trazado por este proyecto mantiene como precedente: la actualidad de la industria creativa, que heredera de la industria cultural, mantiene el síntoma global de integrar como principal factor de agenciamiento la circulación de capital dentro del campo de la cultura y la generación de plusvalía desde el trabajo inmaterial altamente precarizado.

Además, en complemento a lo planteado presenta un eje asociado a la tecnología y las prácticas de creación determinadas por el video. Su producción y construcción subjetiva; además de su tradición temporal de integración en procesos históricos en Chile y bajo los cuestionamientos permanentes sobre los estatutos de la imagen, resultado de la constante creación de espacios perimetrales.

Serán estas zonas fronterizas las capaces de dar cabida a tejidos generativos de creaciones visuales, que si bien han sido puestos en crisis por el hostigamiento constante de los medios masivos de comunicación a partir de la asociación con casos de sabotaje y acción directa en Chile, son parte de un panorama amplio, con el cual el diseño puede relacionarse.

Si bien es visible un discurso establecido y homogéneo sobre los medios y las tecnologías audiovisuales centradas en el procesamiento de la información, lo que nos remite a ciertos recorridos del conocimiento, estos están cada vez más integrados al gran texto de la globalización, inevitablemente sometido al insaciable neoliberalismo.

Por otra parte, ante este contexto en constante modificación que responde principalmente a una globalización contemporánea, la imagen ha asentado su forma electrónica convulsionando las prácticas culturales, sobrepasando los límites del soporte, los lenguajes y la creatividad; ante esto el diseño debe buscar espacios y herramientas tan flexibles como diversas, posibles de adaptar a prácticas híbridas en torno a la imagen. En este sentido un espacio fértil para esta indagación es la participación de una zona metodológica y creativa que afronte la producción de significado cultural a través de la visualidad, disponiendo las imágenes y los lenguajes mediales en contextos culturales y políticos: el ensayo.

Así, el ensayo-visual le otorga elementos al campo del diseño, que permiten percibir los formatos de producción, distribución y acceso de las imágenes, la proyección y las acciones resultantes de sujetos en interacción con aquéllas de manera crítica. La intervención del diseño se sitúa así en la relación determinada por sujetos (creadores / receptores / comunicadores), imágenes (en sus múltiples formatos y cadencias) y las acciones que son capaces de condicionar; contenidas en un contexto (espacio-temporal: digital y/o analógico). No tan sólo desde la dimensión teórica, más bien buscando hacer consciente la construcción interesada en representaciones sobre lo real, el reconocimiento y calificación ideológica de sujetos-objetos y también en la determinación de un

corpus de obras, articuladas valóricamente según un centro que constituye circuitos de distribución tradicional: galerías, salas de cine, catálogos y una periferia disidente de aquellos espacios y los cuales no le son significativos por una falta de acceso económico.

De tal modo, siendo la razón de mi elección, el video deja de ser un formato electroestático y digital de registro y reproducción de imágenes, levantándose como un ejercicio de integración social-cultural; en ese mismo sentido, el video superará la categoría de género audiovisual y en cita directa al trabajo de Harun Farocki[1], constituirá por sí mismo un auténtico método de exploración y experimentación; siendo leído como una tentativa y como una estrategia por responder a una pregunta clave de nuestro tiempo y primordial para el diseño contemporáneo: qué pueden —ser, pensar, devenir o transformar— las imágenes.

Por consiguiente, lo que aquí se dispone es un ensayo-visual sobre cómo es posible ver —o leer— las imágenes del mundo, no a partir de lo material y visible; sino desde sus relaciones y marcos ideológicos que en ellas se ocultan. Manteniendo como objetivo poner en activación un conocimiento organizado a partir de múltiples vinculaciones materiales y sociales asimétricas, descentradas y que en su traslape hacen visible las posibilidades silenciadas de reconstrucción cultural.

Las razones de proponer un ensayo-visual como resultado de una acumulación de experiencias desde un pregrado y disponerlo como conclusión de un largo proceso formativo, circulan en los bordes del campo definido para el actuar del diseño, en un trazado en donde, de manera epistémica, nos permitimos comprender el diseño como una relación medial entre cuerpo y tiempo, a través de las imágenes; en las cuales además reconocemos relaciones multidireccionales, polisémicas y dialécticas.

Así la relevancia de este proyecto, radica en instalar por una parte la técnica de producción y creación como resolución del problema forma-contenido, entendiendo que esta determinará tanto campos de acción, como decisiones formales. Mientras que por otra parte reconocer al autor como un sujeto principalmente social, que aporta a comprender la condición política del diseño, sin estar exclusivamente determinada por su temática o contenido[2]; más bien corresponde a un asunto de índole histórico, social, legal y cultural.

Un fenómeno que es causa y efecto de sus manifestaciones industriales, de sus pretensiones de creación, de sus modos de circulación y distribución, de sus preferencias y desarrollos tecnológicos y, por cierto, del acceso cultural y socialmente diverso de los sujetos productivos a esos efectos materiales.

Finalmente para dar comienzo a la profundidad del texto, señalar que aquellos argumentos y relaciones exploradas se configuran a través del *fuego;* reconociéndolo como una metáfora posible del mundo de las imágenes. Didi-Huberman y su texto *Cuando las imágenes tocan lo real* que concentra materialmente esta relación hurgando el potencial crítico y transformador, dando forma a una estructura dialéctica que da por nombre el resultado de este camino—*Contrafuego*—.

Contrafuego es el video-ensayo resultante de este proceso, dispuesto en relación a una imagen dialéctica, la que podría ser interpretada como una zona conceptual que intenta disolver el carácter representacional (o bien parte del "contenido") para apelar a un trasfondo que no pertenece al orden de la percepción, de la intuición o de lo visible y que, en cambio, tiene su registro —la palabra— en el orden de la legibilidad.

De este modo y como se presenta en el diagrama I se propone vincular la imagen con el campo de la política, pues en ella se revelan las relaciones de poder dominante al mismo tiempo que el potencial transformador. De igual forma que se establece un contraste entre video y memoria a partir de una práctica de creación experimental.

1 Harun Farocki (1944-2014), cineasta Alemán, formado en Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlín (DFFB), desde donde fue expulsado por su participación política en el grupo Agitrop. Acumulando una amplia filmografía que circula entre cine, video, video-ensayo, instalaciones y una gran cantidad de reflexiones sobre las imágenes. Su trabajo será abordado más adelante en esta memoria y es una referencia central sobre las categorías que sostiene este proyecto.

2 El campo de la política institucional —aquella política que resuelve sus relaciones de poder y tensión mediante la configuración de partidos políticos como estructuras institucionales que participan de un modelo eleccionario de democracia representativa— no es la única forma de pensar la política, y ésta no sólo es un asunto del "compromiso" o de definición de una militancia, pues las relaciones que subyacen entre sujetos y contextos desborda aquella ilación, instaurando la concepción de tanto las imágenes y lo político como divisiones de lo sensible y esferas no-autónomas en convergencia, que se activan en contextos y momentos definidos.

En donde ambas relaciones de proximidad y contraste están medidas por la categoría autobiografía que sitúa al autor y su experiencia personal, conceptual e intima como el prisma que permite la legibilidad de la obra.

De este modo y como decisión creativa el argumento del video-ensayo está asociado a una *genealogía del fuego*. Desde sus usos y representaciones más primitivas hasta su imagen en medios de comunicación digital, transitando en diferentes profundidades por sus formas de reproducción, formatos y sus usos políticos, permitiendo una visibilidad de relaciones tanto legibles para el campo de la contracultura como para un proceso experimental de diseño.

Lo que sigue a continuación estará dividido en zonas interrelacionadas: una primera parte (Presentación) consecuente con las formalidades de un proyecto académico, explicitando el tema a desarrollar, su vinculación con el diseño, objetivos trazados, preguntas realizadas y una descripción de contextos en diferentes escalas que permiten asignar/valorar la contingencia de este proyecto.

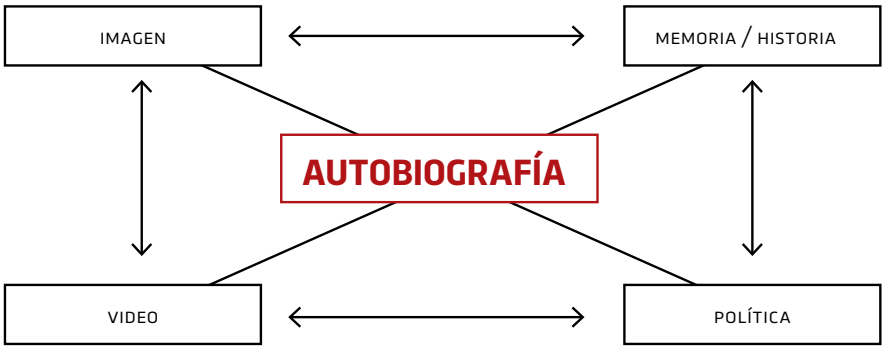
Una segunda parte, (Antecedentes) referida a definiciones teóricas que dan forma y dibujan marcos para comprender y aplicar la categoría ensayo-visual enlazando cine y video; no tan sólo como una secuencia de desarrollo material, sino como el tránsito de una práctica política sobre la imagen. Atravesando las tecnologías pre-cinemáticas, el cine como industria moderna, hasta el video como práctica política.

De esta manera, aquel recorrido permitirá mirar y percibir de manera crítica el espacio de la imagen y su historicidad, asumiendo posición ante la tensión entre política y poder. Ejemplificados desde el programa creativo de Chris Marker, Harun Farocki y Antoni Muntadas.

Seguida de una tercera sección (Proyectación) que presenta una síntesis conceptual, que concluye reconociendo las categorías de subjetividad, autobiografía e intimidad, como elementos que admiten establecer una matriz reflexiva sobre el diseño de manera política y estética.

Finalmente, en la cuarta parte (Realización), se da cuenta de las decisiones de diseño y los modos de operar productivamente para la elaboración de esta investigación.

[Diagrama _I]



Planteamiento del problema

Es posible establecer un panorama secuencial relativamente preciso a una escala local sobre la pertinencia del diseño dentro de las industrias creativas, su participación dentro del sector e incluso bajo ciertos parámetros como el indicador asociado a la participación del PIB para aquella industria; si bien serán enunciados más adelante. Lo que remite primordialmente a este proyecto, es desarrollar un análisis desde un enfoque que considere la *cultura visual* no sólo bajo su condición económica, sino otra, que la exponga como un campo epistemológico material e incidente sobre la propia extensión del campo y la naturaleza del diseño.

Definir un problema de diseño podría implicar asumir un punto disciplinar de origen desde el cual aportar a una tensión y contexto determinado, pero ante el desbordamiento de contornos y la hibridación de la creación en diseño, hace inevitable que sea necesario ampliar los recursos analíticos para comprender lo visual, haciendo propias las relaciones entremezcladas e indistinguibles no sólo de soportes, géneros o disciplinas; sino también de otros usos: la praxis social-política, los procesos de agenciamiento cultural e incluso la construcción de la vida cotidiana.

La ampliación del 'campo', es consecuencia y en primera instancia requerida por la propia extensión de la forma de realizar el trabajo creativo y rebosamiento de cualquier frontera formal o material. Tal interpelación reconoce que ni los soportes, ni los lenguajes, ni las maneras de hacer, permiten una delimitación o aislamiento; más bien todo lo contrario, apuntan a una flexibilidad capaz de abarcar igualmente procedimientos, materiales y mediaciones (diagrama III).

En esta dirección, lo que si bien se planteó inicialmente como la necesidad emergente de un espíritu expansivo hoy evidencia la imposibilidad de realizarlo a la velocidad demandada por las condiciones productivas, asociadas por ejemplo a la obsolescencia programada, la eficiencia espacial-temporal y/o la optimización de la generación de plusvalía.

Esto además transparenta cómo la zona central y segura del diseño —su núcleo de conocimiento y metodologías— ha sido alterado por los nuevos contextos productivos y de subjetivación, presentando además, a modo de consecuencia colateral, una multiplicación de dudas acerca de cómo diferenciar lo que es diseño del ámbito del arte, los oficios, la artesanía, el cine, y un largo etcétera.

En pos de enfrentar este incierto horizonte ha surgido la especulación en torno a la *autonomía del diseño*[3] como campo de estudio, centrado en la imagen electrónica y su tensión interacción/interface; pero este territorio no le es exclusivo y ha sido desarrollado sobre prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad. La *cultura visual*, denominación que ha adquirido de forma genérica tal campo, no se restringe a requerimientos disciplinares estrictos y por tanto no se somete a ningún sector productivo reconocido o asentado.

En consecuencia, me parece honesto admitir que el gran 'problema' inicial, es buscar una salida al dilema de la definición estructural del diseño, aceptando la ausencia real de un límite epistémico, asumiendo al mismo tiempo, que la competencia para abarcar el campo extendido de las prácticas productoras de significado cultural a partir de la mediación de las imágenes, requiere una constelación de disciplinas necesariamente abierta y desplegada en un régimen de cooperación-confrontación interdisciplinar.

Considerando la magnitud de lo anterior y comprendiendo las limitaciones de este proyecto concluyente de pregrado, el desafío sería entonces, proponer y repensar para el diseño su lugar en el contexto general de transformación de las prácticas y formaciones culturales, situando en su horizonte el desplazamiento de *nuevas huma-*

3 Con la autonomía del diseño me refiero a la redefinición de las posibilidades creativas de este campo por una parte pero por sobre todo al ejercicio de distanciamiento constante que ha tenido el diseño en relación a otros campos disciplinarios, negando su origen asociado a las artes gráficas, la fotografía, incluso el arte.

nidades, re-articuladas fundamentalmente como desarrollos discursivos, potenciados para el análisis y la crítica cultural.

Estas nuevas humanidades nos son referidas a dominios disciplinares, patrimoniales y estabilizados en un corpus fijo, menos constituidos a partir de tradiciones e instituciones, sino nuevas prácticas conformadas por argumentos conceptuales que habitan lo real a partir de contextos definidos y creados desde tejidos sociales. Por tanto en su construcción enfrentan estas nuevas subjetividades contra las clásicas, tomando partido por la opción analítica que más potencie la convivencia de espacios antagonistas, heterogéneos y principalmente críticos.

De este modo se establece una relación asociada al proceso creativo en el formato video que reconoce implícitamente una perspectiva política sobre el acceso, uso y posterior circulación de las imágenes; abriendo una brecha en donde el diseño mantiene una participación política sobre la memoria y las historia.

Existe una segunda relación incidente, cómo la forma ensayo permite una reflexión crítica permanente en el proceso creativo que además le otorga una perspectiva nutritiva al estudio y campo del diseño, mientras que en paralelo construye una memoria apartada de *las grandes memorias históricas acordadas* para proponer unas principalmente subjetivas y cotidianas.

Y finalmente el rasgo que caracterizaría este *gran marco*, es que el estudio del diseño ya no estaría únicamente designado por la mirada obsesiva dirigida al pasado —lo cual no significa prescindir de la historiografía— pues ahora la participación del objeto mnemotécnico y el trabajo de la arqueología cobraría mayor valor, sino más bien que la orientación esté dada bajo una mirada sobre el presente y despliega un programa productivo y creativo de y para el futuro.

Considerando por conclusión aquellos elementos del contexto de la industria creativa, el medio cambiante y la crítica realizada a los espacios culturales, resulta indispensable considerar al campo del diseño como un espacio activo de aquellas formalidades, al mismo tiempo que es problematizado desde una mirada antropológica, filosófica y estética.

Si bien se consideran espacios en donde el cuerpo/hombre/mujer ha sido desplazado por máquinas y dispositivos que al mismo tiempo deciden qué vidas serán reconocibles como tales y cuales no, como por ejemplo la carcel; resulta trascendental al menos considerarlo como un intermediario afectado.

Del modo que se registra en el diagrama III es la búsqueda de posibilidades creativas y reflexivas sobre este escenario lo que levantará al ensayo-visual como una categoría de análisis, experimentación y creación sobre el campo de la imagen. Definiendo que el problema que recorrerá este proyecto de diseño, se sostiene el objeto video y su práctica social y política fijada por la modulación de las condiciones productivas que propone esta tecnología; buscando participar y aportar pensativamente[4] en espacios de circulación disidentes de la institucionalidad y de la industria creativa.

En dicha dirección es que planteo un problema situado en los bordes del campo del diseño, (diagrama II) que relaciona imagen y política por un lado y por otro tensa a la memoria a partir del ejercicio autobiográfico, por lo tanto definir el ensayo-visual y su traducción en el formato video —*video-ensayo*— a modo de problema de investigación implicaría responder al cuestionamiento profundo sobre el proceso de creación y experimentación, por una parte tantear sus afinidades y el sentido de las mismas y por otra, valorar sus discrepancias y las repercusiones teórico-prácticas que de éstas se derivan, para así, presentar algo que no es más ni menos que una propuesta. El origen es preguntarse: ¿de qué manera es posible generar un ensayo-visual en el medio

4 La condición de pensatividad es una referencia al trabajo intelectual desarrollado por Jaques Ranciére (2011) en donde propone que "una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado [...] Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte " (105) lo que implicaría para este caso como el video-ensayo le otorga a la imagen un potencial pensamiento que se hará activo en estrecha relación entre autor-audiencias.

contemporáneo suscrito al campo del diseño y de qué forma se incorpora dentro de un contexto social concreto; utilizando el video como un objeto de estudio, integrando su materialidad como soporte y su práctica social dentro de un circuito de exhibición periférico y de reflexión política?

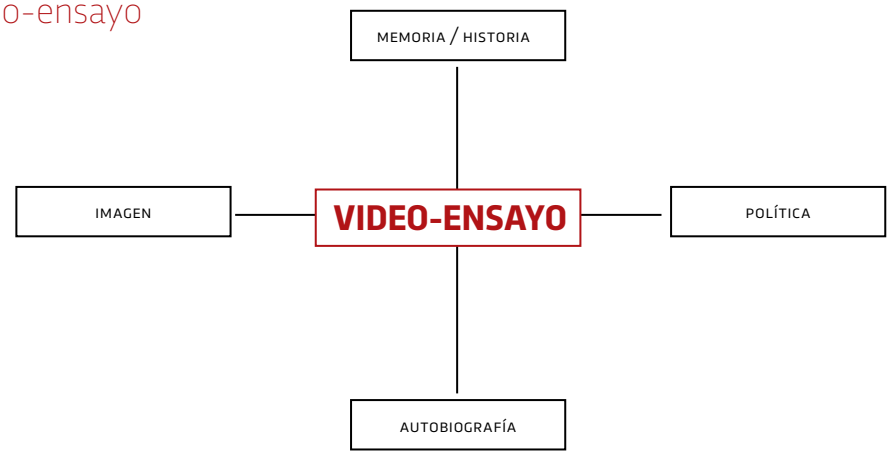
El video-ensayo es una respuesta posible, pues mientras mantiene su potencial de tender puentes entre imagen y política, tensando los espacios asociados a la industria creativa, al mismo tiempo participa de acciones antagonistas contraculturales y de contra-información (diagrama V). De igual forma estructura una red asociada a la visualidad y a la creación experimental considerando la vida del autor, su contexto e historicidad como sustrato de la creación de obra (diagrama IV).

En definitiva, el proyecto que aquí se enuncia consiste en experimentar y realizar un ensayo-visual, disponiendo su valor en escalas éticas y estéticas tanto para el campo del diseño, como para espacios contraculturales. Por sus dimensiones éticas, me referiré a lo vinculado a las condiciones productivas, los discursos asociados a su desarrollo y a su labor de suministro y articulación selectiva de conocimiento social-crítico, proveyendo de una serie de representaciones que, no exentas de un fundamento ideológico, se entrelazan con los espacios de subjetivación. Mientras que con su dimensión estética haré mención a interrogar la técnica mediante la cual se materializa la obra y la práctica sobre la cual se expresan ciertos contenidos.

Por consiguiente, el problema que interrelaciona tanto la tecnología video como el ensayo-visual dentro del cual se enmarca el ámbito de estudio del proyecto es cómo el desarrollo del el video-ensayo a modo de dispositivo de creación, experimentación y reflexión, aporta al campo del diseño desde un espacio fronterizo y contracultural.

Finalmente y en coherencia con lo anterior, el objeto de estudio desde una perspectiva genérica es el video y se describe en directa vinculación con su práctica social y política determinada por la modulación y matices de las condiciones productivas que propone esta tecnología; al mismo tiempo que participa y aporta pensativamente en espacios de circulación satelitales de la institucionalidad y de la industria creativa.

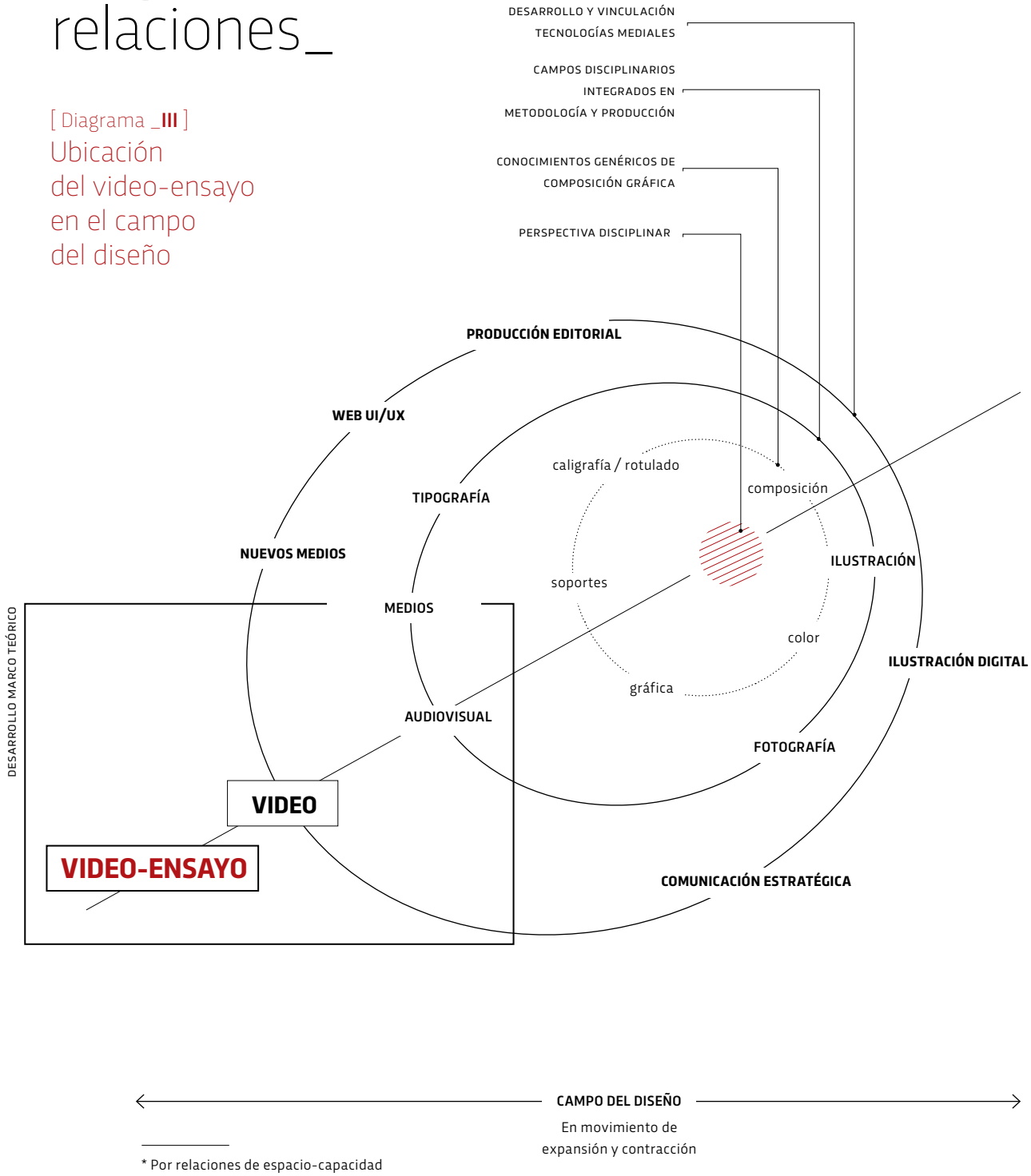
[Diagrama _**II**]
Video-ensayo



Diagramas de relaciones_

[Diagrama _**III**]

Ubicación del video-ensayo en el campo del diseño



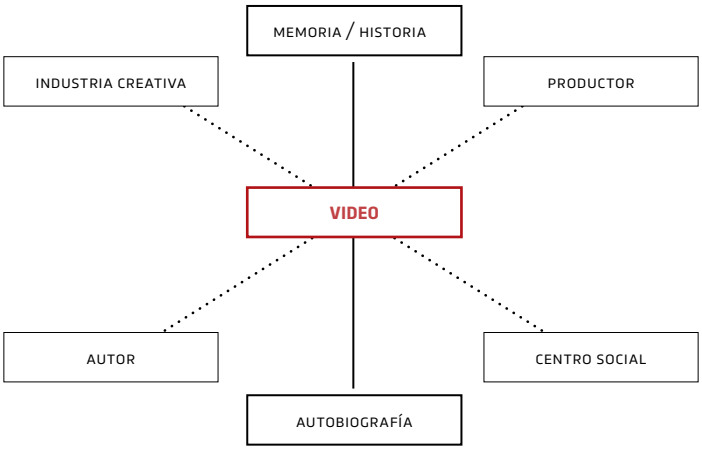
CAMPO DEL DISEÑO

En movimiento de expansión y contracción

* Por relaciones de espacio-capacidad y legibilidad del diagrama he omitido arbitrariamente tanto vínculos como elementos dentro del campo del diseño. Es importante dirigir la mirada al foco del proyecto más que a una relacion general epistémica del diagrama

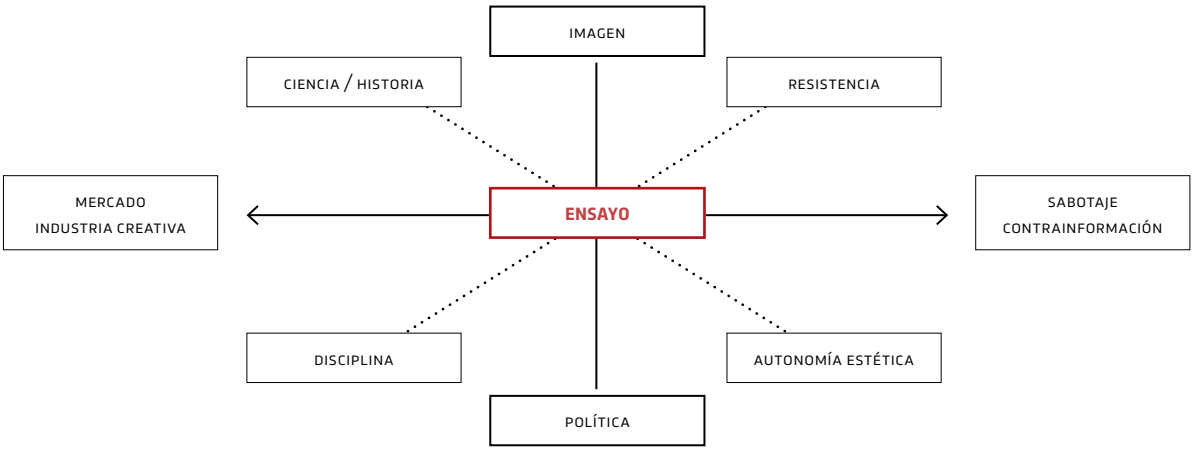
[Diagrama _**IV**]

Visualidad



[Diagrama _**V**]

Activación política



Objetivos

Objetivo general:

Realizar el diseño de un video, en formato de ensayo-visual, para producir un dispositivo de memoria autobiográfica en el marco de los circuitos de audiovisuales contraculturales locales.

ESPECÍFICOS:

- Definir categorías teóricas pertinentes para el campo del diseño asociadas al ensayo-visual y su historiografía.
- Organizar referencias teóricas y dispositivos de video relevantes en la relación política e imagen.
- Reconocer relaciones de usos políticos de la imagen en el circuito contracultural chileno a partir de dispositivos audiovisuales para detallar medios y soportes funcionales.
- Analizar construcciones narrativas en el campo del video para definir lenguajes legibles en el campo del diseño.
- Seleccionar un guion visual coherente con el circuito audiovisual político.
- Proponer reflexiones sobre memoria y autobiografía en el campo del diseño contemporáneo dentro del formato video-ensayo.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

1. ¿Cuáles son las relaciones teóricas significativas para el campo del diseño sobre ensayo-visual y video?
2. ¿Qué componentes del video son útiles para pensar críticamente desde el campo del diseño?
3. ¿Cuáles son las prácticas que definen el video en la participación política y de qué modo es posible asociarlas al diseño?
4. ¿Qué ejes temáticos para el desarrollo del video-ensayo son pertinentes al diseño?
5. ¿Qué tipologías de imagen permiten un acoplamiento entre diseño y video-ensayo?
6. ¿Cómo se establece la concordancia entre el diseño, la intervención social del video y las audiencias dentro del circuito contracultural actual?

Justificación de la investigación

Así como fue reconocido en el planteamiento del problema, la necesaria reflexión epistemológica del campo del diseño podría ser uno de los principales argumentos de valoración para esta investigación, pero como único argumento para justificar este proceso podría parecer inmensamente amplio y ambicioso porque implicaría la necesaria resolución desde este acotado proyecto a tal tensión; al mismo tiempo que se vuelve restrictivo para el resto de las escalas que han circunscrito este desarrollo.

Es por esto que complementaré a modo de justificación, con otras premisas pertenecientes a espacios públicos e íntimos, las que pasaré a detallar: a) Industrias creativas y vinculación con el medio, b) Desafíos propuestos por la Universidad de Chile: investigación y desarrollo académico, c) Inquietudes de participación y activación política.

A) INDUSTRIAS CREATIVAS Y VINCULACIÓN CON EL MEDIO

El contexto actual en donde se sitúa el Diseño está enmarcado dentro de la industria creativa, determinada esencialmente por la circulación de capital generado a partir de la relación costo-valor en el campo de la cultura. Esta industria mantiene como precedente la industria cultural, y se entenderá la industria creativa como su avance y adaptación a nuevos contextos.

La industria cultural fue analizada por W. Benjamin, T. Adorno y M. Horkheimer, desde una perspectiva crítica concluyeron que la disolución de las formas culturales pre-capitalistas no provocó un caos, sino que dieron lugar a una nueva forma mucho más rentable económicamente; caracterizando esta industria como la nueva forma de generación cultural, configurada a modo de un tramado dividido en múltiples sectores especializados, organizado como un todo según las leyes de eficiencia (medio-fin) para poner en circulación la mercancía de forma creciente.

Esta industria plantea algunos desafíos interesantes a una política que aliente el cambio social, principalmente porque la organización que produce las mercancías culturales utiliza de forma creciente la reproductibilidad técnica, procedimiento productivo más funcional y económicamente rentable, para lo cual demanda homogeneizar las necesidades ofreciendo bienes estándar.

Por tanto, la cultura de masas, resultado de la industria cultural, se sostiene bajo el paradigma de llegar al mayor número posible de individuos y que éstos consuman los productos de la cultura de masas. Mateu Cabot (2011) leyendo a T. Adorno aclarará: "Lo que acentúa Adorno con el término 'industria cultural' no es la preponderancia en la vida moderna de la máquina industrial, explotadora universal como trabajadores y consumidores, sino la forma de sujeción espiritual, psíquica, personal, que esconde y no deja de potenciar" (Ibíd.: 18).

En ese sentido, el problema que detectan aquellos teóricos con su análisis materialista, es anterior al proceso de constitución de industria cultural y posteriormente creativa. Adorno declara: "El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio, les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos" (Adorno y Horkheimer, 1994: 165).

Ahora bien, el traspaso de industria cultural a industria creativa no sólo acontece bajo una variación nominal para ampliar el campo de desarrollo económico, sino que éste es resultado de las condiciones materiales que las sostienen. La industria creativa, es una industria posmoderna que remplaza a la máquina central por aparatos/dispositi-

vos que requieren de un operador que los active, como si trataran de manera simbiótica. Gerald Raunig (2007) construye desde la teoría política de Adorno y Horkheimer una reflexión que actualiza la idea de la industria cultural como *engaño de masas*; la razón: el capital se ha adaptado y ha ensamblado nuevas relaciones coercitivas, dividiendo y precarizando aún más el trabajo de quienes participan de esta industria.

La actual industria aún mantiene componentes intangibles asociados a la cultura, pero ha añadido la creatividad como una valor capaz de adaptarse a escenarios económicos adversos, en donde la disposición del gestor y creador cultural se ha visto modificada, por lo que su trabajo ha asumido la condición de *freelance*, que responde por proyectos públicos y en donde la división del lugar fabril se ha desdibujado, por lo que los límites del trabajo han desaparecido y la vida completa es la respuesta constante al trabajo.

Señalo esto, caracterizando la forma del nuevo escenario que asumirían quienes integran la cadena productiva de esta industria, dado que no son engañados coercitivamente sino que asumen el engaño y se autoengañan, lo que traslada el engaño de las masas en la industria cultural al autoengaño de los gestores culturales y sujetos-creativos; además —a diferencia de la industria cultural—, si quienes deciden asumir la mentira actúan para modificar esta relación, la industria creativa podría consolidarse como un espacio de resistencia y crítica *post-estatal*.

Así, el primer argumento que justifica este proyecto radica en intentar componer un cuestionamiento autorreflexivo sobre el sujeto trascendental que ahora forma parte de la industria creativa; por consiguiente su intervención crítica estará determinada por el desmontaje del régimen de visibilidad que le es asociado, por el cuestionamiento de la propia visión como fuente codificada de productos visuales derivados.

Ante la pregunta: ¿cómo es posible este estado de autorreflexión y cuestionamiento crítico en los medios y la industria creativa?, G. Deleuze en una de sus exposiciones preguntándose qué es el acto de creación ante estudiantes de cine, resolverá que tal análisis sólo será posible mediante "el desmontaje del medio o del soporte a través del mismo soporte, en una suerte de pedagogía de la contra-información" (Deleuze, 1987).

Es decir, intentar educar para la emancipación como una politización del arte, vía el conocimiento del funcionamiento de las imágenes, reguladas por una crítica de las verdades de sus procedimientos. Al mismo tiempo que se hace vía el conocimiento de la autonomía de los rasgos expresivos, que permitirían percibir la lógica técnica con pretensiones poético-alegóricas en las producciones de la mercancía contemporánea.

Coherente con esto, el video-ensayo —y es la razón para concluir de esta forma el proyecto que aquí se despliega—, es una estructura metalingüística que revisa en sí mismo el soporte, la tecnología, la práctica asociada y el resultado-obra generado; desmontando y revisando las relaciones que le subyacen.

Al revisar estas, es posible apuntar algunos elementos sobre la escala local; en Chile es inicial reconocer una relación híbrida, público-privada, la cual es promovida desde el Estado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), creado el 31 de julio del 2003, quien levantó públicamente dos ejes globales a implementar para el desarrollo de esta industria: Internacionalización y Regionalización (CNCA, 2011: 13). Doce años de desarrollo nos permiten ver un trazado general de políticas públicas culturales definidas por el aparato estatal y cuales han sido los lugares en donde se ha hecho foco. En sus informes se exponen por ejemplo que el sector cultural ha contribuido en un 1,6% al PIB del 2009; asumiendo mayor relevancia incluso que el sector pesquero y generando más de 240 mil empleos, un 2,3% de la fuerza laboral del país para ese mismo año.

En tal contexto el crecimiento de este sector ha sido exponencial. El 2007 el Consejo Nacional de Innovación para la Competitividad declaró que la cultura y la industria creativa era uno de los sectores con mayor potencial de crecimiento y es así como el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) integra nuevas disciplinas a sus programas de fomento y estímulo, buscando potenciar sus actividades industriales, entre ellas el diseño (CNCA, 2014: 9).

Y si bien a pesar de los pronósticos, en los cinco años posteriores el número ha fluctuado no de manera significativa, pero con una tendencia a la disminución (1,58%) según lo publicado por la encuesta CASEN de 2011[5]. Situación que ha decantado en algunas reformas a la Ley de Donaciones Culturales, que instala una amplia puerta de acceso para el sector privado en el campo de la cultura mediante corporaciones o fundaciones; buscando superar el indicador actual de participación del sector privado (9,87%), reconociendo al Estado como el principal financista de la cultura y su sector.

Señalo estos datos porque en contraste con lo proyectado y lo que generalmente se demuestra en definiciones e indicadores, las industrias creativas no han alcanzado una madurez y solvencia en términos económicos. A pesar de esto, con la baja concreción de los pronósticos económicos en Chile la expansión de este campo industrial es importante en términos ideológicos y políticos, pues como dirá Paolo Virno (2003a), la industria cultural crea —innova, experimenta— los mecanismos comunicativos que son destinados después a funcionar como medios de producción incluso en los sectores más tradicionales de la economía contemporánea (Ibíd.: 52).

Este enunciado nos permite entrever que podría aparecer como argumento la participación en el panorama del espacio local en desarrollo, estableciéndose como una oportunidad competitiva en donde el diseño encuentra una plaza laboral y de desarrollo profesional concreta que no pasa por la gestión y aporte en la distribución de obras audiovisuales, sino como sujeto de participación creativa. Justificado lo anterior por ejemplo por el aumento del desarrollo audiovisual, alcanzando una cuota de visibilidad tanto comercial como de espacios de circulación alternativos, coherentes con su evolución y diversas escalas, como festivales de géneros específicos: Cine B, FIDOCS, Festival de cine de mujeres (FEMCINE), entre varios otros.

Sin embargo parece más trascendental y relevante poder pensar de forma crítica el campo de la industria creativa, más si se hace visible la emergencia de un aprendizaje para incrementar los procesos de democratización de las sociedades, a través de la renuncia de las lógicas representativas, para activar microesferas públicas experimentales, donde la colectividad recupere el espacio de lo común.

En esta lógica, justamente apelando al rechazo del objeto como unidad del sentido último y, por tanto, sujeto a su comercialización y *fetichización*, la posición inicial tiene mayor vinculación con asumir el dispositivo a crear como un elemento transitorio, articulado en extensas redes de sentido y experiencia, re-significando su relación referencial, ya no como representación sino en referencia existencial a procesos sociales que les posibilitaron su existencia.

B) DESAFÍOS PROPUESTOS POR LA UNIVERSIDAD DE CHILE: INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO ACADÉMICO

Como segunda línea argumentativa, sitúo la institucionalidad de la Universidad de Chile, primero para dar espacio al entorno que sostiene el origen de este proceso experimental, pero además para establecer un marco intelectual y de investigación asociado a espacios académicos, seguido de dar lugar a experiencias ligadas a la integración de

5 Llama la atención que en la publicación de CNCA del año 2014 Mapeo de las industrias creativas: caracterización y dimensionamiento, se sigan utilizando cifras estadísticas actualizadas a tres años, es posible que la actualización de datos se haya visto frenada por la falta de prolijidad metodológica realizada en el Censo 2012, manifestando una problemática constante sobre el margen de error estadístico.

campos epistemológicos en expansión y cómo este proyecto está en coherencia con algunas de dichas avanzadas.

Dicho esto, es interesante explorar otra serie de vínculos pertinentes, los cuales configuran una red de conocimientos a nivel internacional y nacional capaz de soportar y otorgar legibilidad a esta investigación que problematizan el ensayo-visual y reconocen el video como un objeto de estudio. Estos contextos resuelven sus tensiones en las zonas fronterizas del actual campo del diseño, aportando así nuevas experiencias a los distintos núcleos de saberes. Con esto me refiero a núcleos de investigación, centros de experimentación, archivos, colectivos y organizaciones abiertamente político-sociales.

Dentro del contexto internacional existen dos categorías generales de referencias asociadas a las exploraciones sobre diseño: los espacios académicos asociados a tipologías de instituciones de conocimiento, y los centros de experimentación como MediaLab o colectivos coordinados y contextualizados por la definición de Centros Sociales.

Al interior de la primera clase, es ejemplar lo que sucede en *Carnegie Mellon University*, Estados Unidos, uno de los centros destacados de investigación en robótica y tecnología que mantiene un programa de bachillerato de arte y diseño[6] en donde en una de sus unidades se dispone el video y la literatura como unidades metodológicas para la representación y el aprendizaje en la esfera de la imagen.

Semejante es el caso de *Corso di Laurea Magistrale in Design, Comunicazione Visiva e Multimediale* en Sapienza Università di Roma, quienes desarrollan un programa de posgrado de dos años de duración en donde declaran la intención de formar un diseñador especializado en medios de comunicación, diseño interactivo e hipermedia[7]. Se complementa con estudios de cinematografía en su proyección de internacionalizar el programa.

La idea de integrar el medio audiovisual como unidad complementaria en la enseñanza-aprendizaje del diseño, incluso ha permeado en Latinoamérica, por ejemplo la Facultad de Diseño y Comunicación en la Universidad de Palermo, Argentina; en su revista *Actas de Diseño* publica a Ernesto Pesci Gaytán quien escribe 'Video-Ensayo, Narrativa maestra del pensamiento audiovisual' (Pesci, 2007 y 2012: 177-180), proponiendo al video-ensayo como el medio más relevante para pensar el uso de la imagen; además expresa a los medios audiovisuales como un cruce de sentidos, lo que designa un proceso perceptivo multisensorial que compone la imagen de manera más compleja y nutritiva para el campo del Diseño. Confirmando el interés por espacios formativos de diseño se ha puesto atención de manera parcial con respecto a las tecnologías de producción audiovisual y al ensayo-visual.

Otra referencia destacada es Jorge La Ferla, catedrático en la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y la Universidad de Los Andes de Bogotá, Colombia, quien ha desarrollado la categoría *territorios audiovisuales*, en donde se materializan relaciones de distintas esferas del conocimiento sobre la imagen. Complementa su reflexión sobre los usos del archivo y la relación con la literatura. Compañera de labores es Martha Leadly, profesora en Ontario College of Art and Design, OCAD, Canadá, quien nos permite dirigir la mirada sobre aquella escuela que integra arte, diseño, oficios y tecnologías para componer un proceso cruzado de experiencias sobre el video y las políticas sobre la imagen.

Ambas referencias, La Ferla y Leadly, pertenecen a un espacio académico que comienza a trazar un sentido distinto sobre el audiovisual y el video desde la perspectiva de diseño, politizando su producción y uso, describiéndolos no sólo como plataformas

6 Presentación de alternativas de programas http://www.cmu.edu/art/programs/index.html

7 Presentación de programa: http://www.uniroma1.it/offertaformativa/cds/178

multimediales sino como contenedores de prácticas políticas creadas colectivamente de manera subjetiva y que median relaciones de poder.

Esto último nos traslada hacia la segunda clase descrita, centros de experimentación, exponiendo experiencias colectivas como *Subtramas*[8], plataformas de investigación y coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas desarrollada por Diego Pozo, Montse Romaní y Virginia Villaplana, financiados por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. O también a experiencias con mayor trayectoria como V2_ Institute for the Unstable Media, en Rotterdam, Holanda. Creado en 1982 como una casa *okupada*, bajo los valores de la contracultura y el punk, da paso posteriormente a la creación de un manifiesto, "Medios Inestables", que determinaría su proyección hasta hoy como centro de experimentación entre artistas, diseñadores, científicos y técnicos, en artes mediales, políticas de código abierto y una gran área de trabajo sobre el video y el video-ensayo.

Equivalentes experiencias son La Casa Encendida, La Fiambrera, en España; o el centro social okupado VOX, El Patio de Las Maravillas que se erigen como centros de experimentación de la imagen en tecnologías mediales con un antecedente político y de teoría crítica.

En Chile, si bien no existen organizaciones/instituciones avanzadas en pensar el video-ensayo, sí han existido representaciones audiovisuales desde una perspectiva política. En el presente existen antecedentes historiográficos asociados a una filmografía activista y crítica pero que en la actualidad se visibilizan en hitos aislados y desligados de una red de pensamiento, y en consecuencia se materializan como una experiencia puramente práctica. De esto tenemos ejemplos como la Coordinadora Arauco-Malleco, y otras comunidades mapuche que han expresado su lucha en documentales o declaraciones audiovisuales, además de singulares experiencias de protección de patrimonio cultural tangible e intangible en el soporte video, Archivo La Maestranza del colectivo Muro o la Bienal de Video y Nuevos Medios.

A esto se le añade, de modo general, que la política e institucionalidad pública ha comenzado por reconocer la problemática del patrimonio material de los archivos audiovisuales, y en ese sentido ha comenzado la tarea de publicar iniciativas de conservación de patrimonio audiovisual, además de la desclasificación de archivos; generando una tensión interesante en los usos del archivo como imagen y las obras derivadas de ellas.

En octubre del 2013 la DIBAM realizó un seminario, "Patrimonio Audiovisual en Chile. Estado del arte, desafíos y contradicciones", en donde se hace mención importante al rol de la filmografía y su conservación, relatando como ha ido en aumento la preocupación en las estrategias de conservación y digitalización de material audiovisual independiente del origen técnico y del contenido. Dentro del catálogo de la DIBAM se observa una gran cantidad de registros fílmicos familiares desde 1929. En palabras de Gabriel Cea Vásquez, encargado del Archivo Cineteca Nacional de Chile, su importancia está en que son *películas de vida sobre la vida* (Patrimonio Audiovisual en Chile: 2013).

En esa misma dirección es pertinente reconocer que tanto la Universidad de Chile como la DIBAM, en su calidad de organismos dependientes del Estado, han asumido en sus estatutos la misión de proteger e incrementar el patrimonio de la nación, respetando la normativa vigente relativa a la protección de los derechos de creación e interpretación de las obras, por lo que la perspectiva audiovisual y sus campos derivados son primordiales.

8 Diagrama de relaciones del proyecto http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama

Por otro lado tenemos el encuentro coordinado por la DIBAM, TVN en asociación con la Embajada de Francia en Chile que realizan un conversatorio llamado "Nuevos retos en las gestión de archivos audiovisuales"[9], en donde se presentan proyectos privados de conservación, digitalización y publicación de material audiovisual, en interacción con redes de organizaciones públicas, trasladando el modelo económico de licitación de los recursos públicos para la administración desde el sector privado. Actividades complementarias instalan en distintos sectores públicos y privados la misma preocupación: la publicación de la imagen audiovisual, su tratamiento de conservación, digitalización, clasificación y catalogación construyendo un archivo que se establece así en la frontera de lo público y lo privado.

El material audiovisual en Chile contempla por una parte registro fílmico del cotidiano, que representa un antecedente historiográfico de hitos que componían el día a día y por otra parte montajes asociados a películas en sus distintos géneros y duraciones; videos que en su complemento derivan en el videoarte, video-ensayos y muestras de video-instalaciones; gran parte de esto es administrado y pertenece al Fondo Chileno Francés del Museo de Bellas Artes; dentro de su material más valioso estaría presente lo generado en los festivales de videoarte del Servicio Cultural Francés. La relevancia de estos festivales con la vuelta a la democracia ponderaría en la Bienal de Artes Mediales. En ese sentido existiría un circuito de distribución y organizaciones que tutelan aquellos registros, que para este proyecto se reconocerían como agentes involucrados y fuentes de información.

Finalmente, otro hito a destacar sobre la geografía de este panorama es la apertura en el mes de octubre de 2013 en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, de una sala multimedia[10] que en la actualidad contiene públicamente más de 250 dispositivos fílmicos, de 2 mil que componen su colección, directamente relacionados con la línea curatorial del museo. Lo singular de esta experiencia es que junto con la clasificación y la publicación, la sala ha sido diseñada para la investigación y la creación de nuevos materiales audiovisuales. Esto dispone al archivo en un terreno en disputa, el cual no se agota en su restauración, clasificación, publicación y mantención sino en su potencial generativo de nuevas obras derivadas. Su uso como *footage* o referencia visual lo descompone no como acceso a la realidad-pasada ni un vestigio de tiempo, sino como un componente para la creación de futuro, por lo que en su estado de archivo la imagen se mantendría congelada y atemporal, lo que hace fundamental volver a activarla.

De este modo se añade una nueva perspectiva que compone un campo de justificación para este proyecto: la dimensión académica y la panorámica de experiencias (generalmente internacionales) que han integrado otros campos disciplinares a la enseñanza del diseño: la integración del video como un módulo de aprendizaje y cuestionamiento sobre las políticas de la imagen. Además de asumir la matriz pública propia de la Universidad de Chile, en donde el patrimonio y la investigación audiovisual debe ser incorporada en su amplia escala de disciplinas: periodismo, cine y televisión, arte, diseño, entre varias otras.

C) INQUIETUDES DE PARTICIPACIÓN Y ACTIVACIÓN POLÍTICA

El tercer eje de justificación de este proceso de investigación, corresponde al plano de inquietudes de autor, principalmente asociadas a realizar un proceso de creación experimental que revele parte de los aprendizajes y experiencias dentro de esta etapa de pregrado y que al mismo tiempo aporte participe y active reflexiones políticas críticas.

9 Única noticia web que se mantiene en línea del seminario; el resto del material de que se dispone son resúmenes de las mesas redondas y material de inscripción: http://www.marketweb.cl/sergio/franceamsud-limpio/index.php?option=com_content&view=article&id=315:seminario-nuevos-retos-en-la-gestion-de-archivos-audiovisuales-y-contenidos-digitales-en-santiago-de-chile&catid=69:ultimas-noticias&Itemid=306&lang=pt.

10 Presentación del proyecto Sala Multimedial inaugurada en octubre del 2013: http://prezi.com/_xvgbw-4syw_/sala-multimedia/

Si bien no haré visible todas las relaciones de manera explícita, pues espero que agudizando el ojo puedan leerse entre líneas, gran parte de mi proceso como estudiante dentro de la licenciatura en diseño y formación a través de actividades extracurriculares, han buscado una asociación entre los procesos creativos y el tramado político e ideológico del que participan. Mis estudios en paralelo dentro de la Escuela de Cine Popular que forma parte del colectivo Festival de Cine Social y Antisocial (FECISO), mi acotada participación en la plataforma multimedia El Desconcierto, el diplomado de Tipografía Digital y mi tipografía publicada: Jauría, entre otras experiencias, dan cuenta de aquello.

Estas preocupaciones no aparecen por generación espontánea, sino que revelan un eje permanente en mi formación, resultado de un encuentro temprano de tradiciones de pensamiento crítico que se reconoce por ejemplo en 1934 con W. Benjamin, quien trata la relación entre los valores estéticos propios de la obra y su orientación ideológica. El pensador alemán abordó este problema a través de dos espectros fundamentales, por un lado la exigencia que se le hace al artista para que otorgue a su obra una determinada orientación política, a la cual Benjamin se refiere como *die richtige Tendenz* (traducido como la tendencia correcta); y por otro lado la ejecución de la misma obra con calidad artística específica.

Benjamin destacará la imperiosa necesidad de rebasar la "estéril contraposición de forma y contenido" (Ibíd., 1934: 92), entendiendo que cualquier análisis que quiera dar cuenta coherentemente del sentido político de una obra deberá atender a la relación dialéctica que se establece entra ambas nociones, lo que atañe directamente al concepto de técnica, el cual refiere a la propia labor del autor como productor al que apunta el filósofo.

Por tanto, como argumento final para justificar esta investigación y describir concretamente como activar circuitos políticos críticos, se genera la posibilidad de aportar y reconocer proyectos que han desplazado esta lógica de des-temporalización creativa, donde la materialidad de la obra es reemplazada por la conjunción de acontecimientos y subjetividades en un tiempo y espacio específicos, que se sustenta en la carencia de un pensamiento estético omnipresente que organice el todo, para generar espacios de intercambio estético, simbólico e ideológico que intervengan directamente en las condiciones contextualizadas con comunidades, poniendo en el centro de la operación la colaboración. Desde sus formas más variadas: encuentros, festivales, actividades culturales, foros o reuniones que mantengan de manera constante incrementar y conspirar procesos de democratización de las sociedades, a través de la renuncia a las lógicas representativas, para activar microesferas públicas experimentales, donde la colectividad recupere el espacio de lo común.

Lugares y circuitos preliminares

En coherencia con lo hasta ahora descrito, existirían redes de contención y espacios disciplinarios en donde esta investigación y proyecto experimental tiene lugar y ha adquirido sentido. Aquello es lo que paso a describir.

Habría una relación público-privada de consenso y estabilidad al mismo tiempo que se define desde un campo académico acotado, en contraste con programas de experimentación como los Estudios Visuales. Dentro del dominio de lo público la Universidad de Chile tiene especial cabida e importancia, sobre todo cuando leemos el artículo 2º de su Misión: "La generación, desarrollo, integración y comunicación del saber en todas las áreas del conocimiento y dominios de la cultura, constituyen la misión y el fundamento de las actividades de la Universidad, conforman la complejidad de su quehacer y orientan la educación que ella imparte"[11]. En consecuencia, los dominios de la cultura asociados a este proyecto: las políticas de la imagen, la preservación de patrimonio audiovisual y la producción-creación de nuevas composiciones audiovisuales, son y deben ser prioritarias en el panorama de tensiones y debates dentro de la Universidad.

Esta tarea no le es exclusiva: "El compromiso nacional —señala— debe impulsarnos a constituir grupos amplios y diversos para analizar permanentemente, siempre desde un alto nivel académico, los problemas que enfrenta nuestra sociedad". Por consiguiente es exigible la correspondencia con otros organismos públicos como la Cineteca Nacional, El Museo Nacional de Bellas Artes, El Centro Cultural Palacio La Moneda, La Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos. Del mismo modo que se buscan relaciones estratégicas con la Embajada de Francia y España en Chile. Recordando que gran parte del origen del material y catalogación de archivos audiovisuales artísticos en Chile fueron incentivados por la coordinación cultural de Francia.

Corresponde a la vez asumir posición ante la penetración del sector privado, que ha encontrado sustentabilidad económica en la mantención y catalogación de archivos audiovisuales o en su distribución, además de la productividad generada en las industrias creativas como espacio de reproducción y distribución de material audiovisual sostenido en ciclos de festivales.

Lo descrito sin embargo no es el único lugar; en paralelo se construye una alternativa en donde el audiovisual y el video-ensayo media relaciones políticas de contrainformación y contracultura. Se presenta en centros sociales como Volnitza, Porvenir; juntas de vecinos: Señal 3 La Victoria, Radio Villa Francia y escuelas populares: Escuela de comunicación popular, Escuela de Cine Popular; un terreno de creación colectiva que resignifica la imagen y la utiliza como punta de lanza de crítica.

Esto se ha consolidando y publicado tras la labor de espacios de creación y experimentación social, que si bien no han alcanzado una maduración, están más cerca de los espacios creativos que se han consolidado en el resto del mundo. Sin duda una de las experiencias más avanzadas es el colectivo FECISO —Festival de Cine Social y Antisocial— que además de mantener un festival ha iniciado escuelas formativas, ambas experiencias coordinadas por José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola, quienes durante el 2014 se adjudicaron el premio FIDOCS 2014, en la categoría Documental con el largometraje *Crónica de un Comité* (2014), y han desarrollado en conjunto *El Pejesapo* (2007), *Mitómana* (2009) y *El destapador* (2012).

Esta panorámica es sumamente propicia para la investigación pues entiende un campo en tracción, en el cual la tesis y los modos de acercamiento aún son establecidos como propuestas y variables a explorar, por lo que las consecuencias de este proyecto asocian variables en la reflexión de un patrimonio amplio que se disputa entre lo privado —agencias, productoras y ONG— y lo público —archivos, museos, universidades,

11 Misión y visión de la Universidad de Chile, disponible en: http://www.uchile.cl/portal/presentacion/institucionalidad/4681/vision-y-mision.

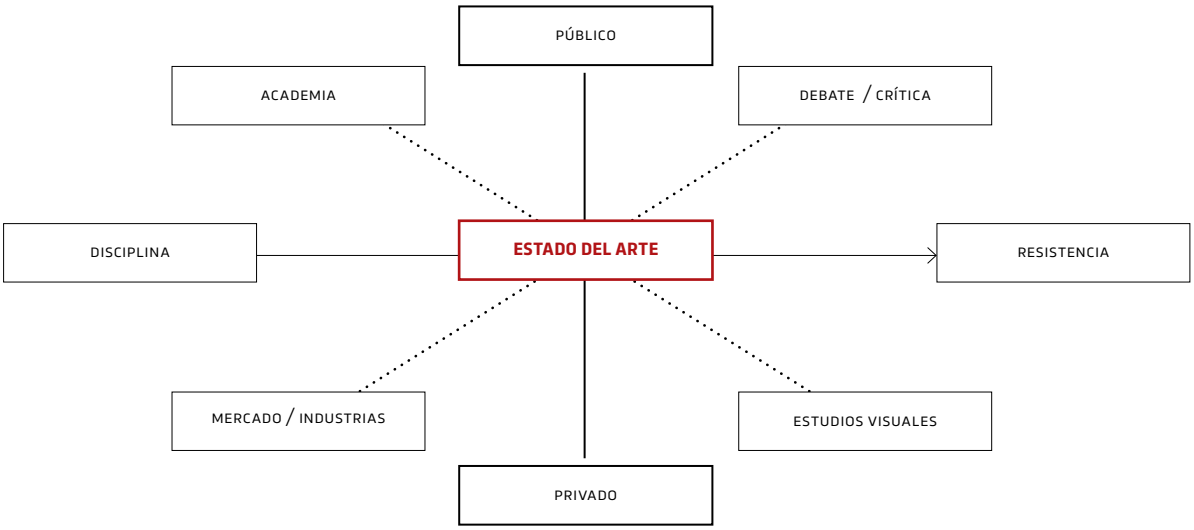
juntas de vecinos, colectivos sociales—; por lo tanto su grado de impacto radicará en ambas esferas, materializadas en organizaciones sociales e instituciones que plantean lo audiovisual como un pilar importante en la tarea de pensarnos en los ámbito de la cultura, la política y la economía. Ejemplos de esto en Chile corresponden al Centro de Cine Experimental que dará origen posteriormente al Nuevo Cine Chileno, El Video Club, La Cineteca de la Universidad de Chile, El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y El Centro de Estudios de la Realidad Social.

La perspectiva señalada en estas plataformas define un escenario idóneo y la posibilidad de intervenir con la circulación y publicación del resultado de este proyecto *Contrafuego*, tanto sobre el archivo filmográfico que compone el patrimonio audiovisual colectivo representante de otras varias asociaciones del patrimonio intangible. Además de conectar la acción del diseño con otras áreas del conocimiento, penetrando y activando una mediación en la imagen; adiestrando la gestión sobre el acceso y uso del archivo y la adaptación del creador/productor como un sujeto dispuesto en un contexto que carga el dispositivo político diseñando la mirada de éste.

La factibilidad en términos económicos y de tiempo son definidos por un signo/objeto —el video-ensayo— el cual no es evaluado por su funcionalidad ni su legibilidad, sino desde la perspectiva del proceso creativo y como éste se integra modificando relaciones del régimen escópico. Favoreciendo la investigación y el desarrollo en un ambiente creativo propio del ensayo y la experimentación colindantes a los estudios visuales y otras disciplinas que piensan las implicancias de la imagen.

[Diagrama _**VI**]

Estado del arte



Afiches de difusión de actividades en Casa Ocupada Voltiza, Santiago.

Metodología de investigación

Pensando en qué considerar como orden metodológico para esta investigación, proyectaba un recorrido extenso, cargado de encuentros, personas, libros y lugares; todos avanzando a destiempo y que en un momento exacto alcanzaban legibilidad, coherencia y consistencia.

La investigación que acá se presenta mantiene un enfoque de carácter autobiográfico y experimental que hace legible la creación y producción de su obra, por tanto la expresión metodología será de carácter autoral en relación a enunciar y dar cuenta del proceso de proyectación.

En la extensión del proyecto se identifican distintas etapas que permitirían derivar un ordenamiento secuencial; aun así cada uno de los segmentos se fue traslapando y regresando en la medida de lo necesario, por lo que cabe advertir que lo expuesto no es una fórmula procedimental, sino un mapa de relaciones y decisiones que me permitirán identificar los distintos procesos. Para ordenarlos, y más que una secuencia metodológica, son apuntes de criterios y situaciones. Los he agrupado en cuatro secciones enlazadas: exploración y autoformación; observación y conceptualización, selección y realización de entrevistas, y finalmente, experimentación.

I. EXPLORACIÓN Y AUTOFORMACIÓN

El primer sector está asociado a la búsqueda y la intercalación intelectual de espacios y fisuras, en donde por una parte el diseño sea coherente y reflexivo, pero además esté asociado a otros planos del conocimiento, la historia, la estética y el arte. Pues sin duda parte de este ejercicio corresponde a hallar un lugar desde el cual situarse y pensar el hábito de hacer en diseño.

Iniciado como un estudio exploratorio, en esta etapa se definió e identificó fuentes documentales asociadas a las perspectivas desarrolladas, además de ordenar datos y referencias bibliográficas y filmográficas para el proceso de consolidación teórica asociada al planteamiento del Problema de Investigación. El ajustado marco teórico centra la mirada en los conceptos relacionados con el desarrollo del video-ensayo y sus posibilidades de acción.

Consumidor de cine y videos, fui testigo de una evolución tecnológica asociada a su registro y producción, pero sobre todo de acceso a construcciones visuales de orden mundial. No será hasta el año 2012 que interesado por seguir aprendiendo, postulo a la Escuela de Cine Social dirigida por Carolina Adriazola y José Luis Sepúlveda, quienes gestionan el Festival de Cine Social y Antisocial, además de su colectivo correspondiente. Allí participé durante más de un año intentando concluir un cortometraje sobre la quema de libros.

En esos intervalos y principalmente en largas conversaciones es que aparecen la complejidad de las figuras de Chris Marker, Andréi Tarkovski, Dziga Vértov, Jonas Mekas, Guy Debord, y zonas latinoamericanas como *pornomiseria*, a través de Carlos Mayolo y Luis Ospina —quien visitó Chile durante la primera semana de septiembre—, entre otros que continuarían largamente esta lista; serán estas referencias que al parecer muy distantes al diseño, me permitirán forman un criterio sobre parte de la cultura visual. Superando aquella extrañeza sentida de consumir y solo mirar diseño para producir diseño, pues considero que siempre será un fatal error, que nos dirige a cometer los mismos errores y repetir el círculo incansablemente.

II. OBSERVACIÓN Y CONCEPTUALIZACIÓN

Este segundo momento materializa decisiones de realización, además de pruebas de cámara e iluminación asociadas al trabajo de entrevistas; continuando el análisis de referencias visuales, estéticas y políticas.

En este proyecto y en la medida que se fueron definiendo parámetros, experiencias de soportes y referencias de prácticas creativas asociadas a intereses y a puntos de partidas para culminar este proceso de pregrado, se hizo necesario trazar un eje capaz de sostener tanto las consideraciones creativas como las activaciones políticas, en sus escalas públicas y privadas.

Dentro de esa indagación, en perspectiva, discriminé que la preocupación por la quema de libros ha sido un tema recurrente en mi proceso creativo; la desaparición de las bibliotecas, la casería de humanos, la quema de brujas, la quema de bosques, las barricadas y los actos de sabotaje se veían ahí condensados, comprimidos en un acto tan literario como revolucionario. El enfrentamiento de la idea y la represión del fuego, compartían lugar con la luz, el calor y el hipnótico movimiento de las llamas.

Como nota, la cantidad de libros quemados en la dictadura chilena será por siempre un misterio, al igual que el número de víctimas de la violencia estatal. No fue azar buscar y quemar los libros; ahí estaban las historias, las experiencias y las imágenes de ese momento; dispuestos a borrar su existencia. No sólo se allanaron las bibliotecas públicas, sino que gran parte de la pérdida está asociada a las pequeñas bibliotecas, a las que no estuvieron catalogadas, a las fotografías, firmas y dedicatorias que ahí estuvieron.

En correspondencia con este encuentro, que seguiré detallando en la fase de conceptualización de esta memoria, concreté la posibilidad de hablar sobre imagen, entendiendo el fuego como su metáfora, tan creadora como destructora, tan reconfortante como violenta. Pero no sólo había una metáfora, pues se hace carne y real; el fuego y la palabra son las compañías de la evolución del cuerpo y de nuestro pensamiento.

III. SELECCIÓN Y REALIZACIÓN DE ENTREVISTAS

Un gran porcentaje, si es que no su totalidad de este proceso, se ha definido por conversaciones, que si bien no han seguido una pauta estricta de entrevistas como estudio de campo forman parte de las afinidades y las confianzas determinadas por círculos comunes y entornos íntimos. Este proceso creativo ha sido una excusa para volcar toda la energía en reencontrarse, con personas a distancia, con provocativas situaciones y con el entrecruzamiento de miradas a partir de realidades distintas. Sobre esto, más que describir las implicancias de entrevistar a varias personas me parece más ajustado guiar la mirada en torno al ejercicio de escuchar.

Las entrevistas han sido integradas al genero documental, es su relato testimonial el documento de información quizás más legitimado. “Nadie puede informar de un acontecimiento de manera más creíble que un testigo que lo haya visto con los propios ojos y escuchado con los propios oídos” (Hito, 2008).

Pero, aquella migración a una prueba jurídica siempre ha implicado dudas. Según Michel Foucault, técnicas como ésta históricamente provienen de pruebas dudosas como el juicio de Dios o la confesión religiosa, en donde el testigo era lanzado al agua; si flotaba estaba diciendo la verdad si se hundía había mentido.

Las dudas crecerían con las críticas planteadas por feministas, entre ellas Gayatri Spivak, pues grupos específicos de la población por principio quedan excluidos de la articulación social. Aunque pueden hablar, no les prestamos atención. (Spivak, 2003: 321). En su libro *¿Puede hablar el subalterno?* se pregunta principalmente por mujeres en situaciones coloniales y patriarcales, a las que les es imposible hablar o transmitir experiencia concreta (ibíd.: 307); es decir una experiencia bruta sin capacidad de análisis, o bien irreflexivas.

Sobre el testimonio y su búsqueda a través de las entrevistas, se han generado muchos juicios, principalmente en Europa. Será razonable si consideramos que parte de su historia reciente se ha escrito recurriendo a sobrevivientes y sus relatos. Auschwitz y el horror de La Segunda Guerra Mundial puso especial acento sobre este aspecto, principalmente con la condición en la que se encuentra quien habla. La situación de pérdida y de fractura descrita en los testimonios otorgó consecuencias epistémicas y políticas de amplio alcance; ya no se puede hablar sobre testimonio como un tema cualquiera, siempre tratará de conducirse en un sentido específico desde un punto de vista y esperando entrar en una relación de aproximación e intercambio con los testimonios a través de la construcción de la situación.

Es que el testimonio y su búsqueda a través de las entrevistas ha sido integrado de forma institucional "viéndose cubiertas de disertaciones determinadas por intereses completamente distintos: desde las 'conmemoraciones' de Estado, que ponen en escena inflexiones pomposas y rituales dentro de las nuevas orquestaciones de la inocencia nacional o de la gestión de residuos del pasado mediante la 'memoria cultural', hasta las narrativas de trivialización o de negación" (Nowotny, 2008). Latinoamérica no se ha excluido de tales prácticas; las comisiones de verdad y justicia para víctimas de violencia política en las dictaduras o la creación de memoriales son estructuras organizacionales de la memoria y la experiencia del testigo institucionalizado.

Y es que el testigo siempre pertenece a una categoría institucional, el tribunal es su lugar clásico del discurso, "el o la testigo no puede en modo alguno ser identificado/a sin más con la conducción de la acusación ante el tribunal, aunque, en otro sentido, posiblemente la realidad de la que habla corre también 'a su cargo'. Pero qué sucede cuando para determinados testigos no hay tribunales dispuestos a escucharlos" (Nowotny, 2008).

Existe una violencia permanente en la asignación de testigo, por una parte la valorización de la veracidad, asociada a la presencia y el grado de involucramiento pero por otra parte compuesto por un vínculo social en los que se apoya el discurso del testigo.

"[El oyente] debe saber que quienes sobreviven a un trauma y dan testimonio del mismo no disponen de ningún saber, de ninguna comprensión y de ningún recuerdo precedentes que hagan referencia a lo que sucedió. Que él o ella temen profundamente ese saber, que retroceden cuando éste asoma y que cuando tienen que enfrentarse al mismo tienden en todo momento a bloquearse. Debe saber que ese saber disuelve todas las barreras y que se abre paso a través de todos los límites del espacio y del tiempo, del sí mismo y de la subjetividad. Que aquellos que hablan de un trauma prefieren el silencio en un determinado plano, al objeto de protegerse del temor asociado a ser escuchados y a escucharse a sí mismos. Que el silencio, aun siendo una derrota, les sirve de refugio y al mismo tiempo constituye un lugar de cautiverio. El silencio es para ellos un exilio que les viene impuesto, pero también

un hogar, un lugar de destino y una maldición obligatoria. No volver de ese silencio es tanto la regla como la excepción.

"El oyente debe saber todo esto y más. Él o ella debe escuchar el silencio, una quietud que se expresa calladamente tanto en el silencio como en el discurso y lo hace del mismo modo desde un espacio que está detrás del discurso como desde el interior del discurso. Él o ella debe distinguir, reconocer y dirigirse a ese silencio, aun cuando ello no signifique otra cosa que mostrar respeto —y por ello mismo saber cómo hay que esperar".[12]

12 Israel Gutman, *Der Aufstand des Sonderkommandos*, Auschwitz. Zeugnisse und Berichte, p. 58, citado en Nowotny, 2008.

Por tanto no es la falta de discurso del testigo y su relato sino el demasiado, una demasía que sólo puede ser abordada en el intento de aplanar las superposiciones que se presentan ahí, en la experiencia alojada; se trata en conclusión de entrar en una relación social con los testigos y con los testimonios: en una relación social que esté aún en condiciones de prestar escucha al silencio, porque no podemos prescindir del testimonio dado que no solamente informa sobre el mundo, sino también lo origina en un sentido político y social.

IV. EXPERIMENTACIÓN

Finalmente el gran desafío luego de haber hurgado en varios espacios, consiste precisamente en realizar una experimentación plástica, en cuanto a la imagen audiovisual, compuesta de manera superficial por las categorías: tiempo, movimiento, sonido y montaje.

Esto permite una gran cantidad de suministros y recursos en su experimentación; más aún cuando el límite de lo posible está determinado por la cantidad de información digital capaz de ser procesada por los computadores y los formatos sostenidos por programas de edición visual. En dirección a seguir ampliando los programas de edición más formales pertenecientes al monopolio de la suite de Adobe, tras un interesante workshop he aprendido Modul8, programa que integra la posibilidad de edición de video en tiempo real además de condiciones de audio reactivas para la edición.

Pero sin duda la propuesta no debe estar centrada únicamente sobre los procesos mecánicos de los espacios creativos y estéticos, sino en la traducción disciplinaria del proceso creativo, poniéndola en tensión, porque "una disciplina es, desde luego, disciplinaria: normaliza, generaliza y regula; hace ensayar un conjunto de respuestas y, en este caso, entrena a las personas para que funcionen en un entorno de trabajo simbólico, diseño permanente y creatividad racionalizada" (Steyerd, 2010).

Pero, ¿es posible ver desde otra perspectiva la sección de los campos disciplinarios distintos de una operación de control? Como primera impresión, pertenecen a un activo del capitalismo avanzado desde el punto de vista tecnológico y conceptual que intenta mejorar su desarrollo para funcionar de manera más eficiente en una economía del conocimiento.

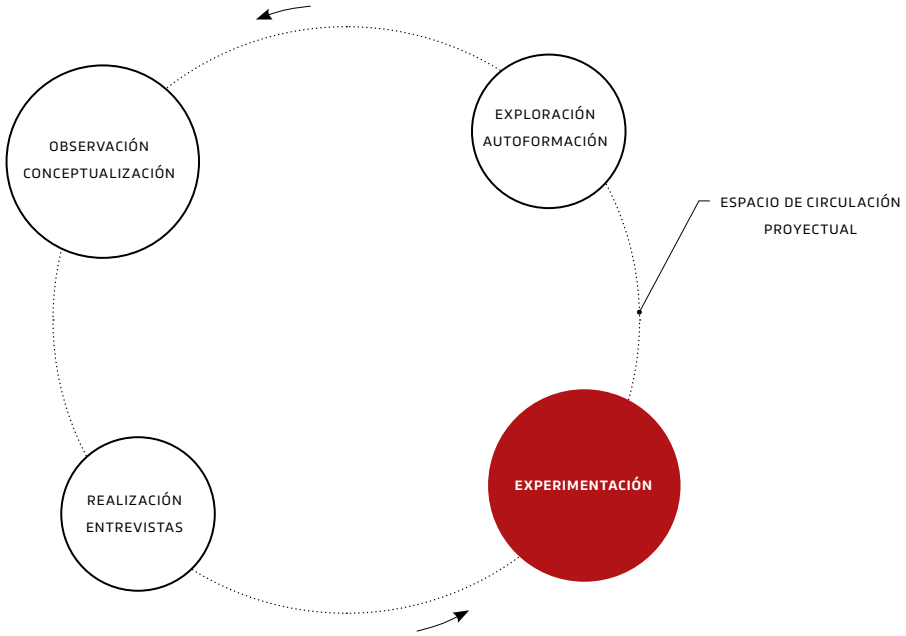
Aún así la investigación artística, las prácticas creativas y los contextos de proyección social pertenecen a la perspectiva del conflicto, para ser más precisos, la de luchas sociales que abarcan la mayor parte del siglo XX, por tanto es necesario ubicar esta posición en una mayor y de largo legado.

Por ejemplo, pertinente a este relato, el ensayo como enfoque fílmico incluye en sí mismo la perspectiva de la resistencia anticolonial. Modelo de aquello es *Las estatuas también mueren* (1953) de Chrirs Marker y Alain Resnais o bien el texto de Theodor Adorno *El ensayo como forma*, en donde se proponen características del ensayo como método subversivo del pensamiento.

Es así como al integrar esta perspectiva —es posible, como señala Hito Steyerd—, "se revela el contorno de una red global de luchas, que abarca casi todo el siglo XX y que es transversal, relacional y (en muchos casos, aunque ni mucho menos en todos ellos) emancipadora" (Steyerd, 2010). En conclusión, si bien en la mayoría de las ocasiones los procedimientos científicos, legales o periodísticos subyacen metodologías dominadas por relaciones de poder, en varios casos de proyectos de investigación y creación se realiza una reivindicación de singularidad, dotándolos de autonomía y en algunas ocasiones muestran resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento.

[Diagrama _**VII**]

Ciclo y proceso metodológico.



Segunda parte

ANTECEDENTES

Marco teórico

EL MARCO TEÓRICO QUE HE CONSTITUIDO PARA LA INTELIGIBILIDAD DE ESTE PROYECTO SE CONFIGURA PRINCIPALMENTE POR TRES ZONAS INDEPENDIENTES, ENSAYO (ZONA 1), VIDEO (ZONA 2) Y VIDEO-ENSAYO (ZONA 3). ESTO CONFORMA UNA DESCRIPCIÓN PANORÁMICA DE ELEMENTOS TEÓRICOS AUTOSUFICIENTES, PERO ENLAZADOS QUE SOSTIENEN LAS DECISIONES Y EL DISEÑO DE ESTE PROYECTO DE TÍTULO EXPERIMENTAL.

La Zona 1 reconoce definiciones y espacios singulares en cuanto a la categoría ensayo y ensayo-visual que determina el problema de diseño demarcado por este proyecto; la Zona 2 constituye materialmente antecedentes históricos y políticos sobre el video a un nivel global complementadas con perspectivas locales, dibujando de tal forma el objeto de estudio. Finalmente la Zona 3 establece una conjugación y empalme entre las zonas anteriores, definiendo video-ensayo a través de caracterizaciones frecuentes y antecedentes mediales pertinentes con la intención de materializar y describir el objetivo propuesto para este proyecto.

ZONA 1. ENSAYO

El ensayo es una construcción literaria que opone la literatura con la filosofía, en la cual el autor despliega temas a partir de determinados puntos de vista y exhibe posteriormente relaciones posibles entre los mismos. La etimología revela algunos elementos de su complejidad. La palabra ensayo proviene de *intento, propósito y propuesta*, al igual que el sustantivo francés *essai*, utilizado por Michel de Montaigne, quien elige por primera vez en el siglo XVI la palabra para nombrar sus reflexiones, "tratando de hacer patente con este término la actitud de duda y escepticismo que alimentaba estos escritos" (Hernández, 2008: 15-16).

Essai a su vez proviene del término latino *exagium*, que significa peso y deliberar, de ahí su uso asociado a la *balanza*, y por aquello su migración *a pesar sobre un instrumento, examinar.* Su origen a la vez remite al verbo *exigere* compuesto por *ex* y *agere* que significa *mover en dirección hacia delante, empujar y expulsar.* Esta misma palabra fue utilizada y traducida al griego como ἐξάγιον (exágion)

Theodor Adorno en *El ensayo como forma* (1962) realizó una exhaustiva revisión desde el campo de la literatura y la filosofía sobre el ensayo y se permitió describir que más allá de las generalidades de aquella forma,

> "Su constitución obedece a dos principios que se encuentran en el fundamento de las resoluciones de la cultura de la Modernidad. Esto es, por una parte la integración de contrarios u opuestos establecida por el Romanticismo, la cual explica de hecho, como hibridación o entremezclamiento, el conjunto de posibilidades realizativas de la nueva Literatura, desde por ejemplo, la polimetría a la tragicomedia; por otra parte, la caída de la causa final clasicista que había restituido el pedagogismo moral neoclásico, es decir la anulación del finalismo extra-artístico y el consiguiente dominio de la libertad kantiana, tanto ética como estética" (Aullón de Haro, sin fecha).

Si bien es posible mantener específicas constantes, "el matiz de aquello es claro, pesar y valorar algo, poner a prueba. revelando dos sentidos el examen atento y el impulso reflexivo de llevar hacia otro lugar; aún desconocido y siempre indeterminado" (Hernández, 2008: 16). Para el ensayo no preexiste un orden establecido ni una estructura singular, pudiendo comprender varias disciplinas indistintamente –filosofía, política, historia, entre otras–. Marichal (1957) reconocerá que una de las características principales de la creación de ensayo es la subjetividad del autor que se imprime al tratamiento del tema, una *voluntad de estilo* (Ibíd.: 17-23) que tiñe y construye el texto.

Esta categoría, por su despliegue, a modos generales establece vínculos entre lo estético y lo político, visibles en el ámbito del relato. Será esta la forma en que la acción narrativa determinada por un único y singular modo, se proyecta como canal privilegiado de dichas zonas reflexivas. Allí se evidencia también el carácter necesariamente aproximativo y abierto de su discurso, como un *work in progress* que aún no ve en su horizonte conclusión alguna.

El atractivo asociado al ensayo —y es parte de la razón de su extenso desarrollo bibliográfico—, proviene de su carácter transversal, mismo carácter que lo convierte en problemático. Mientras por una parte está la posibilidad de aplicar el adjetivo ensayo, como signo de escritura personal y transgenérica, por otra trata de caracterizar al ensayo trazando una genealogía y convenciones propias. Esto deter-

mina o quedarse en una aceptación literaria, o bien expandir el concepto hasta incluir todo lo que se refiera a otro o a sí mismo de manera autorreflexiva.

Estas relaciones experimentales de creación discursiva paulatinamente migraron al campo de la imagen definiendo el marco conceptual de ensayo-visual.

El ensayo visual es un dispositivo. Con esto me refiero a la lectura que realiza Michel Focault (1984) cuando en una entrevista realizada le preguntan: *¿qué es un dispositivo?*, y él señala tres niveles de significación, el dispositivo es una red, cuya naturaleza orgánica permite cambios de posición y modificaciones funcionales y determinado bajo especiales momentos históricos, responde con urgencia generando acontecimientos.

Luis García Fanlo (2011) escribirá sobre esta entrevista y el desarrollo conceptual que se permite enunciar a Focault: "A veces es utilizado como un concepto general y otras para hacer referencia a instituciones (cárcel, fábrica, escuela, hospital, cuartel, convento, entre otras), disposiciones arquitectónicas (panóptico), discursos, procedimientos, reglamentos, artefactos o formas de subjetividad (por ejemplo, el dispositivo de la sexualidad). Lo que queda claro es que un dispositivo no se reduce exclusivamente a prácticas discursivas (esto sería la episteme foucaultiana) sino también a prácticas no-discursivas y que la relación, asociación, interrelación o articulación entre éstas resulta un requisito excluyente" (Ibíd., 2011).

Esto estructura al ensayo-visual como una compleja red de relaciones institucionales, sistemas de normas y formas que rigen sujetos bajo determinados efectos de saber/poder.

Aquello se materializa al analizar el ensayo-visual y reconocer que en él confluyen diversas corrientes tanto del análisis de documentos como de la vanguardia plástica, ofreciendo la traducción de forma visual de una reflexión autoral, mientras establece un vínculo dialógico con su realidad y contexto.

Por tanto los dispositivos constituirían a los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser. Pero no cualquier manera de ser. Lo que inscriben en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos (García, 2011: 4).

Es de este modo que el ensayo-visual, al mismo tiempo que se expone, demanda para completar su funcionamiento la colaboración de la mirada del espectador renunciando a su cómoda distancia e invitándolo a integrarse y reconocerse en él. Jacques Rancierè (2010b), dirá que en aquella condición el espectador se emancipará completando con su conciencia el recorrido de las imágenes.

En síntesis y complementando lo expuesto, el ensayo-visual es una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión. El autor manipula imágenes a través de una hermenéutica básicamente visual como un dispositivo que sirve para procesar experiencias de todo tipo y convertirlas en una obra nueva que las resume y produce al mismo tiempo nuevas experiencias.

Por tanto el ensayo, y en consecuencia el género mismo, sólo es definible mediante la habilitación de la categoría de discurso reflexivo, la cual a través de la hibridación de los tipos del discurso posibilitaría la prismática multiplicidad de los modos de confrontación del sujeto, del sujeto ensayista con el mundo. La condición del discurso reflexivo del ensayo-visual consistirá en la libre operación reflexiva, cuyo necesario núcleo articulador es la operación del juicio, que inevitablemente es crítica.

Su forma herética, radical característica se fija precisamente en su condición fronteriza. De este modo, en sus distintas categorías resuelven la fórmula utilizada

por las vanguardias, disponiendo la estética al servicio de una hermenéutica interna, al tiempo que compensa la deficiencia estética del documento histórico, situando su discurso justo al nivel material de las imágenes (Pesci, 2007: 4).

Con lo descrito mantengo en mente experiencias históricas y contemporáneas de expresión, por ejemplo el trabajo de Jorge La Ferla que mantiene como objetivo difundir el conocimiento en torno a las relaciones entre imágenes técnicas y lenguajes audiovisuales, el entrecruzamiento de la historia de los medios, los soportes, junto a las tecnologías, y por último, las prácticas de la creación y el diseño con medios audiovisuales, lo que ha sido publicado en su libro *El medio es el diseño audiovisual* (2007); o ejemplos de obras como *Rojo* (2006), un ensayo visual del Roberto Rosique en donde exploratoriamente a través de su elaboración escultórica trabaja temas de violencia doméstica. O bien *Iconocracia* (2015), muestra colectiva coordinada por el ensayista Iván de la Nuez que repiensa las relaciones de poder dentro del arte contemporáneo cubano.

Fotografía de la exposición *Cine de Exposición. Instalaciones fílmicas* de Andrés Denegri, curada por Jorge La Ferla, vontextualizada en una época en la que el rodaje fílmico ha sido reemplazado casi por completo por la captura digital. Denegri rescata una historia del cine vinculada con el cine panorama y de feria de los inicios del siglo XX.

ZONA 2. VIDEO

Video es un concepto que ha sido empleado en el campo audiovisual en dos escalas de significación. Por una parte para señalar al soporte de cinta magnética, almacenamiento óptico y de sensores digitales desde los cuales es posible reconstruir imagen y sonido sobre una pantalla; por otra parte, demarca la obra audiovisual producida en tal formato.

La tecnología video aparece en la década de los cincuenta, asociada al desarrollo de la televisión, al tiempo que se presentan las primeras grabadoras en cinta magnética causando una relación entre los flujos abstractos —ondas— y los flujos significativos —imágenes—, reflejando sus procesos de descodificación generales.

Angela Melitopoulos[13] describe que para el video, la luz es el movimiento; a diferencia de la película fotosensible en donde el movimiento pertenece a una velocidad de obturación que funciona en la repetición de imágenes fijas generando una "ilusión de movimiento". La imagen del video realiza un movimiento real a través de las oscilaciones de la energía, es decir los puntos altos y bajos en las oscilaciones de luz.

Esto tiene especial vinculación con el modo de traducción que realiza la cinta magnética al capturar la imagen. Si bien hay una gran variedad de tipos de cintas que hacen mención a sus medidas como a su configuración química, funcionan bajo el mismo principio: una banda plástica con un material magnetizado —con la propiedad de ejercer acciones a distancia como atracciones y repulsiones por influencia y producción de corrientes eléctricas inducidas—, que al ser estimulados marcan la información de luz y color de la imagen complementadas con una banda de registro de sonido en paralelo.

Las superficies están cubiertas con millones de partículas de material magnético sensible que reaccionan con un cabezal electromagnético que escribe la cinta con pulsaciones eléctricas. La cinta compuesta por una cuadrícula transmite una señal altamente compleja combinando *crominancia* y *luminancia* a un codificador que realiza la traducción de las imágenes en una pantalla; el primer elemento define el color de una imagen, en donde su amplitud de señal corresponde de manera aproximada a la saturación y el matiz del color. El segundo componente gradúa la información de luz, en su equivalente perceptual indicaría el brillo o la brillantez (Schiffman, 2002: 240), configurando una imagen en blanco y negro.

Con la misma intensidad en que fueron alteradas las relaciones de captura y reproducción de la imagen, se generó al mismo tiempo una modificación en las condiciones productivas de éstas. Una de las principales características del formato video en el campo de lo social fue la masividad de su uso; a tal nivel de integración al desarrollo cultural y cognitivo que incluso se han hecho lecturas determinadas por la tecnología video, transformando al *homo sapiens* en un *homo videns* (Sartori, 1998: 11).

Podríamos entender que lo planteado por Sartori es un proceso que ha comenzado en los orígenes del arte y la producción de imágenes que alcanza mayor visibilidad con la máquina cinematográfica y posteriormente con la transformación al video. De tal modo la preocupación no acaba en el registro que realizan sus antecesores —la fotografía y el cine—, que han puesto de manifiesto que el mundo es un flujo de imágenes, y el campo de éstas se encuentra en un estado de transformación constante. Entonces, la gran avanzada de la tecnología del video causa un desterritorialización mayor de estos sentidos de información.

13 Videoartista griega que centra su trabajo en la relación migración / movilidad, la memoria y la narración. En su amplia filmografía concibe proyectos de arte multimedia en los que la tecnología de video es un medio mnemotécnico revelador basado en el tiempo y los procesos micropolíticos. Publicaciones en conjunto con Maurizio Lazzarato hoy materializa su obra en instalaciones de vídeo, vídeo-ensayos, documentales y piezas sonoras.

Esta nueva dinámica de flujo de información globalizada es entendida como una construcción política propia del video, reconociendo en perspectiva y a distancia experiencias asociadas al videoactivismo, el videoarte y el video-ensayo, desde la cual debe buscarse una nueva relación humana con la imagen.

El video sin duda se constituye a partir de su uso y su práctica permitiendo tejer, desatar y re-tejer flujos sociales mediados por las imágenes. Resulta juicioso declarar que el procesamiento de imagen electrónica simula la memoria y el trabajo intelectual supera la síntesis de material.

Si bien el video pertenece y se rige por algunas definiciones públicas asociadas a la industria creativa ya descrita, también se presenta como un dispositivo capaz de significar estas relaciones y *refuncionalizar* los factores productivos de la imagen y la industria creativa. Materializando un espacio nutritivo para la acción creativa de forma autónoma y crítica, dirigida en centros sociales y museales o en la redefinición de espacios públicos. En estos exhibe de forma crítica una producción creativa basada en la explotación económica de la propiedad intelectual, servida por trabajadores y trabajadoras culturales flexibles cuyos puestos de trabajo en esas mismas instituciones están preocupantemente desregulados.

Ante esto, ¿cómo una nueva tecnología y un nuevo uso de la imagen permite colocarlas en un nuevo orden (montaje), restaurando una ecología de la mente y transformándose en una oportunidad para la reflexión crítica, que se enfrenta al control y a los medios ya utilizados para ejercer poder de forma vertical?

La práctica del video es necesario comprenderla distante de la máquina cinematográfica. La diferencia que expongo es que en el campo del video y el nuevo régimen que se gesta la expresión y el ejercicio sistemático constante es de duda, que toma el lugar de la certeza ideológica; dicho en otras palabras la mirada ya no se guía bajo certezas, sino que hurga y penetra en las fracturas de los metarrelatos obsoletos. Asimismo la praxis de este medio cambia en algo esta situación, porque implica un nuevo gesto: deslizarse con la cámara cinematográfica en lugar de saltar con una cámara fotográfica.

Este nuevo movimiento condicionado por el aparato tecnológico no significa que suceda inadvertido, pues tanto en la fotografía, el cine o el video la intervención es constante; lo interesante es que el dispositivo no sólo asignará condiciones a su operador, más bien al círculo completo en el cual se despliega:

> "La cámara que Forest sostenía en sus manos siguió, naturalmente, mis gestos, vía 'gestos-movimientos' que se relacionaban con ellos. Pero sus gestos condicionaron mis propios gestos que respondieron alterándose. Por lo tanto se estableció un diálogo, cuyos numerosos niveles no eran enteramente conscientes, ni para Forest ni para mí, porque no eran totalmente deliberados. Mis manos contestaron a los gestos de la cámara y esta modificación de los movimientos de mi mano cambió, sutilmente, mis palabras y mis pensamientos. Y Forest se movió, no sólo en respuesta a mis movimientos, sino también a los pensamientos que yo estaba articulando verbalmente" (Flusser, 1975).

Justamente la cámara en la modalidad que sea repercutirá en el operador/director/diseñador y el colectivo al cual interviene; no únicamente en las expresiones

corporales, sino en la subjetividad construida, traspasando así la intervención material a la disputa de nuevos sentidos y valores.

Lo dicho define al video como aparato el cual asemeja una didáctica que simula el pensamiento y una organización o sistema que permite que algo funcione. Lo funcional estará fijado en los procesos de producción del video —puesta en escena, realización y montaje— lo que corresponde al aspecto más lúdico del aparato, al uso de su maquinaria básica; mientras el acto ritual de consumo de la película pertenece al régimen más siniestro del sistema social, al dispositivo.

Registrar en video implica varios tipos de transformaciones, ya sean físicas, mecánicas o conceptuales, siempre moviéndose alrededor de la captura de imágenes, pero el momento de consumo prohíbe otro tipo de inversión, o por lo menos, hace que éste no tenga sentido. En consecuencia, el verdadero productor del video no es la persona con el dinero o el administrador del conjunto de los recursos, sino la persona que controla el montaje: "el hombre que corta y empalma, el que tiene el control del celuloide", aquel para quien todo el material puesto en escena y capturado por la cámara (sin importar cuán compleja y artísticamente esto sea llevado a cabo) no es más que materia prima.

Esta figura, a quien Flusser da el nombre de productor-montador, es la que "hace uso de una tecno-imaginación de un orden totalmente diferente" (Flusser, 1979: 89).

Ante esto el sujeto creador debe apoderarse de las circunstancias materiales, modificando su actuar; de estas ideas nació el vídeoactivismo, en el momento en que se comprendió que los medios de masas están controlados por élites poderosas que afirman servir al derecho democrático de informar al público cuando en realidad sus intereses, fuentes y apoyo económico reales, su liderazgo jerárquico y sus procesos de toma de decisiones se esconden tras puertas selladas.

Es fundamental oponerse a estas prácticas mediante la inclusión de perspectivas periféricas y antagonistas, haciendo que los procesos de producción sean lo más democráticos, anti-jerárquicos y transparentes que se pueda. Pero no es suficiente con eliminar las distinciones entre producción y consumo y entre expertos y espectadores. Lo imprescindible es cuestionar cómo las imágenes y los sonidos se organizan para producir significado en su sentido más original; esto significa realizar un video políticamente distanciado de las respuestas prefabricadas o el discurso político "correcto". Significa hacer vídeos en forma de preguntas.

Para aclarar esto es necesario mantener una distinción entre hacer cine político (filmes sobre política) y hacer cine políticamente. Hacer cine políticamente significa investigar cómo las imágenes encuentran su significado y desmontan las reglas impuestas, sean éstas originales del espectáculo comercial o bien de la propaganda militante. Eso significa provocar a los espectadores y espectadoras para que se conviertan en sujetos políticos, para que reflexionen

CORRIDOR X es una doble proyección producida por Angela Melitopoulos dentro del proyecto colectivo Timescapes. Trabaja de la historia migratoria en la ruta de tránsito que conecta Alemania y Turquía a través de la antigua Yugoslavia y Grecia. El filme está organizado en segmentos que utilizan una doble proyección para crear relaciones didácticas entre sitios geográficos, gráficas y material de archivo histórico.

sobre su propia posición frente al poder, para plantear dudas y hacer preguntas. Contrasta con ello la manera en que mucho del vídeoactivismo contemporáneo consiste realmente en propaganda.

> "Hacer filmes políticamente significa contribuir a la representación históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. El artista/cineasta debería descubrirse en el proceso de devenir-"proletario". Debería también utilizar su trabajo para extender el devenir-artista del "proletariado" por medio de la participación masiva en diferentes formas de creatividad. La cuestión, por tanto, sigue siendo la misma; se trata de interrogarnos sobre la posición política del artista: ¿de qué lado estás?" (Vilenvky, 2007).

En Latinoamérica esta interpretación comenzó a prosperar en algunos sectores especialmente de la izquierda revolucionaria. La idea que para cambios sociales es fundamental la educación del pueblo, por lo tanto el acceso al conocimiento, era prioridad. En ese momento con la aparición del formato video —mucho más económico que el filme—, se genera una oportunidad para el incremento de proyectos asociados al registro y luego divulgación de material audiovisual.

> "El video se transformó entonces en la herramienta audiovisual que facilitaría la aplicación de técnicas pedagógicas más interactivas y eficaces. Muchas veces empleado por agrupaciones de educadores vinculados a movimientos políticos, la transferencia de conocimientos estaba más bien orientada a la articulación de organizaciones sociales y políticas, y a la generación del debate en torno a temas contingentes" (Liñero, 2010: 10).

De este modo el video se transformó en la herramienta audiovisual que podría aplicar estrategias pedagógicas y de propaganda político-social más eficaces.

En consecuencia, si esta investigación pretende construir nuevas alternativas que reflexionen desde el diseño, las mediaciones posibles desde la imagen entre sujetos y acciones, el video se presenta como un dispositivo que permite mediar tal relación y que además concentra una política capaz de intervenir lugares y tiempos.

El video se establece como un programa experimental para pensar cuáles son las capacidades reales de actuar y componer una mirada de disenso entre el escenario en el que se desenvuelven la mayoría de los Estados-gobierno, respecto al arte y la cultura. No obstante la presión que ejerce el interés por instrumentalizarlas para el consumo, determina que la cooperación con el sector privado se justifica como parte de las industrias creativas neoliberales, y en el que la omnipresencia de la creatividad se ve promovida como un imperativo de la producción cultural contemporánea.

Ejemplo de aquello ha sido el uso de esta tecnología aplicada, que para el contexto chileno se instaló tempranamente en las prácticas de la resistencia cultural. Luego de una breve historia que se inicia en los setenta, quienes se enfrentan al carácter político alzado por la dictadura chilena, símil en gran parte de Latinoamérica, conforman un contexto significativo para la creación de redes de distribución visual, en ocasiones cercanas a la clandestinidad pero que mantenían una red activa.

Uno de los personajes importantes en el contexto chileno es el cineasta y publicista Hernán Fliman, quien utiliza el video como instrumento que evade la clausura televisiva registrada por la dictadura, y asume como tarea, semejante a lo que realiza Patricio Guzmán o el Nuevo Cine Chileno, en donde el registro de la realidad es en sí mismo una acción subversiva.

En ese sentido el video chileno mantiene una doble naturaleza, primero como medio de registro pero a la vez como un ámbito del hacer; artistas, comunicadores y audiovisualistas independientes fueron testigos de momentos relevantes de la historia de nuestro país, siendo soporte físico, pero también conceptual, de las imágenes y sonidos que hoy configuran archivos y parte del patrimonio que ha decidido comenzar a desclasificarse y hacerse público.

Otro antecedente importante en la formación y consolidación del campo del video en Chile es el Instituto Profesional de Artes y Ciencias de la Comunicación (IACC), si bien luego de su creación y con menos de un año de funcionamiento, las relaciones entre académicos y financistas comenzaron a deteriorarse, entre otros motivos por la tendencia mercantil que exhibían estos últimos. (Liñero, 2010: 85) Es destacable su proyección en relación al campo del video y lo audiovisual.

Un importante grupo de docentes se retira de IACC y crean en 1982 un nuevo proyecto: el Instituto de Comunicación y Diseño, precedente de Arcos y Arcis, quienes estructuran un ejemplo oportuno pues vinculan las experiencias del video en comunión con el campo del diseño, al menos histórica y nominalmente.

Los socios serán Luis Torres, Franex Vera, José Sanfuentes, Jaime Muñoz y Michael Weiss, este último importante diseñador alemán formado en la escuela de Ulm, heredero de los postulados de la Bauhaus. Desde el primer momento, la semiología se instaló en el centro de los planes de estudio del nuevo instituto, asociada a la enseñanza del diseño —influencia de Michael Weiss y de Luis Torres—, pero también expandiéndose hacia la enseñanza del audiovisual. Las teorías comunicacionales que se derivaban del estructuralismo permitían abordar, primero, el fenómeno de la comunicación como una operación del lenguaje, y luego, el uso del video ya no solo como sustituto transitorio del cine.

A partir de esto se abre un proceso de institucionalización del video que, afirmándose a través de diferentes hitos enmarcados en las políticas culturales de los años ochenta y noventa, comienzan a desplazar todo el potencial comunicativo e ideológico que venía adscrito al medio, reconduciéndolo hacia la oportunidad artística.

Esta situación da lugar a una serie de prácticas, de eventos y de citas en cuya operación de resistencia se fraguan no pocos proyectos, actitudes y estrategias. La exhibición y la distribución del video, la festivalización de la cultura y su integración en una nueva dimensión de visibilidad —en convergencia progresiva con el espectáculo—, y el surgimiento de nuevos centros de producción y nuevos modos de relación en el seno de las artes visuales, serán algunos de los hitos que se abordarán desde la circunstancia actual.

El video como medio tecnológico establece una problemática sobre el acceso. El registro del video, a diferencia del filme, registra información que se traduce posteriormente en su proyección como imagen; lo registrado es fundamental y se vincula directamente con lo que le antecede, la máquina cinematográfica.

La mirada construida a partir de la selección de planos supera la performance del registro, que ya en sí mismo históricamente había asumido una posición política. La subjetividad de quien registra en el video constituye un acto político, pues la imagen construida bajo esa tecnología y en determinado tiempo se atemporaliza y se transforma en archivo, por lo que en resumidas cuentas el problema dispuesto por el video al campo de la imagen es la construcción y el acceso del archivo. El vestigio registrado adquiere valor no en la medida de su cambio sino en directa proporción de su uso.

Ahora bien, la actualidad del video se ha diversificado. Por una parte el artista visual ha expresado su trabajo y registrado como huellas y vestigio a través del video,

consolidando el videoarte. La expresión del video en una situación museal como territorio del cual apropiarse dibujando parámetros para la videoinstalación y la experiencia inmersiva asociada a ésta. Lo que se extiende aún más con la digitalización del video, en donde la cinta electromagnética es remplazada por fotocensores electrónicos. Aumentando con ello la capacidad reproductiva. Es el video la superación de la reproductibilidad técnica de la imagen-movimiento y la condensación de imagen-tiempo, expresada en el montaje que constituye un archivo.

La máquina binaria brinda ahora la posibilidad a la imagen movimiento de liberarse de la linealidad y unidireccionalidad de la cinta de celuloide, pudiendo recurrir a relatos opcionales elegidos por el espectador (ahora usuario de diferentes *softwares*) o de reencontrarse con posibilidades abandonadas en vísperas del cinematógrafo: el cine expandido de los panoramas, los loop del zootropo y el kinetoscopio o la proyección de imágenes alegóricas de las fantasmagorías y los dioramas.

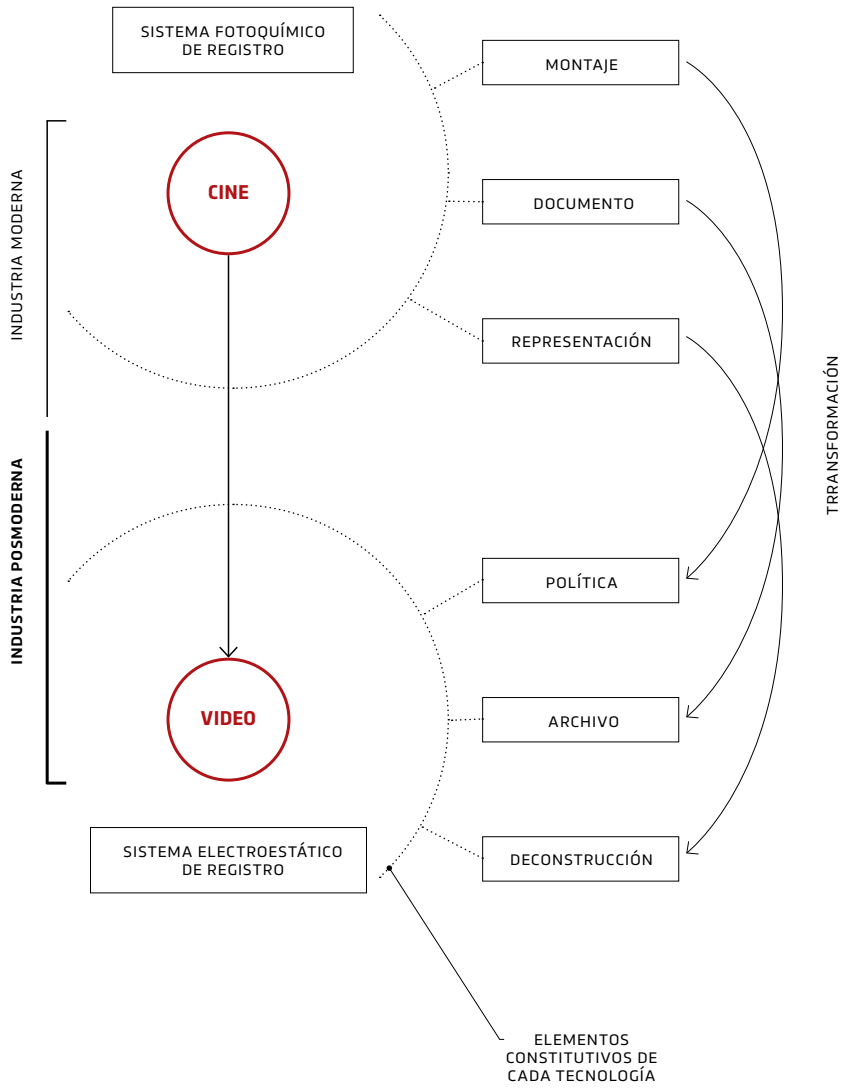
Las posibilidades de la imagen-movimiento en su nuevo soporte dirigen su atención a la forma como la máquina de visión se hibrida con la máquina de cálculo, produciendo nuevos cuerpos y pensamientos en la obra de artistas como Michael Snow, Chris Marker, Eduardo Kac, Lucas Bambozzi o Fabian Hofman.

El video retoma lúdicamente el cine; lo digital como soporte reúne el texto, el sonido y la imagen fija o en movimiento; lo audiovisual hoy obliga a volver a la arqueología de la fotografía y el cine. Pero el video como medio ha adquirido en semejanza al cine categorías de géneros. Y al igual que en el lenguaje, existe una construcción que piensa sobre sí mismo, el metalenguaje, para el video también existe un genero que cuestiona su actuar sobre la imagen, definiendo nuevos usos y nuevas políticas, construyendo una imagen compleja y útil para expandir el régimen de la imagen. Ese genero es el video-ensayo.

Fotograma de *Te Extraño* (2011) de Fabian Hofman; filme que combina lo familiar y lo político para narra la intensa relación entre dos hermanos adolescentes, y el vacío que deja la desaparición del mayor en la vida del menor.

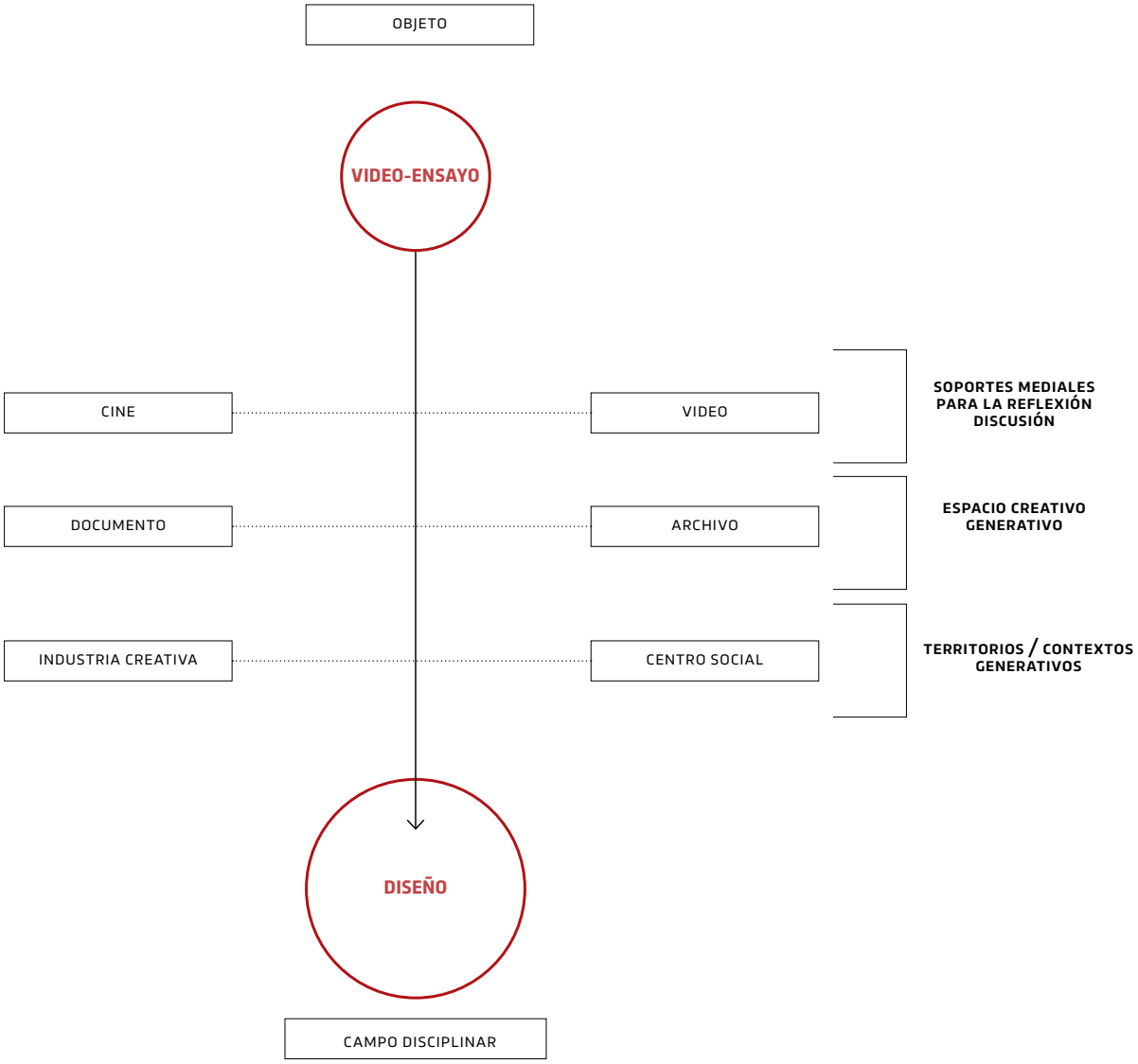
[Diagrama _**VIII**]

Progresión histórica cine-video



[Diagrama _**IX**]

Aportes del video-ensayo en el campo del diseño



ZONA 3: VIDEO-ENSAYO

En sintonía con lo señalado anteriormente, el video proyecta una tecnología más accesible, que no requiere una estructura industrial y ni siquiera un equipo complejo técnico para desarrollarse, aumentando su autonomía de producción. Tras esto el audiovisual penetró en el museo, siendo un formato utilizado por artistas que si bien comprendían su inferior calidad estética en comparación con el celuloide, hacía de la imagen un proceso más manipulable, que incluso decanta en la proyección —es decir, la puesta en escena del monitor en el espacio museal—.

La integración al ensayo visual de aquellas estrategias e inquietudes audiovisuales fue transitando desde el filme al video, reconociendo la singularidad de sus problemáticas y tensiones. El filme-ensayo si bien pudo haber surgido como un concepto natural, en pos de pensar a través de las imágenes, en donde además de narrar historias, el cine haya nacido también para discutir ideas, el ensayo no pudo gestarse en su origen o prontamente, como otras prácticas cinematográficas, porque requería de una madurez del medio. El trabajo de creación cinematográfica tenía primero que aprender a manejar las imágenes, crearlas, combinarlas, ejercitar su representación de lo real —documental— hasta agotar aquella veta.

Es necesario tener en cuenta que el ensayo permite elaborar una forma artística que conserva una poderosa vertiente filosófica, la cual se expone como plataforma para pensar ideas y presentarlas de forma personalizada. Además supone un camino de búsqueda intelectual que muestra la especulación durante su nacimiento, con sus limitaciones, alejado de la rigidez de un sistema dogmático. Así extrapolado al video-ensayo, este es un discurso que une el yo y el pensamiento, distanciado de la noción de sistema y que se nos revela haciéndose.

Como apunta Weinrichter (2011) el ensayo podría ser una culminación del cine documental, cuya evolución le habría llevado a alumbrar una variante que llevaba en su interior; el ensayo podía verse como el horizonte al que había tendido el cine actual a lo largo de su variado desarrollo. Pero también —como señala en ese mismo texto citando a Nora Alter—[14] el ensayo podría ser nada menos que la forma reprimida de otros géneros cinematográficos: el horizonte al que tiende el cine, recuperar y cumplir su primordial vocación reprimida de generar conocimiento.

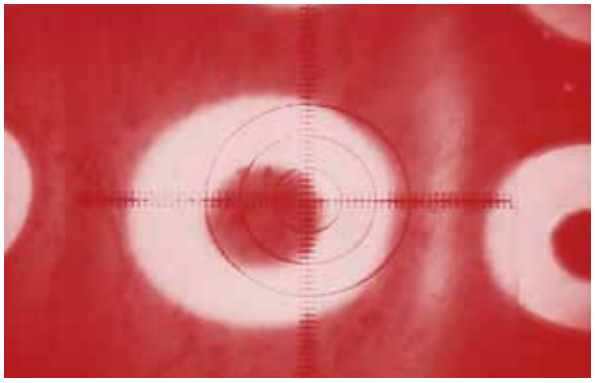
Nora Alter aportará señalando que en el ensayo resiste toda clausura, su argumentación es no lineal y es abiertamente personal, todo lo cual —añade— le hace especialmente adaptable para el feminismo; y sus dos rasgos principales serían la autorreflexividad y el "uso equívoco de imágenes objetivas para establecer un discurso subjetivo".

Por otra parte, en la búsqueda de poder establecer marcos y parámetros del desarrollo argumental del filme-ensayo:

> "El énfasis se pone más en el proceso que en los resultados... más que en el contenido del mismo, sin que se llegue a un estricto formalismo, porque es esencialmente el carácter del contenido el que produce las peculiaridades del proceso de reflexión. En este sentido en el film-ensayo las ideas no se tienen, sino que se hacen, se construyen de manera literal. Este constructivismo debe contemplarse en sus dos vertientes, puesto que no sólo se construyen, se manufacturan, las ideas, sino también las herramientas que trabajan estas ideas, hasta el punto de que, en el film-ensayo, ambos procesos se confunden..." (Català, 2005: 133).

14 Alter, *Projecting History. German NonFiction Cinema 1967-2000*, n. 17, p. 9.

15 Cita original Alain Bergala, *Quest-ce quun film essai?*, en Astric (ed.), Le film-essai: identification d'un genre, p.14.



Fotografías de *Eye: Machine II* (2002) de Harun Farocki multiproyección de imágenes virtuales y de imágenes registradas en diferentes guerras a lo largo de la historia.

Si bien los límites del video-ensayo no se encuentran totalmente definidos, esto no quiere decir que hayan dejado de ser un tema importante, sino más bien expresa una variabilidad y constante evolución que hace complejo definir cada uno de sus lados. Philip Lopate, crítico cinematográfico y ensayista, asocia este formato a la presencia de la palabra, además de una representación de una perspectiva o voz única, y que expresa como intención un intento de averiguar algo sobre un problema, asumiendo un punto de vista personal y lenguaje muy expresivo, para así vincularse con el receptor (Lopate, 1996: 245-247).

Podría parecer altamente acertado y elocuente, pero aun así no existe categoría alguna que se refiera al tratamiento de imágenes, algo que sin lugar a duda define el video-ensayo. Por otra parte José Moure (2004: 27) no señala límites concretos, pues el dispositivo video-ensayo carece de un estilo retórico o comunicativo predefinido, más bien se configura como un espacio en donde no todo es reducible a la práctica de montaje; si bien ésta es esencial, no poseen un procedimiento de creación prototípico.

Dada la carga del ensayo y sus características, el filme-ensayo supera las categorías del género y los propios del soporte; más que una sustitución del formato lingüístico al fotográfico y de material fotosensible a electroestático o digital. En ese sentido la convergencia tecnológica ha permitido resolver la hibridación de los soportes y medios puros, pues redirige la atención a estructuras que van de lo personal-biográfico —experiencias, inquietudes y opiniones— a lo reflexivo, filosófico, estético, ético, etcétera.

La singularidad del autor se reúne con el proceso de reflexión y de representación de la reflexión, en donde este movimiento no se establece en una distancia, sino que ambas se conjugan; este flujo dialéctico anula la diferencia ilustrativa tradicionalmente inherente a las imágenes.

Existen perspectivas que se disponen como una confluencia entre lo documental y el desarrollo experimental, lo que se ha visto revitalizado a través del empleo del video, hoy su formato mayoritario. El ensayo es una perspectiva que atraviesa diversas instituciones, recorriéndolas, pero a la vez distanciándose y ejecutando un conocimiento periférico. Esto señala condiciones externas que explican el difícil nacimiento de la categoría ensayo.

El problema al que aludía la complejidad de caracterización genérica del filme-ensayo es fruto en realidad de una dramática dificultad de adscripción institucional. Ursula Riemann propone que el video-ensayo es un puente entre imagen, teoría y crítica práctica, que media diferentes espacios y prácticas culturales.

Alain Bergala,[15] referenciada y traducida por Antonio Weinrichter, declara:

> "¿Qué es un *film-essai?* Es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración estándar, imperativo social. Es

> una película 'libre' en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella. El documental, generalmente, tiene un tema, es una película 'sobre' [...] Y este tema, por regla general, preexiste como tal en el imaginario colectivo de la época. [...] El *film-essai* surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien".

Desde esta perspectiva y desarrollando una estructura ontológica, el concepto ensayo es útil para denominar un tipo de obra que utiliza recursos propios para alumbrar una forma intransferible que nunca podría servir de "modelo genérico". Es decir, ¿vale la pena entonces esforzarse por asignar categorías de género a lo que esencialmente es excéntrico, fronterizo, a-genérico y singular? Pareciese que no, pero resulta posible establecer estrategias recurrentes: el montaje, la dialéctica de materiales y la subjetividad.

En el video para convertir la relación de las imágenes y sus marcos de significación es necesario condicionar y establecer modos de mediación; serán estos modos los que en el ensayo harán visibles el valor y la potencia de las imágenes. Para esto el comentario verbal y el montaje han sido las principales estrategias y técnicas para producir en la imagen el "pensar". Incluso ante el uso de la cámara de vigilancia y el registro telemediático de pantallas que hoy abundan en nuestro cotidiano y se han entendido como un registro neutro, la obra de Faroki en *Eye: Machine II* (2002) expone que también representan puntos de vista asociados a valores de control y sumisión social, pero de igual forma a construcciones subjetivas.

Por lo tanto como dispositivo medial en su uso político hace hincapié en su cualidad de reflejo de un pensamiento enfrentado a la idea de totalidad, a la imposibilidad de una concepción sistemática y cerrada. Es por esto que el video-ensayo se ubica precisamente a medio camino entre el documental y la vanguardia, pues resuelve las limitaciones de ambos: por un lado, dialoga con la realidad, como hace el documental; pero además, supera el formalismo vanguardista al integrar la mirada del espectador, en una forma que le necesita para completarse; en otras palabras, reúne aspectos experimentales, documentales y del cine de ficción.

Esta experimentación acentúa el camino que constituye en sí mismo la meta. El video-ensayo inaugura una travesía repleta de paradas y digresiones, de incertidumbres e hipótesis, un viaje cuyo mayor mérito reside, al final, en el esfuerzo del propio trayecto recorrido: el proceso de juzgamiento, precisamente lo que se nos muestra en la pantalla, por lo que mantiene la libertad y heterogeneidad formal que le caracteriza; transitando en su indeterminación y apertura a la hora de elegir los temas posibles a tratar, los mas recurrentes se asocian a fragmentos narrativos, expresiones autobiográficas o tramas tradicionales, pero siempre como herramienta que le sirva —al autor— para mostrar parte de su pensamiento.

La imagen utilizada es una proto-imagen, pues se construye desde la fragmentación y como una reconstrucción biopolítica del arqueólogo al modo foucaultiano; este fragmento de la imagen utilizada en el video-ensayo es el síntoma de una crisis general de la representación, que tensa lo parcial frente a lo total. Es así como se constituye una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el pro-

ceso de reflexión. Acumulación y yuxtaposición conformando el montaje, el cual tiene la función de acoplar los heterogéneos segmentos que integran el ensayo: la multiplicidad de recursos y discursos que debilitan la noción de texto único, complementado con voz en off, además de los fragmentos de representaciones ficticias, uso de la música, citas literarias y fílmicas, efectos sonoros, utilización de cuadros o diagramas, material de archivo, entre otros materiales disponibles.

Si bien la categoría montaje y sus implicancias políticas son una parte exclusiva de esta memoria, a modo introductorio es necesario desmarcarlo de los procesos y técnicas asociados a generar una continuidad espacio-temporal, pues su importancia para este caso es que lo hace más bien en el plano del discurso.

El uso del montaje es imprescindible, particularmente para este desarrollo, ya que le devuelve el valor a la palabra hasta el punto de privilegiarla sobre la imagen, buscando de esta forma gestar un papel importante en el discurso, tanto por parte del autor como del espectador. A través de un trabajo de selección de contenido predominantemente reflexivo, algo que por su amplitud requiere una escala de 'literariedad' que diferencie las clases de textos más artísticos de aquellos que resulten más informativos.

Otra característica del video-ensayo es que corresponde a una dialéctica de materiales, ficciones, metrajes encontrados, entrevistas, reconstrucciones ficticias, montando en las imágenes proposiciones de comparación, contraste, analogías, infiriendo causalidad o generalidades; el sentido de esto es volver a mirar las imágenes, desnaturalizando su función original y verlas en cuanto representación no única y exclusivamente según lo que representa. Sin duda el trabajo de Chris Marker parte también de este proceso, es un ejemplo ilustrativo de lo que aquí señalo.

Volver a mirar una imagen fuera de contexto impone una reflexión sobre esas distancias, lo que puede servir para introducir un componente de reflexión sin necesidad de la voz. Es así como el *found footage* ha sido parte de los ensayos; la apropiación y la descontextualización o re-contextualización de las imágenes ha permitido gestar una tensión sobre las imágenes utilizadas y sus estatutos de representación, si bien existe una crítica interesante sobre la utilización de imágenes de comunicación masiva, sobre todo porque este acto de reapropiación sólo podría servir para demostrar que la cultura de masas está y llega de aquellas imágenes. Fuera de los marcos de medios dominantes o institucionalizados la apropiación y el desmontaje alcanza a cumplir una función crítica que acentúa una legibilidad crítica y no desensibilizada de la imagen histórica.

Uno de los autores más importantes que experimentó y utilizó este dispositivo es el francés Chris Marker, si bien no toda su obra se aloja en esta categoría, es quien lo complejiza, llevándolo a asumir un compromiso político importante. Marker muere en julio del 2012, arrastrando consigo una vida cargada de misterio y clandestinidad. Es el análisis de su obra lo que se determina como referencia principal para esta investigación y el trabajo posterior que espero realizar.

Las razones son variadas, rodean la admiración y la filiación con su militancia política extrapolada al trabajo audiovisual, que realizó en complemento con la perspectiva y el uso de la imagen en su obra filmográfica. Su modo de pensar desde el montaje, el video-ensayo y el archivo son clarificadores y absolutamente posibles de extrapolar en el campo de la imagen actual y por tanto pertinentes en las reflexiones desde el diseño. Por otra parte Chris Marker entre la década de los sesenta hasta fines de los ochenta mantiene una relación bastante significativa con

Chile, vínculo aún más profundo con la Universidad de Chile, a través de su Videoclub y la Cineteca, lo cual será atendido más adelante.

Es a partir del trabajo realizado por Marker en donde se hace visible el movimiento necesario para la ejecución del video-ensayo, utilizando las potencialidades que tiene este dispositivo y soslayando las problemáticas determinadas por las políticas públicas y privadas sobre el archivo. Más aún cuando el discurso que se expone y labra está asociado a una contrahegemonía. De allí aparece el activismo político no sólo como una performance individual, sino una consecuencia colectiva de grupos coordinados que asumen prácticas y estrategias comunes. El objetivo más ambicioso del mediactivismo sin duda ha sido animar a las personas no expertas a participar en la producción, como lo hizo el colectivo *Medvedkine*.

Por otra parte el supuesto obstáculo en la apreciación del video-ensayo es que conlleva la carga impositiva de oír siempre la voz del ensayista, la *voz en off* u *over* carga con el prejuicio del documental y la pesada herencia de la voz expositiva; si bien asumimos la ponderación de la potencia de la imagen (una imagen vale más que mil palabras), es necesario establecer una determinada distancia con ellas. Sólo entonces podremos pensar la imagen o construir una imagen pensante. En complemento con esto hay que distinguir el efecto discursivo que indudablemente se puede producir a través de una imagen y de la yuxtaposición con otras; y el discurso propiamente dicho, entendido como una conciencia pensante inscrita en el texto que define el ensayo.

Esta voz ensayística no es sólo un modelo lingüístico que superpone a la imagen el paradigma del ensayo literario, pues no sigue esa lógica; esta búsqueda de un nuevo tono pasa por reconocer una estructura performativa que despliega una relación multidireccional entre el documentalista/archivista y el sujeto/autor.

El propio Marker se lo planteaba al comienzo de *Le fond de l'air est rouge*: "Habiendo abusado a menudo en el pasado del poder del comentario orientativo, he intentado por una vez devolver al espectador, por medio del montaje, su propio comentario, es decir, su propio poder".

Para finalizar, el video-ensayo pone en primer término el conocimiento encarnado (frente a la voz desencarnada del modo expositivo tradicional) abriendo las puertas a la expresividad del sujeto y a la subjetividad del autor, que en muchos casos son una misma persona.

Para ser ensayo debe haber punto de vista y reflexión, no sólo una enunciación prerrogativa sino la voluntad de construir un discurso. Se trata de hablar desde uno y no de uno.

Estudios de ciudadanías

En el contorno de este proyecto se instalan dos perspectivas en contraste y tensión. Una es tributaria del circuito de distribución y publicación de la imagen institucionalizada, argumentado por museos, festivales y aparatos estatales, que en un intento por diversificar su relación productiva se han asociado con experiencias, que si bien fueron originadas desde los espacios políticos más críticos, como el testimonio en dictadura o las militancias políticas y el documental de denuncia, han sido integrados con especial rapidez y consistencia a los procesos de análisis intelectual y académico, formando parte a una pequeña escala, o al menos no tan masiva, de las industrias creativas.

Ejemplo del crecimiento exponencial de festivales audiovisuales específicos es la lista que acá se propone de festivales de cine que integran espacios de video o experimentación plástica.

Festival Internacional de Cine Rural, Arica.
Festival de Cine de Tarapacá.
Festival Internacional de Cine Independiente de Iquique, FICIIQQ.
Festival de Cine de Antofagasta.
Festival de Cine del Norte, Antofagasta.
Festival de Cine de Ovalle.
Festival Internacional de Cine Digital, DIFF, Viña del Mar.
Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, FICViña.
Festival de Cine Político Social y Derechos Humanos, Valparaíso.
Festival de Estudiantes de Cine y Audiovisual, FORMAT, Valparaíso.
Festival de Cine Chileno de Quilpué, Valparaíso.
Festival de Cine de Estudiantes Secundarios, FESCIES, Valparaíso.
Festival Internacional de Cine Providencia, Santiago.
Festival de Cine de Mujeres, FEMCINE, Santiago.
Festival de Cine de las Ideas, FECID, Santiago.
Festival de Cine UC, Santiago.
Festival Nacional de Video El Bosque, Santiago.
Festival Internacional de Documentales, FIDOCS, Santiago.
Festival de Cine B, Santiago.
Festival de Cine Urbano, Santiago.
Festival Internacional de Cine, SANFIC, Santiago.
Festival Internacional del Cortometraje de Santiago, FESANCOR.
Festival de Documentales de La Pintana, Pintacanes, Santiago.
Festival de Cine y Documental Musical, IN-EDIT Nescafé, Santiago.
Festival Nacional de Cine Joven de Rengo, FECIR.
Festival de Cortometrajes de Talca.
Festival de Cine Caverna Benavides, FECIL, Lebu.
Festival Internacional de Cine de Valdivia, FICValdivia.
Festival de Cine Independiente, FECINSUR, Puerto Montt.
Festival de Cine Documental de Chiloé, FEDOCHI.
Festival de Cine de Aysén, Coyhaique.
Festival de Cine de La Calera, La Calera, FECICAL.

En otro lugar, y es desde donde intentaré aportar, permanecen en resistencia espacios creativos y conflictivos asociados a pequeños tejidos de afinidad y redes sociales, zonas de alta actividad generadora, desde donde emanan propuestas que nacen en lo cotidiano.

Y no hablo de la vanguardia anarquista heredera por compromiso histórico del movimiento punk en Chile, sino más bien de organizaciones que desde ahí han podido integrar los nuevos contextos tecnológicos, culturales; que han tenido la capacidad de apropiarse rápidamente de tecnologías de la información y que han leído con cuidado el des-dibujamiento de bordes asociados a espacios físicos y virtuales.

Con esto no sólo mantengo en mente las importantes avanzadas que en Europa se han generado como la *Red noborder* o *Indymedia UK* o la gran cantidad de colectivos: *Deportación class, Kanka attak, Yo mango*, entre otros, sino experiencias latinoamericanas como *Las caracolas Zapatistas* o las *Fábricas recuperadas* en Argentina. Las que han derivado, referenciando, procesos de la forma centro social en el contexto chileno.

Al mencionar centro social no trazo un perímetro que busca proteger esta forma histórica de producción cultural ni tampoco reconocerlas como el único artefacto político de resistencia, sino proponiéndolo desde cómo este apunta en la actualidad a procesos de apertura y renovación, produciendo por ejemplo dispositivos interesantes de enunciación.

¿QUÉ SIGNIFICA CENTRO SOCIAL?

Su origen es posterior a las luchas sociales realizadas en Europa en la década de los sesenta; la expresión política contrahegemónica debía enfrentarse a nuevos desafíos adaptándose a adversas relaciones de trabajo producto del movimiento de la fábrica y la desregulación social, acompañado del avance del capital financiero, el cual asume la conducción de la rearticulación del modelo capitalista.

En el mismo escenario el actor obrero-proletario se desdibujaba como sujeto principal y aparecerían expresiones heterogéneas desde la academia, el feminismo, el ecologismo y por supuesto la contracultura punk.

En ese escenario todo movimiento revolucionario debía afrontar la decadencia de la izquierda proletaria tradicional y el desgaste de las expresiones institucionalizadas que habían seguido un camino electoral, avalando de este modo la derrota ante el modelo neoliberal.

A pesar de esta fractura existen respuestas importantes desde grupos autónomos como radios y editoriales provenientes de movimientos antinucleares y expresiones del *punk* y el *hardcore*, que si bien eran herederos de la derrota de la izquierda en su conjunto más amplio, tenían la capacidad de rearticularse según las macroestructuras de manera espontánea, aunque en realidad el cotidiano y los grupos de afinidad eran el lazo que se escondía tras sus acciones.

Sin embargo, era necesario un lugar, la desterritorialización social, política y de trabajo no permitía el encuentro de cuerpos políticos; es por esto que surgen los centros sociales okupados.

El modelo de centros sociales (CS), logra en muchas localidades grandes victorias, el levantamiento de radios libres, la expansión de la música, aportes a la discusión política, pero además permitía un encuentro cotidiano de quienes participaban/circulaban. De estas experiencias algunas aún perduran, como *La Casa Encendida*, *La Fiambrera*, el centro social okupado *VOX*, *El Patio de Las Maravillas*.

A pesar de esto la experiencia europea no ha sido constante ni en lineal ascenso, pues a principios de los 2000 existe un quiebre importante producto de la manifestación contra el G8, en Génova. El 2001 el capitalismo cercó gran parte de la ciudad para proteger a los participantes de esta cumbre que incluyen a FMI, BM y miembros de la OTAN. El evento está marcado por un rudo enfrentamiento entre sectores ligados al anarquismo y las fuerzas policiales; trascendiendo por sobre la crítica al modelo refleja-

do en esa reunión la fuerte represión recibida, lo que expresa el síntoma de un problema no resuelto dentro de las organizaciones sociales, las cuales se hacen visibles de manera deficitaria e incapaces de producir una política más efectiva que concentre alternativas más flexibles, nómadas y contextualizadas en los sectores sociales.

La metáfora del tejido social es expresiva. Si bien para unir hilos se necesitan nudos y amarres estos no deben caer en la rigidez institucional, es fundamental que las conexiones sean más cercanas a un nodo móvil; es por esto que el modelo *network* es importante, pero debe transitar a un tejido creativo.

Los centros sociales son eso; instituciones de movimiento, que si bien no han logrado significancia numérica, son puntos de fuga de la repetición que expresa un nuevo campo político. En donde además se reconocen ciertos rasgos constantes:

- Son laboratorios de experimentación persistente, que admiten un encuentro estable entre singularidades y subjetividades. Esta estabilidad estaría determinada por la proyección estratégica y en estados de alta fragmentación social, son espacios burbuja que permiten planear deseos, proyectos, instituciones y procesos productivos sustentados generalmente en la solidaridad social y la autogestión.
- Son lugares que pueden alcanzar recursos económicos, poniendo en circulación capital biopolítico, lo que fuerza a inscribir un ejercicio político concreto. Lo que además tiende a expresar altos niveles de creatividad en circuitos de cooperación, en disciplinas y conocimientos transversales.
- Disponen como pilar central la producción crítica y la autoformación, lo que tiene como consecuencia la creación de un sistema que se nutre de inteligencias colectivas. La investigación y los ciclos de discusión conforman polos de atracción para nuevas subjetividades, por lo que la producción de conocimiento sobrepasa la regulación estatal, el espacio teórico académico y el marco mercantil.
- No caben en parámetros de lo público o privado, pues su gran característica es el espacio de gestión comunitaria, que en ocasiones puede mantener alianzas con espacios políticos, académicos, museales e instituciones culturales. Amplifica, a través de nuevas cooperaciones, la tensión entre la representación y el aislamiento individual e institucional. Conforma de este modo una estructura postestatal.

Esto es visible en el contexto chileno y decanta en pensar y experimentar formas de cooperación del sujeto en comunidad, una máquina biopolítica que entremezcla subjetividades y experiencias, una mediación entre sujetos y acciones políticas.

Los espacios contraculturales en sus dimensiones efímeras como actividades, o en organizaciones perdurables, Centros Sociales Okupados o Festivales —como FECISO y los ya mencionados—, son diseño en sí mismo, con una programación cultural asentada y contextualizada en la ciudad.

Conectadas a partir de licencias de cultura libre, *creative commons* o de *copy-left*, producen relaciones, pero además las reproducen, facilitando el acceso a este modo de hacer, incentivándolo.

Los CS son espacios en pro de la creación de circuitos de autoformación y de investigación militante, para desarrollar formas anómalas, nómadas, de aprendizaje común, en el marco de una nueva composición del trabajo cognitivo. Es así que abren dispositivos en formas de red de conocimiento, que anticipan las universidades del cognitariado, las universidades posmodernas de autoaprendizaje tecnológico, antropológico, político, como mecanismos de subversión a gran escala.[16]

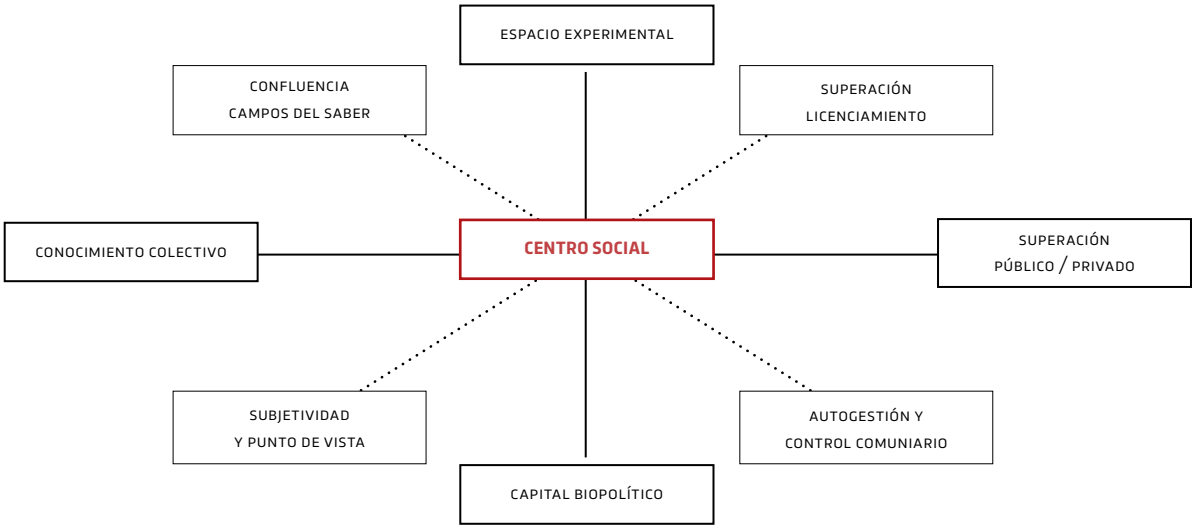
La movilidad de los centros sociales permite relacionar el trabajo con la ciudadanía, creando redes de cooperación a partir de saberes específicos, por lo que se

16 Carpeta de textos *La Classe a Venire*, en Posse, noviembre de 2007 (http://www.posseweb.net).

transforma en un dispositivo autoorganizado que pone en marcha experiencias de empoderamiento y protagonismo social en el territorio, potenciando finalmente la cooperación, el compromiso militante y la alianza con lo público para erguirse como un actor en la ciudad.

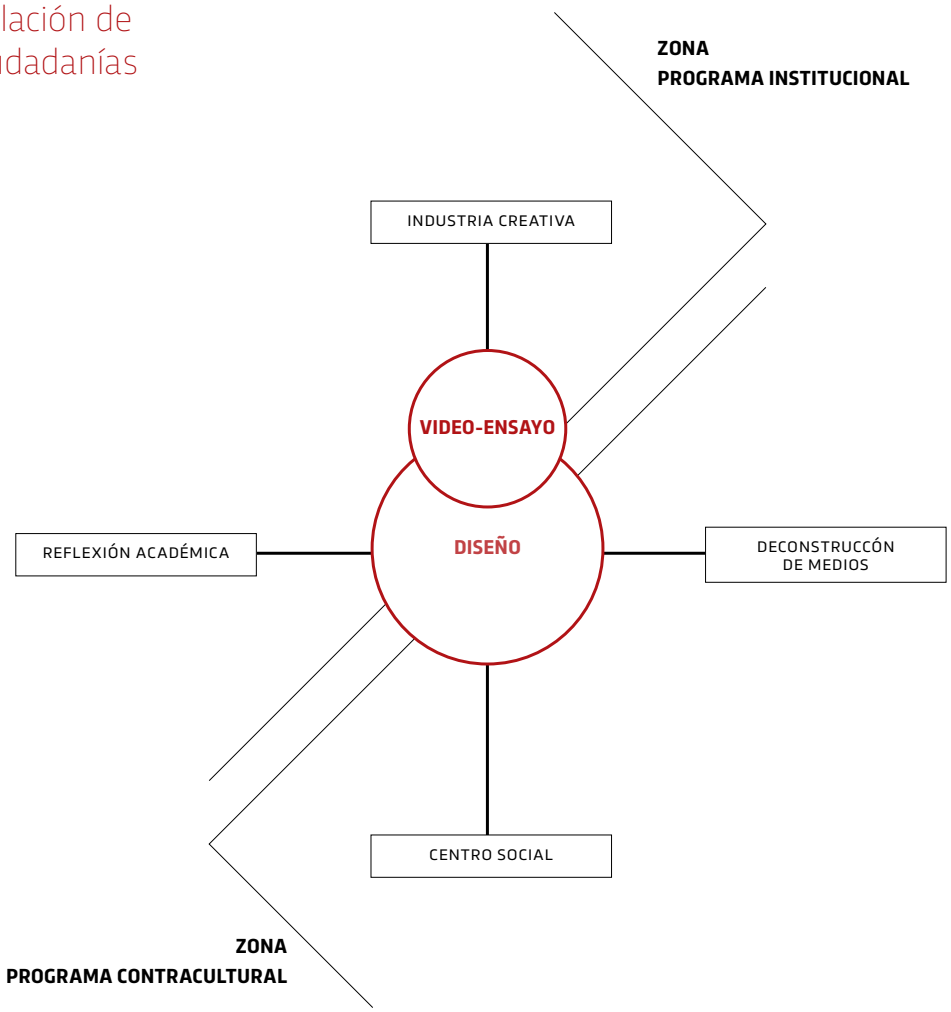
> "La tecnología de la información como forma juega un papel en el 'redescubrimiento del contenido', pero no tanto como productos acabados (como sitios web o videos), sino más bien en términos de una función no intencionada del proceso de producción" (Hamm, 2003).

Así el trabajo en estos espacios permite una práctica del diseño que supera la reconstrucción limitada en espacios académicos y estatales, permitiendo una conspiración desde el hacer y para lo que preocupa en esta investigación, desde el video ensayo, no a la defensiva sino como máquinas de guerra que se multiplican, experiencias de contrapoder basados en el goce y la libertad.



[Diagrama _**X**]

Relación de ciudadanías



Sistemas de exploración

Parte del proceso creativo es resultado de conversaciones y asistencias a seminarios, con temas posibles de relacionar, direccionados a creadores o procesos de investigación en el campo de la imagen desde perspectivas críticas. Aquí detallo sólo algunos, los que podrían parecer más pertinentes y se encuentran resguardados bajo marcos institucionales o experiencias académicas.

ENTREVISTA EXPLORATORIA A TIZIANA PANIZZA

Tiziana Panizza es documentalista y docente en la Universidad de Chile, tiene estudios de cine en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) en Cuba y en la Universidad de Westminster, Inglaterra. Autora de varios documentales para la televisión y de una extensa investigación sobre Joris Ivens; *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica* (2011) y de los video-ensayos que conforman la trilogía *Cartas Visuales*.

Entrevista realizada en su oficina, Instituto de la Comunicación y la Imagen, Universidad de Chile. 5.12.2014. (Revisar anexo).

SEMINARIOS ASISTIDOS:

Nuevas Películas. Cineastas de la Chile.

Tiziana Panizza Trilogía Cartas Visuales
14 de Abril Auditorio ICEI.

El CineClub de la Universidad de Chile que funciona utilizando el Instituto de la Comunicación y la Imagen como locación, organizó un ciclo de *Películas de cineastas de la Chile*; una de sus fechas fue la exposición continua de la trilogía *Cartas Visuales* compuesta por *Dear Nona* (2004), *Remitente* (2008) y *Al Final* (2012), de la realizadora Tiziana Panizza, quien además participó de la conversación respondiendo preguntas públicamente, para luego dar paso a un panel de discusión compuesto por Catalina Donoso y Paola Lagos, ambas profesoras del Instituto.

El foco de la discusión giró en relación a la producción de ensayos realizados por Panizza, además de la consideración de una relación autobiográfica como eje de la realización de aquéllos. La vinculación con imágenes de archivo y el matiz político determinado por el uso de imágenes apropiadas fueron notas interesantes surgidas en aquel espacio.

La política de las imágenes. Seminario y ciclos de cine Pedro Chaskel.
22 de abril.

Estreno exclusivo del documental *De vida y muerte: testimonios de la Operación Cóndor* (2015) y conversación con Pedro Chaskel, director y montajista, junto a Pablo Salas, director de fotografía. Este documental es la materialización de una extensa investigación sobre las relaciones político-militares coordinadas entre las dictaduras latinoamericanas a partir de la desclasificación de los "Archivos del horror" en Paraguay. Si bien el eje de la narración son los testimonios que reconstruyen el caso de "el Trosko" el montaje de las imágenes recorre cada uno de los países, que además son ordenados por capítulos y secciones que reordenan el material contenido en los archivos.

Taller oficio de Investigar/Crear: Lo cotidiano y lo subjetivo en la imagen cinematográfica.
7 de julio

El núcleo Vidas cotidianas en emergencia es un núcleo de experimentación teórica y metodológica sobre la articulación entre el oficio de investigar y el oficio de crear, en tanto formas de decodificar vidas cotidianas en emergencia. Trabajando en un enfoque inter y transdisciplinar convoca a una sesión de trabajo en donde exponen tres artistas audiovisuales: Alejandra Carmona (cineasta, académica del ICEI), Pamela Pequeño (cineasta, académica del ICEI), y Juan Pablo Sarmiento (cineasta, académico PUC).

En esta sección de trabajo cada uno de los expositores realizó una reflexión a partir de su experiencia de trabajo audiovisual centrado en el contexto temático de la representación de lo cotidiano y/o lo íntimo-subjetivo, junto a sus posibles diálogos con las ciencias sociales.

Estudio de tipologías

HE DEFINIDO TRES PROGRAMAS CREATIVOS DE AUTOR PARA EXPLICITAR ESTUDIOS DE TIPOLOGÍAS LOS CUALES ADEMÁS SERÁN COMPLEMENTADOS CON CUATRO EXPERIENCIAS ADYACENTES. SI BIEN EXISTEN REFERENCIAS CRUZADAS ENTRE LOS AUTORES QUE PRESENTO, LA FORMA DE EXPONERLOS INTENTARÁ DIRECCIONAR SU DESARROLLO CREATIVO Y PARTE DE SUS OBRAS DE FORMA QUE APORTEN ELEMENTOS SINGULARES A ESTE PROCESO DE INVESTIGACIÓN.

CHRIS MARKER

Francia (1921-2012)

Es reconocido como uno de los mayores exponentes del video-ensayo; en la lectura que realiza Alberto García (2006) menciona que André Bazin, influyente crítico de cine en 1958, califica la *Lettre de Sibérie* (1957) de Marker como "ensayo documentado mediante filme", expresando de este modo que la práctica del montaje en Marker es evidentemente una práctica significante, tanto para la figura del autor-montajista, como para el espectador. Uso que configura el mundo con el objetivo de comprenderlo, fundamentalmente en su operación de *mise-en-film* de la realidad. Marker corta y pega, selecciona y ordena las cosas del mundo para aprehenderlas, lo que sin duda expresa concentradamente un resumen del potencial del filme-ensayo.

Chris Marker tiene una primera relación con Chile en el momento en que sus producciones eran clasificadas como cine militante. Es en 1962 que Joris Ivens producía un mediometraje llamado *A Valparaíso* que retrataba las desigualdades sociales que existían en el puerto, desde quienes viven en los cerros hasta quienes se mantienen en las planicies de la ciudad. Marker participaría construyendo el texto y voz en off que guía el documental. No existe certeza de que Chris Marker conocía el puerto antes de la entrega de material que le realiza J. Ivens, pero éste se puede plantear como primer antecedente.

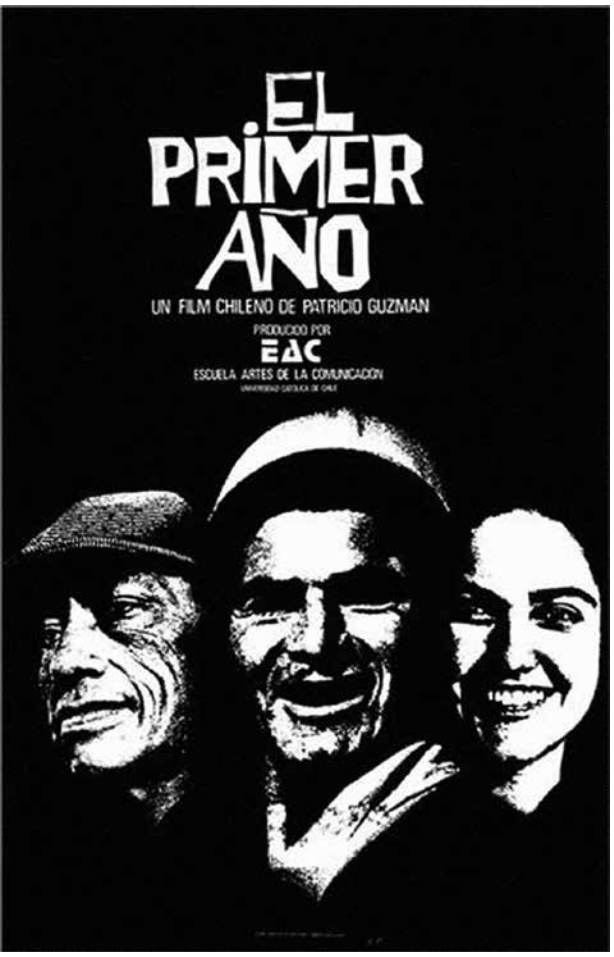
Años después Chris Marker pisa territorio chileno (1972) pues conforma el equipo de Costa Gavras que trabajaría en *Estado de Sitio*, producción avalada por el gobierno de la Unidad Popular. Aquí es donde comienza una historia construida únicamente por relatos y recuerdos de gente que se reunió con él.

Se desconoce efectivamente lo acontecido con exactitud, pero Marker, mantuvo varias reuniones con integrantes del Nuevo Cine Chileno: Chaskel, Littín, Guzmán, serían quienes mantuvie-

Fotogramas *A Valparaíso* (1963) de Joris Ivens al cual Chris Marker le realizó los textos a partir del montaje de las imágenes.

17 Forma parte de la publicación realizada por FIDOCS.

18 Texto del press book de *El primer año* redactado por Chris Marker (sin su firma); Varios autores, *La Zona Marker*, FIDOCS, Santiago, 2013, p. 21.



Afiche del documental *El primer año* (1972) de Patricio Guzmán. El documental narra los acontecimientos ocurridos durante el primer año del gobierno de la Unidad Popular.

ron un contacto más directo, pues Marker se les habría acercado en busca del material audiovisual que se estaba produciendo en ese momento en Chile, El Video Club, La Cineteca y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile fueron los lugares observados.

El caso más significativo fue la relación que mantuvo con Patricio Guzmán, ante quien se presentó llegando a su casa y le señaló, según lo que Guzmán expresa en su artículo titulado *Lo que le debo a Marker*:[17]

"Me ha interesado su película", me dijo.

"Me invadió una sensación de temor, de inseguridad y de respeto. Mi mujer entró a la sala para saludarle junto con mi hija Andrea, de dos años. Yo había terminado hacía poco *El primer año*, mi primer largometraje documental, sobre los primeros doce meses del gobierno de Salvador Allende.

"He venido a Chile con la intención de filmar una crónica cinematográfica", me confesó. Yo estaba muy nervioso sentado delante de él, mientras mi esposa le ofreció una taza de té que él aceptó enseguida. "Como usted ya la ha hecho, prefiero comprársela para exhibirla en Francia".

Es así como Marker entre todas las películas a las que tuvo acceso (según el mismo Pedro Chaskel entrevistado en el documental de Miguel Ángel Vidaurre, *Marker 72* (2012), señala les pidió ver las películas producidas en el último tiempo y se sentó en una habitación solo a ver *El Chacal de Nahueltoro* (1969), *Ya no basta con rezar* (1972), *El primer año* (1972), *Venceremos* (1971), entre otros. Seleccionó *El primer año* como la representativa para ese momento, y fue tal su relación que decidió comprarla a través de SLON —su productora— y distribuirla, es más, para su exhibición en Francia. Marker preparó un texto introductorio adosado antes de los créditos originales.

Pero todo este aporte francés no tiene que encubrir lo esencial, que es la revelación de un joven cine chileno "adherente a la realidad" además de la inserción en un proceso histórico y político único. El trabajo del realizador Patricio Guzmán constituye el primer esfuerzo enérgico y coherente para hacer comprender lo que ha pasado, lo que está pasando (y por lo tanto, lo que puede pasar) en el Chile de la Unidad Popular.[18]

Este compromiso político declarado por Marker y de otros intelectuales europeos no es casual, son varias las miradas que se dirigen a las experiencias socialistas de Latinoamérica: Cuba, Chile, la formación de los Tupamaros posteriormente; son temas recurrentes de análisis. Aun así la militancia política de Chris Marker no se inicia con su paso por Latinoamérica, pues existe registro de su participación previa en colectivos con proyecciones políticas declaradas.

Un antecedente importante es que entre 1967 y 1971 un grupo de trabajadores de la fábrica textil Rhodiaceta (Besançon), sin ninguna instrucción o experiencia previa en cine, tomó el nombre

Fotograma de *À Bientôt J'Espère* (1968) de Chris Marker. Documental que narra la huelga de una fábrica textil en Besançon durante marzo de 1967.

de Grupo Medvedkine y se embarcó en una intensa colaboración con Chris Marker y la cooperativa de producción fílmica SLON (Service de Lancement des Oeuvres Nouvelles). El origen de esta acción es que la fábrica textil de Rhodiaceta fue cerrada por su dueño, y los trabajadores en Besançon se alzaron en una huelga. Además de las demandas laborales recurrentes en las luchas obreras sostenían que la cultura era un mecanismo para el mantenimiento de las jerarquías de clase; y por extensión, al reconocerse como la exclusión constitutiva de la esfera cultural, los huelguistas cuestionaban la concepción de cultura como una categoría separada dentro de la sociedad burguesa, supuestamente divorciada de la racionalidad orientada a fines de la existencia productiva. Esto llamó profundamente la atención de Chris Marker y decide viajar a la fábrica para apoyar el proyecto.

De esa alianza entre Marker, SLON y los trabajadores de la fábrica surgen dos ensayos visuales: *À Bientôt J'Espère* (1967-1968), documental sobre las luchas en Rhodiaceta, por Chris Marker, Mario Marret y SLON, donde enfatizan la experiencia liberadora de reclamar aspectos de la vida inaccesibles para los trabajadores en cuanto tales: la creatividad, la cultura y la educación. En una secuencia, Marker filma un afiche confeccionado durante la ocupación, que dice: "El CCPPO demanda pan para todos, pero también: paz, risa, teatro, vida". Marker en esta construcción no asume el protagonismo del director, sino es quien entrega el conocimiento técnico y aporta desde su experiencia como uno más del proyecto. Actitud como realizador sumamente pertinente y coherente con el trabajo filmado.

El otro mediometraje es *Classe de Lutte* (1968), el primer filme colectivo del Grupo Medvedkine —quienes rescatan la labor y la experiencia de Aleksandr Medvedkine, quien construye un laboratorio fílmico en un tren, el cual recorre la Unión Soviética,

Afiches del documental *Le fond de l'air est rouge* (1977) de Chris Marker. Documental originado a partir de imágenes de archivo con las que compone una importante crítica a los últimos acontecimientos de izquierda en el mundo.

llevando y vinculando cada localidad con una producción visual, en donde las personas participaban como camarógrafos o actores naturales, para luego verse proyectados en una sala acondicionada también en el tren—, comenzado durante las huelgas y ocupaciones de Mayo del 68. El título (una reversión de *Lutte de clase*, lucha de clase), asume implicaciones dobles de una pedagogía de la lucha y de una clase definida por sus luchas. Este trabajo recorre el conflicto a través de un personaje femenino que trabaja en una fábrica de relojes, en la cual comienza a formarse políticamente asumiendo el protagonismo de generar conciencia sindical.

En las palabras de Marker: El trabajo de precisión requiere una mano ágil y dócil, así que los jefes de la fábrica de relojes hacen un llamado a las manos pequeñas. Con tomas de manos femeninas en un aviso publicitario de relojes, transita desde una revista a un plano cerrado de la mano de Zedet, seguido de las manos de una mujer agitando una bandera en una protesta. Este filme se desliza entre los conflictos sociales de Francia de 1968, pero desde una perspectiva femenina y de lucha social amplia.

Ambos proyectos y sus alianzas correspondientes afirman la necesidad de una desprofesionalización cinematográfica, lo que hace manifiesto el grado de la influencia de Medvedkine en Rhodiaceta: "Quizá consideren que el lenguaje audiovisual, así como el lenguaje escrito, requiere de años de estudio, pero estamos convencidos de que no es el caso [...] Tenemos tantas cosas que decir y tenemos una nueva forma de decirlo, un nuevo medio, una nueva arma".

Como he descrito anteriormente, los proyectos políticos que se gestaban en Latinoamérica eran de preocupación mundial; en el caso de Francia, ese interés fue todavía mayor, pues la Unidad Popular parecía confirmar la estrategia política de unión entre el Partido Socialista, el Partido Comunista y los Radicales, en el comienzo de los años setenta. El mismo François Mitterrand, candidato que representó al programa único de las izquierdas francesas en las elecciones presidenciales de 1974, estuvo en Chile en noviembre de 1971 con el objetivo de estrechar lazos con Allende, lo que le valió ganarse el apodo de "El Allende francés".

Así fue como Chris Marker llega a Chile en 1972 como miembro de la comitiva de Costa-Gavras, quien filmó en el país *Estado de Sitio* (1973), como se sabe. Su intención inicial era realizar un documental sobre las transformaciones emprendidas por la Unidad Popular; sin embargo, al ver el recién finalizado filme El primer año (1972), de Patricio Guzmán, Marker desistió de su proyecto autoral para montar una versión francesa de esa película, titulada *La première année* (1972) (Aguiar, 2013: 53).

Luego de este encuentro, a partir de lo comentado por Patricio Guzmán, Marker ayudó a finalizar *La Batalla de Chile* (1975), enviando rollos vírgenes de celuloide, que luego del golpe de Estado son sacados, guardados y editados en el extranjero.

Otro ejemplo de colaboración entre Marker y el espacio audiovisual chileno fue el montaje de una versión francesa de *Compañero Presidente* (1971), de Miguel Littin, justo después del golpe de Estado. Ese documental chileno nació de una entrevista entre Régis Debray y Salvador Allende, que ya había sido publicada en Francia en forma de libro con el título *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili* , lanzado en 1971. La proximidad entre Marker y Debray permitió que el cineasta tuviese acceso al material audiovisual de la entrevista y montara un nuevo cortometraje, autorizado por Littín.

La versión editada por Marker, se esfuerza por minimizar las divergencias entre los adeptos a la vía armada y los de la vía pacífica, además construye un relato de la misma entrevista, pero con una nítida preferencia por las secuencias en las cuales Allende profetiza su destino, teniendo en cuenta que Marker ya conocía el desenlace. Puede decirse que *On vous parle du Chili* se constituye como un cine de denuncia, característica ausente en la versión chilena que Marker reconstruye.

Poco después del golpe de Estado en Chile, Marker encabezó otro proyecto de filme-denuncia sobre la situación política chilena. En esa ocasión, en cambio, optó por un largo documental de archivo, *La espiral* (1976), que germinó del reencuentro entre el realizador francés con Armand Mattelart, con quien había estado en su visita a Chile, donde el sociólogo belga trabajaba como profesor. Lo central de este documental de archivo es exponer que la teoría de Matterlart en la que señala que la burguesía chilena había desarrollado un "frente de masas leninistas de derecha" (aprovechándose de las tácticas de la izquierda para derribarla) lo que puso fin a la Unidad Popular.

Seguido de esto, Chris Marker hace un ejercicio autocrítico analizando nuevamente al gobierno de Allende en otras dos producciones: *L'ambassade* (1974) y *El fondo del aire es rojo* (1977). El primero mezcla características del documental y de la ficción, situándose entre esos dos géneros. Así, en un primer momento, la película parece ser un diario audiovisual realizado por un refugiado político en una embajada extranjera en Santiago, poco después del golpe de Estado. Esa impresión es reforzada por la locación circunscrita a un apartamento, desde donde se filman exteriores. Sin embargo, en el último de ellos, con el que concluye la película, surge en la ventana el río Sena y la Torre Eiffel, revelando que se trata de una ficción rodada en París. Mientras que el segundo es un largo documental de archivo realizado en dos bloques –"*Las manos frágiles*" y "*Las manos cortadas*"–, el último de ellos trata abiertamente de las tentativas de establecer un programa común entre radicales, comunistas y socialistas franceses, relacionándolas con los caminos surcados por la Unidad Popular y con los nuevos desafíos impuestos por su trágico final.

El fondo del aire es rojo es sin duda un cierre a la etapa militante. Al menos en su filmografía, este montaje de secuencias de archivo deja ver a personajes influyentes de los últimos acontecimientos de izquierda en el mundo: Camilo Torres Restrepo, Che Guevara, Fidel Castro, los jóvenes de la primavera parisina del 68, los trabajadores del mayo checo, los estudiantes rebeldes asesinados en la ciudad de México, los resistentes a la guerra de Vietnam en Estados Unidos y los movimientos libertarios en Berlín y Londres son algunas de sus expresiones. El período abarcado por este trabajo de Marker es un arco que caracteriza el tratamiento del discurso, sus imágenes utilizadas se componen de entrevistas, noticiarios y películas militantes, que las hacen de un interés histórico destacable, además la coloración y el tratamiento del archivo original acompañado de singulares piezas musicales y los extraños sonidos ambientales, construyen un conjunto altamente sensitivo.

De este modo lo que se busca no es un registro verídico documental de las luchas políticas de la izquierda en el mundo, sino más bien alienta a una reflexión del modo en que miramos y cómo lo recordamos.

La imagen se transforma en la excusa de un discurso, que alcanza su mayor expresión no en cada imagen fragmentada, singular y desconectada, sino en el trabajo cuidadoso de ensamblaje visual, en el que una imagen nos conecta a la otra por su semejanza formal o emotiva. Así, Marker consigue interconectar de manera continua la imagen de las tropas represoras que descienden por las infames escaleras de Odessa, a unos soldados que forman filas en La Paz, donde los carteles piden la busca y captura de Ernesto "Che" Guevara.

Es la expresión global de un trabajo desde la imagen sostenida en el montaje, que visibiliza un discurso político altamente complejo, como lo es el análisis de los movimientos sociales y las luchas de la izquierda internacional entre las décadas del sesenta y setenta. Cada imagen-movimiento se ha construido como un símbolo fragmentado, tanto de la historia como del armado final de este largometraje, imágenes constituidas como archivo, footage y collage intervenido connotando un nuevo sentido coherente con la imagen que le antecede y preparando el camino para la que continúa.

En el caso chileno una de las secuencias más duras históricamente y que contiene una reflexión sobre la mirada y la imagen, es el registro del teniente Cesar Mendoza, campeón de equitación por salto en equipo en los Juegos Olímpicos de 1952; mientras la voz en off dice: "Nunca sabes lo que estás filmando, teniente Mendoza, campeón de equitación en la demostración de Chile en los Juegos Olímpicos de 1952 en Helsinki, que veinte años más tarde se convertiría en general Mendoza, miembro de la junta militar de Pinochet".

Finalmente en el documental hay un largo pasaje, que podría ser una expresión auténtica de la intención, tomado del archivo en el que el secretario general del Partido Comunista francés, Georges Marchais, hace un discurso en un encuentro partidista realizado en 1971, celebrando la llegada de la Unidad Popular al poder. Al final de su intervención, Marchais enfatiza que en caso de que hubiera un enfrentamiento que derribase a Allende, el pueblo chileno encontraría el apoyo de sus camaradas franceses. Esa intervención puede ser como una especie de llamado a la solidaridad con Chile, pero también como un indicio de que tal vez, más que buscar un modelo a seguir, se debía encontrar una fórmula adecuada a sus propias particularidades.

Chris Marker, es así la concentración de múltiples disciplinas: periodista, ensayista, fotógrafo, cineasta o artista audiovisual, es un escritor multimedia[19]. Trabajando desde las tradicionales piezas monocanal para ser emitidas por televisión, exhibidas en sala de cine o editadas en DVD, hasta los videojuegos en *Level Five* (1997) pasando por la cámara digital ultraliviana de *Chat Perchés* (2004), hasta las experiencias en internet o sus últimas muestras fotográficas, reafirmando una producción sostenida en el diálogo entre distintos modos de la imagen, las que manipula cuestionando sus límites, haciendo uso crítico de sus recursos y hasta aprovechando el uso creativo y desviante de sus propios puntos débiles, sus zonas de incertidumbre. Pero la integración de tecnologías de vanguardia no son sólo una adaptación técnica del operador, pues subraya la invariable condición de rápida obsolescencia de los así llamados "nuevos medios".

19 Gauthier, G. Chris Marker, *écrivain multimedia ou Voyage à travers les médias*. París: L'Harmattan, 1998. En Varios autores, *La Zona Marker*, FIDOCS, Santiago, 2013, p. 126.

Fotograma de *Nicht löschbares Feuer* (1969) de Harun Farocki. Ensayo que narra una panorámica sobre la producción de napalm en una fábrica química durante la Guerra de Vietnam.

HARUN FAROCKI

Alemania (1944-2014)

Durante el último tiempo, antes y luego de su muerte el trabajo de Harun Farocki ha sido expuesto de múltiples maneras. La Fundación PROA en Buenos Aires durante abril del 2013 organiza en conjunto con el Goethe-Institut una muestra antológica de sus trabajos, son publicados parte de sus principales ensayos entre 1980 y 2011 por la Caja Negra Editora (2013), además se le realiza un especial homenaje durante el Festival Internacional de Cine en Valdivia 2014, programando una extensa muestra de su trabajo luego de su muerte; confirmando la relevancia del cineasta alemán a la hora de pensar los dispositivos tecnológicos y regímenes visuales.

Como reconoce Isabel Molinas (2013), su incorporación en la formación de diseñadores favorece la enseñanza de las dimensiones retórica, ética y política del campo disciplinar, además de promover una reflexión epistemológica sobre el estatuto del diseño y sobre el alcance de sus usos.

Harun nace en la antigua Checoslovaquia; fue contemporáneo de Herzzog, Wenders, Fassbinder y otros realizadores catalogados como Nuevo Cine Alemán; sin embargo no perteneció a dicho movimiento ni su obra refleja tales temáticas ni preocupaciones.

Estudia cine en la Academia Alemana de Cine y Televisión (Deutsche Film - und Fernsehakademie, DFFB) quedando inconclusos sus estudios luego de ser expulsado por pertenecer al grupo político y de agitación *Agitprop*. Parte de este inicio es la difusión de ideas políticas como *Indicaciones, sobre como quitarle el casco a un policía* (*Anleitung, Polizisten den Helm abzureißen,* 1969). Allí comienza a trabajar una crítica más directa y abiertamente política, alejada de las densas preocupaciones metafísicas.

Su interés permanente trata de develar qué se esconde realmente detrás de las imágenes, haciendo visible lo que generalmente se oculta. Es sin duda la constante utilización del video como soporte el acceso a la información y la posibilidad generativa de obras a partir de aquélla.

Vislumbrando entre sus lecturas a Deleuze, Foucault, Barthes y Virilio. Centra su foco reflexivo en el dispositivo, que entiende desde un punto de vista físico-técnico como las tecnologías cine, TV, video, etcétera, involucradas en la difusión y expansión de las imágenes. Funcionales para el poder y marcos ideológicos ocultos y manipuladores que naturalizan una percepción del mundo, determinada y organizadora de la realidad.

Lo que sus filmes muestran es aquella lógica/ideológica de desnudez de las imágenes exhibiendo la producción, el control y finalmente el consumo de éstas.

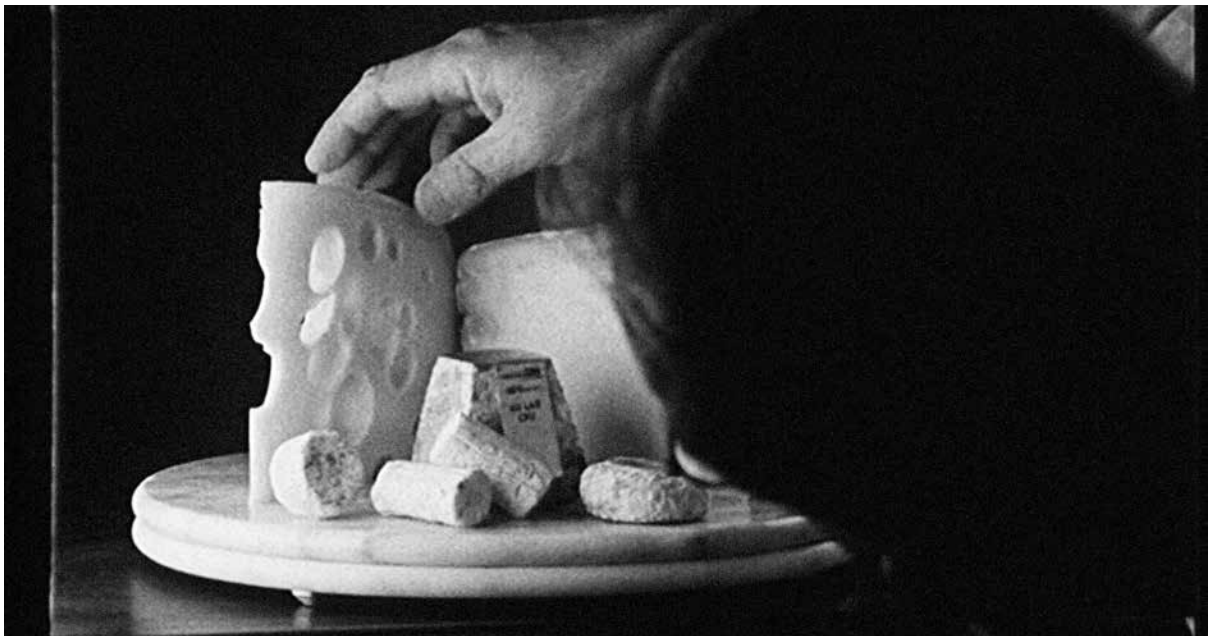
La relación cine-política luego de unos años se va complejizando y supera la difusión de ideas por la búsqueda de producción de una nueva percepción del mundo, capaz de producir un conocimiento nuevo y distinto. *Fuego Inextinguible* (*Nicht löschbares Feuer*, 1969) es un ejemplo de aquello. Una panorámica sobre la producción de napalm en una fábrica química durante la Guerra de Vietnam; al tiempo que se describe su potencial destructor y se explica la forma en que el napalm se pega a la piel y es imposible apagarla incluso bajo el agua, se contrasta con los ejecutivos que gestionan dicha fábrica y la enajenación de los trabajadores-técnicos que responden a la división del trabajo de forma alienada e inconsciente, aportando a la fabricación de esas bombas. A esto se le añade el desplazamiento metonímico a partir del cual Harun hace legible la dimensión del napalm. Sentado ante un escritorio, con los puños cerrados sobre la mesa, lee el testimonio de un sobreviviente, para ejemplificar la "real dimensión" apaga un cigarrillo encendido sobre el lado interno de su brazo izquierdo. Mientras la voz en off declara: "Un cigarrillo quema a 200 grados. El Napalm quema a 1700 grados".

Cada obra de Farocki es un acto político, no un discurso, ni una narración que repite los mismo tópicos utilizando los mismos recursos y mecanismos efectivos dominantes. Se disponen como estrategias políticas de creación en formato visual que evidencia las zonas más aberrantes e inhumanas de producción y consumo, pues ya entiende como funcionan. En una suerte de prólogo explica: "¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? Y, ¿cómo podemos mostrarles los daños causados por el napalm? Si les mostraremos imágenes de las quemaduras del napalm, ustedes cerrarán sus ojos. Primero cerrarán sus ojos a las imágenes, luego cerrarán sus ojos a la memoria, luego cerrarán sus ojos a los hechos y luego cerrarán sus ojos al contexto". Además de comprender las condiciones de control asociadas a ser espiados, fotografiados, escaneados, filmados, grabados, medidos, finalmente dominados.

Resulta trascendental recordar que en las obras de Farocki permanece un texto que las subyace, un otro entramado de ideas que en algunos casos incluso adquiere autonomía con respecto a las imágenes y que se despliega en forma de ensayo crítico.

Ahora detallaré algunas referencias filmográficas de Harun Farocki para establecer ciertos hitos singulares dentro de toda su obra y que resultan pertinentes para la investigación y el desarrollo de este proyecto.

Naturaleza muerta (*Stilleben*, 1997) en la que trabaja aquel potencial controlador y de manipulación asociado a la imagen. Visitando distintos estudios fotográficos especializados en productos publicitarios, propone pensar como el arreglo de una mesa, el corte de queso o la cerveza pasan de ser simples objetos de la realidad al constituir materialmente categorías de lo deseable. El montaje de este filme se vuelve particularmente interesante porque no busca una coherencia lineal, sino que establece el mecanismo de comparación entre tomas de pinturas de naturaleza muerta de los siglos XVII y XVIII y la fotografía publicitaria actual. Esto se potencia por el discurso en off que relata que a diferencia de la pintura clásica en donde los objetos son recurrentes para remitir a Dios, en la fotografía publicitaria se gesta una glorificación del objeto en sí mismo.



Fotogramas de *Stilleben*, (1997)
de Harun Farocki.

Imágenes del Mundo y Epitafios de guerra (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988) Es otra relación de cómo pensar las imágenes desde su producción. No es sólo la estructura de lo visible o la percepción sino lo que Farocki llama *Aufklärung* (ilustración); pues aloja esta palabra en el centro del pensamiento intelectual, desde donde se permite avanzar en la fotometría y las avanzadas de la fotografía. Este es un filme donde se pregunta acerca de los orígenes de las formas de registro y control a partir de la imagen. Y la respuesta no es alentadora; la razón ilustrada es la verdadera madre de la fotografía, pero quienes rápidamente advirtieron las ventajas del invento fueron los militares. Ufklärung es también un término militar: reconocimiento. Por consecuencia el debate no sólo radica en la condición productiva de la imagen, también hay que saber reconocer lo que se ve. El problema con la fotografía es que simplemente registra, produce una imagen analógica del objeto, le falta la interpretación, la significación.

La voz en off que acompaña a *Imágenes del Mundo y Epitafios de guerra* dice:

> "El 4 de abril de 1944 el cielo estaba sin nubes. Recientes lluvias habían terminado con el polvo. Los aviones americanos habían salido de Foggia (Italia) y se dirigían a objetivos en Silesia —fábricas de carburante y caucho sintético—. Al llegar a las fábricas IG-Farben, un aviador puso en marcha su cámara y tomo una foto del campo de concentración de Auschwitz. Primera imagen de Auschwitz, tomada a siete mil metros de altitud. Las imágenes tomadas en abril de 1944 en Silesia fueron llevadas para ser evaluadas a Medmanham en Inglaterra. Los intérpretes fotográficos identificaron una central eléctrica, una fábrica de carburantes, una de caucho en construcción y una usina de hidrogenación del carburante. No tenían la misión de encontrar Auschwitz, así que no lo encontraron. (Una mano, con el pulgar y el índice extendidos, nos muestra la poca distancia existente, en la fotografía, entre las fábricas y Auschwitz). Tan cerca el uno del otro: la industria y el campo de concentración. No fue hasta 1977, cuando dos empleados de la CIA se dedicaron a buscar en el archivo las fotos de Auschwitz y evaluarlas. Recién entonces escribieron (sobre las fotos) las palabras *torre de vigilancia* y *cuartel principal* y *administración* y *alambrada* y *muro de ejecución*, finalmente, se escribieron las palabras *cámara de gas*".

Con esto se establece un contrapunto entre la imagen cinematográfica y los textos que se despliegan en off, pues si bien en este filme la imagen fotográfica lleva sobre sí la marca constante del registro y el control, fue su desarrollo como "fotometría" lo que le permitió el procesamiento de la imagen montando un dispositivo de ordenamiento y selección, esta operación es propia de marcos ideológicos del capitalismo generadores de lo que habitualmente llamamos realidad.

Ante esto —y es la posición que asume la obra de Farocki— es necesario, imprescindible, que la realidad comience poniendo en evidencia las paradojas, los quiebres del montaje institucional de la realidad. como lo hace Harun, desmontando fotografías y archivos, haciendo con ese acto que esa otra realidad emerja. Es generar una realidad producida no ya a partir de la superposición de montajes temáticos, uno sobre otro, sino en la ruptura y la paradoja como formas de resistencia.

Imágenes de cárcel (*Gefängnisbilder*, 2000). Ya con variadas experiencias en el cuerpo Farocki desarrolla este video accediendo a imágenes de vigilancia desmontadas de su contexto de seguridad institucional, evidenciando el control de los dispositivos a través de las imágenes que producen. Son los dispositivos en sí mismos lo que son puestos en imágenes, comenzando por las cámaras de vigilancia, seguido de los monitores de control. Serán éstos los que muestran la muerte de un convicto, William Martinez, reo en la prisión de máxima seguridad de Corcorán, California, tras recibir un disparo desde el mismo ángulo de la cámara de televigilancia, luego de una riña entre reclusos. Las imágenes con las que trabaja nunca fueron pensadas para ser exhibidas fuera del contexto de la presión, por lo que su acceso les otorga una valor de denuncia acerca del estado actual de las cárceles y el castigo en sociedades que se autoproclaman desarrolladas y humanitarias.

Lo más certero de aquello es que no sólo corresponde a una condición exclusiva de las cárceles, sino de una sociedad de control, por tanto el sentido del filme es preguntarse ante este estado de cosas, ¿qué queda?, ¿cuál es el lugar del realizador políticamente comprometido? Y la evolución del trabajo de Farocki entrega una posible respuesta. Ya no se trata, como en los comienzos, de hacer filmes de "Agitprop" (Agitación y propaganda), por el contrario, se trata de desestructurar los caminos de la producción ideológica de las imágenes y la realidad, verificar cuáles son sus marcas, sus mecanismos. Se trata de una batalla que ha de desenvolverse en las imágenes en sí mismas. Una lucha donde las marcas, las huellas del propio dispositivo (que las produce) han de ser reveladas. Lo *real* que insiste detrás de las imágenes y las miradas prefabricadas.

Fotogramas de *Gefängnisbilder* (2000) de Harun Farocki.

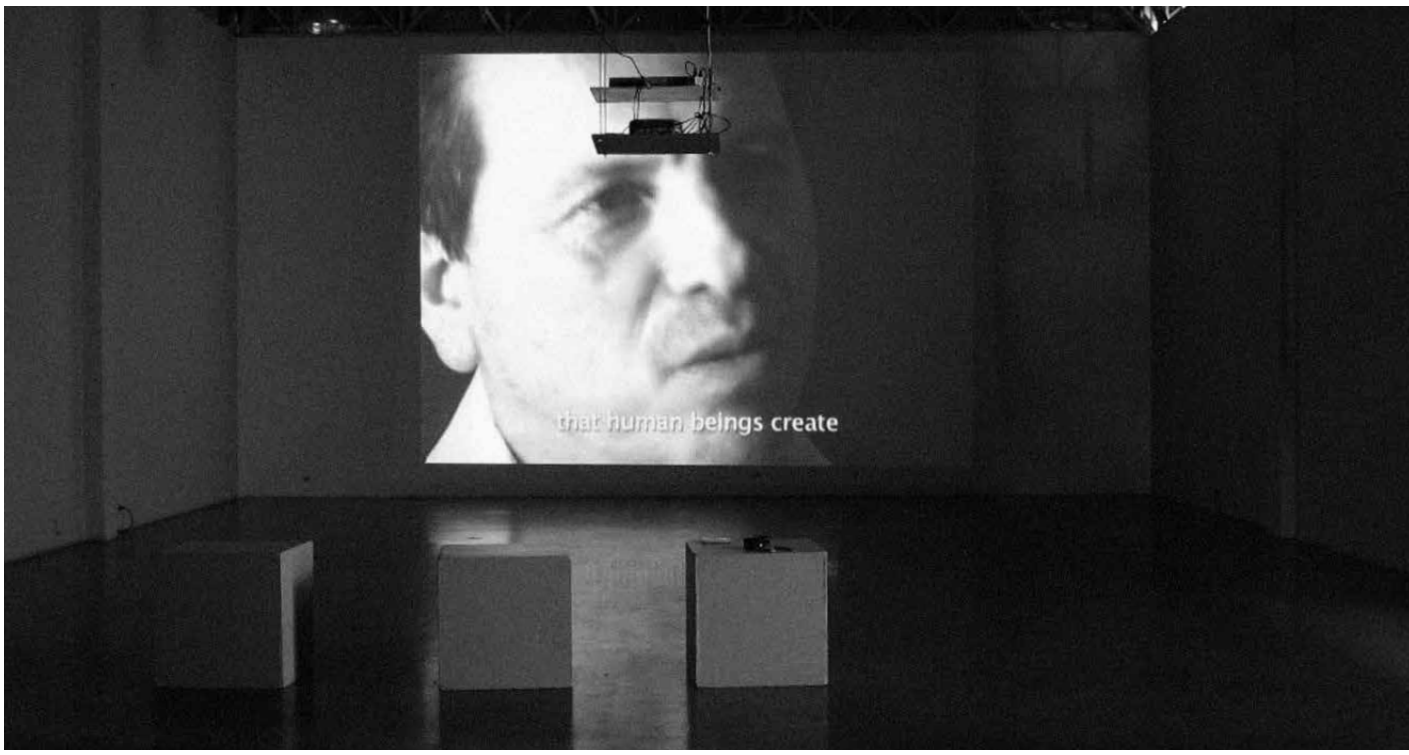
Ojo / Maquina II (2002) es una proyección de dos videos sincronizados de imágenes virtuales y de imágenes registradas en diferentes guerras a lo largo de la historia contemporánea. Sobre las primeras revela como son entrenados los soldados y como parte de las terapias postraumáticas de soldados retornados integran revivir los momentos a través de escenarios simulados. Promueve una reflexión sobre los alcances de las imágenes en la producción y comprensión de los relatos y acontecimientos bélicos.

Los filmes y más tarde las instalaciones de Farocki se conforman por sí mismos en un auténtico método de exploración y experimentación. En este sentido, y aunque nunca se explicite en términos semejantes en su obra, los filmes podrían ser leídos como un intento y como una estrategia por responder "¿Qué pueden las imágenes?". "No sólo, entonces, el mero pensar *por* o *en* imágenes, sino que las imágenes podrían ser (o hacer) el sitio de (o para) un pensamiento latente o inaudito" (Fernández, 2014: 8).

En definiciones generales y entendiendo lo osado de categorizar la obra de Harun Farocki, se ha asociado al ensayo visual. "La misión de este tipo de ensayo consiste en la mayoría de los casos en arrancar las imágenes del curso narrativo o del lugar que les había atribuido históricamente el cine de ficción para someterlas a un desglose o un despiece" (Galende, en Fernández, 2014: 15). Esta estrategia conduce a una pasión por el fragmento o el detalle en el que la curiosidad y la reflexión se entrecruzan a partir del montaje y el desmontaje de las piezas que conforman la imagen.

Para finalizar, la obra fílmica de Farocki despliega una fuerza igualmente sutil y corrosiva, que procede únicamente de esa desarticulación de las formas para hacer patente la doble violencia que comportan las *formas* de significación de visualización y de comunicación; la que se ejerce simplemente contra las cosas que participan de su cadena de producción como también los efectos de subjetivación que se desprenden de tales *formas*.

Fotogramas de *Ojo / Maquina II* (2002) de Harun Farocki.



Montaje exposición de *OnTranslation: fear/miedo* (2006) de Antoni Muntadas.

ANTONI MUNTADAS

España 1942

Es un artista plástico que se formó en la Escuela de Ingenieros Industriales en Barcelona, radicado en Estados Unidos desde 1971, donde ha trabajado como profesor en varias universidades —San Diego, Burdeos, Grenoble, Instituto de San Francisco, y de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Paris, entre otras varias experiencias académicas—, además de crear su obra abordando temas sociales, políticos y de comunicación, como la relación público-privada en determinados espacios o canales de información.

Basado en el uso del video, internet y medios de comunicación analógicos y digitales, analiza contextos sociales en los que propone una intervención reflexiva a través de imágenes soportadas en múltiples formatos: archivos, videos, programas de televisión, video-instalaciones, fotografías y pintura. Esto lo ha llevado a ser reconocido, además de participar de los principales foros artísticos: Premio Velázquez (2009), Premio Nacional de Artes Plásticas (2005), Documenta Kassel, bienales de Venecia, Sao Paulo, Lyon y La Habana, entro otros.

Referenciar a Muntadas como una tipología de este proyecto de investigación implica desmarcarse de las estructuras comunes y similares para justificar un proyecto de diseño; es proponer dirigir la mirada a campos distantes y que en ocasiones han sido ignorados desde el campo principalmente por su búsqueda de autonomía. La obra de Antoni Muntadas es sumamente relevante al proceso de diseño porque entiende y proyecta a través de su trabajo que la imagen gráfica ha transitado de ser un medio, a la multiplicidad, haciendo necesario convertirse en conocedores de medios y poder escoger según el contenido. Aportando además que en el proceso de percepción tanto productor como espectador se determinan en una construcción recíproca, cómplice,

buscando la activación reflexiva y la acción. Muntadas en una entrevista reconoce sobre su trabajo:

> "My work is not so much a critique. My work is a contribution to the questioning of contemporary phenomena through a process and production of work. I am basically curious and I use my work to understand and to know more. Furthermore, it is by perceiving things afresh that I can expose situations that the locals them selves sometimes do not see".[20]

Ejemplo de esto es la instalación mutimedial *Stadium* (1989-2006), proyecto que aborda la estructura arquitectónica del estadio, analizando cómo ha sido utilizada a lo largo de la historia de múltiples maneras, principalmente acentuando su función como medio propagandístico por su capacidad contenedora de miles de personas.

Si bien gran parte de la historia del estadio puede ser vinculada al deporte y al entretenimiento, en reiteradas ocasiones ha sido ligado a la fascinación social que ejerce la violencia. Muntadas a través de múltiples imágenes proyectadas de estadios, fotografías, actos políticos, públicos y audiencias, pone en escena todo lo que forma parte de esos acontecimientos masivos, completando la experiencia con el sonido en donde brillantemente se distinguen voces agitadas. A esto se añade la proyección de palabras como política, campaña, público, ilusiones, masas, poder y manipulación. Busca autopreguntarse acerca de las herramientas con las que cuenta el poder, cómo éste se construye, conquista, legitima y conserva (Wain, 2007).

La apuesta universal y atemporal de esta exposición, se comprueba por la multiplicidad de lugares en donde este montaje ha sido expuesto: Banf, Buenos Aires, Sao Paulo, así como la gran extensión de tiempo en circulación de la muestra, siete años.

El trasfondo acá presente es la diferencia entre el concepto de hegemonía y dominio. En tanto este último se expresa como formas directamente políticas y en tiempos de crisis por medio de una coerción directa, haciendo cita a los estudios de Antonio Gramsci; mientras que hegemonía pertenece a las fuerzas sociales y culturales activas que constituye sus elementos necesarios. *Stadium* muestra una estructura representante de la cultura visual que permite la imposición de una ideología dominante a partir de un proceso complejo de mecanismos que fundamentalmente son culturales. En este sentido es que se hace legible la frase que se reitera en varios soportes que acompañan la exposición: "Atención: La percepción requiere participación".

20 Entrevista realizada por Michèle C. Cone. [En línea] http://www.academia.edu/10219135/Antoni_Muntadas_and_Translation [Mi trabajo no es tanto una crítica. Mi trabajo es una contribución al cuestionamiento de fenómenos contemporáneos a través de un proceso de producción y de trabajo. Estoy básicamente curioso y utilizo mi trabajo para entender y saber más. Además, es por percibir las cosas de nuevo que puedo exponer a situaciones que las personas a veces no ven.]

Fotograma de proyección y montaje de exposición Stadium (1989-2006) de Antoni Muntadas.

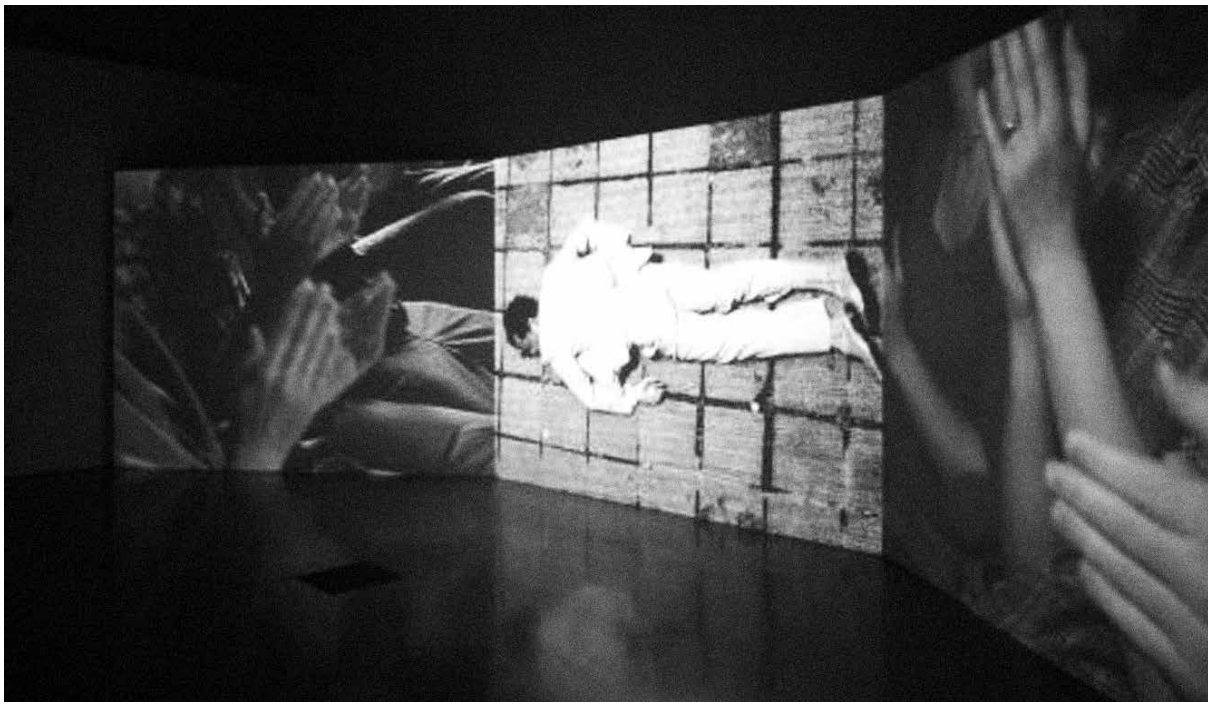
El segundo proyecto y sobre el cual he puesto mayor atención, transformándolo en pilar estructural de esta investigación, es el proyecto *OnTranslation*. Este proyecto es una red compleja de obras y situaciones que ha durado al rededor de ocho años, compuesto por varias fases de investigación e intervención asociada a un contexto determinado y que es finalmente publicado en formatos multisensoriales. En esta obra Antoni Muntadas examina la interpretación, transformación y cambios de significado a través del proceso de traducción.

Iniciado originalmente en 1996 con el envío de una oración en inglés a una estación japonesa de traducción que luego sería enviada para Alemania para traducir del japonés al alemán, seguido del envío a Pakistán y que continúa por otros veinte países diferentes hasta que el círculo se cierra con una traducción de ruso a inglés.[21] Muntadas explora cómo el proceso de traducción implica una situación de poder medial en que las relaciones políticas, culturales y sociales se hacen visibles.

En 1999, compone *OnTranslation: El Aplauso*, una video-instalación con tres pantallas simultáneas en donde en una de ellas se muestran imágenes de hechos de violencia que incluyen por ejemplo la visión de una nube de hongo después de la explosión de una de las bombas atómicas (en blanco y negro sin sonido) rodeada por las otras dos en donde se transmitían risas y aplausos con sonido y a color; mostrando la desconexión entre el mensaje del miedo enviado por los medios de comunicación y la recepción de las multitudes.

21 Parte del proyecto sigue alojado en la siguiente pagina web http://adaweb.walkerart.org/influx/muntadas/bk_proj.html

Proyección de video-instalación *El Aplauso* (1999) de Antoni Muntadas.



Durante el 2005 estructura junto a la arquitecta Paula Santoro, en Sao Paulo, *On Translation: Urban commemorations*, resultado de una investigación sobre los efectos desastrosos de un plan maestro de renovación urbana para la ciudad, en donde estos hechos fueron traducidos a placas conmemorativas que posteriormente fueron instaladas en los muros adyacentes a los lugares en tensión. Cada placa lleva el nombre de los alcaldes y gobernadores responsables de los proyectos, que se remontan a más de 40 años. Finalmente las imágenes de las placas fueron convertidas en postales que detallan las consecuencias del proyecto original.

Proyección de video-instalación *El Aplauso* (1999) de Antoni Muntadas.

También forma parte de *OnTranslation, The Bank,* que dirige la atención a la traducción pero en el campo de la economía, sugiriendo que a medida que un billete de mil dólares se intercambia por otra moneda y se sigue repetitivamente este proceso a través de muchas otras divisas puede reducirse a cero, lo cual lleva a preguntarse: ¿Cuánto tiempo tomara para que mil dólares desaparezcan a través de una serie de intercambios extranjeros?

Imagen *The Bank* (1997-2002) de Antoni Muntadas.

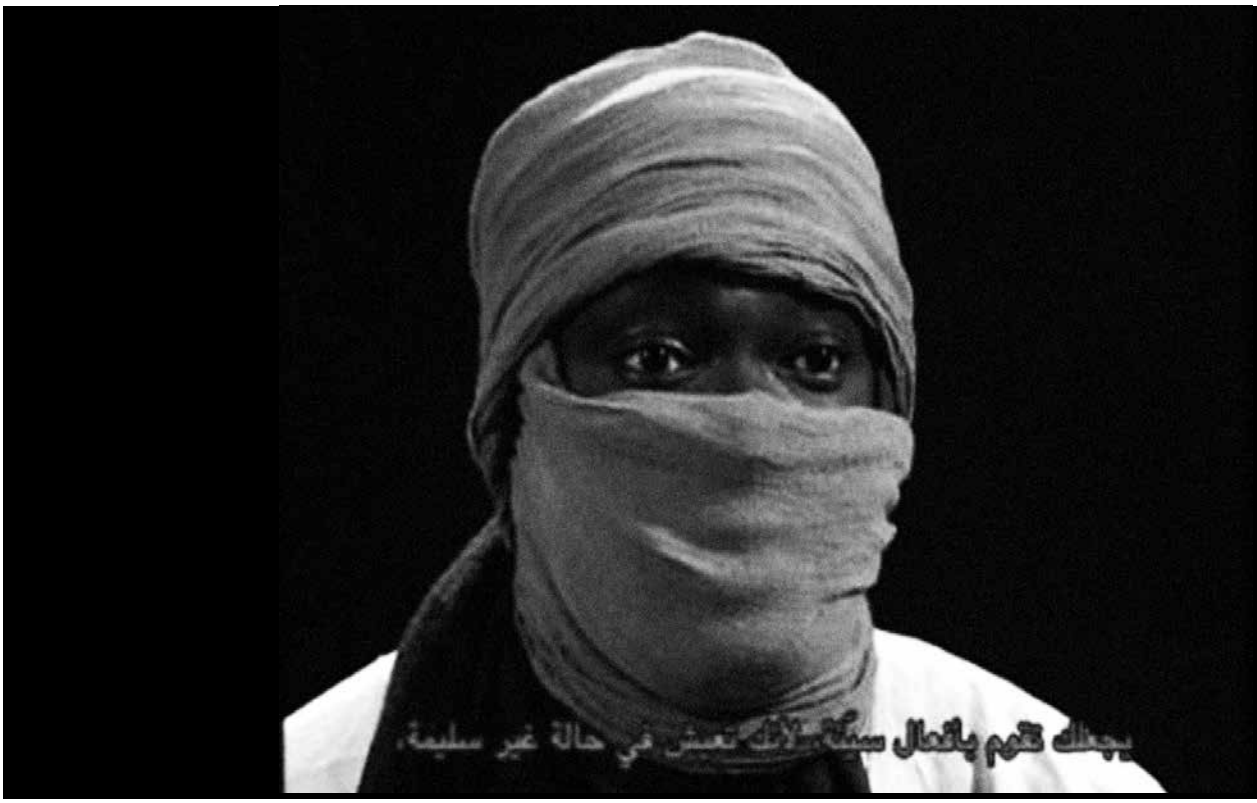
Finalmente y como las obras más significativas *OnTraslation: fear/miedo* (2005) y *OnTraslation: miedo/Jauf* (2007); el primero es un video en sistema PAL a color, con una duración de 36 minutos en donde a partir de entrevistas a personas, testimonios, imágenes de archivo y materiales periodísticos compone la tensión que existe en el significado del miedo en la frontera entre México y Estados Unidos. Este video fue creado para ser transmitido entre agosto y noviembre de 2005 desde cuatro locaciones que conectan los centros de poder y toma de decisiones que cotidianamente se manifiesta en Tijuana, San Diego, Ciudad de México y Washington D.C.; busca exponer cómo el miedo es una emoción traducida en ambos lados de la frontera desde perspectivas muy diferentes.

Sobre esta misma relación pero en otro contexto, el estrecho de Gibraltar, trabaja *OnTranslation: Miedo/Jauf* (2007). En esta ocasión el video en sistema de TV PAL y NTSC de 52 minutos registra el proceso de emigración/inmigración entre África y Europa y cómo la información circula entre estas dos realidades, consolidando estereotipos de lo exótico, lo desconocido, el otro-religioso, el terrorismo y la esperanza por el mundo occidental.

Es interesante disponer este modo de hacer, consolidado y expresado públicamente desde la tecnología del video ante la panorámica de la elaboración de este proyecto, porque presenta y sintetiza tanto las prácticas políticas históricas de la tecnología, al mismo tiempo que explora sobre alternativas visuales concretas asociadas al tratamiento de entrevistas y el desarrollo discursivo de los testimonios.

Si bien es posible leer entre líneas el discurso permanente de Muntadas, son otros los que hablan por él. Su práctica política está en la síntesis de decisiones, en la obra, en su sentido plástico, en la forma resultado de complejos procesos de investigación, en el liderazgo ante los grupos de producción y principalmente contextualizado en espacios temporales, culturales y locales.

Tira de fotogramas de *fear / miedo* (2006) de Antoni Muntadas.



Fotogramas de *jauf / miedo* (2007) y *fear / miedo* (2006) de Antoni Muntadas.

Fotogramas de Trans América (1973 - 1977) de Juan Downey.

JUAN DOWNEY. (1940 - 1993)

Artista multidisciplinario chileno; pionero en el desarrollo del video arte.

A sus 21 años se radica en New York en donde desarrolla su obra en instalaciones, dibujos, grabados y videos, que trabajan sobre su profunda obsesión por la cultura y su enlace con el contexto socio-político; tratando temas como la ecología, el uso energético y de las tecnologías; además de la multiculturalidad.

Entre sus proyectos destacan su estancia junto a los Yanomami comunidad indígena establecida en la rivera del Alto Orinoco en la reserva amazónica, donde realiza la serie *Meditaciones* (1976 -1977). Y su serie de videos *Trans Américas* que muestran imágenes sobre las interacciones de tiempo, espacio y contexto de las diferentes comunidades indígenas en México, Guatemala, Perú, Chile y Bolivia, abriendo su recorrido por un viaje de autodescubrimiento.

TIZIANA PANIZZA

Documentalista y docente en la Universidad de Chile, tiene estudios de cine en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) y en la Universidad de Wesminster, Inglaterra. Hoy guía el programa de Magíster en cine documental de la Universidad de Chile.

Su trabajo filmográfico transitó del documental de televisión a un programa creativo experimental iniciado por los cortometrajes de video-ensayo que componen la trilogía Cartas Visuales: *Dear Nona: una carta visual* (2004), *Remitente* (2008) *Al final* (2012), en la cual Tiziana retoma el hábito de escribir cartas, influenciada por su abuela, quien a distancia escribía a sus familiares en Italia.

Fotogramas de la trilogia de videos *Cartas Visuales* (2004 - 2012) de Tiziana Panizza.

JOSÉ LUIS SEPÚLVEDA Y CAROLINA ADRIAZOLA

Integrantes y fundadores del colectivo FECISO, Festival de Cine Social y Antisocial; ventana de exhibición de la creación contemporánea disidente al cine dominante y hegemónico.

Manejando un lenguaje cotidiano construyen personajes periféricos y marginales representado en sus coproducciones *El pejesapo, Mitómana* y *El Destapador* que tensan al espectador por la crudeza de las imágenes.

Durante el 2014 estrenaron su último largometraje, el documental *Crónica de un Comité*, ganador de FIDOCS 2014, que mantiene como argumento el comité creado por la justicia ante el asesinato de Manuel Gutiérrez.

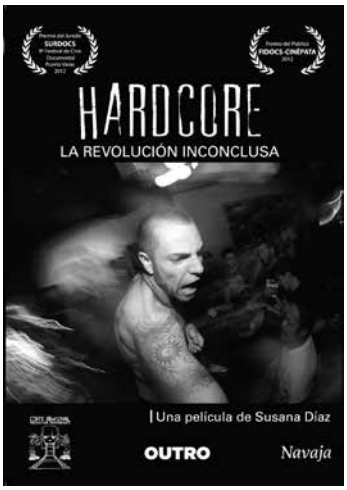
SUSANA DÍAZ

Licenciada de la Escuela de Cine de la Universidad Arcis y de la carrera de Estética en la Universidad Católica de Chile. Dedica su tiempo internamente al trabajo audiovisual, como docente y colaborando en medios escritos especializados. Durante el 2012 y 2013 forma parte de la escuela de Cine Social del colectivo FECISO como relatora sobre referentes del cine y montaje, destacando principalmente la figura de Chris Marker; en paralelo es parte del festival de contracine Sanfrik.

Sus trabajos de documental centran su foco en la música con *Supersordo: Historia y geografía de un ruido* (2009), *Hardcore, la revolución inconclusa* (2011) y *Ellas no* (2014).

Fotogramas de *Crónica de un Comité* (2014) de José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola.

Afiches de los documentales *Hardcore, la revolución inconclusa* (2011) y *Ellas no* (2014) de Susana Díaz.



Conclusiones preliminares

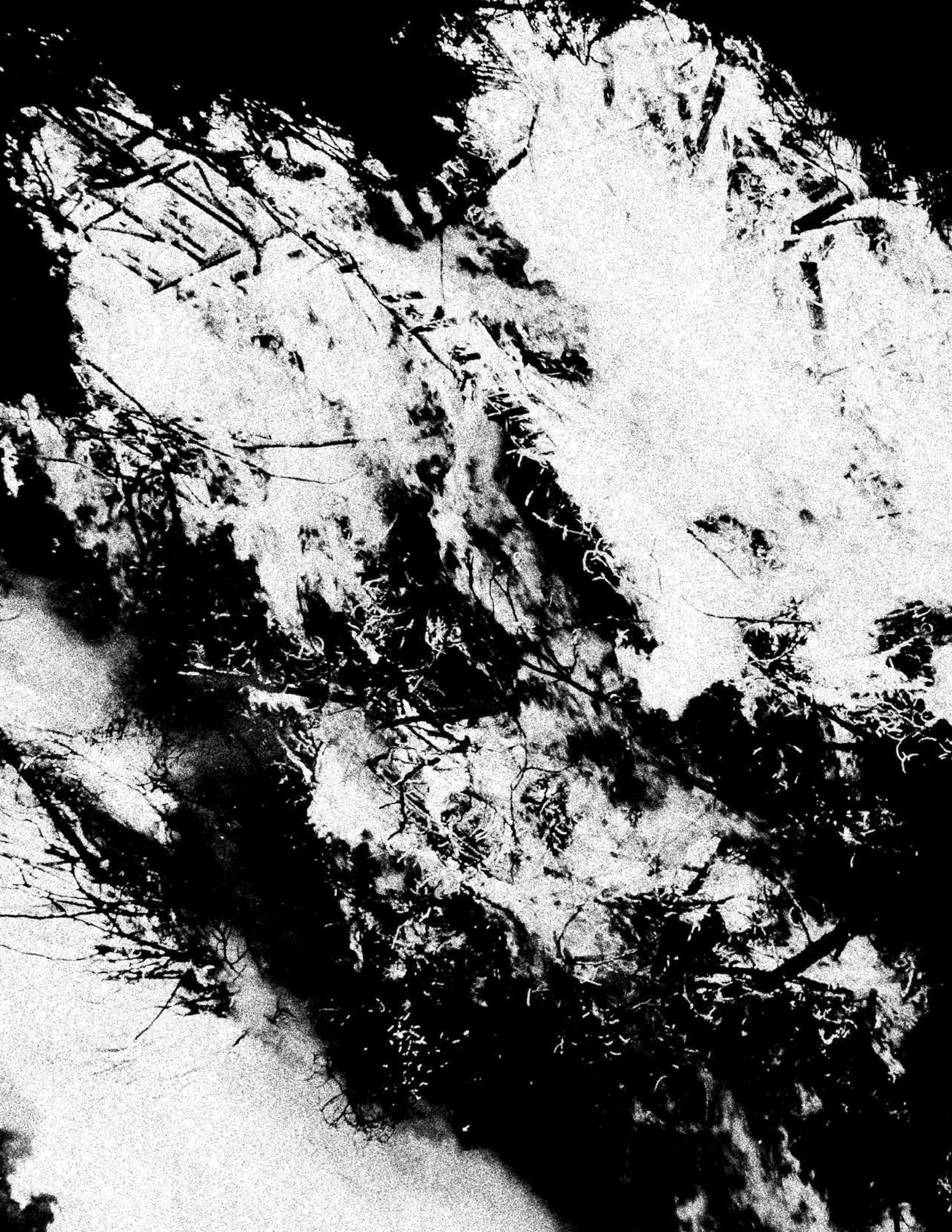
Luego de estructurar los antecedentes considerados y contrastar tanto las experiencias asociadas a la industria creativa como los espacios periféricos de creación y circulación de imágenes, podría indicar como conclusión preliminar que existe un escenario favorable respecto al desarrollo de este proyecto y a los alcances asociados a la participación de circuitos periféricos de exhibición de imágenes. Incluso añadiendo que a partir de este tramado de relaciones —ensayo, video y video-ensayo—, es posible delimitar un espacio ligado a la exploración tecnológica en amplia expansión, con particular foco de interés tanto público como privado, espacio sumamente nutritivo para el campo y el desarrollo del diseño.

Pero me parece más interesante poder sostener como conclusión preliminar que los antecedentes expuestos han decantado en la llegada a una zona en donde es imprescindible seguir tomando decisiones. Con esto me refiero a lo siguiente: si bien tanto la tecnología del video implica una práctica definida por sus precedentes y el ensayo es la forma reflexiva por naturaleza que determina la posibilidad de pensar y repensarse, al mismo tiempo que su función en conjunto mantiene una postura crítica en relación con los espacios institucionalizados de creación, presentan como alternativa la participación de contextos y tensiones locales y microescalares, quedando pendiente poder inscribir desde qué punto de vista es posible crear y cómo esto definirá los modos proyectuales.

En este sentido han sido determinadas las relaciones productivas pero, ¿cómo es posible hacerse cargo de las motivaciones y las pulsiones permanentes del autor? O bien quedaría pendiente preguntarnos a partir de lo expuesto, ¿cómo reconocemos un eje constante en las obras generadas y descritas de los estudios de tipologías?

En consecuencia, queda en trámite establecer elementos que permitan caracterizar a este sujeto creador/autor y describir como su autorreconocimiento se transforma en sustrato para la práctica creativa. Es decir cómo el autor en su exploración más íntima, asume posición y en perspectiva utiliza su experiencias biográfica como fundamento para realizar de modo crítico su obra.

Con esto no me refiero necesariamente a fugar la crítica política a espacios exclusivamente subjetivos o a establecer lecturas históricas sólo a partir de estructuras y experiencias íntimas; más bien propongo establecer una correspondencia en las distintas escalas desdibujando el límite de lo público y lo privado al mismo tiempo que se entrelazan las emociones con las convicciones políticas, pues es ahí también en lo íntimo y lo personal en donde se visibilizan relaciones de poder, sumisión y explotación que a gran escala sostienen la industria creativa y las instituciones culturales.



Tercera parte

PROYECTACIÓN

Planteamiento del problema de diseño

Profundizar hoy en el diseño exige realizar una distinción esencial entre los procesos productivos y de trabajo, con la implicación de la tecnología, las formas y significados. En palabras de Amos Rapoport, entre un universo perceptivo –de los estímulos visuales de las superficies– y otro de universo asociativo – los símbolos que delimitan un entorno cultural– (Rapoport, 1974).

Esto para los diseñadores implica una singular dificultad y esto se debe a una falta de claridad entre ambos universos lo que retrasa el pensamiento y la posibilidad de crítica ante la manipulación consciente de símbolos (La Ferla 2007:10).

El detalle correspondería a que, si la cultura cuenta con asociaciones múltiples y cambiantes, el reto será pensar, ver y mirar sobre el significado de este contexto, escribiendo, investigando sobre una historia y los medios de comunicación que aportan una importancia y unos niveles de significado agregados a este paisaje ideológico.

A lo cual *ver* implica un proceso de observación que puede ser pasivo, pero *mirar* es una participación activa en la que se combina una actitud de atención frente a lo observado y la función de percibir, que como reconoce Muntadas, demanda un compromiso.

Por tanto en el momento actual, es posible que la conversión digital ofrezca al diseño nuevas posibilidades. Los procesos de traducción y manipulación de datos e imagen permiten una nueva concepción de creación, pero que aún no desplaza el concepto creativo estético que proviene de la historia de los medios y las máquinas de imágenes.

Desde lo cual, el diseño sería el análisis y la transformación de datos en estructuras visuales mediante el conocimiento de procesos tanto perceptivos como cognitivos, bajo el reconocimiento de los contextos socioculturales, para su planificación en los dispositivos y soportes de la imagen, con el fin de generar sistemas de información que interactúan en y con la comunidad a través de procesos comunicativos.

Por lo tanto el problema general estaría determinado por cómo coordinar, gestionar y administrar los sistemas de información visual, categorizar las variables visuales, investigar los procesos cognitivos, evaluar las metodologías y determinar sistemas pertinentes a los soportes de la imagen de acuerdo a la naturaleza de la información.

EN ESTA DIRECCIÓN, EL PROBLEMA DELIMITADO POR ESTE PROYECTO CORRESPONDE A **ESTABLECER UNA METODOLOGÍA EXPERIMENTAL QUE CONFIGURE EL ESPACIO TECNOLÓGICO DEL VIDEO EN COHERENCIA CON ZONAS PERIFÉRICAS Y CRÍTICAS DE LAS INDUSTRIAS CREATIVAS EN CHILE**. EXPRESANDO DE OTRA MANERA UNA PRAXIS QUE PERMITA ESTABLECER RELACIONES, PRINCIPALMENTE POLÍTICAS, ENTRE LAS CONSTRUCCIONES HISTÓRICO-CONTEXTUALES Y UN AUTOR.

Siendo esto la forma inicial de poner en valor al autor en la dimensión creativa dentro del diseño.

Para lo siguiente, propongo establecer la autobiografía como táctica de una relación micropolítica de creación. En donde tal secuencia da pasos principalmente de auto-reconocimiento y auto-reflexión, decantando en tensar los espacios epistemológicos del diseño.

Por tanto la autobiografía delimita una zona, que permite experimentar con la memoria individual y la perspectiva contemporánea sobre los hechos del pasado manteniendo las relaciones históricas, sociales, políticas como sustrato del proceso generativo de obra.

Conceptualización y desarrollo de contenidos formales

Si bien podría destinar parte de este proceso al reconocimiento del gran avance tecnológico de plataformas multimediales y dispositivos audiovisuales desarrollados en dirección de ampliar las posibilidades de simulación y representación de la imagen digital, creando zonas virtuales tanto figurativas como abstractas, principalmente interactivas, resulta fundamental declarar como estado introductorio y contextual que estas posibilidades se han iniciado en laboratorios militares y de control social, los que luego han sido traducidos por la industria del entretenimiento, ofertándolos para el consumo social. Ante ello prefiero no seguir aportando al reciclaje ideológico que esto supone y que además se evidencia en la alta preocupación artística y creativa en la relación interacción/interface, materializada por ejemplo en la tensión cine y digital (La Ferla, 2005: 56-61), pues desde mi perspectiva no suelen considerar otros aspectos ideológicos e historiográficos del audiovisual y la creación con los medios.

> "Particularmente la búsqueda de obras artísticas trascendentes, rupturales y críticas que responden a un empeño ético para una corporización creciente de la razón creativa. Algo que, como define Lucia Santaella, responde a un trabajo personal de *design* íntimo de la vida, que trasciende cuestiones científicas y tecnológicas para convertirse en una cuestión estética" (La Ferla 2005: 61).

En ese sentido abordar los medios replica no trabajarlos como avances tecnológicos inocentes, sino como instrumentos técnicos,

> "requeridos y apoyados por el poder económico, catalizadores y multiplicadores de la rentabilidad, obligan al cuerpo humano a adaptarse a los ritmos, a los movimientos (al espacio y al tiempo en definitiva) de la maquinaria que sostiene el modo de producción capitalista" (Cabot, 2011).

Este debate podría extenderse, sobre medios, dispositivos y máquinas, y si bien es tangente a este proyecto, no es el foco de lo que he denominado *Contrafuego. Relatos autobiográficos: Práctica experimental del video-ensayo en el campo del diseño desde una perspectiva crítica*; nombre que permite enunciar categorías y relaciones que en la extensión de este proyecto se expresan, en ningún caso de forma absoluta sino como un registro metodológico del desarrollo creativo experimental en la zona híbrida del diseño. Lo delimito como un territorio híbrido siguiendo la perspectiva de W. Ernest, quien señala que "los medios electrónicos y digitales han desdibujado las fronteras entre archivo, biblioteca y museo enlazándolos bajo el concepto de información" (Wolfgang, 2002: 60).

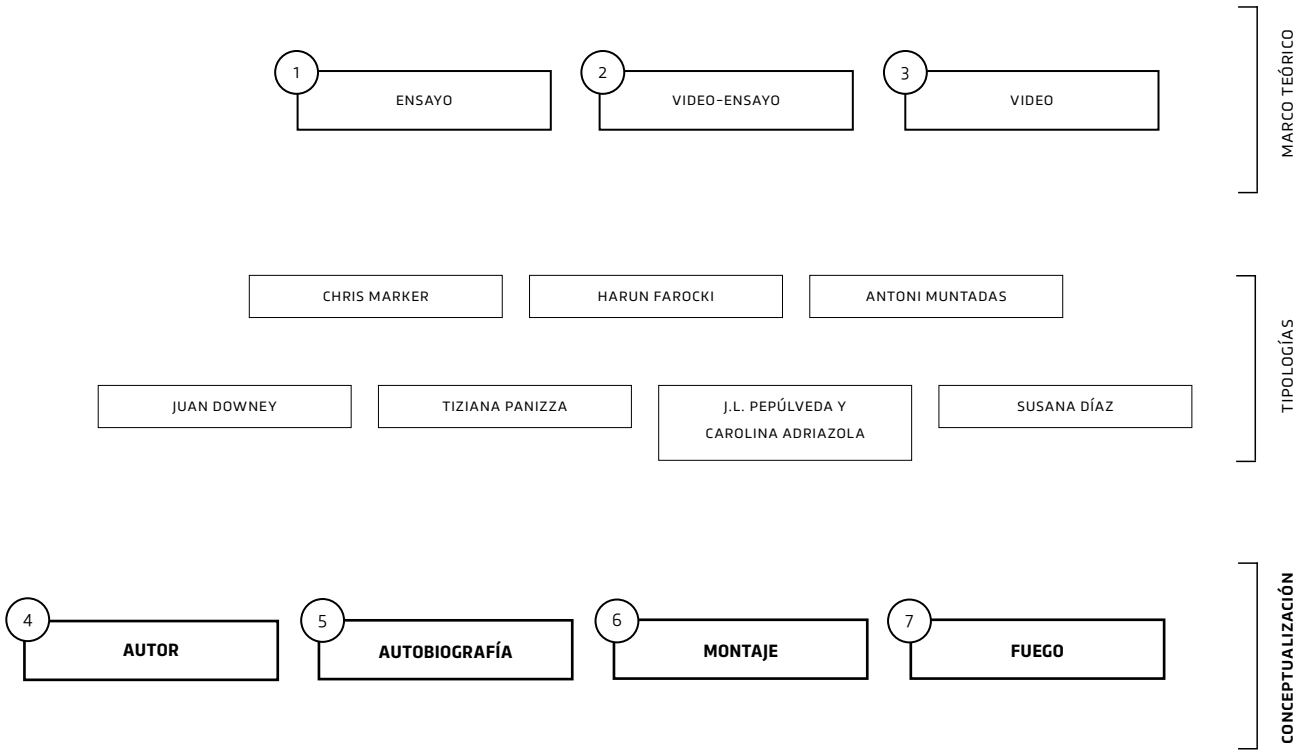
El diseño media alojado en un límite cruzado por capas y campos epistemológicos diversos que se autonutren y distancian a la vez en el territorio de la imagen. Sobre el cual Didi-Huberman complementará en relación a la complejidad contemporánea del campo de la imagen:

> "Nunca, al parecer, la imagen —y el archivo que conforma desde el momento en que se multiplica, por muy poco que sea, y que se desea agrupar, entender su multiplicidad—, nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político e histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentido tanto; solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción" Didi-Huberman, 2013).

Lo que prosigue corresponde a nuevas definiciones conceptuales con las que se intentará profundizar las preguntas planteadas en las conclusiones preliminares, para ir cerrando el perímetro que aloja este proyecto. Estos serían la descripción de un sujeto social y creativo: Autor (Zona 4), su despliegue creativo utilizando como sustrato la propia vida: Autobiografía (Zona 5), la operación de escritura y perspectiva desde el lenguaje audiovisual: Montaje (Zona 6); para finalmente concluir en el concepto que sintetiza esta red y será la herramienta para desbastar la forma global de este proyecto: Fuego (Zona 7).

[Diagrama _**XI**]

Mapa de fases del proyecto



ZONA 4: AUTOR

El tema inicial de este proceso siempre estuvo asociado a la categoría autor y su biografía. El tema del autor ha sido un debate extenso y abultado en reflexiones bibliográficas relacionadas con la literatura o el arte, pero dentro del diseño gráfico y aún más en el ámbito de la Universidad de Chile, es un espacio oscuro y constantemente enfrentado no sólo de las cátedras teóricas sino también de los espacios prácticos. Salvo algunas excepciones discontinuas, la constante es una diferenciación forzando supuestos estadios de autonomía en contraste con el arte y la creación artística.

Esto ha disimulado avanzar y reflexionar cabalmente en la categoría del autor, desde la perspectiva del diseño; sobre esto se ha levantado una ponderación desigual ante los procesos comunicacionales colectivos. La respuesta permanente y consciente en el marco que rige decisiones creativas está en directa asociación con la productividad del mercado y su enlace con el concepto usuario.

Manteniendo en consecuencia un silencio ante el sujeto social y creativo tras aquellos procesos, los marcos creativos aplicados al diseño han dejado fuera un dimensión anterior a la relación interacción/interface. Sobre esta categoría y sus complejidades me remitiré no desde una perspectiva singular y vanidosa ni mucho menos asociada a un derecho de propiedad sobre lo creado, sino siguiendo lo desarrollado por Walter Benjamin en su texto *El autor como productor,* en donde se reconoce a un sujeto social cruzado por la construcción histórico-política que en su quehacer creativo puede y debe asumir posición en relación a su producción, donde cabe preguntarse:

> "¿Cuál es la posición que mantiene una obra con respecto a las relaciones sociales de producción de la época? ¿Está de acuerdo con ellas, es reaccionaria, o tiende a su superación, es revolucionaria?; en lugar de esta pregunta, o por lo menos antes de ella, quisiera proponerles otra. Antes de la pregunta: ¿cuál es la posición de una obra con respecto a las relaciones de producción de la época? quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas? Esta pregunta apunta directamente hacia la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literarias de una época. Con otras palabras, apunta directamente hacia la técnica literaria de las obras" (Benjamin, 2012: 96).

Justifica tal interrogación señalando:

> "La exigencia de reflexionar, de preguntarse por su posición en el proceso de producción. Podemos estar seguros: en el caso de los escritores que importan, es decir, de los mejores técnicos en su especialidad, esta reflexión les conduce tarde o temprano a determinadas constataciones que fundamentan de la manera más serena su solidaridad con el proletariado" (Benjamin, 2012: 98).

Por una parte, aquellas interrogantes posicionarán y determinarán su calidad de obra en relación a un espacio técnico y por otra parte definirá su práctica ética en el proceso de cambio social determinando:

> "Es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado. Y mejor es este aparato mientas mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores" (Benjamin, 2012: 99).

Lo certero de aquella traducción política en el ámbito de la cultura y los espacios creativos no es sólo la implicancia técnica que tiene sobre estos designando al sujeto creativo como autor y equiparándolo a otro proletario en su sentido productor, sino más bien es el trasfondo sugerido en relación a poder modificar las condiciones materiales e históricas de la sociedad contemporánea desde distintos contextos en donde el llamamiento es general:

> "Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. En el materialista histórico tienen que contar con un espectador distanciado. Ya que los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo" (Benjamin,1973: 182).

Por tanto será la producción/obra el instrumento desde la zona cultural la posibilidad de peinar la historia a contrapelo, sobre esto Benjamin propuso varios elementos sobre la categoría obra en su texto *La obra de arte en la época de reproducibilidad técnica*, en donde afectada por el cine y la fotografía (nuevos medios de reproducción técnica) la obra se veía afectada discriminando: "incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra" (Benjamin,1973: 20).

El concepto de aura, aquello afectado por cada reproducción, implica para Benjamin la referencia a una existencia singular que denota la historicidad de la obra; es en ella en la que se realiza la historia a la que fue sometida en el curso de su perduración, y es por ello que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. El aura es definida como una trama particular de espacio y tiempo, más precisamente como "la manifestación irrepetible de una lejanía (por más cercana que pueda estar)" (Benjamin, 1973: 24).

Por tanto la tensión que Benjamin define en esta relación teórica no corresponde a una esencia metafísica de la obra sino al espacio histórico y por tanto profundamente político que adquiere la obra en contexto.

En estrecha relación y como segunda perspectiva a integrar. Michel Foucault en su ensayo *¿Que es un autor?* establece una relación primero específica entre autor con la obra y por otra parte la necesidad de denominación y singularidad otorgada por el autor a la obra que recorre tanto sus condiciones productivas como sus capas de significación.

Así, comienza estableciendo una relación directa entre obra y autor, asumiendo la tradición histórica, en donde la obra es el resultado generativo desarrollado por un autor. Sobre esto reflexiona acerca de que gran parte de la crítica se dirige en dirección de la obra como una estructura autónoma y desarraigada de su origen, y plantea la posibilidad de establecer una crítica sobre la categoría autor.

> "La noción de obra, primero. Se dice, en efecto (y una vez más es una tesis muy familiar), que lo propio de la crítica es poner de relieve las relaciones de la obra con el autor, no querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una

> experiencia; más bien tiene que analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas. Ahora bien, hay que plantear un problema en seguida: "¿Que es una obra?", ¿qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra?, ¿de qué elementos está compuesta? Una obra, ¿no es aquello que escribió aquél que es un autor? Se ven surgir las dificultades. Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo restituir de sus palabras, podría ser llamado una "obra"? (Foucault, sin fecha: 56).

A lo que concluye: "Prescindamos del escritor, prescindamos del autor y vayamos a estudiar la obra en sí misma. La palabra "obra", y la unidad que designa son, probablemente, tan problemáticas como la individualidad del autor" (Foucault, sin fecha: 57).

Continúa señalando que un nombre de autor no es simplemente un elemento añadido en un discurso, pues ejerce un papel en su relación, asegurar una función clasificatoria. Tal nombre a modo de alter ego permitiría reagrupar un cierto número de textos al mismo tiempo que los relaciona, por tanto manifiesta el estatuto de unidad que subyace en un estado general de una cultura.

> "El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular" (Foucault, sin fecha: 61).

Es de este modo que el autor a través de su obra es instaurador de discursividad, permitiendo además la generación de otros discursos y obras derivadas, que se vuelven relacionales al definir los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación, de los discursos.

Este análisis es fundamental para comprender el campo de desarrollo del diseño porque los discursos éticos, estéticos, visuales varían con cada cultura y se modifican al interior de cada una de ellas. Al reconocer que el tejido se articula sobre relaciones sociales, se descifra de manera más directa el juego de la función autoral y sus modificaciones, en los temas o en los conceptos que emplean.

Foucault —siguiendo una perspectiva semejante a Benjamin— se cuestionará: "¿Cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer, y esto, obedeciendo a qué reglas?".

Por lo que la estructura del autor es entrada para entender marcos ideológicos y subjetivos asociados a un producción de obra, la red que es capaz de sostenerla y otorgarle legibilidad es también parte del trabajo autoral, por lo que negar tal categoría seguiría estudiando tan sólo los aspectos emergidos. En el caso del diseño es recurrir al estudio de un objeto/interfaz descontextualizado, desarraigado y atemporal.

Este análisis de la categoría de autor permite asumir una posición inicial principalmente histórica, pero que no concluye ahí su relación vital o de vida que se ve manifestada en la generación de obra; por tanto, además de la necesaria integración en el proceso creativo que aquí se apunta, la categoría autor se vuelve imprescindible para los conceptos fundamentales que sostiene teóricamente este recorrido señalados como autobiografía, como un precedente de modificaciones y alteraciones en las condiciones productivas de la imagen, formulada como una estrategia principalmente creativa de vincular lo íntimo con lo público y lo cotidiano con lo político y montaje, como un proceso generativo de sentido en donde las imágenes adquieren sentido descrito a partir de la tradición cinemática.

ZONA 5: AUTOBIOGRAFÍA

En su sentido etimológico la palabra autobiografía se compone de tres estructuras: bio (βιο) lo cual refiere a la reconstrucción de una vida, tanto en el nivel de la experiencia como en el de interpretación personal. Por otra parte grafé (γραφία) que remite a la escritura, un medio marcado por la subjetividad y por supuesto ceñido a un lenguaje. Finalmente auto (αὐτος) condicionando un modo asociado a un "en sí mismo", que se manifiesta en la relación entre texto, sujeto-autor y lector. Lo que es posible traducir fuera del campo de la literatura como una relación dialéctica entre autor, medio y acción o potencial de intervención; por tanto lo autobiográfico no corresponde sólo al eje temático de lo íntimo, sino que también retrata una condición material y productiva en su creación.

Históricamente, el autorretrato y la autobiografía han sido espacios de reflexión importantes e inmensamente nutritivos en la generación creativa, pues subvierte la concepción de la imagen como una medio transparente de la comunicación, poniendo en tensión el concepto mimético del autoretrato.

La autorreferencialidad recorre largamente el campo de la literatura, pero se tiene el primer indicio de uso de la categoría con el ejercicio de autorreferenciación, en los ensayos en el siglo XVI, la literatura francesa de los siglos XVII, XVIII y XIX prolifera en autobiografías y diarios íntimos, describe al autorretrato como un género cruzado por la introspección íntima. Así pasa al cine a través de obras de carácter experimental y de vanguardia (Jonas Mekas, Man Ray y David Perlov) y luego al video.

La autobiografía es un espacio en tensión interesante, primero porque al igual que la estructura del ensayo rehúye de las categorías de género; de aplicarse y ser éste el punto de partida para analizarla siempre parece ser excesivamente caprichosa y de reputación cuestionable (De Man, 2007: 145-158), porque además —como señala Raquel Schefer (2008)— la tendencia contemporánea es la contaminación entre géneros, acompañada por la creciente hibridación entre medios, prácticas y soportes reclamando una reconsideración de los conceptos taxonómicos que han sustentado los territorios de la representación.

Por otra parte, aquello está en disputa bajo el contraste de realidad y ficción, que en su traducción audiovisual podría ser extrapolada al contraste documental/ficción, pero como podemos referenciar responde más bien a criterios de orden ontológico sobre la naturaleza de los conceptos de *verdad* y *falsedad, registro* y *representación*, que en su misma praxis durante las últimas décadas ha sido cuestionado.

La autobiografía parece depender de sucesos reales y potencialmente verificables de una manera menos ambivalentes que la ficción. Si bien puede incluir sueños o fantasmas; estas variaciones de la realidad siguen estando enraizadas en un sujeto único. Por tanto es el cuerpo, como materia, que se encuentra en emergencia, exponiéndose vivo y agónico en el campo de la creación.

La fotografía y el cine como artes de reproducción mecánica colocaron en el centro la cuestión del cuerpo; inicialmente en la fotografía por el elevado tiempo de exposición requerido implicaba una identificación entre cuerpo-objeto, pero con el desarrollo del cine industrial el mecanismo fue la identificación con la relación cuerpo-sujeto.

Jean-Lous Gaudry distingue dos posibles niveles de identificación en el campo de la cinematografía, por un lado la identificación del espectador con el personaje, y por otro, la identificación del espectador con la cámara. Además reconoce que en el estado actual el espectador se identificará menos con lo que es representado que con la

maquinaria tecnológica que regula el espectáculo y las imágenes mostradas. Operando la máquina-cine en conformidad con un programa político e ideológico basado en la incapacidad del espectador por pensarse.

Actualmente, con la proliferación de las tecnologías del movimiento, como las cámaras de 16 mm y de Super 8mm, se produjo un cambio radical, por primera vez las masas acceden a la posibilidad de "inscribirse" en imágenes. La aparición del propio cuerpo, tecnológicamente capturado, invade el espacio de la representación inaugurando una inédita relación con la tecnología, ahora de reproducción de las imágenes.

Posteriormente, el video estrechará el vínculo entre el cuerpo con el autor al mismo tiempo que se pone en escena las representaciones familiares —*home movies*—, avanzando de este modo en dar cuenta de una identidad frágil —*diarios autorreflexivos*—, inestable descentrada a la cual le corresponde un cuerpo fragmentado y metafórico.

Las características técnicas de las cámaras de video favorecen la realización de micronarrativas personales y muchas veces no lineales; la autonomía de la cámara y su monitor hacen del video una prótesis entre el cuerpo del director-autor y las imágenes. Del mismo modo el video aumenta aquella relación íntima entre autor y aparato, determinante entre estética y técnica; dicho en otras palabras, las zonas específicas de cada tecnología de captación, producción y percepción de la imagen delimitan el desarrollo de los discursos y estrategias de puesta en escena.

En síntesis, el proyecto autobiográfico puede producir y determinar la vida como un modo de figuración del cual es imposible determinar si es realidad o ficción. Como señalé anteriormente, esto es objeto de un cuestionamiento permanentemente.

Sólo una situación que se supone impuesta sobre el autor desde afuera y en perspectiva permite afirmar que el ajuste ha sido manipulado con el fin de producir la metáfora, e incluso así la metonimia como recurso funciona a modo de causa y la metáfora como efecto y no como fin.

Entonces, la autobiografía no es ni un género ni un modo, sino una figura de la lectura o de comprensión que tiene lugar, en algún grado en todos los textos o hipertextos. El momento autobiográfico ocurre como un alineamiento entre dos sujetos involucrados en el proceso de la lectura que se determinan el uno al otro mediante una mutua sustitución reflexiva. Un autor que expone su autobiografía y un lector-espectador capaz de situarse en ese lugar.

Por ejemplo *Lost, lost, lost* (1976) de Jonas Mekas, es una obra constituida por fragmentos a lo largo de varios años y unificada en el montaje por la reflexión a posteriori en voz en off del director y por un sonido asincrónico. Esto se multiplicará con la avanzada de soportes de grabación caseros como el Super 8mm, asentando las películas caseras como género que serán sustrato posteriormente apropiado por documentalistas y videoartistas.

El panorama audiovisual contemporáneo ha mostrado de un tiempo a esta parte un crecimiento expansivo y prolífico en estructuras de autorrepresentación que disputan lo objetivo del documental, su veracidad y los estatutos de los aparatos audiovisuales.

Esto de direccionar la cámara hace sí mismo invierte los conceptos de campo, contracampo y fuera de campo, asumiendo el intersticio de la subjetividad, retratando gestos y figuras espectrales de la memoria y la historia. El autor creador y productor ahora es además sustrato de la creación con imágenes, es su cuerpo y voz la imagen de experiencia.

El explosivo crecimiento de narraciones de carácter autobiográfico o más bien, dentro del giro hacia lo íntimo, en América Latina tiene su origen en las referencias de las luchas feministas que reconocen que lo íntimo también es político. En este sentido, tras los regresos a los regímenes democráticos, lo audiovisual planteó como un espacio posible de creación lo cotidiano y lo subjetivo, pero también se debe a que el cine latinoamericano fuera fundado en una concepción intrínsecamente política, tal como la transformación del espacio político en el que operaba.

El interés de la autobiografía, entonces, no reside en revelar el autoconocimiento fiable del autor sino en su perspectiva sobre aquéllos, (de)mostrando de manera sorprendente la imposibilidad de cierre o totalidad de sus representaciones.

Como resultado del cambio democrático en los años ochenta en Chile —por tomar un ejemplo—, la creación audiovisual fue amenazada con quedar en una deriva y sin posibilidad de acción; más cuando veíamos que el discurso oficial de consenso y reconciliación producía una desideologización de la política. Es así como la figura del pueblo y la acción colectiva de grandes masas, protagonistas de los documentales de las décadas de los sesenta y setenta se desdibujaría siendo remplazado por historias mínimas que utilizan la figura espectral de la memoria· sin cuerpo pero inmensamente reflexivas.

Ejemplo de aquello es la reflexión sobre los filmes familiares que los reconoce como documentos históricos, si bien no fueron generados con ese propósito, pues tienen la intención de registro íntimo y casi no exhibitivo; pero según el campo de marcos de mirada pueden transformarse en documentos de valiosa información. Pasar sólo de registrar vacaciones en familia, a ser vestigios de arquetipos de características culturales-sociales. Incluso más cuando trazamos un mapa que los aloja fuera de los medios tradicionales de comunicación; pues retratan de manera subjetiva el lugar común, lo cotidiano; zonas completas que no han sido retratadas por organismos oficiales.

En la autobiografía la unificación de las personas del autor, narrador y en ocasiones incluso protagonista, tiende a redimensionar los criterios convencionales de definición de verdad. Coherente con eso en la autobiografía el lapso entre sujeto de enunciación y sujeto enunciado no es ocultado, sino que es reiterado, presentándose además polifónico.

Serán las voces de otros y sus memorias, los que en el proceso de edición, montaje y posproducción asuman la perspectiva autobiográfica, siendo en este proceso de escritura donde se prioriza favorecer la autorreflexividad y la visibilización de los mecanismos de producción creativa, por sobre construir modelos narrativos lineales y continuos.

ZONA 6. MONTAJE: LA POLÍTICA DE LAS IMÁGENES

Desde los inicios del cine, la cuestión del montaje ha permitido un nuevo paso en la apreciación de la imagen como cuestión política, esto es, como un espacio denso de relaciones de poder, donde la producción y la mirada se vinculan de forma problemática en la constitución de distintos períodos de la historia visual.

Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, entre otros, van a dar fuerza al debate en los años treinta del siglo pasado, modelando una teoría de la imagen que, punzada siempre por la cuestión del montaje, buscará hacerse cargo de su participación en la compleja trama ideológica del capitalismo.

En Francia, décadas más tarde, se conoció la polémica entre dos destacadas revistas de cine, *Cahiers du cinéma* y *Cinéthique*, en torno a la politicidad del cine y su relación con la ideología burguesa (Sánchez-Biosca, 1996, 56 n. 37).

La cuestión decisiva allí es el montaje. No es el guion. A contrapelo de una actitud muy difundida, la política del cine no se juega primariamente en su posibilidad de realizar denuncias y contar historias comprometidas. En la medida en que, como dice Eisenstein, sólo hay cinematografía allí donde hay montaje, es esta práctica la que resulta decisiva en la definición de una cierta valencia política de la representación fílmica.

Pero sabemos que la palabra montaje indica, en el campo de "la industria", un procedimiento relacionado con las necesidades de eficacia narrativa de formatos generalmente poco reflexivos. Montaje cinematográfico allí tiene una relación inmediata con el montaje industrial de inspiración fordista.

La dualidad de sentidos no reside sin embargo en una flotación ingenua del significado, sino que expresa, en toda su potencia, el desmontaje de su sentido original.

> "Se trata de un triunfo de la hegemonía que procede, en primer lugar, a desactivar el modo contradictorio y analítico con que se pensó el montaje originalmente, para poner en su lugar la lógica de la continuidad" (Ruiz, 2012).

El asunto proviene, probablemente, de las complejas relaciones que establecieron los cineastas soviéticos con la obra de D.W. Griffith en los inicios del cine. Si bien siempre se mantuvo fiel a la "cuarta pared" teatral, el maestro estadounidense fue un experimentador de la narración cinematográfica, rompiendo el marco escénico con el manejo de la escala de planos y, por tanto, con una cierta forma de articulación de distintos planos.

> "La leyenda quiere que Griffith se conmoviera tanto por la belleza de una actriz mientras rodaba una de sus películas, que ordenó filmar de nuevo, de muy cerca, el instante que lo había emocionado, tratando de intercalarlo en su lugar e inventando así el primer plano", escribió André Malraux (citado en Pinel, 2004: 18).

El mérito del realizador de *El nacimiento de una nación* es indudable. Sobre ello, la revolución en el arte que preconizaron los cineastas soviéticos requería una superación del "modelo americano".

Dziga Vertov se reveló así contra la "presentación teatral" de la escena. En *La revolución de los Kinoks*, de 1923, postulaba un reemplazo de la unidad del cuadro por

la ubicuidad del "cine-ojo", una idea que será evidente en *El hombre de la cámara*, de 1929. La intención se relaciona claramente con una pedagogía política:

> "Fuerzo al espectador a ver este o aquel fenómeno visual como me resulta más ventajoso mostrar. El ojo se somete a la voluntad de la cámara y se deja dirigir por ella hacia estos momentos sucesivos de la acción [...] *Ejemplo*: la filmación de unos bailarines no es la filmación desde el punto de vista de un espectador sentado en una sala y siguiendo un ballet en el escenario [...] La cámara "arrastra" el ojo del espectador de las manos a las piernas, de las piernas a los ojos, etc., en el orden más ventajoso y organiza los detalles gracias a un montaje cuidadosamente estudiado" (Vertov, 1973: 25).

Como se ve, el sentido ejemplarizante que movilizan los artistas revolucionarios de las primeras décadas del siglo XX en torno al trabajo de las imágenes se expresa de forma privilegiada en la idea de montaje. Es Walter Benjamin quien llevará esta intención a su punto más elevado, a partir de una concepción de la historia que invertía los supuestos burgueses de producción de conocimientos.

Desde una concepción de la transformación social que movilizaba una permanente preocupación por los problemas culturales, Benjamin capta que la historia universal, tal como había sido normalizada, constituía una incesante imposibilidad de pensar la revolución. Tal como lo formula en sus *Tesis sobre la historia*, la imagen de una previsible continuidad causal que está en la base de la historiografía del poder, debía ser quebrada desde una opción por la discontinuidad que propuso como ruptura. Benjamin propone un pensamiento del quiebre, busca la posibilidad de una interrogación de lo que ha sido, que produzca un chispazo, una iluminación, un relámpago. La cuestión de esta forma de conocimiento, recordemos, es la posibilidad del despertar, de la salida del adormecimiento que produce en la humanidad la experiencia vital del capitalismo.

Sostiene entonces que "la verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente", y que, consecuentemente, "sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado" (Benjamin, 1995: 50). Es allí donde reside aquello que no se puede ver y que sin embargo debe ser mostrado. Esa es la tarea de la imagen.

Para ello, la esencia del montaje está en la interrupción, en la posibilidad de romper las articulaciones de la llamada "historia universal", en crear discontinuidades, hacer colisionar las situaciones. Se trata de aprehender el pasado en su instante relampagueante y avanzar hacia un método que permite desestabilizar el relato causal que concluye con la historia de los vencedores. Es así como en lo que se proponía fuese su obra principal, el *Libro de los pasajes*, revela el método:

> [...] montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin, 2005: 462).

Y renuente a aceptar que el materialismo histórico deba renunciar a una historia intuida, añade:

> "La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje [...] Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la

construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de la historia" (Benjamin, 2005: 463).

Buck-Morss añade a ello que en el montaje benjaminiano los elementos ideacionales de la imagen deben mantenerse irreconciliados, y en ningún caso fusionarse "en una perspectiva armonizadora". De ese modo puede interrumpir el contexto en el que se inserta y actuar contra la ilusión (1995: 84). En el montaje debe hacerse visible la brecha entre signo y referente, y no fusionarlos en una totalidad ilusoria.

De ese modo, podemos apreciar en la noción benjaminiana de montaje un principio fundamental que resulta concurrente, tanto con la intención pedagógica de Vertov, como con las orientaciones expresadas en las obras de Eisenstein y su amigo Bertolt Brecht, tanto en lo referente a sus deberes políticos como en sus principios de funcionamiento.

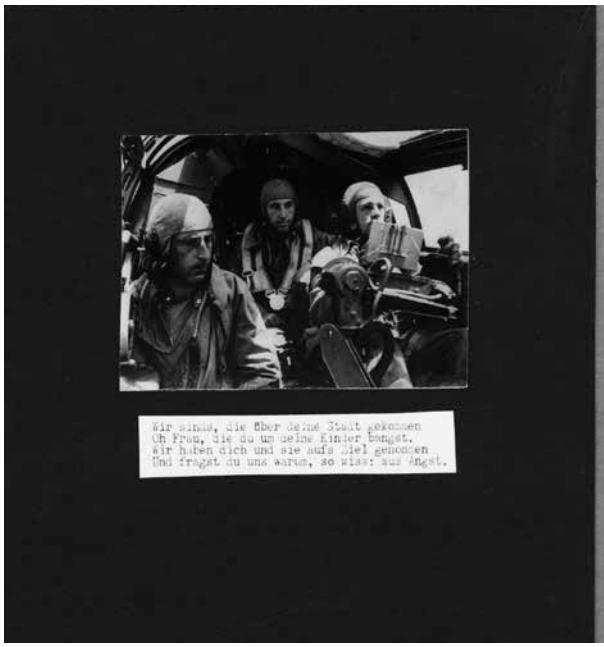
Eisenstein había conferido una completa primacía a la toma y el montaje. Lo consideraba el lugar donde se determina el filme y surge su contenido en un diálogo con el espectador.

¿Qué implica, en esencia, entender el montaje? En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo irrelacionado, sino como una *representación particular* del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes. La yuxtaposición de esos detalles parciales en una construcción-montaje vivifica y pone de relieve esa cualidad general de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en *un todo*, a saber, en aquella *imagen* generalizada mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema (Eisenstein, 2003: 16).

En relación al problema de la yuxtaposición, Buck-Morss aclara que el método consiste en vincular pares binarios de signos lingüísticos y cruzar las direcciones al aplicar estos signos.

Volvamos a Vertov. En distintos momentos de sus escritos aparecen referencias dispersas al montaje como la que hemos citado más arriba, donde el cineasta reflexiona sobre la experiencia del cine-ojo. Sin embargo, como afirma en el breve texto sobre *El hombre de la cámara*, es en esa pieza —a la que se refiere como una "manifestación teórica en la pantalla"— donde su propuesta va más lejos. Vertov, como se sabe, está trabajando por la definitiva separación del cine de los espacios constituidos por la literatura y el teatro.

El recurso de ese esfuerzo es el montaje. "El filme —argumenta— es solamente la suma de los hechos fijados en el celuloide; si lo prefieren no solamente la suma, sino también el producto, las 'matemáticas superiores' de los hechos" (1973: 92). Con "producto" se refiere allí, aclaremos, a la multiplicación, operación que diferencia de la mera suma, y que líneas atrás ha identificado como unas "matemáticas superiores del montaje" que arrojan como resultado un "todo orgánico indisoluble" de encadenamientos semánticos que coinciden con encadenamientos visuales, o dicho de otro



Placas de *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht; presenta una confrontación entre imagen y texto. Los documentos son fotos de la Segunda Guerra Mundial, seleccionadas y recortadas de periódicos y revistas, en su exilio las que se enfrentan a epigramas.

modo, el producto de unas experiencias de montaje que en *El hombre con la cámara* han sido llevadas al extremo, depurando un lenguaje que —como le enrostraron sus detractores— ya no requiere de los textos.

En una dirección similar, Didi-Huberman examina en su estudio sobre Brecht varias obras gráficas que dialogan con las reflexiones precedentes. Se trata de importantes piezas de montaje donde se suceden sin pretensiones de orden, un conjuntos de textos del más diverso tipo, junto a "imágenes heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo" (Didi-Huberman, 2008: 31). Allí, el "arte más avanzado" no es el de la autonomización abstracta de los medios formales, sino el de la secularización del arte.

Sin embargo, el montaje no despliega toda su potencia libertaria sin resolver ciertas condiciones de legibilidad de las imágenes. Una simple fotografía de una fábrica de armas no prueba nada. En tanto relación, es el montaje el que puede introducir un momento de duda, desestabilizando la imagen en la construcción de un sentido nuevo. Didi-Huberman llama así a cada placa del *Kriegsfibel* una "pequeña máquina dialéctica".

Como se ve, en términos teóricos, la aproximación dialéctica es la que comanda una cierta comprensión del montaje que conduce a su formulación política. Como se sabe, el concepto de *imagen dialéctica* de Benjamin, acaso uno de sus más elusivas y complejas contracciones, apunta a proveer una concepción contrahegemónica de la historia, aportando una herramienta de valor teórico, metodológico y político.

En tanto método, la imagen dialéctica apela, como hemos visto en el *Libro de los Pasajes*, al montaje, en particular a un montaje que se remite a las imágenes. Benjamin recusa de la exposición narrativa de la historia, que ha sido la forma que ha asumido tradicionalmente la historia acrítica, oficial, propia de los vencedores. Los vencidos, sin embargo, requieren una historia discontinua que arranca de la posibilidad de construir una concepción alternativa del tiempo, donde se derrumba la idea tradicional del progreso, la secuencialidad del acontecer, la previsibilidad de la sucesión.

El tiempo debe abandonar su carácter "homogéneo y vacío" y convertirse en un "tiempo pleno, 'tiempo-ahora'" (Benjamin, 1989: 188). Benjamin se levanta, como había hecho antes Marx, contra las abstracciones universalistas del saber burgués. El tiempo organizado, cronometrado y rígidamente secuencializado es un tiempo vacío, estructurado en torno a sus medidas estándares, donde la "historia universal" correlaciona hechos con fechas, o, si se quiere, donde el cine establece confiables *raccords* de una continuidad somnolienta (el plano-contraplano que irrita a Farocki, por ejemplo). Por el contrario, el tiempo pleno se alcanza siempre en el momento signado por la interrogación, en el impulso que buscando en el pasado lo remodela, o más rigurosamente, lo produce, rompiendo de paso la pretendida intocabilidad de lo que ha sido. Es ese tiempo-ahora el que llena el tiempo de acontecimientos que pueden repoblarlo de sentidos, momentos, articulaciones, que tampoco, sin embargo, darán lugar a nuevas estabilizaciones. Porque allí estaría el germen de un nuevo poder, de una nueva historia donde suspender el empuje revolucionario. No, el momento de relámpago es un momento de peligro, fugaz, punzante, seguramente irrepetible.

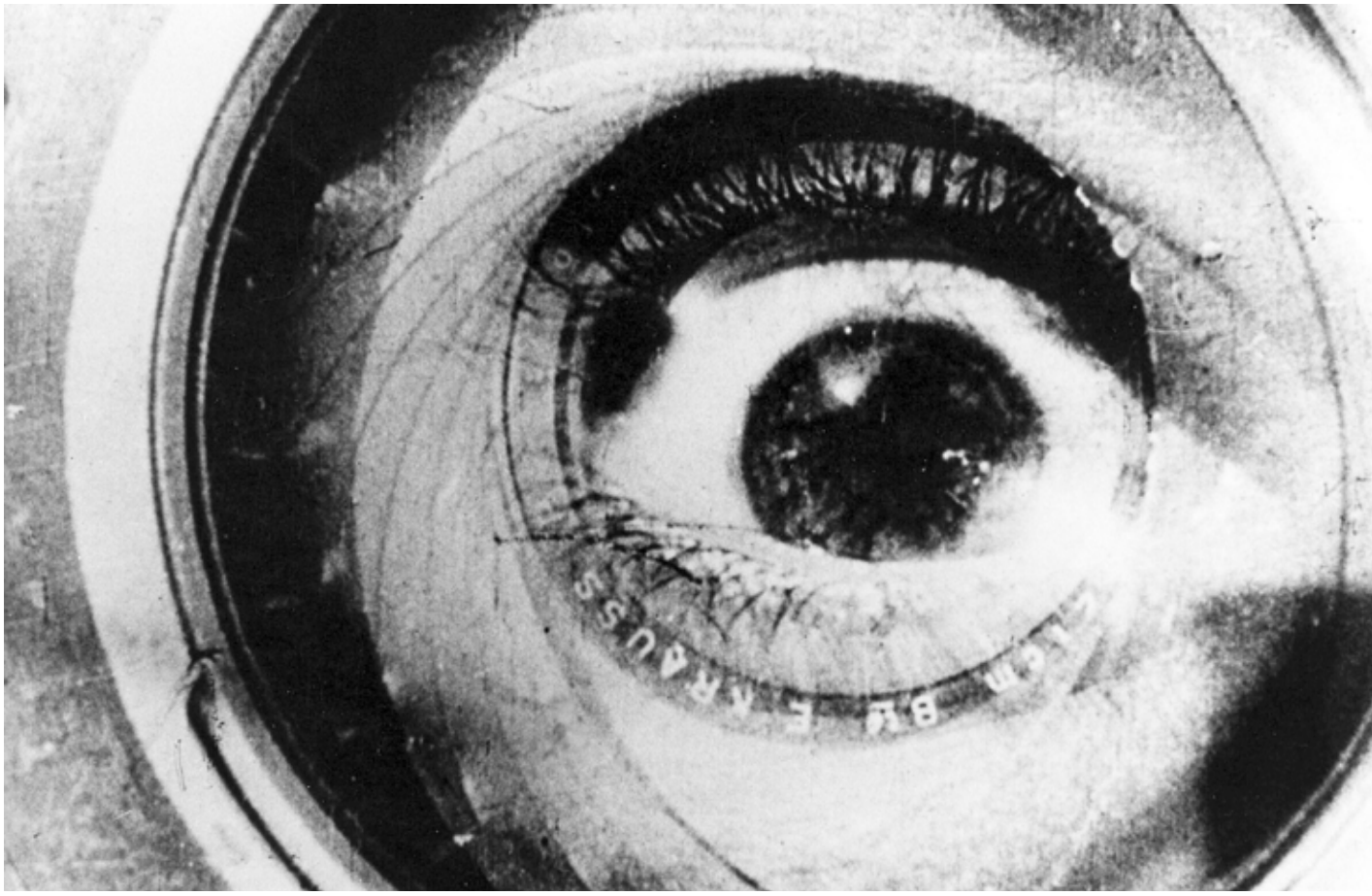
Se trata de una interrupción que violenta el plácido adormecimiento de los modos de conocimiento normalizados por el capital, un quiebre cuyo filo ahuyenta la relación obediente con los contenidos del arte y la historia. Los dominados requieren desaprender los relatos del poder. Para ello, imagen y montaje se confabulan para producir un despertar.

> "No es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpa-

go al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad. – Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. Despertar" (2005: 464).

El montaje trabaja con la imagen, pero la imagen —está dicho— es pura discontinuidad. La traición del montaje, por lo tanto, es el intento por reconstruir una relación continua, una historia previsible y cómoda. Ahí está el montaje del cine comercial. Lo contrario es el montaje que construyeron Benjamin, Vertov, Eisenstein, Brecht.

Fotograma de *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov.



Decisiones de diseño

EN RELACIÓN Y COHERENCIA CON LOS ELEMENTOS PLANTEADOS ES QUE SE ENMARCA Y CONFIGURA LA PROPUESTA A DESARROLLAR. **SE DISEÑARÁ UN VIDEO-ENSAYO, CON TÉCNICA DE VIDEO DIGITAL FORMATO PRINCIPAL FULL HD, CON OTROS DERIVADOS, QUE NARRE LOS USOS POLÍTICOS SOBRE LA MEMORIA DEL FUEGO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA, DESDE UNA PERSPECTIVA AUTOBIOGRÁFICA**, TENSANDO Y CONTRASTANDO LAS MIRADAS INSTITUCIONALES Y ESTÁTICAS DE LA MEMORIA.

Esto se logra poniendo en manifiesto antagonismo y contradicciones dentro de los discursos establecidos, que se debaten dentro de la memoria, no desde la perspectiva del vestigio y el recuerdo del pasado sino en el pensarla como soporte de un presente y sustrato para nuevas generaciones de sentido del futuro.

Ahora, ¿cómo esto se vincula por una parte con una perspectiva íntima, al mismo tiempo que es legible en contextos públicos permitiendo la participación y activación de reflexiones en zonas contracultura locales?

Una oportunidad es documentar un hecho particular significativo en ambas dimensiones, como ha sido recurrente en el documental autobiográfico, que narra una historia familiar en vinculación permanente con un contexto, cultural, social o político; otra y es la que he decidido para este proyecto es poder construir una narrativa de menos específico sobre un tema a reflexionar.

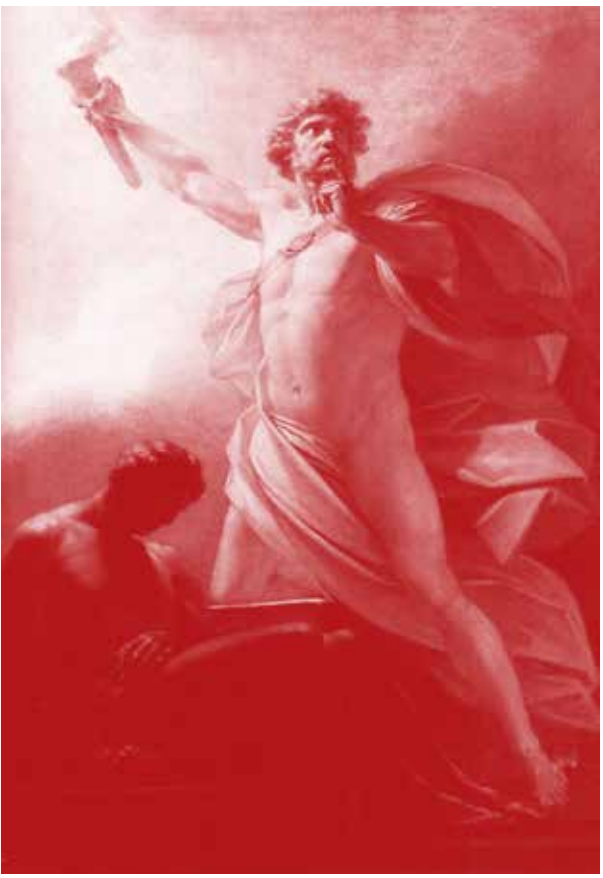
Es por esto que el diseño de este video-ensayo proyecta su programa en base a un tema especifico, que será trabajado a partir de imágenes de archivo, gráficas especificas desarrolladas para este proyecto, el registro de conversaciones / testimonios y hallazgos en relación al contenido del video-ensayo.

REGISTRO DE TESTIMONIOS. Parte importante del material visual de este video-ensayo corresponde a conversaciones con distintas personas, sobre sus experiencias en relación al fuego. Han sido ordenadas en el diagrama XII, que por una parte en su centro concentran relaciones íntimas y personales, seguido de una órbita más externa que dibuja un entorno afín, pero con quienes existen altos grados de afecto y cercanía; para continuar en el anillo que rodea aquello, con personas a las que me he encontrado a lo largo de este proceso creativo y de la vida determinado experiencias personales importantes; para finalmente buscar y recorrer a personas que encarnen condiciones políticas sobre el fuego desde los aspectos históricos o contingentes.

MONTAJE. La narración visual dialogará con el espectador, presentando saltos y discontinuidades temporales no cronológicas a pesar de su continuidad formal determinada por el formato video (que tiene un inicio y un fin determinado). Su duración esta determinada por la capacidad de síntesis del relato conceptual, pero además influenciada por la viabilidad y realización del proyecto que se enmarca dentro del contexto académico de proyecto de título de la carrera de Diseño. Proponer un extenso largometraje o un acabado documental se escapa de la factibilidad de desarrollo durante un semestre académico.

Lo que continua en la paginas siguientes es un análisis sobre la complejidad del concepto el fuego intentando caracterizarlo y definirlo no de forma superficial; para luego reconocer algunos hechos históricos sobre su importancia, principalmente manteniendo un matiz político en la selección tanto en la escala global como en el contexto local.

22 Si bien, podríamos reconocer formas rudimentarias de herramientas y alta variedad de lenguaje en otros animales, sólo los humanos han aprendido como parte de su cultura a controlar el fuego.



Prometeo trae el fuego a la Humanidad, Heinrich Füger (1817).

ZONA 7: FUEGO

La capacidad de manejar el fuego, es un logro que hallamos en gran parte de las sociedades. Siendo ésta una facultad exclusivamente humana, en una medida aun mayor que el lenguaje y el uso de herramientas.[22]

En torno a esto, existe una amplia bibliografía y una cantidad desbordante de referencias a lo largo de la historia de la humanidad, pues sus efectos y cualidades han sido detención obligada tanto para la creación como para el desarrollo de la sociedad.

En términos sencillos el fuego, es un proceso de combustión que se manifiesta en luz y calor. Su efecto es destructor; desintegra la estructura altamente organizada de las sustancias orgánicas y las reduce a cenizas y humo (Goudsblom, 1995: 13).

El proceso de combustión es ciego e irreversible; no importa qué toque: si el material es inflamable, se va a consumir y será imposible que los restos de aquello recuperen su forma y color. Además el fuego, tiene la cualidad inusual de autoregenerarse: el fuego causa calor y el calor causa fuego.

Estas características han fascinado permanentemente a la humanidad a lo largo de la historia, generado variados relatos sobre su origen transformándolo en mito y símbolo de lo sagrado. Como plantea Claude Lévi-Strauss, un rasgo común de todos esos mitos es la insinuación de que, gracias a la obtención del fuego y por ser capaz entonces de usarlo, la gente se convirtió verdaderamente "humana" (Lévi-Strauss, 1969. En Goudsblom, 1995: 14).

El origen del fuego en cada una de las tradiciones culturales se ha configurado como mito, desde los más sencillos y primarios, casi todos coinciden con una referencia legendaria del primer incendio o del primer fuego que vieron los hombres.

En una tribu de Victoria (África), dicen que un hombre lanzó contra el cielo una flecha atada con una cuerda y que al llegar la flecha al sol se inflamó y por la cuerda se propagó la llama hacia la tierra. Por otro lado, en la tribu Bakongo (Congo), admiten que el fuego vino del cielo gracias a un rayo que cayó sobre un árbol, y lo inflamó.

En la tribu de Queensland creen que el fuego se produjo por el incendio de un bosque al caer el rayo, lo conservaron hasta que el fuego se extinguió. Una chamarra guardiana que no pudo evitar la desgracia, salió buscando errante por el desierto hasta que, frotando violentamente dos ramas de un árbol para descargar su rabia, vio surgir nuevamente el fuego.

Los relatos mitológicos más complejos, conservan de forma constante a un ser heroico, el cual decide obtener el elemento para el beneficio de otros, quien además lleva sobre su cuerpo las marcas del castigo o bien de la osadía como símbolo de su historia.

En este sentido, uno de los más reconocidos es el mito de Prometeo, el semidiós, hijo de una antigua generación de dioses

(titanes) destronados por Zeuz, quien para favorecer a los hombres decide robar el fuego subiendo al monte Olimpo cogiéndolo del carro de Helios y entregándoselo a los humanos en el tallo de una cañaheja.

Dado que el hombre prehistórico se halla sumergido en la vida mítica por su mentalidad animista, los mitos adquieren función de realidad en dicho universo. A partir de esto, en sentido mítico el fuego es símbolo de sabiduría y dependiendo de cómo se utilice, puede iluminar o quemar. En sentido alegórico representa la luz que ilumina a los que actúan de acuerdo a su conciencia, en cambio, para el curioso o el inconsciente, se torna en llamas salvajes.

La importancia de este elemento radica en el inicio de la evolución humana, ya que fue el elemento determinante para el salto de una estructura primitiva a una mayormente evolucionada y con un acento social y colectivo.

El pensamiento, sería en consecuencia producido por el estímulo psicológico del fuego, con él se abre una perspectiva de pensamiento que antes era inconcebible. Donde se hace imprescindible mantener un cuidado cuidado para la conservación del fuego, al mismo tiempo que estrecha y configura un lenguaje para entenderse y realizar colectivamente esta tarea.

Así, el trabajo de mantener el fuego se consolidaría como la primera actividad humana racional no instintiva, que exige paciencia y previsión, que no es utilitaria, que obliga a la meditación y que inspira sensación de misterio. Podemos decir que es una técnica sagrada, quizás la más sacralizada del hombre arcaico, es por ello que dio origen a tantos mitos.

De este modo, la interpretación coincide con las enseñanzas de la paleo-antropología considerando al fuego como el primer invento o descubrimiento técnico.

Con su evolución, se determinó una alteración en los aspectos psicológicos, sociales y ecológicos que modelaron nuestra sociedad actual, dando espacio tanto a su potencial creador —oficios y herramientas—; como a su condición destructora— armas, incendios y tortura—.

M. Eliade (1990), dice que el primer herrero-forjador, el primer alfarero y el primer chamán fueron hermanos de sangre y su sangre es de domadores (maestros) del fuego.

En el inicio de este proyecto especifiqué que parte de la estructura que le dio origen era plantear una *genealogía del fuego*.

El concepto de genealogía proviene de construcciones discursivas y filosóficas, es utilizado primeramente por Friedrich Nietzche y desarrollado en su texto Genealogía de la Moral publicado originalmente en alemán en 1887 con el título *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*. Desplegando en él, una técnica de análisis histórico, en la cual se visibilizan las relaciones de fuerza que dan origen a las ideas, valores o identidades sociales.

Este tratado es revalorizado por Michel Foucault quien amplía el concepto componiendo un espacio de oposición, una contra-historia; exhibiendo el pasado de forma plural y a veces hasta contradictorio; revelando de este modo que tras el discurso de la historia y la verdad, existe influencia que ha determinado el poder sobre la verdad.

Por consecuencia, la genealogía deconstruye la verdad, incluso los valores de lo bueno y malo que sostienen la moral, tampoco es encontrar el origen pues "aquello trataría de encontrar lo que pre existía" (Foucault, 1997:17).

Esto revela de forma interesante que la historia por tanto no es una descripción lineal, siendo precisamente el objetivo de la genealogía determinar tipos de relaciones posibles entre las distintas formas de clasificación social.

La verdad, no es más que un artificio empeñado a definir las cosas *como son*, sin embargo, el genealogista descubre que tras toda pretensión última del conocimiento, que es el descubrimiento de la verdad, se encuentran ocultos modos y actos de perversión, como el instinto, la pasión, la crueldad y la injusticia de los que definen las cosas *como son*.

Para Foucault la verdad es tan sólo un artificio. La definición última de las cosas procede del azar, de los fortuitos acontecimientos que emergen de las relaciones de poder. De ahí que la historia no puede explicarse según una verdad absoluta; la historia no posee un sentido único ni exclusivo, es fragmentada y discontinua. En consecuencia, la genealogía propone un "uso paródico y destructor de la realidad, un uso disociativo y destructor de la identidad y un uso sacrificatorio y destructor de verdad" (Foucault, 1997:63).

El sentido de la genealogía por conclusión, no es sólo mostrar el escenario donde emergen las batallas, ni el lugar donde proceden las discontinuidades a partir de hitos específicos, los errores o los malos cálculos; sino más bien, es abrir fisuras para dejar entrever los discursos que sostienen estos marcos de la mirada.

Lo que sigue a continuación es la descripción de algunos usos e hitos a lo largo de la historia que marcan una interpretación sobre la relación entre fuego y política, primero a una escala global para finalmente alcanzar especificidades locales que serán argumentos para componer la obra que esta memoria narra.

FUEGO Y SACRIFICIOS:

Por su carga simbólica, el fuego ha sido un canal con las deidades; su color, luminosidad y movimiento ha sido interpretado como la materialidad de las divinidades y la representación del sol en la tierra.

Esto ha formado una relación de sacrificio ante el fuego, no en su sentido judeo-cristiano, sino remitiéndose a su origen del latín *sacrificium sacro* y *acere*, es decir: *hacer sagradas las cosas*. Es en ese sentido que a lo largo de la historia en distintos lugares y momentos han existido rituales en donde se queman cosas con un fin religioso, espiritual o de purificación. Entre estos, aparecen los sacrificios humanos en las culturas romanas, griegas, judías, también en las culturas precolombinas en América y en rituales en conjunto con danzas del fuego, en África y oriente.

BIBLIOTECA DE ALEJANDRÍA

La Biblioteca de Alejandría, fue fundada con el propósito de ayudar al mantenimiento de la civilización griega en el seno de la civilización egipcia que rodeaba Alejandría. Fundada en una fecha inexacta del siglo III a.C. y cargada de mitos, se mantienen muy pocas referencias exactas sobre su organización y estructura, sobre lo que sí hay acuerdo, es que fue de las más grandes, albergando hasta 900.000 manuscritos, rodeada de jardines y grandes salones.

En el año 48 a.C. parte de su planta o al menos parte de su colección habría sido quemada producto de una batalla librada entre Julio César y Potino. Sin embargo, luego de este incendio hay antecedentes de la existencia de la Biblioteca, lo que supondría la supervivencia o bien la reconstrucción de esta.

Posteriormente entre los siglos III Y IV d.C, una serie de hechos abatieron con la antigua capital que fue campo de invasiones y luchas entre importantes ejércitos dañando parte de la Biblioteca que siempre fue reconstruida.

Finalmente durante el reinado de Teodosio I - el emperador cristiano- se dio orden de destruir y saquear la Biblioteca por considerarla un templo pagano (Jevenois, 2000:37). Si bien, existen historias en donde en el siglo VI d.C con la invasión del ejército musulmán guiado Amr ibn al-As, se incendió y destruyó completamente la Biblioteca, lo que habría dado origen a la siguiente frase que recuerda aquel hecho "Con relación a los libros que mencionas, aquí está mi respuesta. Si los libros contienen la misma doctrina del Corán, no sirven para nada porque repiten; si los libros no están de acuerdo con la doctrina del Corán, no tiene caso conservarlos". Sin embargo, bajo la revisión exhaustiva de la historia, esto ha sido desmentido.

MUERTE EN LA HOGUERA

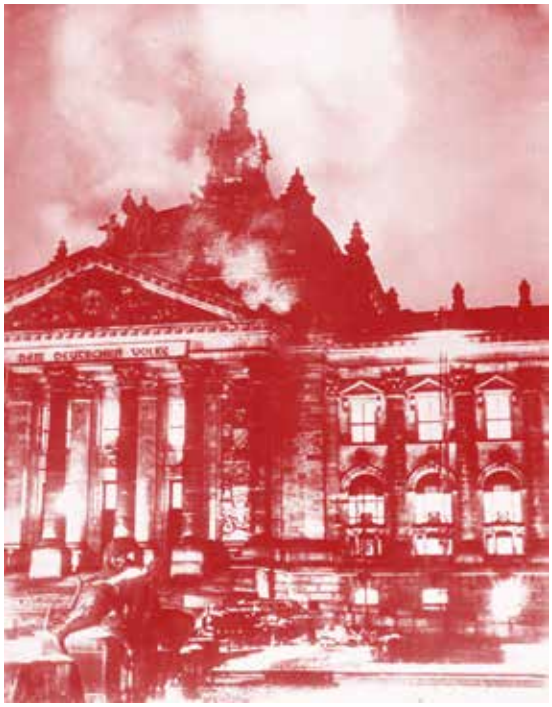
Es la muerte provocada por la combustión del cuerpo a través de una pira. Este método de castigo ha estado presente en varios momentos, en el Imperio Bizantino, en pueblos indígenas a lo largo de Latinoamérica, pero generalmente se le asocia a la utilización como castigo contra los delitos religiosos como la traición, la herejía o la brujería por parte de la Inquisición.

A pesar de que ningún Estado moderno lleva a cabo ejecuciones en la hoguera, sí existen hechos contemporáneos que vuelven a rememorar esta práctica, como la quema del piloto jordano Maaz al Kasasbeh, por parte de ISIS que posteriormente fue publicado y viralizado por las redes sociales digitales el 3 de febrero de 2015.

INCENDIO DEL REICHSTAG

En 1993, acontece un incendio perpetrado contra el edificio del Reichstag en la ciudad de Berlín. Marinus van der Lubber, joven comunista holandés fue culpado por el gobierno alemán. Luego de ser torturado, admitió haber prendido fuego al edificio lo que fue utilizado como prueba por el Partido Nazi para acusar a los comunistas de conspirar y sabotear contra el gobierno, generando como consecuencia una mayor adhesión y estabilidad de la Alemania Nazi.

El incendio del Reichstag es utilizado como concepto para denotar un evento traumático, puesto en escena por un movimiento político organizado, para provocar que sus opositores, a los que se les culpa, sean percibidos con recelo por la opinión pública.



Si pensamos en la historia reciente de Chile y la relacionamos con el fuego, es posible imaginar ciertos momentos hitos, que si bien podrían variar según la perspectiva transgeneracional, propongo 12 imágenes mentales; en ningún caso serán las únicas, pero trazan una panorámica local sobre la cual proyecto trabajar.

EL INICIO DE LA DICTADURA, EL BOMBARDEO A LA MONEDA.

A pesar de lo inverosímil que podría parecer bombardear el palacio de gobierno como un símbolo de un golpe de estado nacionalista, la dictadura chilena comenzó así, con el fuego de tanques disparando contra el palacio de gobierno y aviones Hawker Hunter de la Fach, bombardeando en cuatro oportunidades con sus cohetes Sura P3.

Las imágenes que hoy dan cuenta de eso son fotografías y videos que fueron registrados desde los edificios aledaños por funcionarios públicos y adherentes al gobiernos de la Unidad Popular.

EL FUEGO EN LA PROTESTA SOCIAL

El fuego ha sido históricamente parte de acciones de protesta social, en las distintas formas: fogatas en las calles, barricadas para abrir el paso de las marchas, incluso bombas molotov como acciones de autodefensa.

Luego del 11 de septiembre de 1973, estas acciones fueron brutalmente reprimidas por las fuerzas de orden público, militares y agencias de seguridad; produciendo desconfianza, descoordinación y paulatinamente una desaparición pública. Con el pasar de los años y con la rearticulación de organizaciones opositoras al régimen estas experiencias fueron alcanzando una madurez y una visibilidad nuevamente que acompañó la transición democrática.

SEBASTIÁN ACEVEDO

Sebastián fue un obrero chileno, que desalentado por la detención de sus dos hijos por parte de civiles armados, en 1983; decidió rociarse combustible para luego encenderse fuego en la Plaza de Armas de Concepción.

Su acto fue muestra de la desesperación y el dolor de quienes vivieron la desaparición de familiares y amigos durante la dictadura cívico-militar en Chile.

Ante los hechos, una coordinación de personas que protestaba contra la tortura practicada por la Centran Nacional de Inteligencia (CNI) decidió autodenominarse Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo.

EL CASO QUEMADOS

El día 2 de julio de 1986, ante el llamado de jornadas de protesta contra el régimen militar, un grupo de militares que patrullaba las calles del sector de la población Los Nogales, en la comuna de Estación Central; intercepto, golpeó, roció con combustible y quemó a dos jóvenes: Carmen Gloria Quintana y Rodrigo Rojas De Negri. Después del brutal acto los trasladaron y abandonaron en un sitio periférico de Quilicura, Santiago. Rodrigo, murió días más tarde producto del daño generado por las quemadura, Carmen luego de semanas de tratamientos sobrevivió con más del 60% de su cuerpo quemado.

Este hecho fue duramente criticado motivando protestas tanto nacionales como internacionales, principalmente en Estados Unidos, donde residía Rodrigo.

Viuda amenaza: "Si no sueltan a mi hijo, haré lo mismo"

Estremece caso del padre que se mató a lo bonzo

EL FUEGO EN LA TRANSICIÓN

Parte del programa de organizaciones opositoras para derrocar la dictadura cívico-militar en Chile, era alcanzar un grado de masividad en las protestas callejeras y de este modo desestabilizar el sistema. A pesar de estas pretensiones el proceso de cambio político fue más bien un pacto; que por una parte aseguraba la continuidad del programa institucional político y por otra exculpaba a muchos de los responsables de violaciones a Derechos Humanos.

Dispongo este elemento porque es la ausencia del fuego y la falta de su fulgor la que caracteriza este periodo oscuro y lúgubre.

LA LLAMA DE LA LIBERTAD.

Fue un monumento ceremonial que formó parte del Altar de la Patria, ubicado en la Plaza Bulnes, frente al palacio La Moneda. La llama fue encendida el 11 de septiembre de 1975 por Augusto Pinochet junto a otros integrantes de la Junta de Gobierno conmemorando el golpe de estado que dio inicio a la dictadura militar.

La llama fue objetivo de varios ataques simbólicos, pero solo fue en 1998 en una acción de protesta se pudo apagar. Finalmente el monumento se mantuvo en su lugar hasta el 2004 cuando fue removida por la remodelación del barrio cívico, parte del Proyecto Bicentenario.

LOS BOMBAZOS

En enero del 2006 detonó el primer artefacto explosivo de una serie, que hasta el 2009 contabilizaba más de 30 en distinto lugares de Santiago; los medios de comunicación con cada bombazo apuntaban a grupos anarquistas organizados para la difusión del terror y la inseguridad.

Luego de un extenso tiempo de investigación y tras la explosión de una bomba en las cercanías de la casa de en ese momento el presidente, Sebastián Piñera, se realizó la operación Salamandra (2010) en donde fueron allanadas varias casas okupadas y centros sociales deteniendo a 14 personas acusadas de asociación ilícita y terrorismo.

Este largo proceso fue llamado Caso Bombas que concluyó con todos los detenidos absueltos y en libertad por falta de pruebas, revelando el montaje de carácter político del que formaron parte.

EL BOMBAZO A LA MONEDA

Durante el año 2006, caracterizado por la álgida presencia de movimientos sociales, mientras se realizaba la romería conmemorativa del 11 de septiembre fue arrojada una bomba molotov a una de las ventanas de La Moneda en dirección a la calle Morandé, hecho que abrió una gran polémica sobre los actos de violencia política y recordó las imágenes que dieron inicio a la dictadura en Chile.

Este hecho además fue argumento para comenzar una cacería de grupos anarquistas por parte de los medios de comunicación y efectivos policiales.

LA MUERTE DEL MAURICIO MORALES

En mayo del 2009, mientras portaba un artefacto explosivo casero, muere Mauricio Morales producto de la activación y explosión de este.

Mauricio era un joven anarquista que estaba por concluir su estudios en la Academia de Humanismo Cristiano y que formaba parte de círculos de afinidades asociados al anarco individualismo y a espacios contraculturales. Producto de la mala manipulación del artefacto explosivo muere mientras lo cargaba.

LA ACCIÓN DE LUCIANO PITRONELLO

El 1 de junio del 2011 Luciano intentó colocar una bomba en un banco de la avenida Vicuña Mackenna y la cual se activó involuntariamente, detonando el artefacto en su cuerpo. Esto le causó la pérdida de tres dedos de la mano izquierda y quemaduras en el 30% de su cuerpo.

Su caso en términos judiciales concluyó con seis años de libertad vigilada.

MARCO ANTONIO CUADRA

Dirigente Sindical de choferes de Transantiago que el día 2 de junio del 2014, decide quemarse a lo bonzo, en el terminal de Redbus; producto de las precarias condiciones laborales que vivía el y sus compañeros. Denunciando a través de su acto, el trato vejatorio que reciben los conductores de parte de las operadoras del sistema de transporte público.

INCENDIO EN VALPARAÍSO

En Abril del 2014 se vivió el incendio más grande que se haya vivido en Valparaíso, originado en el camino La Pólvora, se propagó a las zonas pobladas de los cerros La Cruz, El Vergel, Las Cañas y Mariposas.

Consumiendo 850 hectáreas, 2.200 casas y dejando una saldo de 15 personas muertas. Si bien las condiciones de temperatura y viento favorecieron la propagación del fuego, este evento reveló las precarias condiciones de planificación urbana que existen y los altos índices de pobreza radicados en los cerros de Valparaíso.

En síntesis, lo que propongo es repensar parte de la historia contemporánea local a partir de una perspectiva de autor asociada al diseño, utilizando el fuego como eje central a nivel estético y discursivo, el cual me permitirá recorrer al mismo tiempo experiencias íntimas como marcos externos.

En esta proyección, el video aportara siendo el medio para poder acceder a las imágenes que podrán ilustrar aquellas relaciones de discurso, pero además será la práctica colectiva y vinculante con un entorno, que permite reconocer contextos e historicidades, dejando de lado contar una historia, para mostrar que esto no es más que la organización de la complejidad del tiempo del cual sólo quedan cenizas.

Es importante añadir y será coherente con lo propuesto hasta ahora, que las imágenes no son sólo el espectro visible mimético de estas relaciones sino que en sí mismo subyacen tanto las relaciones de poder hegemónico como el potencial transformador de las condiciones de nuestra vida. No de la manera en que el cine militante las pensaba en la década de los sesenta y setenta, a modo de propaganda; sino como un lenguaje generador de nuevos sentidos.

En esta dirección, este proyecto intenta hacerse cargo de construir una aproximación a la historia que revele las claves del capitalismo para desde ahí posibilitar nuevos espacios cotidianos.

Para esto Benjamin se aventurará en la necesidad de peinar a contrapelo la historia, y se lo exige al artista también: "El arte es peinar la realidad a contra pelo" (Benjamin: 1928: 110) como una contra-dirección. Didi-Huberman prolongará aquel acontecimiento, proponiendo la imagen en su relación con lo real.

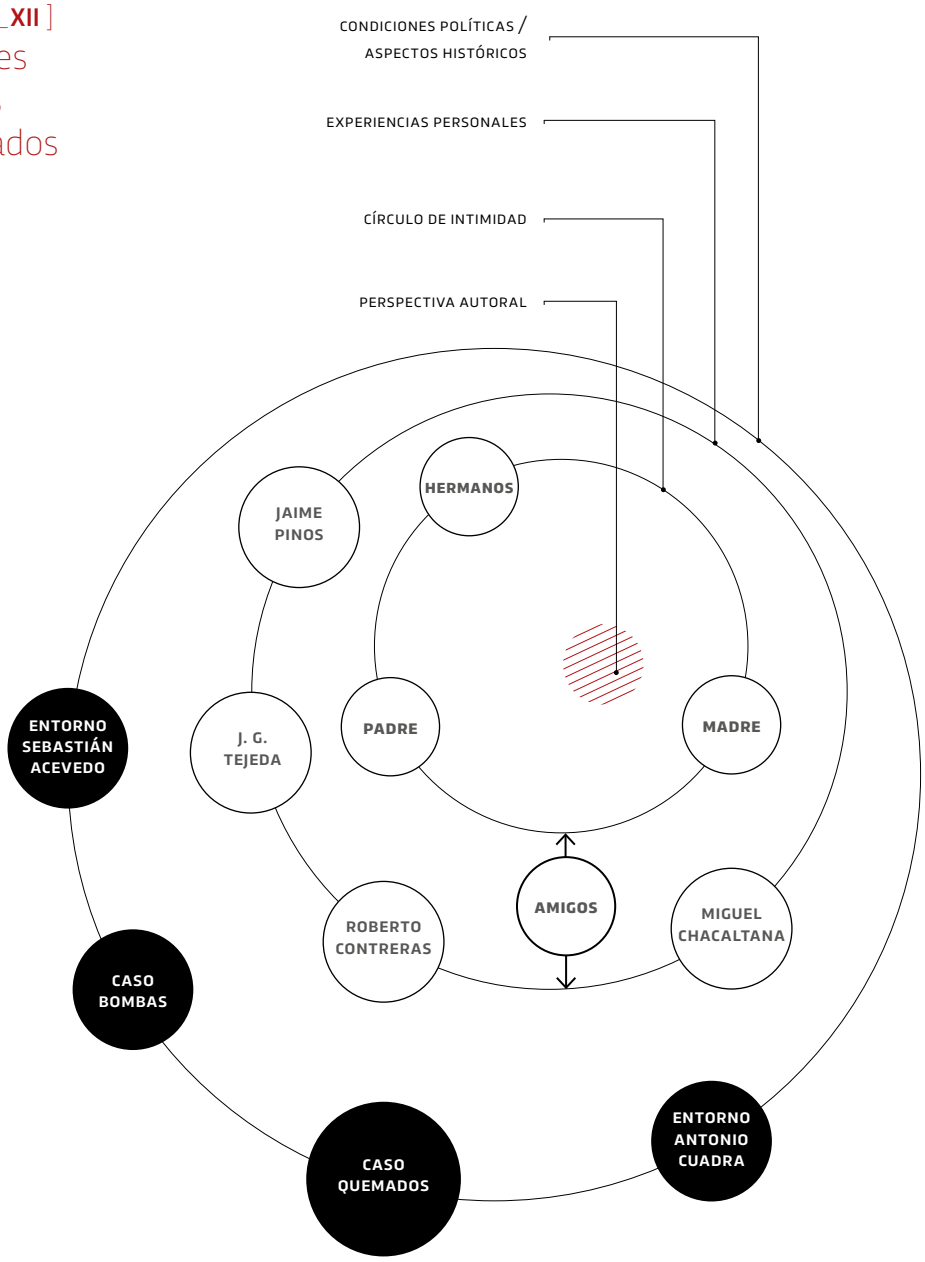
> "No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto, no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas."(Didi-Huberman, 2011 :15).

En donde la imagen no es otra cosa que un delicado corte, una huella en el mundo de los aspecto visibles, que arde por la avidez que le da forma y el potencial transformador que oculta.

De este camino es que nace *Contrafuego.*

[Diagrama _**XII**]

Relaciones y sujetos involucrados



APUNTE 1

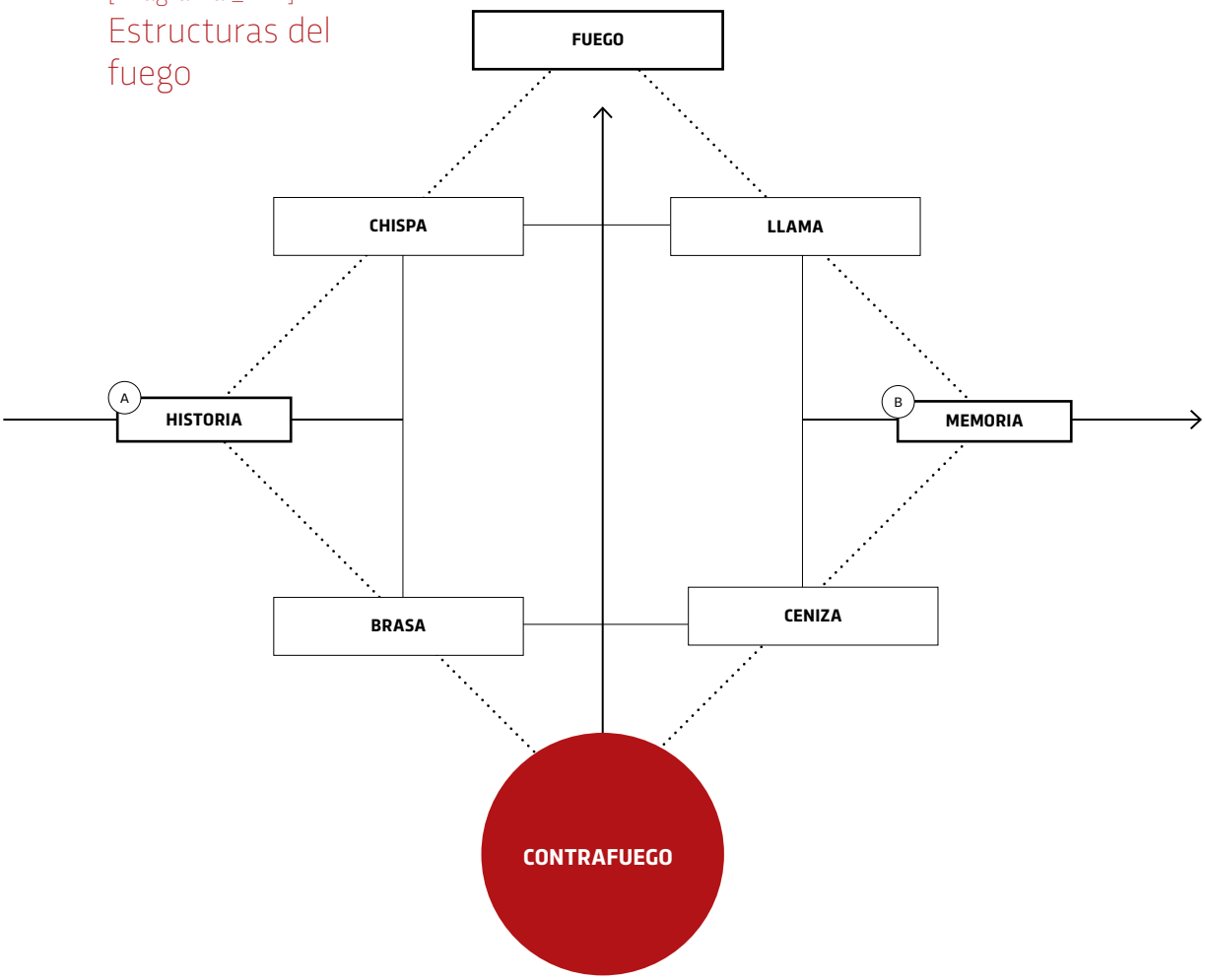
Jaime Pinos, Juan Guillermo Tejeda y Miguel Chacaltana; participaron del proyecto por lo tanto su vinvulación aparecerá en las páginas siguientes. Roberto Contreras estudió Lengua y Literaturas Hispánicas, fue editor del Colectivo Lanzallamas quienes dedicar sus esfuerzos a realizar libros de contenido político y literario.

APUNTE 2

Destaco el caso Quemados, dada sus repercusiones históricas, pues alcanza escalas internacionales sobre la violencia de Estado, pero además dada la contingencia a partir de nuevos testimonios que obligan la reapertura del caso.

[Diagrama _**XIII**]

Estructuras del fuego



Esquema de relaciones conceptuales que dan forma a *Contrafuego* y son el origen de las decisiones de diseño expuestas en esta memoria. Una serie de antecedentes históricos contemporáneos (A) serán contrapuestos a espacios de memoria personal (B) y como ya he expuesto, el fuego se dispondrá como eje discursivo.

El fuego segmentado con fines didácticos de este informe, superando la secuencia formal, se enfatiza en los siguientes relieves desde los cuales es posible generar obra.

1. CHISPA: El origen del fuego.

2. LLAMA: efecto de la combustión, zona que se eleva de los cuerpos que arden, en movimiento y despide luz y calor.

3. BRAZA: material al rojo, por total incandescencia a alta temperatura

4. CENIZA: Residuo, polvo de color gris claro que queda después de una combustión completa de la materia, está formado, generalmente, por sales y despojos.

Desarrollo de códigos visuales

Estudio de color 1
Acento visual en las llamas
Colores cálidos de saturación semejante.

Estudio de color 2
Acento visual en la luminosidad.
Colores cálidos, con alto contraste en la relación de brillo.

Estudio de color 3
Acento visual en la percepción y la experiencia.
Colores predominantemente cálidos, con brillos y saturaciones semejantes con baja relación de contraste cercano a un espectro monocromático o variaciones de matiz.

NOMBRE DEL VIDEO

Contrafuego.

A partir del esquema de conceptos se busca una trabajo de imagen para *Contrafuego* representativa y coherente a estos. Una decisión importante fue la composición tipográfica del título. Jauría es una tipografía de texto chilena, diseñada por mí, con tres variantes: regular, inclinada y negra; diseñada el 2014, en el marco del Diplomado de Tipografía Digital, es seleccionada para participar en la Sexta Bienal Latinoamericana de Tipografía y ganadora del premio Tipografía 2014 a cargo de la fundición uruguaya TipoType. Cuenta con una licencia de copy-left de libre modificación por lo que será utilizada como la tipografía base para la composición del texto.

Esta tipografía fue redibujada utilizando el programa de desarrollo de tipografía digital Glyph para corregir los nodos defectuosos, ajustar las alturas y compensar los anchos de las astas verticales. Además algunas de sus letras fueron redibujadas; la Letra C fue recompuesta para compensar su altura y configurar una letra más redonda. Mientras que la letra f también fue modificada en su estructura para cerrar de mejor forma la composición del texto.

Relaciones formales de composición posible a partir de las variantes que ofrece Jauría, versalitas inclinadas, regulares y negras; bajas inclinadas, regulares y negras. Variando espaciados e integración de elementos ornamentales.

CONTRA*fuego*

contra*fuego*

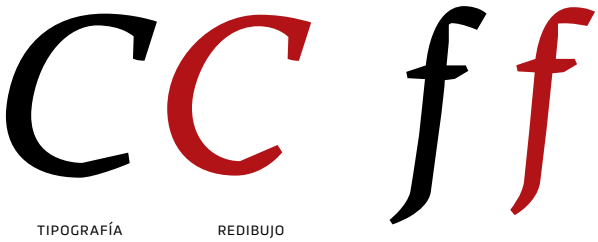
CONTRA—*fuego*

Cøntra*fuego*

*contra***FUEGO**

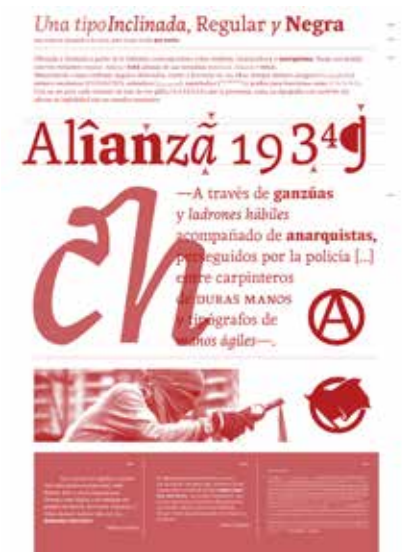
Contrafuego

Redibujo vectorial de la tipografía principalmente para asegurar un buena legibilidad y un ordenamiento de la palabra *Contrafuego*. Para esto la letra C ha sido rediseñada controlando su curva exterior e interior; mientras que la letra f ha sido redibujada modificando su altura, la terminal superior y su descendente para compactar la altura de la palabra.



TIPOGRAFÍA ORIGINAL

REDIBUJO VECTORIAL



Espécimen tipográfico
de la tipografía Jauría.

Interfaz del programa de edición tipográfica Glyph, en donde se compuso la palabra *Contrafuego* controlando la altura de las letra y el interletraje.

Contrafuego

Composición final de la palabra y detalles asociados a la tipografía, sus formas y contraformas.

Textos y narrativa

CAPÍTULO 1
EXLIBRIS
[ENTRE LOS LIBROS DE]

Durante el proceso creativo de *Contrafuego* he desarrollado un texto estructurado por capítulos que hacen mención a partes formales del libro, como asociación a la etimología de la palabra. Su prosa describe una perspectiva autoral de carácter poético y teórico que mezcla tanto elementos políticos como elementos íntimos.
Si bien en algún momento fue pensado como la guía para el desarrollo del video-ensayo, la prioridad no estará en él, sino en los testimonios de las personas involucradas.

Entre nuestros cuerpos, bajo la piel, tras puertas y vidrios, apilados y ordenados los libros han construido bibliotecas, cargadas de subjetividades e historia no contadas en ellos; sino entre líneas, en el interior del papel, en el desgarro de una hoja, en la firma, en la dedicatoria de un padre que cruzó fronteras escapando de la dictadura y que hoy vuelve a ser ausente incapaz de borrar sus errores. En hijos que han entendido que es una forma de querer y recorren con nostalgia cada letra.

El libro carga con el miedo a la desaparición y el olvido, hace arder el latente recuerdo de los cuerpos desmembrados y arrojados al mar, el de los fusilados con ojos tapados, nos enfrenta al reflejo sobre la memoria.

La biblioteca es poder, pues transformamos el libro en una máquina de guerra. Por lo que la máquina ha dejado de ser el hierro forjado al fuego, el uso de pólvora activada por una chispa y el disparo a quemarropa, la máquina de guerra se volvió un sistema amplio de corte y transformación de flujos, enraizado en territorio los cuales irrumpe con valores entre los cuales hace elección. Distinto de un sistema técnico que recibe y transforma, funciona como acción política , utilizado para desestructurar, desestabilizar. Ahí el miedo al libro, al igual que ante el cuerpo. Esta es la razón de la ceniza de libros y cuerpos, de hogueras de memoria y de política.

Cada libro que llega a nuestras manos ha cruzado la clandestinidad, se ha hecho fuerte con el tiempo y ha temido al calor del fuego, una cartografía de relatos, convicciones mitos y miedos.

CAPÍTULO 2
PRÓLOGO
EN FAVOR DE.

El libro se ha constituido como una piedra de la columna que sostiene nuestro presente, desde los codex, pasando por los manuscritos creados de hábiles manos de escribas que fueron remplazados por el oficio tipográfico producto de la adaptación de prensas de uva por Gutenberg en una indefinida fecha hacia 1440. El monasterio financiado por nobles fue remplazado por el taller de oficios, indicando un desplazamiento del culto religioso sostenido por siglos al de la mercancía. Pero una mirada atenta corrobora que la mercancía es la que deja ver una prolongación de rituales de culto y hacia la muerte.

Se lee así el esplendor del capitalismo en las cosas inanimadas como parte del espacio del mito o como un saber de los umbrales, puertas de entrada. Transformando el homo sapiens al homo faber que transita posteriormente al Homo monstrans, el hombre que se muestra a si mismo en su propia extrañeza y finalmente el Homo quaerens, el hombre que se interroga sobre su hacer en el mundo.

La imagen de este modo es plataforma al distinguir lo visible de lo decible, y se establece como un lenguaje posthumanista, que desplaza el mito de la poesía y el drama de la prosa. La realidad construida por el cuerpo y su afecciones es transformada en historia a través de la técnica. La técnica no es otra cosa que la prolongación de los fines de la naturaleza por otros medios; la naturaleza dona la materia prima y la técnica

transforma aquellos recursos para fines y expectativas, transforma el mundo en una maquinación de dispositivos y la imagen es uno de ellos. La imagen se hace real en contraste con la realidad, al impactar arde quedando solo cenizas.

El campo de la imagen es inflamable, quemando con mayor constancia y fuerza que la bomba de Napalm. Nunca antes la imagen se ha impuesto con tanta fuerza, nunca ha mostrado verdades tan crudas, sin embargo nunca nos ha mentido y ha solicitado tanta credulidad, nunca ha alcanzado tal masividad y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción; nunca ha delatado, vigilado y castigado como hoy funciona, nunca antes había obligado a la clandestinidad del cuerpo, del libro y la letra, tampoco había tenido tanta potencia para explotar bancos, recuperar fábricas y crear realidades.

CAPÍTULO 3
EPÍLOGO
[SOBRE EL DISCURSO]

La triada aparato-funcionario-programa en el centro dispone el aparato en una frontera los funcionarios quienes marchan para el aparato, el cual opera automáticamente. El aparato reconfigurado al dispositivo del saber/poder. Así nos dispone dentro del aparato: ¿Democracia?, ¿trabajo?, ¿lujo?, ¿religión?, ¿miedo?.

El desafío será reprogramar el funcionamiento contra sí mismo. En un proceso consecutivo la máquina evoluciona y progresivamente elimina al trabajador, en las imágenes: la sustracción del artista por el técnico y del técnico-funcionario por el funcionamiento del dispositivo.

Lo contemporáneo se disputa bajo tres dominios: la imagen, el archivo y la narración.

La imagen puede volverse cínica o crítica, el archivo puede transformarse en principio de creación o en mal de la información y la narración puede constituirse en potencia de fabulación o en inercia vacía de funcionamientos.

La historia del cine es la historia de la relación entre cuerpos y máquinas sincronizados en su funcionamiento técnico, revelando un arqueología de las imágenes y una genealogía de la mirada.

Desde la obra de Farocki describir es el modo de una gramática de la creación contemporánea del ensayo visual.

La máquina logró que olvidáramos el funcionamiento para recordar solo la función y sus efectos la falta y carencia en medio de la abundancia de una “imagen” del hombre . Una imagen así es la que no vemos cuando miramos imágenes dispuestas, ordenadas, clasificadas, jerarquizadas, filtradas, editadas por quienes “hacen” la información. Los hablantes autorizados: presentadores, editores, especialistas de la explicación, expertos, investigadores y jueces. Son sus imágenes, funcionando como espectáculo del reconocimiento, la identificación. Las imágenes no están ahí con el único propósito de engañarnos o manipularnos, ni exclusivamente para ocultarnos información. La cámara de vigilancia siempre se dispone junto al arma, haciendo coincidir el campo

visual y el campo de tiro, en las imágenes transmitidas. Ellas no están dispuestas por el poder con el fin de disimular la verdad que no somos capaces de ver. Las imágenes nos ciegan precisamente ahí donde ellas son la función de las máquinas de información. Justamente porque informan nuestra mirada.

Así el archivo es material de acción no porque dispone materia prima de relaciones imágenes, documentos sino porque es un dispositivo que puede ser descompuesto, fraccionado y de ante el podemos re-articular su función.

CAPITULO 4
COLOFÓN
[CORONAMIENTO ANTE EL FIN, TÉRMINO]

Volver la mirada hacia sí mismo no es sencillo; pues se invierten los conceptos de campo, foco, la mirada deja de ser subjetiva pues no tenemos control de aquella; nos retratamos a partir de gestos y sentidos a temporales que cruzan presente, pasado y futuro; justificando nuestro presente desde el pasado, diseñando un futuro a través de revelar y dejar ver.

El autorretrato y la autobiografía subvierte la concepción de la imagen mimética; la imagen deja de ser un espejo pulido que refleja la realidad. Se vuelve un fragmento, un quiebre, una arista permitiendo entrever su función y potencialidad.

En América del sur, el retrato es otro, lo vejado es la memoria, fracturada por la desaparición del cuerpo y la invisibilidad del rastro dejado por la tortura. Las dictaduras militares en América reprimieron el cuerpo y lo obligaron al exilio como consecuencia de exterminar la organización.

Ellos comenzaron el fuego, primero incendiaron los cuerpos en tristes y paganas hogueras, luego fueron los libros, que se hicieron invisibles en bibliotecas y ocultaron aquellas letras escritas con tinta negra, siguieron quemando a través del horror y se dieron cuenta que las imágenes podían ser su nafta. Entendieron que la piel sigue ardiendo, que el brazo amputado sigue doliendo y el desaparecido sigue acompañándonos. Lo nuestro es sólo un contra-fuego, una fisura que tiene el carácter de apertura, una salida. Pues nos hicimos nómadas no para estar en constante deriva, sino para regresar, para adaptarnos y hacernos, regresamos para no olvidar.

En conversaciones con Jaime Pinos, el decide entregarme un poema inédito, asociado al fuego, este es el texto, de alguna forma este y otros elementos se transformarán en el guion y la estructura del video-ensayo *Contrafuego*

Jaime es poeta, Licenciado en Literatura de la Universidad de Chile, editor del sello La Calabaza del Diablo y su revista del mismo nombre, además de haber participado como editor, en el colectivo Lanzallamas publicando su libro *Almanaque* (2010) y *80 días* (2014) en conjunto con las fotografías de Alexs Díaz y la composición musical de Carlos Silva. En esta publicación proponen una deriva del cuerpo por el centro de Santiago, como si fuese una cartografía de sentimientos y experiencias íntimas en el polígono trazado por las calles Presidente Balmaceda, Vicuña Mackenna, Manuel Antonio Matta y Matucana.

EL PAÍS SE QUEMA.

por Jaime Pinos

Los peores incendios forestales de la década.
Decenas de miles de hectáreas.
Arden bosques milenarios bajo el cielo inmenso de la Patagonia.
Arden grandes extensiones artificiales de pinos y eucaliptos en Bío Bío.
Un cerco de fuego baja desde los cerros y amenaza las ciudades de la costa central.

Los incendios son intencionales.
¿Quién quemó, quién quema este país?
El gobierno acusa a las comunidades mapuche de iniciar el fuego en Bío Bío.
Pero el fuego se inició hace mucho tiempo allí.
El fuego cruzado entre las comunidades y el capital forestal.
Las forestales arrasan los cultivos, talan las especies nativas.
Plantan en su lugar grandes extensiones artificiales de pinos y eucaliptos.
El pino radiata crece allí casi el doble que en otras partes del mundo.
Eso es mucha madera. Eso es mucho dinero.
El pino radiata exuda una resina que se inflama a los 35 grados.
El fuego consume primero las copas de los árboles.
Avanza desde arriba hacia abajo. Cae como una tormenta
sobre las extensiones artificiales de árboles idénticos como postes de teléfono.

El mudo corazón del bosque devorado por las llamas,
el estruendo de los árboles al caer
bajo la tormenta de fuego.

(Los guardias de la empresa de seguridad que trabajaban como brigadistas para las empresas forestales, provocaban la mayoría de los conflictos. En algunas oportunidades provocamos incendios forestales, bloqueábamos los caminos; llenábamos sacos con arena para luego lanzarlos a los canales cercanos a las comunidades para que el agua desbordara e inundara sus siembras. En las noches, cuando las comunidades mapuches realizaban sus ngüillatunes, brigadistas cortaban los rehues)

El país se quema.
¿Quién quemó, quién quema este país?
¿Cuándo se inició el incendio?
El fuego se inició hace mucho tiempo aquí.
Tal vez con la bandera chilena hecha una flama
durante el bombardeo a La Moneda.
Tal vez con la quema de libros en las calles
durante el estado de sitio.
Tal vez con Sebastián Acevedo como una antorcha
en la plaza de Concepción.
Tal vez con Rojas Denegri como una antorcha
frente a la patrulla militar que lo detuvo.
Tal vez con Eduardo Miño como una antorcha
frente al Palacio de Gobierno.

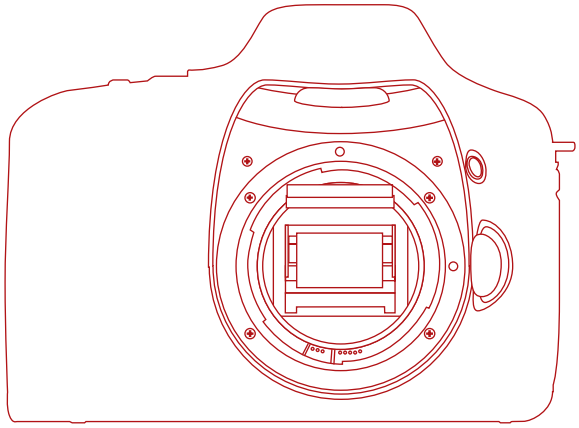
Los árboles y las personas se queman
hace mucho tiempo en este país.

Vivir en un país en llamas,
en un país que se quema.
Vivir a orillas de un largo y angosto río de fuego.
Vivir en el corazón del bosque,
aguantar el desplome. La tormenta

Consideraciones técnicas

Para la elaboración del video-ensayo se utilizarán dos Cámaras, una modelo Canon 7D y otra Canon 60D ambas con monturas de lentes EF. Esta es la montura de objetivo estándar en la familia de cámaras SLR y DSLR Canon EOS. Las iniciales provienen de Electro-Focus (foco electrónico).

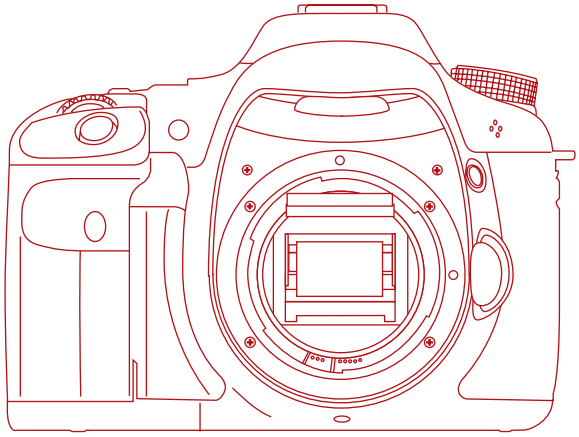
Además tienen integrado estos objetivos un autofoco manejado por un motor eléctrico. Su estructura mecánica es la montura de bayoneta en donde contactos electrónicos permiten la comunicación entre la cámara y el objetivo; sin la necesidad de palancas o pistones.



CANON EOS 7D

Es un modelo de cámara réflex digital semi-profesional, lanzada el 2009 cuenta con un sensor CMOS de 18 megapixeles efectivos. Lo que permite grabar en formato de alta definición 1080p y 720p, pero con un tiempo limitado de hasta doce minutos. Si bien descuida la posibilidad de realizar enfoque automático mientras se está grabando, proporciona múltiples opciones de velocidad de cuadro, incluyendo tres que coinciden con las especificaciones de tiempo de televisión en alta definición. Esta cámara ofrece la posibilidad de grabar audio desde una fuente externa y la posibilidad de integrarle un micrófono conectado a través de un conector plug.

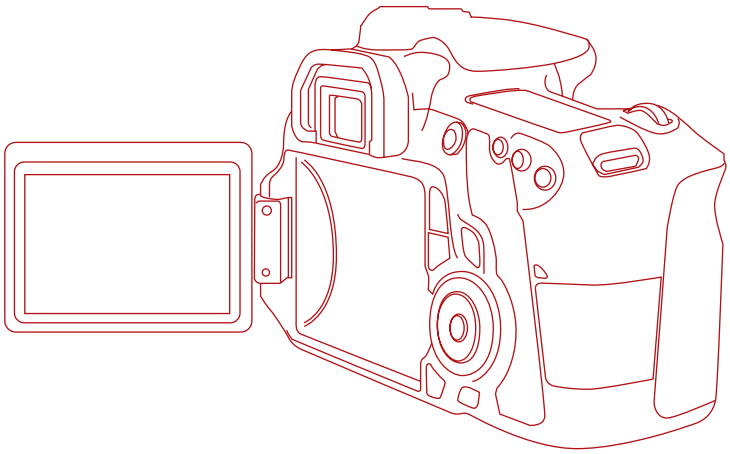
Esta cámara fue un avance importante en el mundo del cine independiente mundial y nacional, pues es una alternativa económica a las cámaras de cine digital que accede a la gran parte de sus funciones.



CANON EOS 60D

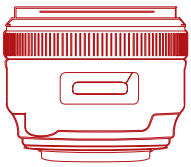
Es un modelo de cámara réflex digital, que mejora la resolución de la imagen y la gama de ISO, con capacidad de grabar video Full HD en varias velocidades semejante al modelo EOS 7D, utilizando un procesador DIGIC 4.

Una de sus especiales características es una pantalla LCD articulada, lo que mejora su usabilidad en relación a la visualización de imágenes capturadas. Esta característica como se verá más adelante permitirá usar la cámara sin la necesidad de trípode (cámara en mano) evitando perder el contacto visual en las conversaciones, e interrumpido la conversación con el montaje de equipos.



Como he señalado, soporte importante de este video-ensayo corresponde al registro de conversaciones, por lo que describiré en las paginas siguientes, elementos considerados para la producción y realización de aquello.
Como antecedente, existe una complejidad en el tratamiento de los testimonios, tanto visual como técnica por lo que he decidido hacer un registro formal base que se complementará con otra registro más orgánico, y que haga foco en los detalles corporales de las personas; realizando acentos visuales.

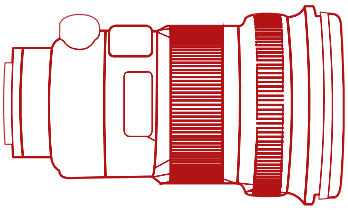
Para esto se utilizarán dos lentes en el registro, aún si bien no todas las imágenes desplegadas en el video-ensayo han sido trabajadas con estos lentes, el registro de las conversaciones si los mantuvo de forma constante.



Estructura objetivo Canon
50mm f./1.8

CANON 50MM F./1.8

Es un lente normal de óptica fija. Tradicionalmente la longitud focal de 50 mm utilizada en conjunto con una película de 35 mm o un sensor digital, ha sido considerada coincidente con la perspectiva del ojo humano.
Su estructura tiene un anillo de enfoque manual que por su diafragma 1.8 permite un enfoque crítico, en donde ofrece muy poca profundidad de campo lo cual es beneficioso para el aislamiento de los elementos contra un fondo borroso.



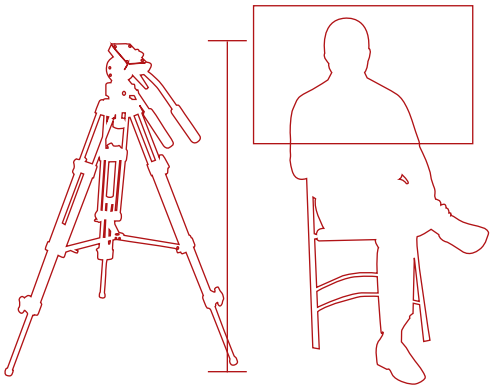
Estructura objetivo Canon
EF-S 18-200mm f./3.5

CANON EF-S 18-200MM F./3.5

Es un lente superzoom fabricado por Canon, que a diferencia de otros objetivo aumenta su velocidad de enfoque automático hasta f/ 5.6 y cuenta con estabilizador de imagen.

A pesar de la presencia de distorsión óptica y la aberración cromática que presenta la imagen registrada con este objetivo, permite una variación de distancias focales útiles para el registro proyectado.

Altura aproximada y marco
del primer plano realizado.



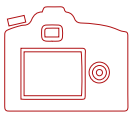
ASIGNACIÓN DE FUNCIONES ENTRE CUERPOS Y OBJETIVOS

En relación a sus características, la cámara EOS 7D tendrá montado el lente 50mm f./1.8 que se dispondrá de manera fija sobre un trípode con un cabezal Manfrotto 701HDV para video. Mientras que la cámara EOS 60D tendrá montado el objetivo 18-200mm f./3.5 y se utilizará tomada en mano para realizar planos detalles sobre la corporalidad de la persona.

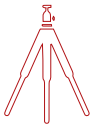
La altura del trípode considera la altura de la persona sentada dirigiendo el objetivo a los ojos a una distancia aproximada de 1.2m para realizar un primer plano de la persona

Considerando lo anterior es que he realizado pruebas de como disponer los elementos técnicos para el diseño y dirección de fotografía del registro de las conversaciones. Sin olvidar que lo importante de aquello no es la identificación del espectador con la persona-testigo o su contexto sino establecer una relación de proximidad o distancia a partir del relato de su experiencia y testimonio.
Con este primer pie forzado, es que se ha decidido igualar los fondos de las conversaciones para desarraigar a los sujetos involucrados de sus contextos académicos, intelectuales y domésticos; disponiéndolos en semejanza con el resto de los relatos.

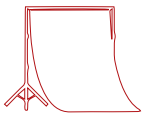
LOS ELEMENTOS TÉCNICOS DISPUESTOS SON



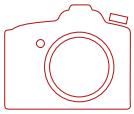
CÁMARA 7D con objetivo 50mm f./1.8 para un primer plano fijo



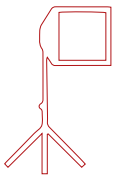
TRÍPODE alcanzando la altura de los ojos de cada una de las personas sentadas



SINFIN con telón blanco y negro para la descontextualización de los lugares donde se realicen las conversaciones.



CÁMARA 60D con objetivo 18-200mm f./ 3.5 en mano para realizar planos más abiertos que el primer plano alcanzado con la cámara 7D y planos detalles como acentos visuales de la composición y posterior posproducción.



SOFTBOX de iluminación neutra temperatura de color aproximada 5000k

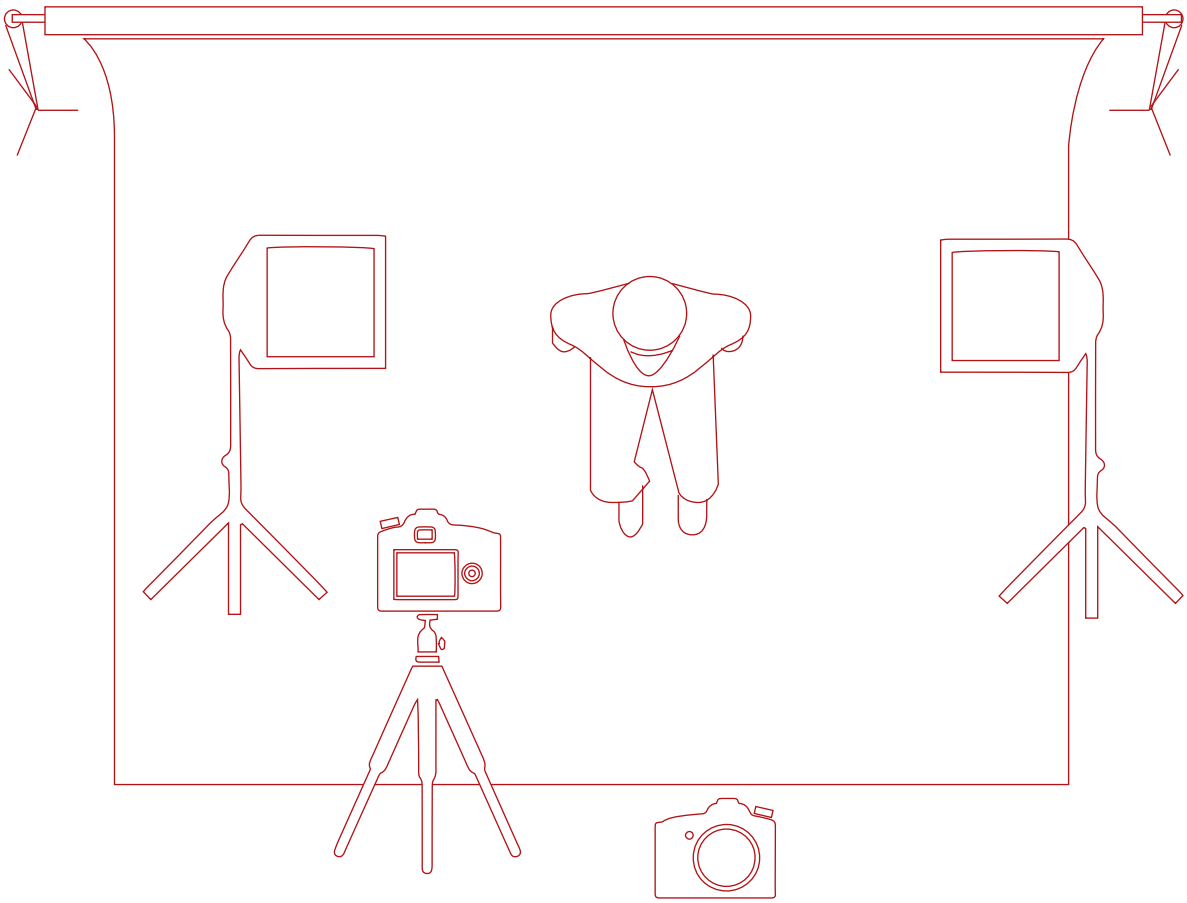


Diagrama de relaciones y posiciones de equipos, característica especial: dos softbox laterales en dirección a la persona.

PRIMER PLANO
FONDO NEGRO

Se logra iluminar la totalidad de la persona, marcando una diferencia entre el fondo y el hablante, se generan sombras multidireccionales en el rostro producto de la superposición de las luces.

PLANO DETALLE
FONDO NEGRO

Alta definición de detalles y texturas, las sobras permiten generar perspectivas y volumen de los objetos.

PRIMER PLANO
FONDO NEGRO

Se ilumina todo el contorno de la persona, pero también se genera un reflejo de luz en el centro del fondo diferenciado de los bordes de este que son mucho más oscuros.

PRIMERÍSIMO PRIMER PLANO
FONDO BLANCO
Producto del contraste del blanco de fondo se suavizan las sombras y aumentan el porcentaje de exposición lumínica, por lo que el cuadro debe cuidar no sobreexponerse.

PRIMER PLANO
FONDO BLANCO
Es complejo alcanzar un fondo completamente blanco a pesar de la iluminación pues sobre este fondo las sombras se proyectan de manera más visible parte del lado izquierdo del plano tiene una sombra a modo de viñeta que es propio de este tipo de iluminación doble lateral.

PLANO DETALLE
FONDO BLANCO
Luces difusas sobre fondos mate, pero brillo incidente permanente sobre texturas no opacas

PLANO DETALLE
FONDO NEGRO

Alta definición de texturas de la piel y el pelo gracias al enfoque crítico del objetivo.

PLANO DETALLE
FONDO BLANCO

Separación de planos enfocados y fondos desenfocados para realizar acentos visuales.

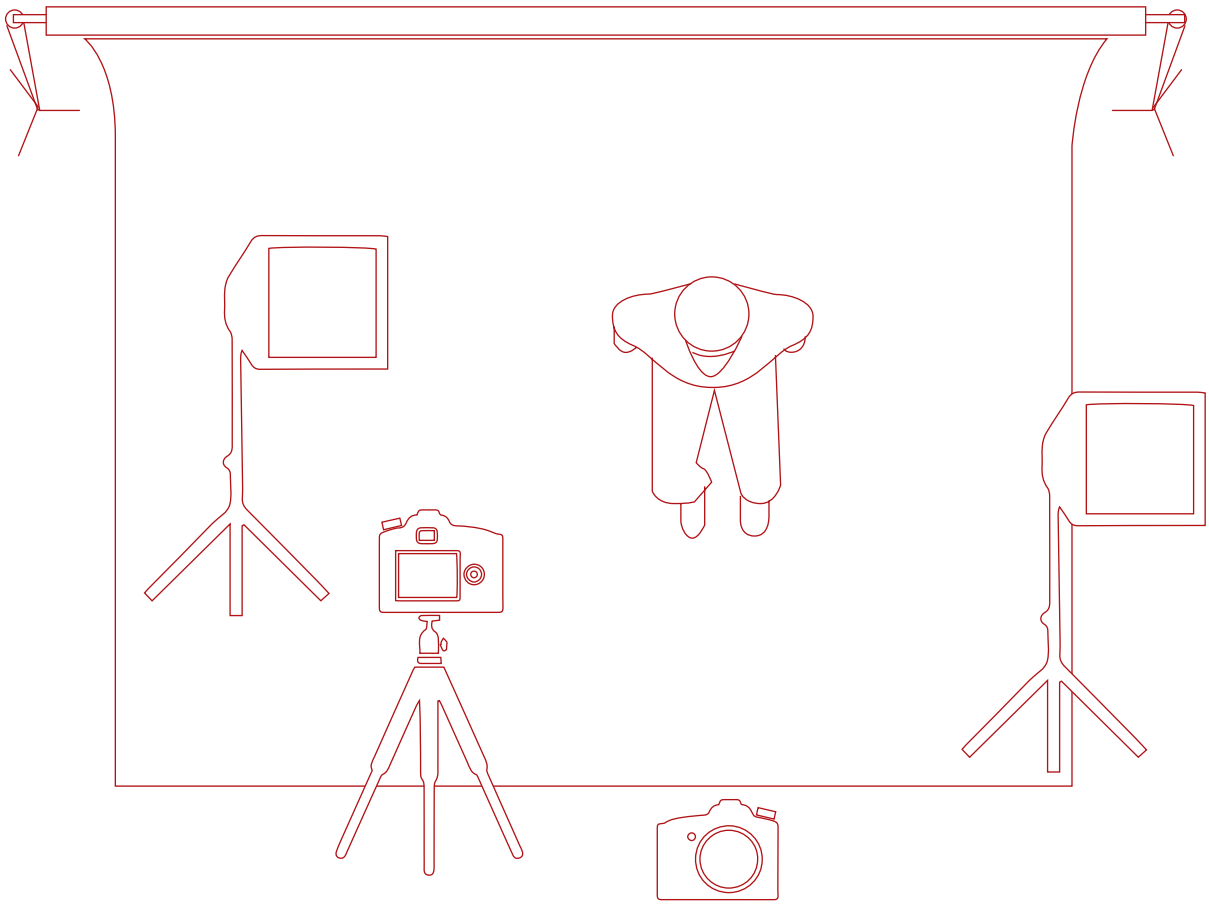


Diagrama de relaciones y posiciones de equipos, característica especial: un softbox direccionado a la persona y otro dirigido a una superficie blanca para aumentar los puntos de exposición del plano completo.

PRIMER PLANO
FONDO NEGRO

Se logra iluminar parcialmente a la persona, marcando una diferencia entre el fondo y el hablante desde un solo lado, mientras que el otro realiza un puente (paso de sombra de objeto a fondo).

PLANO DETALLE
FONDO NEGRO

Alta definición de detalles y texturas, las sombras más difusas permiten generar perspectivas y volumen de los objetos de forma más sutil.

PRIMER PLANO
FONDO NEGRO

Ante la rotación lateral del rostro se ilumina el contorno de la persona, y se trazan sombras en una dirección, permitiendo un plano más naturalista.

PRIMER PLANO
FONDO BLANCO
Producto del contraste del blanco de fondo se suavizan las sombras y aumentan el porcentaje de exposición lumínica de un solo lado. Por lo que el cuadro debe cuidar no sobreexponerse en relación a ese mismo sector.

PRIMERÍSIMO PRIMER PLANO
FONDO BLANCO
Es complejo alcanzar un fondo completamente blanco para no sobreexponer las luces difusas sobre la piel.

PRIMER PLANO
FONDO BLANCO
Luces difusas sobre la piel, sombras graduadas según la incidencia de la luz, sombra permanente en el fondo.

PLANO DETALLE
FONDO BLANCO
Alta definición de texturas de la piel y el pelo gracias al enfoque crítico del objetivo.

PLANO DETALLE
FONDO BLANCO
Separación de zonas enfocadas y fondos desenfocados para realizar acentos visuales.

Además de las pruebas ya descritas se hicieron otros ajustes de iluminación y composición de planos, que si bien no serán trabajados de forma final dan cuenta de un recorrido experimental sobre estos. En relación a las imágenes laterales:

IMAGEN A

Luz de color lateral contrapicada.
Las sombras generadas acentúan las cuencas de los ojos y las comisuras de la boca marcando relieves del rostro no siempre visibles. La incidencia de la luz dibuja la silueta del rostro pero desdibuja el límite entre fondo y pelo, marcando solo una porción del rostro en el plano. Además es compleja la generación de otras sombras incidentes producto del movimiento de brazos o la posición del cuerpo.

IMAGEN B

Luz de color lateral difusa.
Según el filtro de color de la luz se pueden destacar colores de contraste, y generar una tendencia de color sobre las sombras, pero por ejemplo los blancos o matices neutros de gris también son alterados produciendo un efecto complejo de tratar a través de ajuste digitales de corrección de color.

IMAGEN C

Tendencia de color.
Al aplicar una tendencia de color es posible destacar por contraste colores específicos, como tonos de piel, pero al mismo tiempo produce un empalme sobre otros sectores de color. En el caso que muestra la fotografía lateral la textura del chaleco y el jeans son igualadas a manchas producto de la luminosidad del plano pero también por la variación de tendencia de color.

IMAGEN D

Blanco y negro en contraste con fondo blanco y luz contrapicada. Alta cantidad de sobras descontroladas en la proporción del rostro.

IMAGEN E

Blanco y negro, bajo contraste con fondo negro, luz difusa frontal. A diferencia de la imagen anterior, el rostro se presenta de forma plana con una baja diferencia entre luces y sombras, en donde la proporción del plano del fondo se hace más relevante que la figura de la persona.

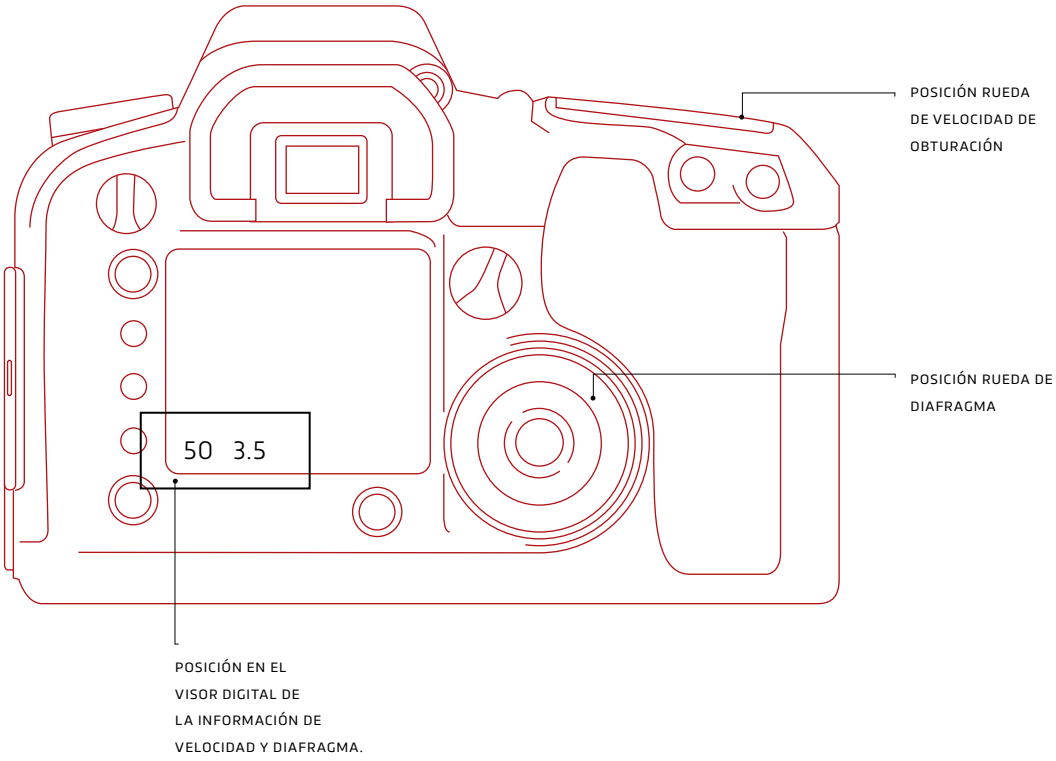
Pruebas de proyecciones de videos sobre el rostro de las personas a través de un datashow compacto de 30 lúmenes. Generando texturas visibles en la proporción de la piel iluminada y en el fondo según la proyección de luz.

Programación de cámaras

LA PROGRAMACIÓN DE LAS CÁMARAS ASEGURÓ TRES PARÁMETROS; VELOCIDAD DE OBTURACIÓN, TEMPERATURA DE COLOR Y ESTILO DE IMAGEN; SI BIEN COMPARATIVAMENTE EL SENSOR DIGITAL DE LAS CÁMARAS CANON 7D Y 60D SON IGUALES, LA PRIMERA TIENE UN PROCESADOR MUCHO MÁS RÁPIDO Y PRECISO, AUMENTANDO LA CANTIDAD DE PUNTOS DE ENFOQUE SIENDO NECESARIO IGUALAR DE FORMA MANUAL LA CAPTURA DE IMAGEN DE LAS DOS CÁMARAS.

VELOCIDAD DE OBTURACIÓN o también llamada velocidad de disparo corresponde al tiempo de exposición y hace referencia al intervalo de tiempo durante el cual está abierto el obturador de la cámara, se expresa en fracciones de segundo.

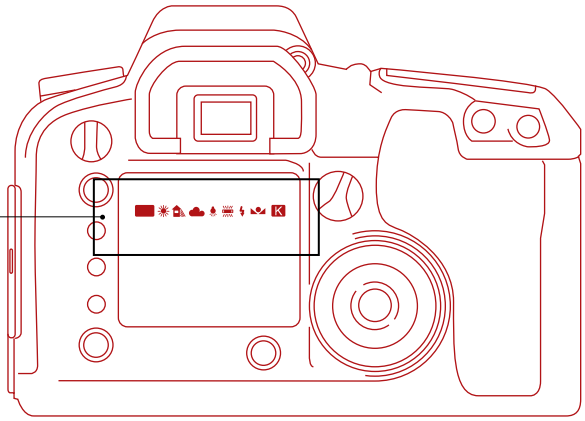
Para este caso se utilizó 1/50. Esto permite una correlación entre la cadencia de las imágenes y una sincronía con la frecuencia de la iluminación de los softbox utilizados.



BALANCE DE BLANCOS es un ajuste realizado por el procesador de la cámara que consigue una reproducción de color correcta sin mostrar dominantes de color, que son especialmente notables en los tonos neutros —el blanco y las zonas grises, con independencia del tipo de luz que ilumina la escena.

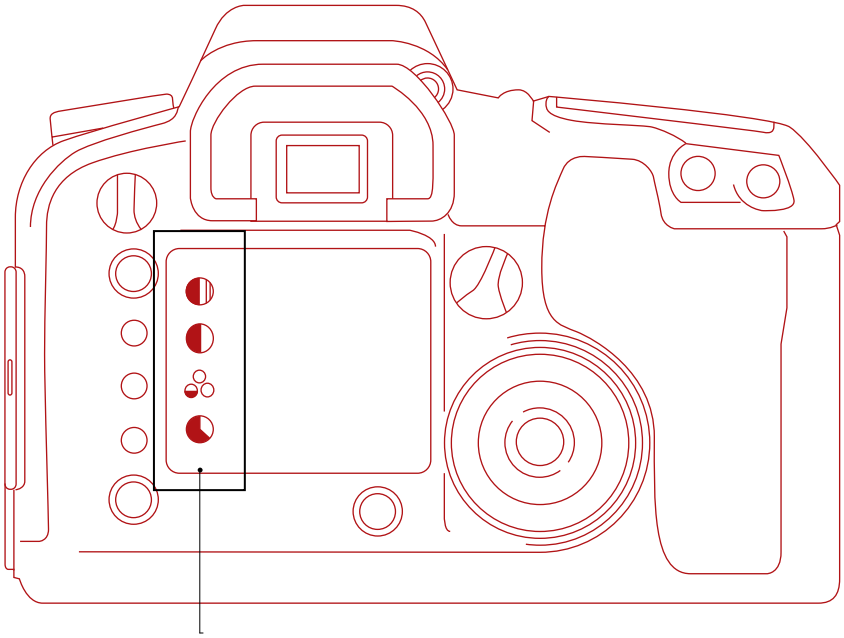
En esta situación lumínica se estableció 4900k, considerando que el valor aproximado de una luz fluorescente es de 5000k. Y como fue descrito con anterioridad se montó para iluminar dos softbox con cuatro ampolletas espiral de 730 lúmenes, luz fría.

Iconos de variables de temperatura de color: automatico, luz día, luz sombra, nublado, tungsteno, fluorescente blanca, flash, personalizado y temperatura de color.

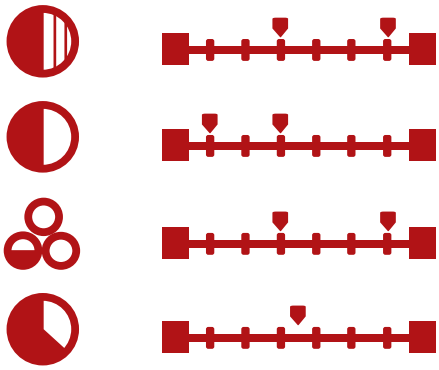


Desde la izquierda a 2000k hasta la derecha a 10000k, muestras de ganancias según temperaturas de color.

ESTILO DE IMAGEN. Las cámaras Canon tienen una programación de software que permite controlar algunos parámetros con respecto al tratamiento de la imagen como nitidez, contraste, saturación y tono de color. Para efectos de este proyecto y pensando en la postproducción y corrección de color se optaron por parámetros neutros que permitan una edición y experimentación de color más efectiva.



POSICIÓN EN EL VISOR DIGITAL DE LA INFORMACIÓN DE ESTILO DE IMAGEN.



Graduación de información estilo de imagen Neutro modificado, según información en pictogramas o y en el visor digital completo.

Decisiones finales

ANTE EL ANÁLISIS DE LAS PRUEBAS DE CÁMARA REALIZADAS Y SEGÚN LA COHERENCIA CON EL DESARROLLO CONCEPTUAL DEL PROYECTO SE HAN TOMADO LAS SIGUIENTE DECISIONES:

1. Se registrarán las conversaciones con dos cámaras, a la cámara fija se la añadirá un micrófono direccional Rode, para hacer un registro de audio de mejor calidad que el que permite el micrófono integrado de la cámara; además se utilizará un micrófono lavalier conectado a un zoom de audio H4N para evitar la integración de ruido ambiente y obtener un testimonio lo más limpio posible, optimizando los tiempos de posproducción.
2. La posición de la cámara fija estará en diagonal al entrevistado con una desviación de veinte grados del eje central, para no interrumpir el contacto visual con la persona y para no perder la perspectiva de un plano frontal.
3. En la otra dirección con la misma desviación de veinte grados estará la cámara en mano realizando pequeños planos con variaciones en su escala.
4. Ambas cámaras estarán a una distancia de 1.50 de la silla para la graduación del enfoque.
5. Se utilizará como fondo un telón negro para evitar la proyección de sombras y reflejos en el fondo.
6. Se dispondrá la silla a un distancia mínima de 50cm. del telón para distanciar a la persona del fondo y poder realizar un enfoque preciso sobre su rostro.
7. Será montado un softbox en el lado izquierdo de plano, para generar una luz difusa que ilumine lateralmente el rostro; en complemento se utilizara otro softbox proyectado hacia el exterior del plano sobre una superficie blanca para aumentar la exposición de la escena completa.
8. Se priorizará obtener una imagen neutra en color para que corregir las ganancias de color, aumentar contrastes y ajustar exposiciones de ser necesario sea realizado en la gestión de posproducción digital.
9. Se mantendrá fija la velocidad de obturación por lo que el control de exposición del plano estará determinada por el iso necesario y el diafragma del objetivo montado.
10. Se establecerá una temperatura de color de 4900k para la programación de las cámaras según las pruebas de iluminación realizadas.
11. Se integrarán las sombras como parte importante del plano reconociendo similitudes como las imágenes de registro del fuego.

Cuarta parte

REALIZACIÓN

Conversaciones realizadas

OSCAR MARCHANT.

Oscar es mi padre, mantenemos una relación distante desde hace algunos años, pero gracias a él tuve mis primeros acercamientos al mundo de la literatura y la política de izquierda.

Profesor de lenguaje, vivió el inicio de la dictadura como adolescente en el Liceo Barros Borgoño, luego con su entrada a la universidad comenzó a militar en una organización revolucionaria, fue detenido y torturado, consecutivamente liberado. Su seguridad y la de su familia lo obligó a ser exiliado en Londres, para posteriormente retornar, continuando su militancia política y activismo.

Esta entrevista se centró principalmente en la perspectiva política de los usos del fuego en dictadura, recorriendo la quema de libros como acto de represión, al igual que actos de sabotaje; transitando posteriormente a la actualidad literaria y poética del fuego como arquetipo.

SALVADOR MARCHANT

Salvador es mi hermano, a pesar de no ser hermanos consanguíneos y no vivir juntos tenemos una relación muy estrecha de preocupación y cariño.

Estudiante secundario en el Liceo de Aplicación, paulatinamente ha comenzado a estrechar sus lazos a una política activa y social, siendo crítico de la realidad educacional y local en la que vive.

En esta conversación se profundizó sobre su experiencia actual con el fuego, además de cómo esto es vivido en la actualidad juvenil, remitido tanto a las acciones directas como a efectos cotidianos en la ciudad.

RICARDO PÉREZ

Ricardo es mi amigo, si bien nuestra amistad es reciente coincidimos en el segundo ciclo de la Escuela Popular de Cine del colectivo FECISO y juntos emprendimos el camino audiovisual con un proyecto inconcluso denominado *Aquematinta*.

Periodista, vive un activismo y una preocupación política de manera constante, siendo parte de la Escuela de Comunicación Popular y participando de la política universitaria dentro de la Universidad de Chile. Juntos mantenemos una productora audiovisual a la cual pertenecen todos los equipos utilizados en la realización de este proyecto.

La conversación apuntó a su experiencia personal con el fuego, pero además a cómo el fuego es registrado, utilizado y publicado a través de los medios de comunicación social tradicionales.

MIGUEL CHACALTANA

Sujeto experto, Miguel es realizador audiovisual y activista, desarrolló el proyecto Audiovisual *Hijos del Fuego* (1998) ícono y pionero en el espectro contracultural chileno posdictadura.

Documental compilatorio, con registros desde la dictadura militar hasta la actual democracia en Chile. Muestra como el pueblo organizado en sus distintas formas ha sabido resistir a la represión con actos de acción directa.

Su trabajo de registro permanente ha generado un amplio archivo audiovisual personal sobre la protesta social y los enfrentamientos contra la represión social.

La conversación registrada, se dirigió al origen de su activismo político, al inicio del proyecto *Hijos del Fuego* y una comparativa entre el uso político del fuego en la dictadura chilena y la actualidad.

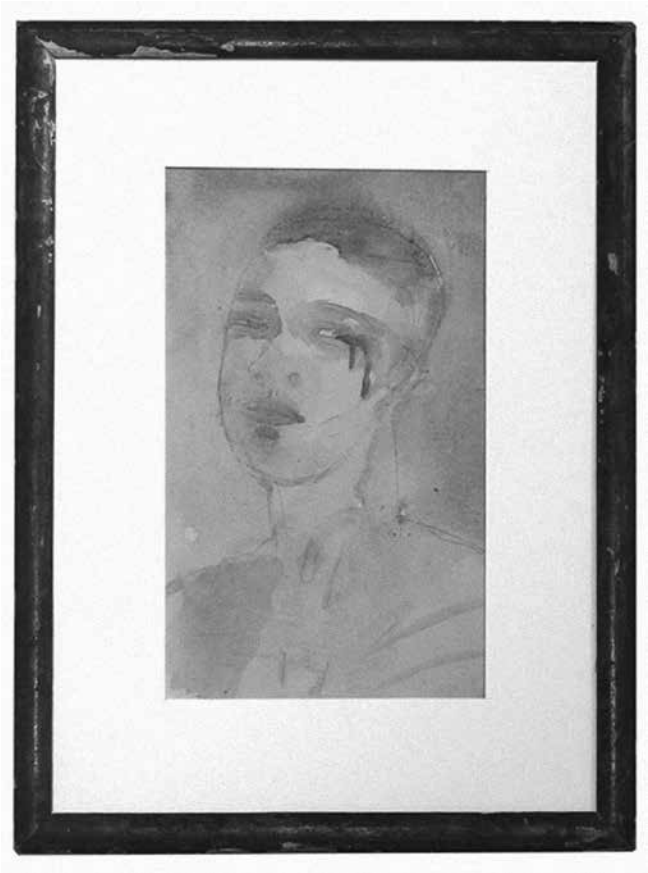
HIJOS DEL
FUEGO

JUAN GUILLERMO TEJEDA

Sujeto Experto. J.G. Tejeda es artista visual de larga trayectoria, durante algunos años guió como director el Departamento de Diseño de la Universidad de Chile, además de realizar en varios niveles taller de diseño.

Guillermo fue mi profesor de taller en dos ocasiones, Taller II (2009) de Diseño Gráfico y Taller IV (2013) de Diseño Gráfico; en la actualidad mantenemos una estrecha relación de cariño compartiendo largas conversaciones y libros.

Su entrevista recorrió desde su perspectiva como artista la comprensión del fuego, hasta algunas anécdotas asociadas al aprendizaje social de este.



CARMEN GLORIA QUINTANA

Sujeto experto, sujeto involucrado. Carmen es víctima de violencia política del estado en tiempo de dictadura. Sobreviviente a un brutal acto de represión por parte de un grupo de militares, luego que en 1986 en una jornada de protesta social fuera rociada con bencina, le prendieran fuego y finalmente la abandonaran en la periferia de Santiago junto a Rodrigo Rojas de Negri, quien mure luego de eso.

Carmen es psicóloga, en la actualidad vive en Canadá y se desempeña como agregada cultural, durante los meses de julio y agosto del 2015 vuelve a Chile producto de la aparición de nuevos testigos en su caso.

La conversación que mantuvimos en las dependencias del departamento de Derechos Humanos del Ministerio del Interior, giraron en torno a su perspectiva sobre el fuego, su cruda experiencia y algunas superficialidades de la construcción arquetípica del fuego.

NO a la
TORTURA
NO A
LA
TORTURA

Posproducción

EL PROCESO DE POSPRODUCCIÓN CONSIDERÓ EL MONTAJE DIGITAL DE CADA UNA DE LAS SECUENCIAS, LA SINCRONIZACIÓN CON EL AUDIO REGISTRADO Y EL AMBIENTE SONORO, ADEMÁS DE LAS CORRECCIONES DE COLOR NECESARIAS.

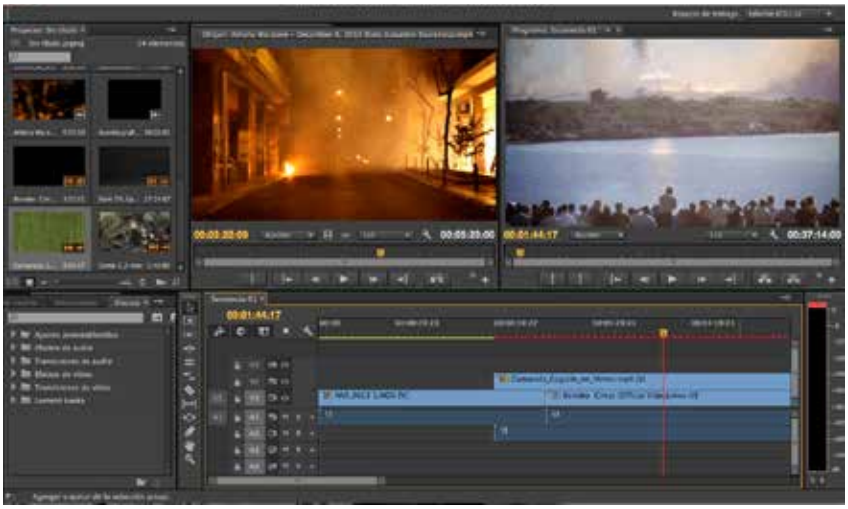
MONTAJE / PROGRAMAS DE EDICIÓN.

Los sistemas de montaje digital fueron realizados en un MacBook Pro 13' i5, 8GB ram, con tarjeta de video y sonido integrada, optimizado para edición de video a través de los siguientes programas:

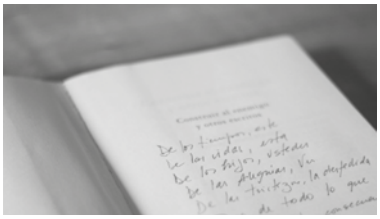
ADOBE PREMIERE PRO CC 2014

Este programa es parte de la suite de Adobe y ha sido diseñado siguiendo la estructura de capas y líneas de tiempo, digitalizando el escenario de trabajo de una moviola. Optimizado a través de múltiples funciones y efectos la edición de video y la sincronización de audio.

Soportando gran cantidad de formatos de archivos digitales de video como extensiones .mov, .mp4, .avi, .mpeg, wmv, .flv entre varios otros. Este programa ofrece herramientas de flujos de trabajo, ajustes de color iniciales y funciones asociadas a poder integrar usuarios de otros programas como Final Cut o Avid que paulatinamente han ido quedando obsoletos.



ANARQUISTA PERDIO SUS MANOS
IMAGENES SIN EDITAR



Izquierda, imagenes de archivo material audiovisual digital asociado al fuego y sus usos políticos, videos publicados digitalmente y videos registrados a lo largo de este proyecto.

Arriba, pantallazos de experimentaciones de montaje, transiciones de videos y ritmos visuales.

ADOBE AFTER EFFECTS CC 2014

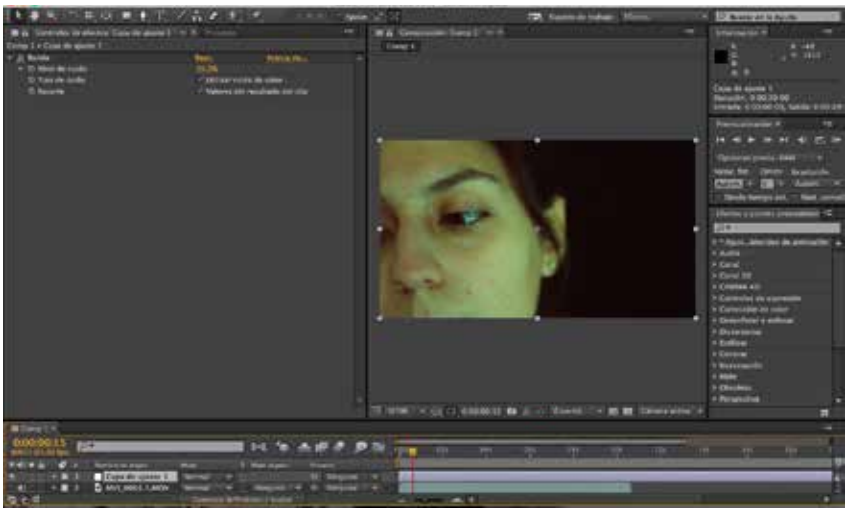
También es un programa de la suite de Adobe, lo que permite una alta integración entre los archivos digitales y procesos de usabilidad entre After Effects y Premiere Pro.

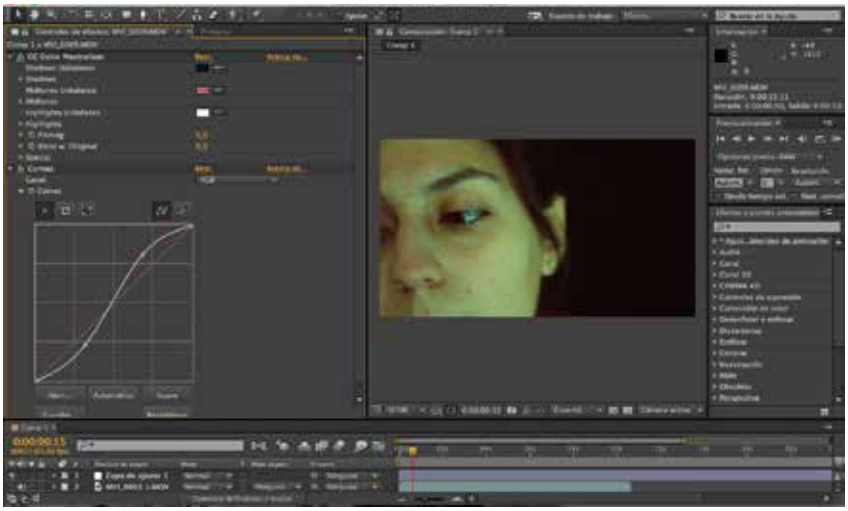
Al igual que Premiere Pro mantiene la forma de edición de capas y líneas de tiempo, pero en este caso está optimizado para la animación gráfica y efectos visuales contando con una gran biblioteca de parámetros de edición sobre la imagen en pos de obtener variados efectos visuales.

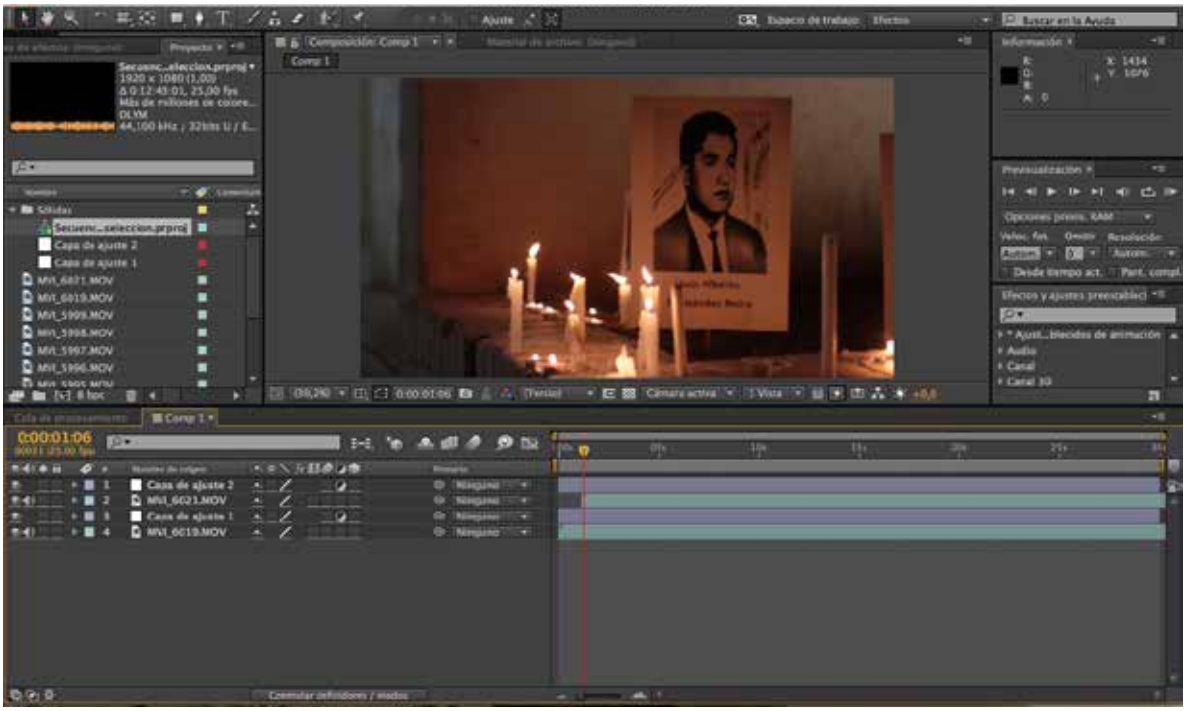
Para *Contrafuego* fue utilizado en la corrección de color precisa y en la edición de créditos y de títulos presentados.

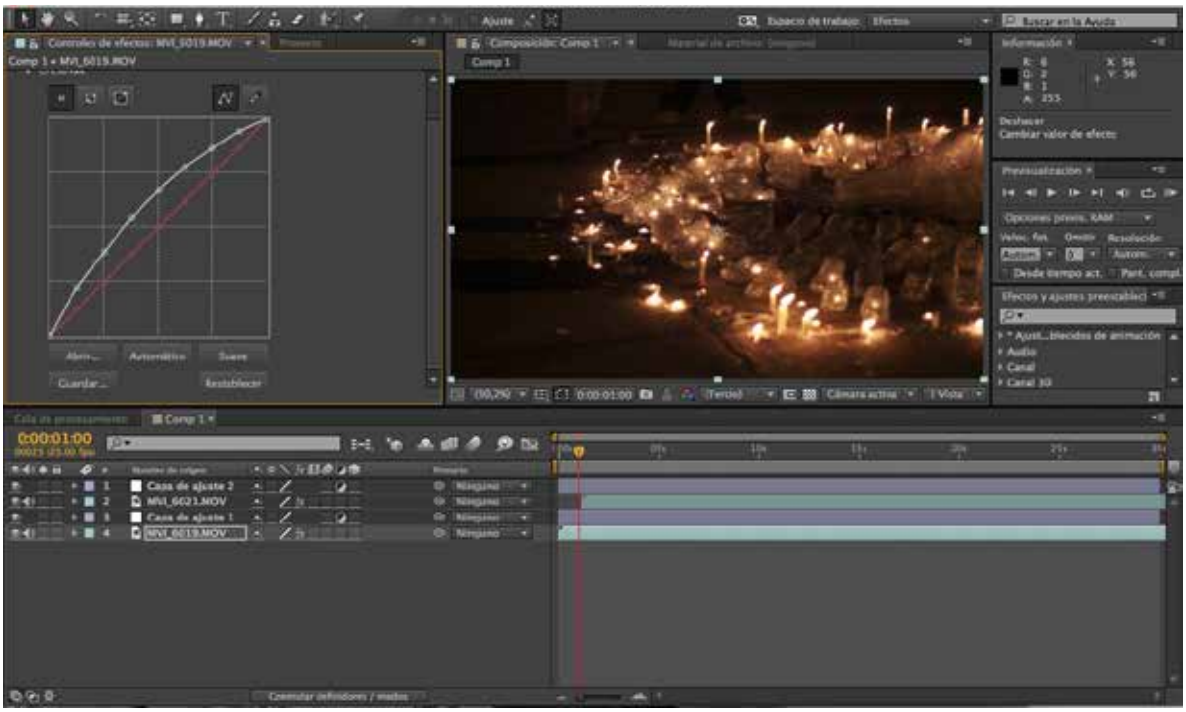
AJUSTES DE COLOR

Se aplicaron dos efectos de forma general fx CC Color Neutralizer, para modificar los colores registrados por la programación aplicada a la cámara acentuando las luces altas con una tendencia de color azul, además de esto las curvas fueron modificadas, generando un contraste mayor entre las zonas de sombras y los espacios iluminados.







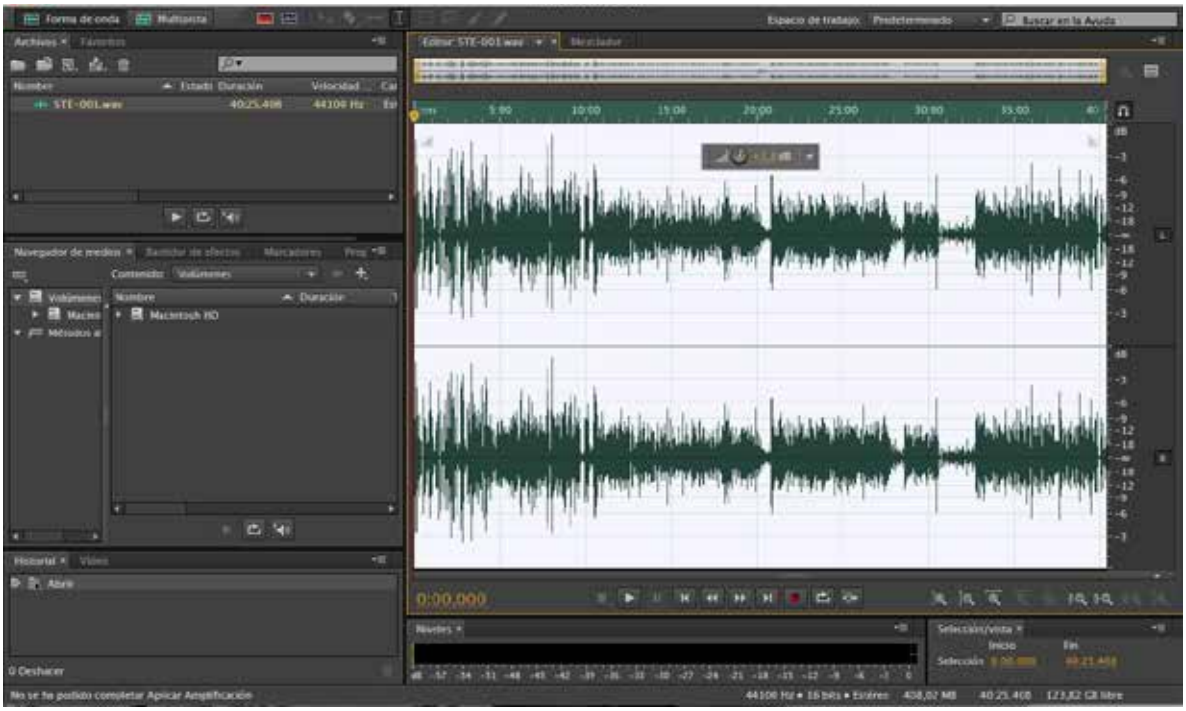


Izquierda, pantallazos de experimentación de corrección de color, integrando ruido a la capa de ajuste. Y utilización del filtro de corrección de color CC color Neutralizer para generar tendencia de color en las sombras, los medios tonos y las luces altas de la imagen.

Arriba, pantallazos de montaje en composición incluyendo capas de ajustes para realizar pruebas sobre la imagen y trabajo de corrección de curvas de color

SONIDO.

La posproducción de sonido fue realizada en Adobe Audition CC 2014, principalmente para los ajustes de decibeles (dB) de las pistas de sonido y la corrección de ruidos ambientes capturados por los micrófonos. Además se trabajó con una biblioteca de sonidos grabados previamente, para la generación de ambientes sonoros según cada parte del montaje; logrando una coherencia entre las imágenes, los textos y los sonidos dentro de todo el proyecto.



Izquierda, pantallazo interfaz de Adobe Audition CC, y visualización de ondas de sonido originales.

Arriba, pantallazos de ajuste de decibel de onda, para aumentar su volumen y visualización de frecuencias de ruido para la limpieza del audio registrado por los micrófonos.

Planos finales

EL MONTAJE DEL SET FINALMENTE DETERMINÓ EN ESCALA UN PRIMER PLANO FIJO FRONTAL QUE ES LA BASE DEL REGISTRO Y LUEGO PLANOS DETALLES EN MOVIMIENTO QUE RECORREN GESTOS Y FORMAS DEL CUERPO EN LAS CONVERSACIONES, CENTRÁNDOSE EN LOS MOVIMIENTOS DE MANOS, DIRECCIONES DE MIRADAS EN LOS SILENCIOS Y DETALLES EN LA GESTICULACIÓN EN FRASES IMPORTANTES.

Fotografía del set de grabación

Presupuesto

Si bien este proyecto es de carácter experimental y autoral su producción y realización es posible de valorarla en una relación de costo presupuestario, lo que no implica necesariamente que se este buscando reproducir formalmente esta metodología y su relación productiva, sino más bien ofrecer una mayor cantidad de antecedentes sobre las condiciones productivas actuales en relación a la práctica del video.

De este modo, el presupuesto que expongo no entrega elementos para una legibilidad del proyecto, sino más bien cómo podría ser leído desde una lógica de administrar y gestionar recursos.

Los gastos estimados para la ejecución del proyecto están indicados en pesos y para todos los efectos y se entiende que su desglose integra los impuestos derivados de su naturaleza.

Están descritos de la siguiente forma:

a) GASTOS DE OPERACIONES: Son los destinados a la producción y realización del proyecto, equipos, pasajes y fletes, honorarios menores, material fungible (lápices, goma, hojas etc. y otros)

b) GASTOS DE INVERSIÓN: Estos consisten en la adquisición de bienes que resulten indispensables para desarrollar las actividades previstas en el proyecto y que subsisten después terminado el proyecto, tales como: cámaras objetivos, micrófonos, entre otros.

c) GASTOS DE HONORARIOS: Son los gastos destinados al pago de servicios personales y necesarios para la ejecución del proyecto, tales como: honorarios de productores, camarógrafos, etc.

d) GASTOS DE DIFUSIÓN: Son los gastos, en los medios de difusión, destinados a insertos de prensa, publicaciones, pendones, programas radiales etc.

GASTOS DE OPERACIONES

ITEM	PRECIOS (PESOS CHILENOS)
Arriendo taller / estudio	$110.000
Movilización	$50.000
Pilas AA	$2.200
Masking tape	$5.400
Gaffer tape	$13.700

GASTOS DE INVERSIÓN

Valoración de equipos:

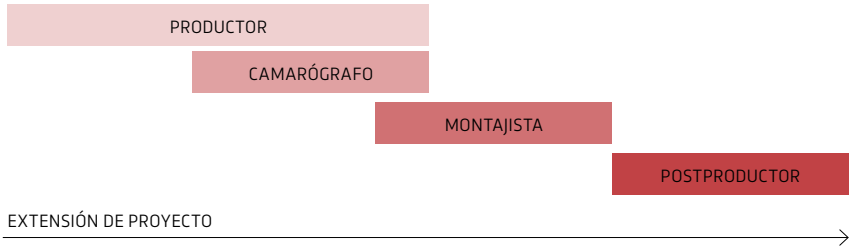
ITEM	PRECIOS (PESOS CHILENOS)
Cuerpo Cámara Canon 7D	$849.990
Cuerpo Cámara Canon 60D	$599.990
Lente Canon 50mm f/1.8	$65.000
Lente Canon 18-200mm f/3.5	$270.000
Lente Canon 24-70mm f/2.4	$650.000
Lente Canon 10-22mm f/3.5	$350.000
HandRecorder Zoom H4N	$199.000
Micrófono Lavalier Rode	$30.000
Micrófono Direccional Rode	$35.000
Telón de estudio Negro:	$80.000
Soft box con pedestal:	$97.000
MacBook Pro 13' i5	$697.990

[Valores actuales asociados a tiendas establecidas de distribución, los equipos forman parte de la Productora Perez Marchant Limitada, nombre de fantasía: Faya, Rut: 76359214-6]

GASTOS DE HONORARIOS

Valores presupuestados y establecidos comparativamente entre la productora Perez Marchant Limitada y Añil Producciones asociados a horas de trabajo en los distintos roles y etapas.

CARGO / ROL	PRECIOS (PESOS CHILENOS)
Productor	$9200 p/h
Camarógrafo	$6400 p/h
Montajista	$8300 p/h
Postproductor	$8700 p/h



GASTOS DE DIFUSIÓN

ITEM	PRECIOS (PESOS CHILENOS)
Diseño página web	$340.000
Desarrollo página web	$350.000
100 Afiches off-set 1x0 (1/4)	$87.000

Programa de circulación

Contrafuego como obra ha dejado en claro que su propuesta y generación pertenece a zonas no tradicionales de publicación y circulación. Si bien puede exhibirse en festivales o muestras públicas, estos deberán estar asociados a una línea curatorial coherente con el sentido y origen de este proyecto. Y lo hará en el momento que crea haya alcanzado una maduración importante.

Aún así, su espacio más relevante está dirigido a actividades contraculturales vinculadas a organizaciones políticas, sociales o tejidos locales en gestación. Pantallazos en las calles o bien pequeñas muestras de video experimental, son zonas que determinan por una parte una relación más estrecha con las audiencias y por otra, lugares en donde se hace indispensable, desde mi perspectiva, aportar a la generación de una memoria distinta.

Ambas imágenes son el registro de la muestra de documentales en la población arriba La Victoria, al lado Santo Tomás. Parte del programa del Festival de Cine Social y Antisocial (FECISO) 2015 y 2014 respectivamente Santiago.

Ambas imágenes son el registro de la muestra de documentales en la población Santo Tomás, parte del programa del Festival de Cine Social y Antisocial (FECISO) 2014
La Pintana, Santiago.

Arriba
Actividad de conmemoración 11 de septiembre 2015; incluyó proyección de documentales y música en vivo. Villa Frei, Santiago.

Abajo
Afiche de difusión actividad de contra-información. Vagón Costanera, Puerto Montt.

Licencias legales

El proyecto total posee una licencia creative commons; para el material registrado no utilizado, esta publicación y el video.
La licencia aplicada es la de Atribución-NoComercial-Compartirigual 4.0 Internacional, (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) esto implica:

ATRIBUCIÓN: Usted debe dar el crédito apropiado, proporcionando un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable.

NO COMERCIAL: No se puede utilizar el material con fines comerciales

COMPARTIR IGUAL: Si remezcla, transforma o amplía el material debe distribuir sus contribuciones bajo la misma licencia que la obra original

SIN RESTRICCIONES ADICIONALES: Usted no puede aplicar los términos legales o bien las medidas tecnológicas que restringen legalmente a otros para hacer cualquier cosa que la licencia permita.

Por lo tanto quien decida utilizar esta obra es libre de:
COMPARTIR: copiar distribuir, ejecutar y comunicar públicamente la obra.
ADAPTAR: remezclar, transformar y construir sobre el material.

Finalmente el autor no podrá revocar estas libertades siempre y cuando siga los términos de la licencia.

*A diferencia de lo que podría aplicarse por todos los derechos reservados o bien establecer una obra de dominio público; esta licencia evita el usufructo comercial de otros por sobre la obra, además incentiva a que las obras generadas a partir de esta sean también licenciadas con creative commons aportando a un sistema de cultura libre y a espacios disidentes de los derechos de autor.

CONCLUSIONES

LAS CONCLUSIONES QUE ACÁ SE ENUNCIAN HACEN MENCIÓN A CADA UNA DE LAS ZONAS RELEVANTES DE ESTE PROYECTO Y SE DESCRIBIRÁN RESPECTO DE ESAS RELACIONES Y SUS OBJETIVOS. PRINCIPALMENTE SON RESULTADO DEL PROCESO CREATIVO Y SU PRODUCCIÓN EN CONTRASTE Y COMPLEMENTO DE LAS CONCLUSIONES PRELIMINARES DETERMINADAS POR LOS ANTECEDENTES TEÓRICOS Y LAS METODOLOGÍAS DE INVESTIGACIÓN DESCRITAS ANTERIORMENTE.

DISEÑO Y VIDEO

El diseño contemporáneo durante el último tiempo ha ampliado su campo epistemológico a la mediación política de las imágenes en contextos determinados. En esa nueva apertura el video es dispuesto como una herramienta exploratoria y de gestión de los sistemas de información visual, por lo tanto el diseño puede y debe participar de las reflexiones que permite la práctica del video sobre el soporte en sí mismo y sus modos de producción. Si bien existen varios apuntes pertinentes, lo inicial tiene que ver con su uso y modo performático de ejecución en directa relación a contextos sociales y culturales.

La cámara histórica y socialmente ha sido entendida como registro de verdad. Definición que se origina por su funcionamiento en las sociedades de control, principalmente en correlación con su utilización perito-judicial, en donde el registro se transforma en una prueba verídica de culpabilidad o inocencia.

En esa correlación, desde los sectores críticos y periféricos, marcados por la contracultura, la cámara de video ha sido entendida como un dispositivo represivo y profundamente conflictivo por su asociación con la televisión y las cámaras de seguridad. Pero en el momento en que la misma cámara es dirigida y utilizada por un sujeto (autor/diseñador) con el cual se mantienen grados de confianza o afinidad, además de ser uno de los factores que permite otros modos de realización, se subvierte su función delatora, desmitificándola y comprendiéndola como una herramienta tanto generativa como creativa de imágenes y puntos de vista.

Si bien aquellas relaciones no aseguran una perspectiva política crítica, sí alteran las interacciones iniciales verticales de autor-creador-jefe versus entorno-recurso a ser explotado y utilizado funcionalmente.

Otorga de esta forma la posibilidad de experimentar la figura del alter ego más allá de la estructura indexical, en donde la categoría autobiográfica aplica única y exclusivamente cuando existe la presencia material del autor.

Es posible diferenciar por una parte el proceso productivo de registro —y elaboración o apropiación— de imágenes seguido del ejercicio del montaje. Esto es fundamental para adscribir uno de los aportes de este proyecto y su vinculación con el diseño; porque si bien el acceso a las imágenes es prioritario y ha sido el elemento

diferenciador entre la técnica del cine y la práctica del video; qué hacemos y bajo qué condiciones técnicas producimos en términos plásticos emprende la iniciación de variados caminos, hoy expansivos, asociados a las tecnologías de edición, creación y producción de imágenes.

Sobre esta, es el proceso de montaje y la fase de posproducción precisamente en donde se consigue dotar lo filmado desde una "perspectiva retrospectiva", condición básica, como lo explica Lejeune refiriéndose a la empresa autobiográfica (Lejeune, 1994: 51). La razón: es desde el presente de la escritura —el montaje en términos audiovisuales— en donde el autor mira el pasado construyendo, revelando y dotando de perspectiva el relato de vida.

Es en la experimentación del montaje el lugar donde se presentan traslapes en una multitemporalidad y un desdoblaje de la definición autobiográfica; por una parte aparece la autobiografía de quienes hablan en *Contrafuego*, sus narrativas como sujetos implicados, unido al proceso de selección, pero será en el montaje y posproducción que configurará el discurso del autor. Se enlaza entonces la perspectiva íntima que brota entre sus testimonios y los espacios personales de mi narrativa.

Sobre lo cual, se conjuga un nuevo tiempo añadiendo la eventualidad de los textos incluidos, en conjunto con las imágenes, fotos y formas de archivo presentes.

En definitiva, la emergencia del video y la proliferación de las imágenes que este dispositivo favorece, le otorga al diseño un potencial político, pues ha creado nuevas formas de recepción de las imágenes cinematográficas del pasado. Nuevas formas caracterizadas como horizontales, adyacentes y discontinuas, que funcionan como catalizadores de la búsqueda de una verdad interna y crítica, algunas veces a través de la apropiación y manipulación de archivos que la autobiografía pone en escena como memoria.

FORMA ENSAYO

El ensayo y su forma exploratoria se ha transformado en la gramática necesaria para establecer un puente entre la memoria histórica y la creación autobiográfica en el relato. Su elaboración ha puesto interesantes desafíos tensando al mismo tiempo la práctica del video y la posibilidad de integrar el diseño en espacios y relieves políticos contemporáneos.

El ensayo como figura dialógica reubica lo autobiográfico como una táctica micropolítica; dicho en otras palabras, desde la perspectiva del ensayo la autobiografía deja de ser un recurso temático o categoría de género, en donde el autor se autorrepresenta y pasa a ser un camino para abordar la memoria colectiva desde la experiencia y las definiciones íntimas.

Tal recorrido demanda asumir una posición política en las condiciones de producción, en el desarrollo creativo y en las posibilidades de publicación y circulación. La razón de aquello, es que al exponerse las propias costumbres, las relaciones afectivas, el cotidiano, los espacios más personales, en definitiva la propia vida del autor, naturalmente establecemos un particular cuidado sobre las posibilidades e implicancias de la obra en sí misma.

En la particularidad de este caso, donde el sustrato de la creación ensayo-audiovisual contempla la actual relación con mi padre, exhibir a uno de mis hermanos, compartir este proyecto con mis amigos y gestionar encuentros con personas que hacen carne circunstancias que marcaron mi vida, delimita un proceso creativo íntimo,

arriesgado y descarnado desde la perspectiva del autor, porque es la propia vida soporte y esencia.

Esto tiene por consecuencia que al mismo tiempo se vuelve más democrático, horizontal, participativo e inmensamente honesto para quienes deciden participar, independiente de sus modos y escalas.

AUTOBIOGRAFÍA Y MEMORIA

La memoria no es recordar lo sucedido en el tiempo sino el procedimiento mediante el cual el recuerdo, pero también el olvido, juega un rol fundamental, porque las mismas experiencias originales de la memoria son irrecuperables y porque toda imagen, todo punto de vista, supone un recorte, en donde finalmente toda lectura del pasado supone cierta perspectiva. El despliegue de lo autobiográfico implica así nuevas formas de pensar el testimonio, involucrando también lo cotidiano y lo familiar como lugares privilegiados en la reconstrucción y reconfiguración de la historia.

Esta perspectiva subjetiva, construye y desmonta desde lo íntimo la historia respondiendo principalmente a los proceso de elaboración de la memoria traumática —la vivencia de específicas experiencias del horror, como las guerras mundiales y las dictaduras en Latinoamérica—, que en muchas ocasiones se encuentra fragmentada o desgarrada por los mismos hechos que las desencadenaron.

En un primer momento, tomando como ejemplo los casos de Chile y Argentina y su desarrollo audiovisual con perspectivas autobiográficas posteriores a las dictaduras militares, se privilegia una urgencia por "dar a conocer", recurriendo al testimonio como lo verídico y transmitiendo una imagen idealizada, pero paulatinamente se vuelven más reflexivas estas creaciones llegando a dudar de los procesos que las constituyen y les dan forma. Consecuencia de ello es una distancia entre las políticas institucionales de la memoria y las categorías absolutas que congelan a los autores como víctimas, héroes o afectados.

La noción de memoria que aquí se presenta es de carácter productivo —en el sentido marxista—, de un modo se entiende como práctica permanente, y por lo tanto asigna a sus contenidos un carácter abierto y dinámico. Esa idea de memoria, además, subraya su acción como parte de los esfuerzos políticos que participan de las disputas por la hegemonía en la construcción de la democracia posdictatorial.

Con esto propongo aferrarnos a una idea del pasado cuya suerte se juega en un presente que lo mira y vuelve a proyectarlo hacia el futuro. De este modo, aportar a construir un sujeto político capaz de intervenir en sus propias contingencias y que puede reclamar y poner en juego toda la materia acumulada en la historia.

De esa suerte, este proyecto en ningún caso busca primariamente establecer lo que ocurrió en la experiencia abordada, sino construir una mirada que identifique los principales cursos por los cuales se ha venido articulando una práctica productiva de lo que asumimos como una experiencia histórica específica, identificando aspectos de construcción hegemónica y contrahegemónica en este discurso.

Finalmente, serán las máquinas en general quienes constituyan extensiones prótesis y ampliaciones externas de funciones orgánicas. Ejemplo de aquello es la vinculación que mantiene la tecnología del video con la memoria. Esta discusión sobre la posibilidad de la máquina y el campo de la memoria es extensa pues ha sido tratada en reiteradas ocasiones en distintas escalas y formas: Chris Marker

cuando revisa y vuelve a mirar las imágenes de archivo sobre los acontecimientos más importantes de la izquierda mundial de la década de los setenta en *El fondo del aire es rojo*, Harun Faroki cuando realiza *Fuego inextinguible* y le exige a los trabajadores asumir conciencia de los procesos productivos de los que participan, Patricio Guzman con su propuesta inicial de realizar documentos audiovisuales que den cuenta de los procesos históricos vivido en Chile durante los primeros años de la Unidad Popular, Maurizio Lazzarato o bien Vilém Flusser con su trabajo intelectual de las producciones inmateriales y los dispositivos asociados a ellas. Todos ellos reconocen que esta concepción de memoria vinculada con la máquina apunta no solamente a exteriorizar las imágenes de una memoria-referencial, pues aunque análoga o digitalmente generada, posee una realidad autónoma: no es copia de ella, sino otra realidad, con sus propios códigos y sistemas de representación singulares.

ACTIVACIÓN MICROPOLÍTICA

Este proyecto determina una perspectiva de la memoria principalmente política en donde ésta no es una construcción contemplativa de los hechos del pasado; por el contrario, es una memoria que propone desde la conciencia crítica extraer retazos y sedimentos del pasado argumentando nuevas fuerzas de agitación de sentidos, que desencadenen el remontar proyectos político-sociales de futuro.

Por tanto, el potencial político y de emancipación al que apunta este proyecto radica en intervenir dinámicamente la organización del discurso de la obra con la experimentalidad del juicio de sus audiencias; un juicio que asiente o disiente del montaje inicialmente dispuesto, propiciando una conducta perceptiva y cuestionadora.

Se abren de esta manera espacios indeterminados en la memoria individual y colectiva que se complementan con zonas de la historia posibles de completar, pues como advierte Virno:

> "Si ya el presente viste las ropas de un pasado irrevocable, se renuncia a incidir en su decurso. No se puede cambiar aquello que ha asumido la semblanza del recuerdo. Por lo tanto se deja de actuar. O mejor dicho, el sujeto se vuelve espectador de las propias acciones como si ellas fueran parte de un guion ya conocido e invariable" (Virno, 2003b: 16-17).

En ese sentido lo político de este proyecto radica en los ejercicios de memoria, pues le incumbe un desacuerdo. Aún más, los ejercicios de recuerdo son la imposibilidad de la superación del desacuerdo.

Así, una política que revele los mecanismos de construcción histórica sería, en la concepción rancieriana, "una actividad que rompe la configuración sensible donde se definen las partes"; esto es, una práctica que desestabiliza la ubicación preestablecida de los cuerpos y "hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido" (Rancière, 2010a: 45). Apostando por subvertirlos.

Pero además la activación política no sólo remite a un gran discurso de lo político, sino en asociaciones directas y personales, microescalares intermediadas por la intervención de la cámara de video y la producción creativa de las imágenes, además de la participación y presencia de espacios locales, colectivos y públicos.

***

ASÍ MISMO ME PERMITO CONCLUIR ALGUNOS APUNTES DE CARÁCTER PERSONAL QUE SIGUEN SIENDO RELEVANTES Y PERTINENTES PARA EL CIERRE DE ESTE INFORME DE PROYECTO.

El proponer un proyecto de creación experimental que implique un involucramiento de la vida ha sido un proceso complejo pero sumamente enriquecedor; las implicancias de desmontar las estructuras aprendidas, desvestir las máscaras y mirar en perspectiva las relaciones humanas y los afectos han revelado como incluso estas zonas más íntimas y profundas son atravesadas por los discursos de poder, patriarcales, heteronormativos, vanidosos y de explotación de unos sobre otros.

A pesar de la incesante fuga y la pertenencia a círculos de afinidad periféricos, estos también están marcados por la ambición y la intransigencia de valores que proponen la desigualdad, la competencia y la construcción individual sobre la colectiva.

Contrafuego ha sido la posibilidad de decantar, reparar y mirar en perspectiva estos espacios, pues el tiempo, los viajes y las conversaciones han sido una suerte de metodología autoexploratoria al mismo tiempo, pedagogía de la contra-información que desencaja los argumentos sostenidos en la intelectualidad para revelar una realidad desnuda abierta al suceso, quedándose con lo humano y cotidiano de aquella.

Por otra parte, es fundamental mirar el pasado, la composición del archivo y sus imágenes; es imprescindible disputar el gesto de la mirada única e institucional sobre este; porque si bien accedemos sólo a vestigios de un tiempo ocurrido, el ordenamiento que les damos a todos ellos son base estructural de nuestro presente y además anulan o potencian proyectar sentidos para el futuro.

La gran memoria estructurada de forma institucional cubierta por conmemoraciones de Estado y rituales nacionales debe ser contrapuesta a nuestras experiencias, a las marcas que el cuerpo mantiene y a nuestros recuerdos de la historia; de lo contrario construimos una única memoria, congelada en el tiempo imposible

de activarla y volver a escribirla. No ha de preocuparnos sólo el olvido, también debe hacerlo la imposibilidad de volver a pensarnos interrogando el pasado desde lo personal, familiar y colectivo.

El ensayo-visual ha sido encontrar una herramienta reflexiva sobre las imágenes; al mismo tiempo, es asumir su condición de lenguaje que deja de ser el centro de la operación de significación, para ser parte de una red de sentido que lo trasciende, que lo desplaza y en ello desvanece los límites de su autonomía.

De esta hibridación de formatos, soportes y prácticas es necesario escarbar las posibilidades de construir otro discurso simbólico sobre la sociedad capaz de pensarse desplegado en el espacio de lo público.

Y como ha sido corroborado por el ejercicio de realización, al mismo tiempo que lo concluía formalmente, encontraba nuevas capas más profundas y nutritivas que ahora constituyen este proceso global de experiencias estéticas que posibilitan la elaboración de subjetividades y saberes críticos.

Pero esta figura, sólo es un artefacto. La vida ocurre fuera de él, lo trascendente se le escapa, pues le es imposible condensar la complejidad de las relaciones afectivas y sujetar las complicidades de los cuerpos.

El ensayo-visual y su formato video-ensayo tan solo es una forma más para poder entender lo que nos acontece en el transcurso del tiempo, al igual que el diseño que se establece como una posible brújula sobre la cultura contemporánea, pero no son el tiempo ni tampoco los acontecimientos.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

ADORNO, T.W. y Horkheimer M. (1994). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.

AMARAL DE AGUIAR, C. (2013). El ímpetu revolucionario latinoamericano en el discurso cinematográfico de Chris Marker. En: Varios autores, *La Zona Marker*. Santiago: FIDOCS.

AULLÓN DE HARO, P. (sin fecha). *El ensayo y Adorno*. [en línea, revisado 5.04.2015] http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2667/1/ADORNO.pdf

BENJAMIN, W. (1934). *El autor como productor* (Alfredo Brotons y Jorge Navarro, trads.). En: Walter Benjamin: Escritos políticos. Madrid: Abad Editores.

BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.

BENJAMIN, W. (1995). *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: LOM / ARCIS.

BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

CABOT, M. (2011). La crítica de Adorno a la cultura de masas. *Constelaciones - revista de teoría critica*, núm. 3, Madrid [en línea, revisado 5.10.2014] http://www.constelaciones-rtc.net/03/CRTC_03_2011.pdf

CATALÀ, Josep M. (2005). *Film-ensayo y vanguardia*. En: Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán (eds), *Documental y vanguardia* (pp. 109-158). Barcelona: Cátedra, signo e imagen.

CNCA (2011). *Cultura: revista del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

CNCA (2014). *Mapeo de las industrias creativas en Chile: caracterización y dimensionamiento*. Santiago: CNCA.

DE MAN, P. (2007). La autobiografía como desfiguración. En: *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal.

DELEUZE, G. (1987). "*¿Qué es el acto de creación?*" Conferencia dada por Gilles Deleuze en la Cátedra de los martes de la fundación FEMIS. Traducción de Bettina Prezioso – 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia. 1*. Madrid: Antonio Machado libros.

DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Cuando las imágenes tocan lo real* [en línea, revisado 12.12.2015] http://www.academia.edu/4522481/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real

DIEZ, S. *Walter Benjamin y la imagen dialéctica: una aproximación metódica* [en línea, revisado 9.04.2015] https://www.academia.edu/4770339/Wa._Benjamin_y_la_imagen_dial%C3%A9ctica_Una_aproximaci%C3%B3n_met%C3%B3dica

EISENSTEIN, S. (2003). *El sentido del cine*. México D.F.: Siglo XXI.

ELIADE, M. (1990) *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Ed.

FERNÁNDEZ, D. (2014). *Sobre Harun Farocki: La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados.

FLUSSER, V. (1975). "Fred Forest ou la destruction des points de vue établis", citado por Martin, A. *Revolucion de la cabeza: Vilém Flusser* [en línea, revisado 12.11.2014] http://www.lafuga.cl/revolucion-de-la-cabeza-vilem-flusser/538

FLUSSER, V. (1979). *Filmerzeugung und Filmverbrauch*. Frankfurt: Medienkultur.

FOUCAULT, M. (1984). El juego de Michel Foucault. En: *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, pp. 127-162 [en línea, revisado 5.03.2015] http://www.con-versiones.com.ar/nota0564.htm

FOUCAULT, M. (sin fecha). *¿Qué es un autor?* [en línea, revisado 17.04.2015] https://programaddssrr.files.wordpress.com/2013/05/que-es-un-autor-michel-foucault.pdf

FOUCAULT, M. (1997) *Nietzsche, la genealogía, la historia,* Valencia: Pre-textos.

GARCÍA, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei, Revista de Filosofía*, núm. 74, marzo de 2011 [en línea] serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf

GOUDSBLOM, J. (1995) *Fuego y Civilización*. Santiago: Editorial Andres Bello.

HAMM, M. (2003). *Activismo en espacios físicos y virtuales*. [en línea, revisado 5.08.2015] http://eipcp.net/transversal/1203/hamm/es

HERNÁNDEZ, R. (2008). *Pere Portabella: Hacia una política del relato cinematográfico*. Madrid: Errata naturae editores.

JEVENOIS, P. (2000) *El fin de la Gran Biblioteca de Alejandría. La leyenda imposible*, Madrid: Revista de Arqueología.

LA FERLA, J. (2005). *Cine (y) digital. Aproximaciones, convergencias y tensiones*. En: Arkadin Estudios sobre cine y artes. La Plata.

LA FERLA, J. (2007) *El medio es el diseño audiovisual*. Buenos Aires: Editorial Universidad de Caldas Colección Artes y Humanidades.

LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Ana Torrente (trad.). Madrid: Megazul-Endymion.

LIÑERO, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago: Ocho Libros.

LOPATE, P. (1996). *Essays on Nonfiction Film "In the Search of the Centaur"*. En Warren, Charles (ed.), Beyond Document. Hannover y Londres: Wesleyan University Press.

MOLINAS I. (2013). *El "Fuego inextinguible" de Harun Farocki: Dialéctica y Didáctica de las Imágenes Visuales en la Contemporaneidad*. [en línea, revisado 8.09.2015] http://cumincades.scix.net/data/works/att/sigradi2013_103.content.pdf

MOURE, J. (2004). *Essai de définition de l'essai au cinéma*. En: Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (eds.), *L'Essai et le cinema*. Paris: Champ Vallon.

NOWONTY, S. (2008). *Afirmación en la pérdida: La cuestión del discurso del testigo* [en línea, revisado 3.08.2015] http://eipcp.net/transversal/0408/nowotny/es/print

PATRIMONIO AUDIOVISUAL EN CHILE. (2013) Estado del arte, desafíos y contradicciones. Publicación de seminario. Santiago. [en línea, revisado 20.11.2014] http://www.dibam.cl/Recursos/Cartelera%5CMuseo%20Nacional%20de%20Bellas%20Artes%5Carchivos%5Cseminario%20patrimonio%20audiovisual%20en%20Chile.pdf

PESCI, E. (2007). *Video-Ensayo. Narrativa maestra del pensamiento audiovisual* [en línea, revisado 3.05.2015] http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A6036.pdf También: Video-Ensayo, Narrativa maestra del pensamiento audiovisual. Palermo: Actas de Diseño, núm. 13, Facultad de Diseño y Comunicación Universidad de Palermo, VII Encuentro Latinoamericano de Diseño "Diseño en Palermo", 2012, pp. 177-180.

PINEL, V. (2004). *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós-Cahiers du Cinéma.

RANCIÈRE, J. (2010a). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

RANCIÈRE, J. (2010b). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

RAPOPORT, A. (1974) *Aspectos de la calidad del entorno*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.

RAUNIG G, (2007) *La industria creativa como engaño de masas*. Fernando Gala Pin y Glòria Mèlich Bolet (trads.), revisada por Joaquín Barriendos [en línea, revisado 17.03.2015] http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es

RUIZ, Rodrigo (2012). *Imagen y montaje. La memoria y las víctimas en el documental chileno en la posdictadura*. Revista Versión Académica, núm. 30, Octubre de 2012 [en línea, revisado 20.04.2015] http://version.xoc.uam.mx/MostrarPDF.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=8742&archivo=7-608-8742zym.pdf&titulo=Imagen%20y%20montajeLa%20memoria%20y%20las%20v%C3%ADctimas%20en%20eldocumental%20chileno%20en%20la%20posdictadura

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.

SARTORI, G (1998). *Homo videns: la sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.

SCHEFER, R. (2008). *El autorretrato en el documental*. Buenos Aires: Catálogos; Universidad del Cine.

SCHIFFMAN, H. (2002). *La Percepción Sensorial*. Madrid: Limusa Wiley.

SPIVAK, G. (2003). *¿Puede hablar el subalterno?* Revista Colombiana de Antropología, núm. 39.

STEYERD, H. (2010). *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto* [en línea, revisado 8.02.2015] http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es

STEYERL, H. (2008). *¿Pueden hablar los testigos? Acerca de la filosofía de la entrevista* [en línea, revisado 25.05.2015] http://eipcp.net/transversal/0408/steyerl/es

VERTOV, D. (1973). *El cine-ojo*. Madrid: Fundamentos.

VILENVKY, D. (2007). *¿Qué significa hoy hacer films políticamente?* [en línea, revisado 2.08.2015] http://eipcp.net/transversal/0307/vilensky/es

VIRNO, P. (2003b). *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós.

VIRNO, P. (2003a). *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de sueños.

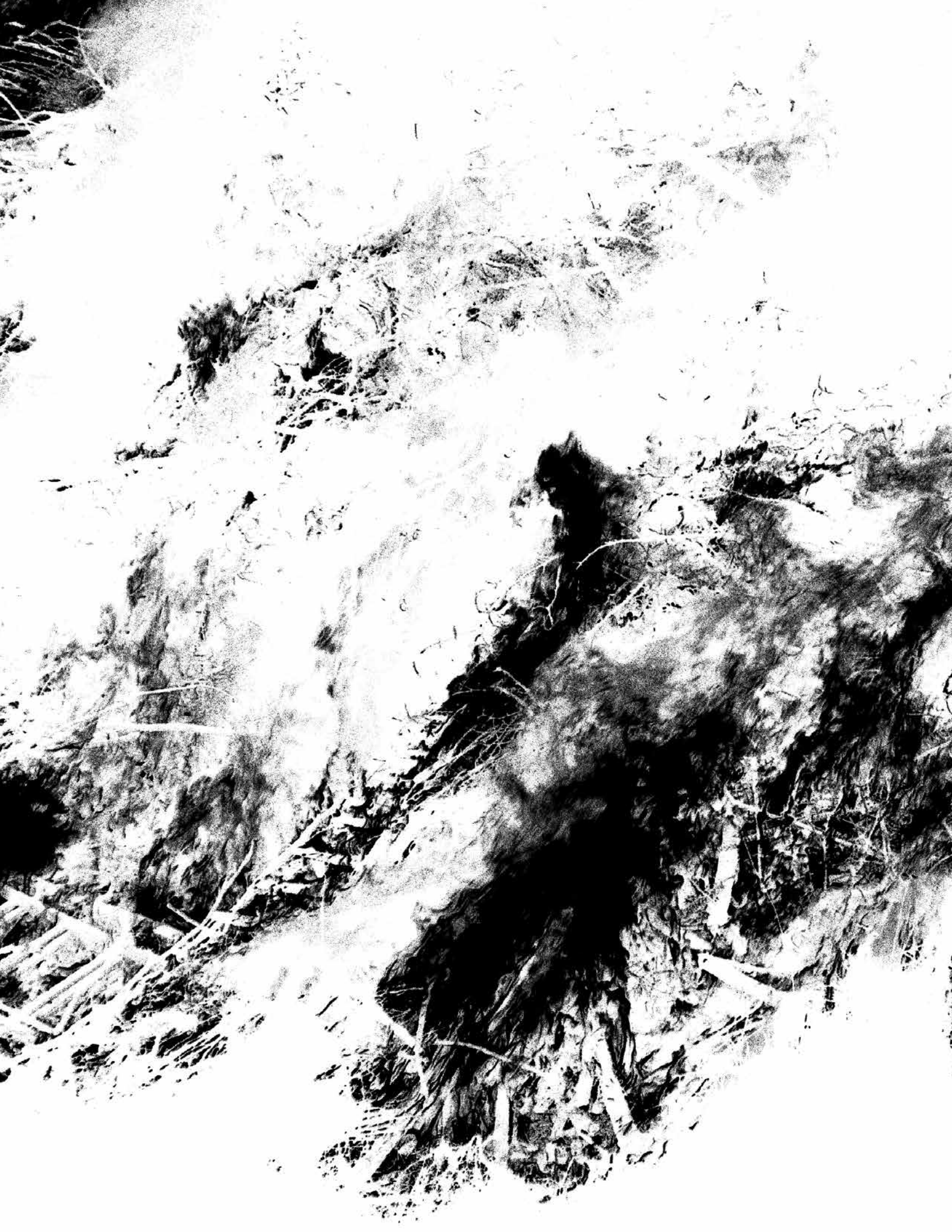
WAIN, A. (2007). *Antoni Muntadas. Stadium xiii, ficha núm. 15* [en línea] http://centroculturalrecoleta.org/ccrsp/pdfes/ficha-15.pdf

WEINRICHTER, A. (2011). *Un concepto fugitivo - Notas sobre El Film Ensayo* [en línea, revisado 3.07.2015] https://www.scribd.com/doc/71952952/Un-Concepto-Fugitivo-Notas-Sobre-El-Film-Ensayo-Antonio-Weinrichter

WOLFGANG, E. (2002). *Das Rumoren der Archive*. Berlín: Merve.

WOLKOWIEZ, P. (2010). *La hora de los hornos: la diversidad de modalidades de representación como estrategia estético política*. [en línea, www.revistaafuera.com | Año V, núm. 9].

Imagen de archivo, militares allanan casas buscando todo vestigio de cultura popular y de izquierda, los libros comienzan a formar parte de pequeñas hogueras en cada esquina, 1973 Santiago.



ANEXOS

Entrevista_

Transcripción literal de la entrevista realizada con Tiziana Panizza. Parte de la conversación se centró en el proceso de su investigación y publicación Joris Ivens en Chile. En conjunto revisamos algunas referencias de procesos creativos y parte del proyecto que hasta ese momento era *Contrafuego*.

Yo soy markeriana, una admiración a Marker desde siempre; y siempre había escuchado que Marker había venido, la típica historia con el Pato Guzmán y esa anécdota, pero yo también trabajaba aquí con el Pedro Chaskel, harto, En esa época estaba refundando la Cineteca con Lucho Ortiz y todo eso. Y como que siempre hablaban de que vino Ivens, que el texto de *A Valparaíso* lo había hecho Ivens, que muchos de ellos decían que él había hecho el guion, que no, que sí. Entonces por qué no armamos una investigación que se unía también a una donde yo estoy acá haciendo clases y me interesaba también y creía que podía ser un proyecto interesante que fundara, que redundara como gesto de refundación de la Cineteca. Me parecía que eso define la gente que sale de estudiar desde acá, que también tiene una tradición, que se cortó durante muchos años pero recoge la tradición del cine experimental de los años sesenta. Me parecía súper importante como alumbrar esa historia, que estaba como en la memoria del Pedro —en la memoria entre comillas porque últimamente se olvida de todo— y de otros de su generación, y de pura curiosidad la verdad, me interesaba eso, pero también me interesaba como realizadora. No me interesa la teoría, lo que más me interesa son los procesos creativos porque la gente termina haciendo lo que hace y cuales son los pasos por lo que lo hace, que son las mismas dudas que uno tiene como realizador, cómo *empezai*, cuál es la primera imagen, qué es lo que *tení* que filmar, qué es lo que no, como *contaí*, cuáles son las decisiones que finalmente van dando forma a una película, porque tú al final una película la puedes ver como una suma de decisiones. Me interesaba por sobre todo cuál fue el proceso creativo, ahí armamos una especie de proyecto; yo quería trabajar con el Pedro, porque quería estar cerca de él, estar mucho con él y saber mucho como había sido su época; estaba súper curiosa sobre eso, se había escrito sólo el libro que se llama *Cine experimental*, de la Universidad de Chile y quería seguir en esa línea, por lo que ese libro fue importante; y presentamos un proyecto. Investigando ya por internet lo que *podí* hacer antes de presentar un proyecto.

Había una fundación Ivens, que efectivamente parece que Ivens no había venido sólo una vez sino tres veces, que no había hecho sólo una película sino que habían tres películas. Empezaron a aparecer sólo investigando un poquito más, preguntando por aquí y por allá, aparecían esas preguntas.

Yo pensaba también que el libro podía servir para todas esas miradas, porque *A Valparaíso* obviamente, yo tengo un amor innato por la ciudad, pero me parecía que también tenía desde la arquitectura una entrada, desde la poesía tenía una entrada, desde el documental, desde los ensayos, desde un montón de cuestiones, desde lo político también. Ivens teniendo además una carrera muy política, muy militante pero además hace esta película que es más bien poética, pero es política y tiene una crítica social no menor, es fuerte. Entonces dije ya, me interesa un montón investigar esto, lo presentamos como un proyecto, lo presentamos al Fondo Audiovisual y nos fue bien, a partir de eso yo planteé ir a buscar cosas afuera, ir a la

Fundación Ivens a Holanda y ver qué es lo que había ahí, porque acá no había nada; o sea lo único que nosotros habíamos encontrado que además era misterios y los misterios siempre son interesantes, que era lo que nos decía el Pedro. Había una lata de *A Valparaíso*, Ivens mandó de vuelta, después de filmar una lata, una copia en 16 mm y una en 35 [mm], acá se había encontrado, recuperando todo lo que era de la Cinética, que lo tenía una parte la Fundación Imagen en Movimiento; otras cosas que estaban repartidas, otras que habían desaparecido, otras cosas que los milicos habían sacado, un montón de mitos, también historias. Y la lata que decía *A Valparaíso*, tenía otra cosa, claramente esa película había sido sacada intencionalmente, reemplazada por algo para que la lata pesara algo y era como ya aquí está, y adentro había otra cosa; en fin, estaba lleno de misterios sin resolver. Entonces me pareció interesante.

Cuando nos ganamos el proyecto partimos investigando acá, sobre todo, la cosa testimonial me importaba mucho, porque... no sé, yo hago documentales; entonces me interesaba mucho entrevistar a la gente que había participado, más que hacer una análisis crítico, estético, me interesa eso, pero me interesaba más que nada la experiencias, porque no había escuela de cine en esa época, porque los que hacían cine era lo mismo que decidir tirarse de aquí de cabeza para abajo, era un riesgo, era una cuestión que nadie sabía bien lo que era, era una cuestión rara. Los dos fundadores de la Cinética venían de arquitectura, Pedro y Sergio Bravo habían dejado sus carreras por esta obsesión por el cine; les llegaba poco y nada, imagínate, veían películas francesas de repente, llegaban a veces unos ciclos, muy así de pulso, con mucha pasión finalmente, mucha convicción y mucha pasión. No tenían estudios formales, le llegaban un libro de George Adule, que era como historia del cine y el mundo que era como una edición así media enciclopédica, que a partir de ahí ellos sabían que existía un Ivens pero no habían visto películas de él; sabían que existían, en fin, pero no no no *cachaban* mucho, entonces ahí empecé a buscar y en el trabajo que hicimos acá en Chile, en la primera etapa, Santiago y Valparaíso que debieron haber sido unos diez meses, más o menos recopilamos tres fotos de rodaje y un par de documentos más. Además los chilenos que habían participado del rodaje estaban en el exilio todavía, Patricio Guzmán, no el Patricio Guzmán documentalista, sino el director de foto, que es un alcance de nombre, estaba en Canadá. Había el músico que era Becerra que es un ídolo compositor chileno, en Suiza muriendo de cáncer, de hecho no alcancé a hablar con él, murió durante la investigación. Estaba Joaquín Olaya también exiliado en Suecia, por más de 40 años; bueno y así. Estaban súper repartidos.

En la primera pasada que hicimos alguna gente: actores de *A Valparaíso* que habían sido extras, habían guardado un par de fotos como archivo personal; pero no mucho más que eso.

Cuando viajamos a Francia, primero viajamos a Francia luego a Holanda, Francia porque Ivens vivió mucho tiempo ahí, su ultima mujer vive, está viva todavía, fuimos recopilando un montón de información, qué sé yo, y en la Fundación Ivens en Holanda, cuando concertamos una reunión. Yo *hinche las pelotas* pero mal desde acá, nos recibieron "bueno ¿cuánto tiempo vienen?". "Dos días". "Acá seleccionamos un poco de material". Nos ponen cajas encima y habían 400 fotos. Cuatro cajas llenas de papeles, de anotaciones, guiones, pre-guiones, notas de producción, o sea fue un trabajo intensísimo, increíble de selección de fotos en donde además ellos entendieron súper bien que esto era un patrimonio cultural de Chile; tampoco fue como "hay no mira esto es nuestro", o se fueron en "¿cuánta plata tienen?". Entendieron que todo ese material era copia y fotografías y cosas que la misma gente de aquí las había mandado para allá y por mandarla allá sobrevivieron. Fotógrafos de producción, la misma gente que ayudaba, los actores, o sea la filmación de *A Valparaíso* fue una revolución en Valparaíso. Era muchísima gente, imagínate que llegara una filmación profesional, *A Valparaíso*, era como la oportunidad de ver un rodaje de verdad, todo el mundo trabajó gratis poco menos, fue muy grande, y así mucha gente hizo foto, y después de aquí en buena onda las mandaron, para que las tuviera el director, el maestro allá. Y así se salvaron esas fotos. Además eran fotógrafos que ni en la fundación sabían de quienes eran, de quien era el derecho de autor, finalmente, había una cosa muy ambigua, y yo aproveché esa ambigüedad, y escaneé como loco, fue como "ya bueno, les dejamos el escáner, tienen un par de horas", copiando todo, todo lo que pudimos. La mayoría de esas fotos salvo dos o tres que no eran tan interesantes, están en el libro.

Cuando descubrimos esas fotos, dijimos "esto es un libro visual". O sea esto es un libro documental, muchos me decían "pero ¿por qué no haces un documental?". "Porque no es un documental, es un libro, es gráfico". No todo es documental; yo tengo una tendencia a documentalizar todo en general, pero esto me parecía que debía ser un trabajo escrito y visual de fotos y ahí decidimos darle mucha importancia a la fotografía como registro, como memoria también, porque está, sentía yo, el origen del cine chileno también en esa experiencia de filmación. Todos los que estaban en el cine experimental en esa época, esto fue una gran clase, como su pregrado.

De hecho así fue el origen cuando lo invitaron a Ivens pa' acá, le dijeron "venga a hacer unas clases", "bueno es que yo no soy profesor, yo enseño en la medida en que se hace". Y ahí por cosa política Neruda lo invita a su casa en Valparaíso y ahí él dice "yo tengo que hacer algo acá". Ya había escuchado hablar míticamente de este puerto y decide "vamos a hacer una película acá". Pero cuando lo dijo nadie le creyó mucho y bueno no sabían que era un guerrero de la cuestión y a esas alturas tenía cierta fama y qué sé yo, y se consiguió la producción de Argos que era la productora de todas las películas francesas y con el compromiso que la Universidad de Chile pusiera alojamiento y comida y el equipo que iban a hacer todos estos estudiantes, estos jóvenes que estaban empezando

este cine experimental. Entonces Sergio Bravo fue asistente de dirección, Joaquín Olaya, metido, estaba Pedro indirectamente, porque justo se enfermó para el rodaje, pero bueno y así un montón de gente que empezó a colaborar.

Me interesaba dejar la cita como muy, mucho trabajo de cita. El trabajo que hizo Salinas y Sataguer era eso también, me gustó mucho eso, para que tuviera cierta coherencia, porque yo sabía quienes eran; entrevisté pura gente sobre los 80 años, de hecho desde la publicación del libro han muerto tres, yo sabía que era como una súper oportunidad de que ellos recordaran un montón de cosas y que eso quedara plasmado. En el fondo ésa fue un poco la experiencia, luego la experiencia de diseño que quise trabajar con el Ricardo que ya nos conocíamos, de hecho *Dear Nonna* ganó [el premio] Juan Downey en la Bienal [de Video y Nuevos Medios] y yo después para la bienal hice otras cosas como una especie de video instalaciones y estaba el Ricardo ahí, era una especie de programador, trabajaba con Néstor y ahí nos conocimos, como que enganchamos y qué sé yo y empezamos a trabajar en el libro. Me interesaba más que un diseñador de libros más convencional de editorial me interesaba alguien que tuviera un ojo visual, trabajamos una propuesta juntos y además nos caemos muy bien y tenemos una afinidad, por lo que fue muy fácil trabajar juntos y además aceptando trabajar por muy poca plata, trabajando en los momentos libres, yo también. Entonces nos demoramos un montón, en un trabajo que a tiempo completo hubiera salido en dos meses nosotros nos demoramos seis, pero lo hicimos con mucho cariño, con mucha alegría por estar trabajando juntos, y él me hizo una propuesta de "démosle páginas". Teníamos un fondo por lo que hicimos fue bajar el tiraje, habíamos propuesto mil ejemplares en un comienzo y para poder darle más espacio a la foto iba a ser un libro de más páginas y que iba a requerir un papel de gramaje, entonces decidimos aumentar la cantidad de páginas, darle más importancia a las imágenes y al diseño pero bajar el tiraje por un tema costo, pero fue una súper buena decisión, bajamos a 700 que igual estaba bien y nos dio, las platas rindieron.

Habían tres grandes grupos de imágenes, la primera imagen de rodaje que era documentación del rodaje de la película, camarógrafo, sonido, actor, director, en acción, locación, que era un tipo de fotografía la mayoría, el 95 por ciento vino de Holanda. Después había otro grupo de imágenes que eran fotogramas de la película, nosotros queríamos escoger ciertos fotogramas, que a veces tenían una función bien ilustrativa con el texto: ascensores de Valparaíso y hay un armadito de imágenes de ascensores y otras veces eran puramente estéticas, imágenes que nos gustaban que eran atractivas, magnéticas por alguna razón por la composición que tenían y el otro grupo de imágenes era documentación, o sea el guion con la tipografía original de máquina, todos los rayados, los tachados las correcciones, que el diseñador estaba en éxtasis con eso, encontraba que era maravilloso visualmente. A mí también me gustaba mucho, quisimos trabajar con eso, trabajarlo como iconografía del libro, trabajar con el tachado, con la corrección, que tenía que ver con el texto que era el proceso creativo, y el proceso creativo está lleno de tachas y círculos y diagramas y dibujos y listados de producción, todo eso de puño y letra de Ivens por una parte y por la otra todas las cosas mecanografiadas como los guiones, el texto de Marker que ocupó el montajista. Que después fue el montajista de Marker de La Jete, fue el montajista de Jean Rouch y Edgar Morin en *Crónica de un verano*, se armó un equipo atómico y uno sabía "ah sí, Marker, Ivens en *Valparaíso* guau! Interesante". Además estaba Chaskel, Sergio Bravo, y después de eso *empezai* a averiguar y está [Gustavo] Becerra, tremendo compositor, esta Ravel, el montajista de Marker después de otras de sus películas y así y así. Entonces Becker que también después hizo una tesis sobre Chris Marker en Estados Unidos; bueno en fin, aparece un montón de gente. Esas eran como los tres grupos de imágenes y esas imágenes las fuimos dividiendo como por el índice natural que tenía el libro, digamos.

Igual el libro pa' mí, yo nunca había escrito un libro, digamos, igual la escritura es algo que pa' mí es cercano porque escribo los textos de una película porque siempre he llevado diarios de alguna forma, me interesa escribir, me interesa la poesía, me interesa mucho la poesía en lo visual, si es que uno pudiera llamarlo así, o eso que uno llama poesía, o algo que es una película poética, eso siempre me interesó.

Cuando partí *Dear Nonna* que fue como el primer corto que hice, yo trabaje igual como trabajo de documental puro y duro pa' la tele, en los noventa, programas culturales tipo show de los libros, ese tipo de cosas y, como que siempre, tal vez por una especie de fatiga con la televisión también, de cómo el seguimiento, la entrevista, entrené mucho eso, saqué mucho músculo ahí también, entonces. Y había algo que obviamente el formato televisivo tiene muy poca tolerancia que tiene que ver con una especie de lirismo si *querí* como en lo visual y qué sé yo. Que de alguna forma yo estaba siempre interesada en explorar pero bueno en ese formato hasta cierto punto, entonces tenía ganas y por eso *Dear Nonna* es como un PA!, es como me saqué las ganas pero con todo eso. Por eso yo hoy día lo veo y digo guau! qué saqué, no porque esté bien hecho sino porque entiendo mis ganas de hacer eso, es como radical, no tiene ninguna entrevista, tiene textos, todo, que era lo que nos decían en la tele que no podíamos hacer, "no, que no sea mucho texto, no a las locuciones en off, que hable la gente", fue como fuaa!, es como que necesitaba hacer todo lo inverso y sacarme unas ganas, fue como una especie de autogolpe, como una cosa así.

Entonces en ese sentido me da un poco de risa de verlo ahora, pero también definí un camino, que para lo que yo estaba buscando, que necesito poner así una bandera y de ahí tengo de alguna manera que construir una especie de camino. Fue punta de flecha en ese sentido...

Y en ese camino está, o sea los dos, no sé Oráculos, era Marker y Mekas, Valladero, Ahí hay una, si me *dai* cuerda y

más, pero esos fueron súper importantes, fueron mis padrinos de alguna manera y claro, el tema del libro es primero una manera de aprender, es decir yo quiero aprender como se hizo esto, porque me sirve a mí como realizador, porque de alguna forma hay lo que aprendí en el magíster que hice en Inglaterra porque los Ingleses son así. Los ingleses son como "ya, toma una decisión, ya esta decisión, ¿por qué la tomaste?", y te obliga a ir pa' atrás, que es lo que te importó y por qué te importó. Es como un automapeo en el fondo, es como saber qué es lo que te importa, que en el fondo es saber quién eres y cuáles son las preguntas que mueven tu vida. Y si le ponemos más *canuteo* no se son preguntas de un corte más existencial si tú *querí* pero también de orden estéticos si es que uno puede separar esas dos cosas, pero si como que el automapeo, y yo lo digo en clases hoy día también, o sea, *tenís* que saber quién eres para saber qué es lo que querí decir y desde donde lo *vai* a decir y con qué forma lo *vai* a decir también; depende mucho de eso, saber cuáles son tus patrones, porque te llama la atención siempre eso y *vai* caminando y te fijas siempre en eso y no en eso, en ESO, porque... y que es la misma matriz que te lleva a tomar decisiones en el ámbito de la creación. Porque *tomai* la decisión de esa imagen en el montaje y no éste, porque te funciona eso, porque te emociona eso.

Entonces las preguntas del libro tenían que ver con un aprender como se hace, no porque no supiera como hacerlo sino que por *cacharle* el rollo al que toma decisiones.

Me interesa el testimonio, hay otros artículos que he escrito; por ejemplo, escribí uno para un libro que se llama "Prismas del cine latinoamericano", que es un análisis sobre un documental híbrido de ficción que se llama *Nostalgias del Far west*, un video sobre Jorge Teillier, donde aparece Jorge Teillier y me interesaba porque Jorge Teillier hace como un personaje, como una película medio roussiana, tiene documental, tiene ficción, muy temprana para su época, 86, 87, y me interesó. De vuelta si tú me haces volver mis decisiones hacia atrás, es parecido al libro de Ivens en el sentido que me interesaba siempre cuando yo pudiera entrevistar a los realizadores.

Entonces fui, entrevisté a Sergio Navarro y entrevisté al Ricardo Carrasco y por qué, cómo lo hicieron y por qué lo hicieron y por qué tomaron la decisión y qué dijo Teillier y que blablablá. Eso me interesaba y me senté con cada uno, dos horas y media con una grabadora a preguntarles, como a desmenuzar la toma de decisiones que había en la película, buscando con denuedo el proceso creativo. Y buscando con denuedo desentrañar qué era lo poético que había ahí, que es la otra pregunta que me interesa que también está en lo de Ivens, documental entre la poesía y la crítica, era *A Valparaíso* no solamente porque fuera emblemático, era porque ya había un cierto lirismo en esa película que corresponde a varias películas de Ivens, también hay otras que son más directamente militantes... pero tiene no sé, *El Sena encontró París*, tiene *Le Mistral*, tiene un montón de películas que son con una voluntad lírica desde un principio, desde la concepción de la idea, y eso era lo que me interesaba. Entonces yo creo que de alguna forma también el libro fue pensado como una especie de documental, pa' mí es un guion, yo hice un guion del libro que era el índice probablemente, así lo hacen también los escritores pero yo como vengo de ese mundo decía "bueno, si funciona en un documental tiene que funcionar en una lectura digamos, más o menos". Y me hice una especie de guion de cómo introducir, de cómo ir de aquí hacia acá y luego el artículo de porqué tiene una parte medio historiográfica al comienzo pero pa' mí también lo que más me interesaba [era] llegar a la construcción de *A Valparaíso*, que tiene un poquito de análisis, que tiene un poco y cruza algunas teorías, pero también tiene mucha como entrevista a los que trabajaron ahí y todo eso.

Entonces si yo creo que puede tener, hay una especie de gesto medio parecido, digamos, y mucha importancia como a lo visual que era la composición de la foto y todo.

Yo estoy trabajando en un libro nuevo ahora que es sobre Isla de Pascua, hacer la recuperación de las películas filmadas en Isla de Pascua entre el primer registro que se hizo en los años setenta en celuloide, y de nuevo estamos en el mismo rollo pero ahí tengo muy pocas imágenes de rodaje pero tengo mucho fotograma. Entonces vamos a trabajar de nuevo con el Ricardo y de alguna manera es hacer también un libro visual donde la fotografía sea también un documento antropológico que le sirva a un antropólogo visual, obviamente que está hecho para que tú también veas las películas, digamos, pero también hay harto como recoger eso y harto recoger testimonios también, porque hicimos una, son casi 25 películas, muy distinto a la estructura del libro de Ivens pero también hay algunas que voy a dejar de entrevista, pura y dura, ejemplo Luciano Tarifeño, que también esta en el libro. Bueno, además que cosas increíbles que pasaron como pa' no creer en las casualidades que se repiten de un libro a otro, como el director de foto de una de las películas de Isla de Pascua que es el de la película más importante, más cinematográficamente importante que encontramos, que es el mismo director de foto que trabaja con Ivens después de... o sea, que había trabajado con Ivens antes de *A Valparaíso*, al mismo, pero me di cuenta ahí, yo ya había empezado la investigación, ah! y digo "a ver esto" y empiezo a googlear director de foto, Ivens, "ya me apareciste de nuevo, qué te pasa", bueno, y un montón de cruces súper entretenidos. Pero ahí estoy pensando dejar las entrevistas de Luciano Tarifeño, que es un pionero del cine en Valparaíso que ayudó en *A Valparaíso* y era muy partners de Aldo Francia en *Valparaíso mi amor* y él hizo un documental hermoso en Isla de Pascua y está bien enfermo, está de edad súper avanzada y hoy día quiero dejar la entrevista completa, porque sé que el Luciano está viejo no le queda mucho, y no ha sido documentado, como pionero del cine con no sé, con gente que trabajó con Ruiz en esa época, de gente que tuvo que sobrevivir durante la dictadura, siendo cualquiera y que puro amor, puro amor. Toda la gente que trabajó en esa época era puro amor, nadie

buscaba ser así como director de cine ni existía, no era taquilla ser director de cine, no era, no daba plata, nadie esperaba eso, son puro amor, y eso me interesa.

En esa búsqueda y en esa investigación como que *empezai* a jugar como tu búsqueda, porque estás haciendo una recopilación de archivo y una clasificación pero si uno mira como en distancia, como todos los ordenamientos de archivo también tienen una consecuencia política o un marco político, estético ideológico, práctico, creativo, como en la superposición de las imágenes al momento en que enfrentamos a imágenes se incendian y al contrastarlas, entendemos como se han construido o como se configuran significativamente, pero siempre desde quien ha tomado la decisión de volver a mirarlas, de volver a componerlas, de volver a establecerlas en conjunto como en ese espacio.

Hay una apuesta en valor que está como de moda la palabra. Yo no soy ni una académica ni una teórica ni nada por el estilo, es una puesta en valor; igual es algo bueno que pasó con el libro de Ivens es que a mí me invitaron de la Facultad de Arquitectura de la U de Valparaíso a hablar sobre la película, además son unos chicos que buscaron los mismos tiros de cámara de *A Valparaíso* que hoy día hicieron una comparación con la película. Me parece alucinante que se pueda hacer eso como hay otras disciplinas que se pueden cruzar con lo que uno hace, *cachai*, que de hecho, están cruzadas, o sea el cine está cruzado con la arquitectura, con la música, con el diseño, con, en fin, con la literatura. El cine es generoso con eso como que se abre a todo, o debiera por lo menos.

Entonces yo siento que, claro, que es algo súper bonito que empezó a pasar, que se empezó como a ver más la película, fue el aniversario de la filiación de la película, creo que hoy día hay más gente, por lo menos gente del mundo del cine, por lo menos se va ampliando el círculo, que entiende que Patricio Guzmán de *A Valparaíso* no es el mismo, era otro señor, que lamentablemente murió fuera porque estuvo exiliado mucho tiempo, creo que también valorizar toda esa gente que trabajó con mucho amor y mucha pasión en esa época que estaba totalmente olvidada, creo que la historia del cine chileno está llena de hoyos y de lagunas. Las películas fueron quemadas, requisadas, fueron censuradas, la gente salió al exilio, las películas están en Europa, no están acá. No hemos revisado eso lo suficiente, si alguien quiere investigar el patrimonio del cine que por favor venga porque hay miles de temas que no están investigados, gente que ya murió, no se sabe donde están las películas. La Carmen Brito tratando de juntar pedazos de cosas, la Cineteca haciendo lo suyo, la Cineteca de acá pa' qué decirte, difundiendo, haciendo un trabajo increíble de difusión y así, creo que... Hoy día yo creo que los historiadores están entendiendo y los antropólogos también que el cine es una fuente.

Hoy día es una cuestión que se revisa, a los antropólogos les cuesta un montón entender la cuestión de la antropología visual, creen que es documentar una investigación o no sé, todavía, hoy día se está abriendo cada vez más pero ha sido muy difícil sobre todo para la academia; ha sido muy difícil aceptar el cine como un lenguaje, y como una forma de conocimiento, nuestra forma de conocimiento conocida, anquilosada a esta altura es el texto escrito y hoy día está claro que no; hoy día por suerte las universidades están aceptando las carreras de cine; ahora las aceptan a medias porque ponen los estándares académicos de la ciencia, cuestión con la que estamos luchando aquí día a día, pero eso cada vez más y en la forma en que nosotros tengamos historia y patrimonio, esa convicción se instala mucho más también. Y es dejar de entender el cine como la tele. Y que el cine también en muchas partes no tiene tiempo, si tú ves una película antigua te puede parecer de la misma belleza y actualidad y coyuntura política, social, lo que sea, que hoy. Yo termino el artículo de *A Valparaíso* del libro, diciendo en la película plantea una cesantía terrible, una pobreza terrible arriba de los cerros, ***vai*** a Valparaíso hoy día y ves lo mismo, es lo mismo, no ha cambiado nada, entonces es súper vigente.

Cuando los parámetros son de la ciencia, efectivamente se piensa que a los tres, cinco años ha quedado una de alguna manera obsoleto y es como de esta obsolescencia programada, como que ya las cosas deben acabarse y eso nos permite como ir generando nuevos productos o nuevas materias, no sé, como que eso es el paradigma de alguna manera del estudio de la ciencia. Pero hay un proceso creativo que no acaba ahí, que no es consecutivo, que no es lineal, y que a mi parecer es muy interesante, que no pertenece sólo a una persona sino que más bien se compone como de elementos que lo van nutriendo, en donde es difícil como definir escuelas de formación sino más bien escuelas de análisis, porque la gente se conoce y a partir de esos vínculos afectivos, comienza a crear como otro tipo de cosas. Me parece que las motivaciones viscerales no tienen esos parámetros y son imposibles de establecer en esos límites, los explotan de alguna manera, están en la periferia, no logran ser entendidos como desde esa perspectiva, por lo tanto los tiempos son distintos, las contingencias son absolutamente distintas. Pareciera ser que el cine sigue siendo actual en la medida que se sigue viendo, y que vuelve a ver significativo por quien lo mira y si eso desencadena otro proceso creativo se sigue vinculando y genera una cadena que quizás termina en el mismo círculo. La explosión es en cadena y no sabemos donde termina.

Cuando haces trabajos documentales también entendí que de alguna forma la imagen que ***estai*** haciendo, como la imagen de archivo del futuro, entiéndase así Marker, súper Markera. Y entonces tu ejercicio de registro de alguna manera valoriza y trae esa otra imagen, *empezai* a valorizar esa otra imagen antigua (vista y que no necesariamente esta presente) y que además, también *tení* que ser consciente de esa imagen que se produjo antes que tú, en qué contexto, con qué mirada se produjo, también, tienes una mirada mucho más grave, con

más peso, más consciente de sí cuando también conoces eso otro.

Entonces no puedes ser irresponsable en tu oficio con eso, entonces pa' mí el cine patrimonial es eso. Lo que estoy haciendo en Isla de Pascua ahora, es por que estoy haciendo un documental en Isla de Pascua y a partir del documental dije "bueno, cuál es la imagen de archivo producida en Isla de Pascua, antigua". Cuando empiezas a entender la historia terrible, cruel, terrible de la isla, *empezai* a ver las películas y es como... que es lo que hay en esas películas y te *dai* cuenta a grandes rasgos, de que lo que más hay es la filmación de un moái y que no existe la gente de la Isla y la gente se estaba muriendo de hambre, estaba esclavizada, los tenían encerrados en su propio pueblo, eran chilenos pero no tenían calidad de ciudadanos, ese montón de cosas.

Entonces no puedo filmar Isla de Pascua sin ser consciente de la producción de la imagen que ha habido anteriormente, no puedo tener una imagen tan light, vacía. Entonces me puse a investigar, "ya po', donde están las películas antiguas". No están, las películas chilenas de Isla de Pascua del año sesenta están perdidas. Otra vez, ya, aquí vamos, saquemos esto del documental y hagamos un proyecto aparte. Y le pusimos recuperación del patrimonio fílmico de Isla de Pascua y nos ganamos un fondo pa' investigar eso. Después del libro de Ivens que dije "no voy a escribir más un libro" porque es terrible, es peor que hacer una película, ya me metí en el rollo pero porque estoy en esa producción. Y también de alguna forma el libro de Ivens coincidió con la filmación de *74 metros cuadrados* que era una película que estábamos haciendo con la Paola Castillo en Valparaíso. Entonces de alguna forma las películas van generando una investigación que es necesaria pa' mí, pa' entender a esos directores, a esos creadores, pero pa' entender también la producción de imagen que generaron de ese mismo lugar que estoy mirando yo hoy día para poder filmar.

Entonces *74 metros cuadrados* parte con una imagen aérea de Valparaíso que la idea está sacada de *A Valparaíso* sin duda alguna cita, una cita actual a eso tú *podríai* incluso pegar ese tipo de imágenes con unos 40 años de diferencia. Entonces por lo menos es un proceso creativo que yo necesito.

Que es lo que no hace Ivens. Porque Ivens se refugia en China pero Marker (es súper critico), vuelve sobre sus pasos (Y genera una distancia con Cuba), totalmente. Qué lindo, por eso lo amamos tanto, qué inteligencia, qué lucidez. Si no sé, yo creo que los puntos de partida, en el caso de las Cartas pa' mí yo quería hacer algo que fuera como coherente conmigo de alguna forma, viable en términos de que no sé si me hubiera metido en una súper mega producción con mucha plata, cosas que como que siempre voy a hacer una película que si no tengo cero peso pa' hacerla, yo sé que la puedo terminar. Ése era mi límite, ése era mi gran obstrucción, mi rayado de cancha. Entonces además se sumaron varias cosas me imagino en ese momento, la búsqueda de esta medio lírica, mi gusto por la poesía, mi cosa pegada entre como con la infancia, el recuerdo, la memoria; no la gran memoria histórica, así *La batalla de Chile*, memoria con mayúscula, sino que una cosa más desde lo íntimo, desde lo que yo tenía aquí, más que irme a no sé donde, a filmar una tribu no sé qué.

Entonces partió bien desde lo que podía hacer, como más en esa actitud de ese cabro chico que va a su pieza y empieza como que agarra un lego y agarra una pata de un mono, una muñeca y la cabeza de no sé qué y empieza a armar algo con eso que tiene ahí. Por lo que está disponible y eso es un frankenstein de alguna forma, como con los legos ya cuando están los legos desarmados y *empezai* a armar cualquier cosa, los niños ya no es el manual de instrucciones sino que como lo que ***tenís*** ahí. Entonces era un poco así, y la cosa coherente era que yo siempre había escrito diarios de vida, de chica, de esos como con candado; entonces dije bueno...

Mi patrón, digamos, lo que había sobrevivido a muchas cosas en las que he estado en la vida, era escribir, de alguna manera tratar de echar pa' afuera escribiendo, tratar de entenderse uno, o después también por el placer de leer algo del pasado, por retener algo que está ocurriendo ahí y que *sabí* que se te va y *querí* de alguna manera mantenerlo contigo porque *necesitai* procesarlo porque son parte de tu identidad, si es que se puede llamar así.

Entonces a eso había sido muy coherente y cuando vi lo de *Mekas*, entre Mekas, Marker todo eso, *Mekas* es un diario de vida fílmico, son diarios, es registro cotidiano, va armando cosas con eso. Y eso me pareció muy coherente con lo que yo había hecho, en la vida, que era escribir; "bueno y si lo traspaso a la imagen", entonces debería filmar cotidianidades, digamos, entonces dónde estoy, qué es lo que hay, qué es lo que hay en mi camino de aquí a mi trabajo. Qué imágenes hay, qué me llama la atención, cosas que pasan, cosas que... en qué está mi cabeza, el diálogo interno, una conjuntura de varias cosas. Y otras cosas que son más biográficas o más históricas, que esta cosa de ser hijo de inmigrantes, entonces la cosa de las cartas, entonces por qué una carta visual, y vi muchas cosas en Inglaterra que me entusiasmaron mucho como de formas del audiovisual, si no tanto de documental "Documental es: Dícese de la entrevista, la no sé qué no sé qué (sino que más desde una perspectiva experimental de formato). Claro, como que... que forma visual que sea coherente con todas estas cosas que me inquietan y que quiero poner ahí y que de alguna manera de este cóctel tiene que salir algo que me guste.

Fichas_

Sistema y categorías de ordenamiento de fichas de información según relevancia de la información:
Primaria (A), Secundaria (B), Terciaria (C)

I) ***Primarias:*** Documentos que han construido evidencias relativas al análisis de obras de video-ensayo o bien a su análisis estético y político. Habitualmente provienen de estudios institucionales o centros académicos, ensayos, publicaciones académicas, papers, entrevistas o referencias a experiencias de creación, etc.

II) ***Secundarias:*** Textos basados en la fuentes primarias o bien que realizan estudios e interpretaciones de ellas: artículos, estudios comparados, ensayos, tesis, etc.

III) ***Terciarias:*** Vestigios de asociaciones, acciones y reflexiones poco masivas o efímeras, lo que incluye catálogos, archivos, notas de prensa, programas, congresos, etc.

NÚMERO DE FUENTE:	A001
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	El fuego inextinguible –Nicht Löschbares feuer–
NOMBRE CLAVE:	HF fuego inex.
AUTORES:	Harun Farocki
ORGANISMO DEMANDANTE:	-
AÑO:	1969
FUENTE CONSULTADA:	http://www.youtube.com/watch?v=hF0wTq9goko
ABSTRACT:	Uno de los antecedentes más importante del videoensayo consecuente con la idea de que el filme debe ser explícito, urgente, quemante como el napalm. A pesar de que el filme no muestra una sola imagen de los destrozos explica con un énfasis pedagógico las causas del problema.

NÚMERO DE FUENTE:	A002
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Images of War (at a Distance)
NOMBRE CLAVE:	HF img of war
AUTORES:	Harun Farocki
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2012
FUENTE CONSULTADA:	http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1196
ABSTRACT:	Imágenes de guerra (a distancia) es una muestra multimedial desarrollada para el MoMa, compuesta por cuatro videos I: Watson is Down (2010), II: Three Dead (2010), III: Immersion (2009), and IV: A Sun with No Shadow (2010) que retratan ejercicios de guerra virtual, tanto como para entrenamiento como tratamiento de víctimas.

NÚMERO DE FUENTE:	A003
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	On vous parle de Paris - Les Mots ont un sens
NOMBRE CLAVE:	CM les mots
AUTORES:	Chris Marker y François Maspero
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	1970
FUENTE CONSULTADA:	http://www.youtube.com/watch?v=eNY-l7FuSnA
ABSTRACT:	Maspero es un militante político que Marker conoce; mantiene una librería. Es ahí donde Chris desarrolla un documental con palabras de diccionario y un alto sentido político, que las palabras siempre tienen un significado; es la metáfora de que los libros tienen un papel activo en el movimiento revolucionario mundial.

NÚMERO DE FUENTE:	A004
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Le Fond de l'air est rouge
NOMBRE CLAVE:	CM le fond
AUTORES:	Chris Marker
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	1977
FUENTE CONSULTADA:	http://www.youtube.com/watch?v=wzKGOBNXi6g
ABSTRACT:	Este largometraje es sin lugar a duda el decantamiento de varios procesos de Chris Marker, por una parte la utilización del archivo y las resignificación asociadas al montaje, el trabajo militante y crítico incluso aunque eso signifique ser crítico con las experiencias de izquierda llevadas a cabo. Además del funcionalismo de la voz en off que reinterpreta la imagen. Con este metraje se da por finalizada la epoca militante en el ensayo visual de Marker.

NÚMERO DE FUENTE:	A005
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	On Translation: Fear / Miedo
NOMBRE CLAVE:	AM Fear
AUTORES:	Antoni Muntadas
ORGANISMO DEMANDANTE:	Festival InSide 05
AÑO:	2005
FUENTE CONSULTADA:	DVD de registro
ABSTRACT:	En la frontera de San Diego y Tijuana se instala On Translation: Fear / Miedo, una reflexión sobre los problemas de traducción en la sociedad de la información utilizando la frontera como eje problematizador y el concepto miedo como eje discursivo.

NÚMERO DE FUENTE:	A006
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	On Translation: Miedo/Jauf
NOMBRE CLAVE:	AM Jauf
AUTORES:	Antoni Muntadas
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2008
FUENTE CONSULTADA:	DVD de registro
ABSTRACT:	Es un proyecto sobre la experiencia y la interpretación del miedo y sus complejidades a los dos lados del estrecho que divide África y Europa. Recurriendo a entrevistas recompone dos realidades diversas en las que la información circula boca a boca a través de los media y de los estereotipos.

NÚMERO DE FUENTE:	A007
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Desconfiar de las imágenes
NOMBRE CLAVE:	HF desconfiar
AUTORES:	Harun Farocki
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2013
FUENTE CONSULTADA:	Edición Caja Negra
ABSTRACT:	Armado de pequeños fragmentos como si se tratara de imágenes que esperan montarse en determinada secuencia para construir un relato audiovisual, este libro aborda las dificultades que propone la imagen; por un lado la sospecha que se erige por sobre ellas y por otro, su dificultad de anteponerse a los acontecimientos contemporáneos y desvincularse de los principales ejes de poder. Imágenes al servicio del poder, útiles para manipular, pero también como plataformas de resistencia.

NÚMERO DE FUENTE:	A008
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Video-Ensayo, Narrativa maestra del pensamiento audiovisual, Actas de Diseño 13
NOMBRE CLAVE:	EP video-ensayo
AUTORES:	Ernesto Pesci Gaytán
ORGANISMO DEMANDANTE:	Universidad de Palermo
AÑO:	2012
FUENTE CONSULTADA:	Actas de Diseño, número 13, Facultad de Diseño y Comunicación Universidad de Palermo, VII Encuentro Latinoamericano de Diseño “Diseño en Palermo”
ABSTRACT:	Este artículo publicado en actas de diseño es uno de los ejemplos encontrados que relacionan el video-ensayo y la experiencia de los medios audiovisuales con el Diseño. Aquí se explica que la complejidad de la mezcla de sentidos es un acceso reflexivo más completo y óptimo para comprender el campo de la imagen, pues no existirían actos de persepción de un solo sentido. Desde esta perspectiva se reconoce que el ensayo audiovisual es la referencia idonea para el Diseño, pues su carácter lúdico y experimental entrega herramientas para la reflexión desde la imagen.

NÚMERO DE FUENTE:	A009
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual
NOMBRE CLAVE:	AG definicion ensayo audiovisual
AUTORES:	Alberto Nahum García Manríquez
ORGANISMO DEMANDANTE:	Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Departamento de Proyectos Periodísticos, Universidad de Navarra
AÑO:	2006
FUENTE CONSULTADA:	COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD Vol. XIX • Núm. 2• 2006 • 75-105
ABSTRACT:	Este ensayo expone la práctica historiográfica del ensayo audiovisual para luego continuar con los elementos extrapolables del ensayo literario. Entrega de este modo una completa caracterización de esta reflexión con las imágenes. Si bien la intención es una búsueda filosofía de pensar con las imagenes entrega información clara sobre su definición y carateriza, por lo tanto, la intención del autor.

NÚMERO DE FUENTE:	A010
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	El Ensayo como Forma
NOMBRE CLAVE:	TA ensayo como forma
AUTORES:	Theodor W. Adorno
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	1970
FUENTE CONSULTADA:	http://www.scribd.com/doc/270898659/Adorno-Theodor-Ensayo-El-Ensayo-Como-Forma
ABSTRACT:	Texto que reconstruye la categoría ensayo para describir procesos creativos y literarios dentro del ámbito de la cultura, la historia y la política. Pone de manifiesto la necesidad de revitalizar aquella estructura de pensamiento principalmente por sus aportes filosóficos.

NÚMERO DE FUENTE:	B011
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Lejos de Vietnam –Loin du Vietnam–
NOMBRE CLAVE:	CM lejos viet.
AUTORES:	Joris Ivens, Claude Lelouch, Agnès Varda, William Klein, Chris Marker, Alain Resnais, Jean-Luc Godard
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	1967
FUENTE CONSULTADA:	https://www.youtube.com/watch?v=Zvd44DYAsDU
ABSTRACT:	Un trabajo colectivo entre distintos directores, que compone un relato dividido en capítulos que tratan sobre la intervención estadounidense en Vietnam. Para ninguno de los capítulos es reconocida su autoría que además se complejiza pue no todos los autores registran sus secuencias sino más bien es un ejercicio de composición del material disponible.

NÚMERO DE FUENTE:	B012
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	La Spirale
NOMBRE CLAVE:	CM spirale
AUTORES:	Chris Marker y Armand Matellart
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	1976
FUENTE CONSULTADA:	http://www.youtube.com/watch?v=rHFcjGWX9Ag
ABSTRACT:	Es uno de los documentales sobre Chile más difundidos en Europa. Desarrollado por Matellart, quien en ese momento estaba contratado en el departamento de sociología de la Universidad de Chile de Valparaíso, quien expone de manera dramática en 7 capítulos los mecanismos del plan destinado a destruir el proyecto de socialismo democrático, recopilando material de archivo televisado y registros de colecciones personales, entre ellos Patricio Guzmán.

NÚMERO DE FUENTE:	B013
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	A Valparaíso
NOMBRE CLAVE:	JI valparaíso
AUTORES:	Joris Ivnes
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	1964
FUENTE CONSULTADA:	http://www.youtube.com/watch?v=_qH5-d7SVX4
ABSTRACT:	Es un ensayo visual en donde Ivens le entrega la secuencia a Marker para que desarrolle un texto que exponga las desiguldades económicas presentes en el puerto de Valparaíso, diferenciando entre quienes viven en los cerros y en las planicias del puerto; además de exhibir la diversidad cultural y las relaciones migratorias que aquí existen. Este es el primer antecedente de Marker con Chile.

NÚMERO DE FUENTE:	B014
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	El primer año
NOMBRE CLAVE:	PG primer año
AUTORES:	Patricio Guzmán
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	1972
FUENTE CONSULTADA:	http://www.youtube.com/watch?v=PQslHqDIl7M
ABSTRACT:	Este largometraje se plantea como el registro posible del primer año del gobierno de Salvador Allende, planeado por Chile Films, Primer año parece una arbitraria recopilación. Independiente de las críticas que se le realizan a este montaje se vuelve interesante porque Marker la escoge para ser llevada y proyectada por Europa. En palabras de Patricio Guzmán, Marker le señala: "Yo venía a realizar una película sobre Chile, pero ya está hecha". Sin duda se vuelve interesante reflexionar sobre las diferencias del cine altamente político que se estaba realizando en Chile, por Ruiz, Littin, Chaskel y aún así SLON slo decide seleccionar este documental. Es el acceso a la intención de Chris para su llegada a Chile y su posterior relación.

NÚMERO DE FUENTE:	B015
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Marker 72
NOMBRE CLAVE:	MV marker 72
AUTORES:	Harun Farocki
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2012
FUENTE CONSULTADA:	Exposición Pública
ABSTRACT:	Documental desarrollado por el ex director de la Escuela de Cine, hoy director del pregrado de Cine en la Academia de Humanismo Cristiano, señalo esto debido a que la red de contactos que abarca este largometraje es fundamental, un trabajo financiado por el autor y sin mayor distribución que la circulación en eventos y festivales. Este documental estrenado el año 2012 se plantea el desafio de reconstruir el paso de Marker por Chile, entrevistando a quienes posiblemente se encontraron con él. Funciona como una recopilación de relatos orales que construyen un panorama de personas e instituciones conectada en torno a este misterioso personaje.

NÚMERO DE FUENTE:	B016
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Remitente: Una carta visual
NOMBRE CLAVE:	TP Remitente
AUTORES:	Tiziana Panizza
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2008
FUENTE CONSULTADA:	Exposición Publica
ABSTRACT:	Es una reflexión sobre la memoria y el olvido a través del registro de lo cotidiano, filmado en formato Super 8mm, el formato recurrente en las grabaciones caseras registradas por una cámara compacta y haciendo una exploración singular en un formato en escasez. La razón es instalar una memoria del material-sustrato que se percibe a través de la cadencia de las imágenes, el ruido de la película y la sincronía con el sonido. De este modo buscará construir, desde la asociación y la repetición de imágenes y ruidos, no sólo la textura de la memoria y el olvido sino una propuesta poética de imaginarla.

NÚMERO DE FUENTE:	B017
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)
NOMBRE CLAVE:	SR documentalidad y subjetividad
AUTORES:	Salvador Rubio Marco
ORGANISMO DEMANDANTE:	Departamento de Filosofía, Universidad de Murcia, Campus de Espinardo, 30071 Murcia (España)
AÑO:	2006
FUENTE CONSULTADA:	Daimon revista de Filosofía, numº 39, 2006, 169-179
ABSTRACT:	El documental es un género próximo en sus límites al ensayo-audiovisual, su expresión de realismo y trabajo con archivo es fundamental, en el último tiempo ha tenido un boom su expresión, posibilitando de este modo comprender una estética documental. Lo interesante es que apesar de ser construido en busca del registro de una realidad su montaje y presentación recurre a la subjetividad del autor de igual forma que el ensayo. Por lo que asumir la post-vericidad implica la construcción de un nuevo documental que implica la subjetividad del realizador y el espectador.

NÚMERO DE FUENTE:	B018
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	La Zona Marker
NOMBRE CLAVE:	IP zona marker
AUTORES:	Iván Pinto y Ricardo Greene (editores)
ORGANISMO DEMANDANTE:	FIDOCS
AÑO:	2013
FUENTE CONSULTADA:	http://www.scribd.com/doc/270898659/Adorno-Theodor-Ensayo-El-Ensayo-Como-Forma
ABSTRACT:	A través de 11 ensayos este libro producido en Chile recorre en profundidad varias aristas de la obra de Marker y su relación con Chile. Es sin lugar a duda una exitosa recopilación de variantes que integra la obra de Chris que pasan de los antecedentes históricos asociados a ISKRA y SLON, su análisis de obra militante, para finalizar en el trabajo multimedial con el CD ROM In memoriam. Este texto es pilar fundamental de esta investigación pues posiciona el trabajo del ensayo y la perspectiva política en la medida más adecuada, en una zona demarcada.

NÚMERO DE FUENTE:	B019
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I
NOMBRE CLAVE:	G D-M imágenes toman posición
AUTORES:	Georges Didi-Huberman
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2008
FUENTE CONSULTADA:	Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I. Antonio Machado Libros, 2008, Madrid
ABSTRACT:	Un texto sustancial en el desarrollo de esta investigación y en las reflexiones sobre el campo de la imagen, pues presenta una línea de conocimiento asociada a que no existe una única imagen o bien una generalidad de éstas, sino más bien –imágenes– específicas sobre las cuales pensar. Este escrito dispone de este modo la relación mantenida entre Bretch y Benjamin en el campo de la posguerra y como poder alterar con decisión los factores productivos en busca de resignificarlos.

NÚMERO DE FUENTE:	B020
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Cuando las imágenes tocan lo real
NOMBRE CLAVE:	G D-H imágenes tocan lo real
AUTORES:	Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux y Javier Arnaldo
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2007
FUENTE CONSULTADA:	Cuando las imágenes tocan lo real, Círculo de Bellas Arte de Madrid, Casa Europea, 978848761974-8
ABSTRACT:	La discusión se abre con la reflexión de que las imágenes no son lo real sino que son representaciones del mundo real, pero en el contexto de las artes modernas, la fotografía ha modificado esta relación, acercando los extremos de la revelada creencia y las consecuencias de la manipulación del espectáculo. Didi-Huberman matiza y gradúa tal efecto, además de poner en valor el conocimiento por la imagen en la historia y en la filosofía.

NÚMERO DE FUENTE:	C021
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Crónica de un comité
NOMBRE CLAVE:	CJ crónica comité
AUTORES:	Carolina Adriazola y José Luis Sepúlveda
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2014
FUENTE CONSULTADA:	Exposición pública
ABSTRACT:	El mediometraje ganador de FIDOCS 2014 se instala al interior de un comité de lucha por la justicia frente a la muerte de Manuel Gutiérrez alcanzado por la bala de un carabinero. De acuerdo a sus directores, “re-trata a gente común y corriente luchando contra un monstruo gigante”, poniendo sobre la mesa el debate sobre la administración de la justicia en Chile y cuestiona la igualdad de cualquier ciudadano ante la ley.

NÚMERO DE FUENTE:	C022
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Santo Tomás: entre la iglesia y los pacos
NOMBRE CLAVE:	JC santo tomás
AUTORES:	Juan Carreño y Cristobal Donoso
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2012
FUENTE CONSULTADA:	Exposición pública / https://vimeo.com/54513855
ABSTRACT:	Un recorrido por Santo Tomás, al sur de Santiago en la comuna de La Pintana, a través de tres niños construyen una secuencia entre las calles Bahía Catalina y La Serena, un lugar demarcado por una comisaría y una iglesia evangélica. Que se ubica en complicidad con sus protagonistas un peregrinaje entre sus juegos y conversaciones subtitulando la fonética de todos los diálogos, en donde además los autores guían aquel recorrido por una sinceridad y muestra sin efectos de una periferia urbana que lejos de los rituales conmemorativos se aproxima al cuestionamiento de la historia.

NÚMERO DE FUENTE:	C023
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Al final
NOMBRE CLAVE:	TP al final
AUTORES:	Tiziana Panizza
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2012
FUENTE CONSULTADA:	Exposición pública
ABSTRACT:	Compone una reflexión sobre la memoria y el olvido a través del registro de lo cotidiano, su trabajo filmado en formato Super 8mm —formato recurrente en las grabaciones caseras registradas por una cámara compacta, el cual ha dejado de ser producido el 2010—; instala una memoria del material-sustrato que se percibe mediada por la cadencia de las imágenes.

NÚMERO DE FUENTE:	C024
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	La imaginación radical (carnavales de resistencia)
NOMBRE CLAVE:	ME la imaginacion radical
AUTORES:	Marcelo Expósito
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2004
FUENTE CONSULTADA:	https://www.youtube.com/watch?v=Wo2XqGjD-XY
ABSTRACT:	Largometraje que retrata la experiencia del movimiento *Reclaim the Streets*, uno de los jalones en la construcción de las nuevas formas de acción política en la década de 1990 mediante sus ocupaciones radicales y creativas del espacio "público" de Londres y otras ciudades británicas. En concreto, la cinta se centra en la ocupación y paralización de la City, el centro financiero de Londres, bajo la denominación "Carnaval contra el Capital", una de las acciones centrales de la Jornada de acción global que tuvo lugar el 18 de junio de 1999.

NÚMERO DE FUENTE:	C025
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y 'general intellect'
NOMBRE CLAVE:	ML trabajo autónomo
AUTORES:	Maurizio Lazzarato y Antonio Negri
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2006
FUENTE CONSULTADA:	Brumaria. Prácticas artisticas estéticas y políticas Nº7, ISSN.583-2006
ABSTRACT:	Recopilación de textos que funcionan como un programa teórico que aborda la reestructuración productiva, la crisis del fordismo y transformaciones del trabajo desde una perspectiva crítica. Este trabajo resulta paradójico y se contrapone con el trabajo audiovisual que reconoce en la subjetividad una salida que cuestiona el modelo de la veracidad propuesto por el documental, pero bajo este análisis se comprende que el carácter subjetivo individual es integrado a la producción posfordistas, por lo que en sí misma la expresión subjetiva no se alza en contra de la fábrica y la máquina, en este caso del cine; sino que puede ser absorbida por la industria.

NÚMERO DE FUENTE:	C026
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Videophilosophie, zeitwahrnehmung im postfordismus
NOMBRE CLAVE:	ML videophilosophie
AUTORES:	Maurizio Lazzarato
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2002
FUENTE CONSULTADA:	B Books, en inglés, parte de su interior está en: http://es.scribd.com/doc/75924912/Lazzarato-Video-Philosophy-Chapter-2-1
ABSTRACT:	A diferencia de Benjamin, Foucault, Deleuze, Lazzarato convive con el dispositivo video que implica un procesamiento digital de imágenes en directa relación con el tiempo. Por lo tanto es natural que su trabajo sobre nuevas formas de subjetividad decante en identificar que se puede configurar con este medio momentos disidentes de la auto-organización en el posfordismo industrial.

NÚMERO DE FUENTE:	C027
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Un conocimiento por el montaje. Entrevista a G. Didi-Huberman
NOMBRE CLAVE:	PR montaje Didi-Huberman
AUTORES:	Pedro G. Romero
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2007
FUENTE CONSULTADA:	http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un__conocimiento__por__el__montaje_(4833).pdf
ABSTRACT:	Es una revista con un grado de cercanía importante que plantea con sencillez la discusión en torno a la filosofía de las imágenes además de revisar a grandes rasgos la discusión plantada por *Cuando las imágenes tocan lo real* y algunos acercamientos sobre el montaje. Concluye con información sobre el flamenco y la aparición de este eje temático en el trabajo de Georges.

NÚMERO DE FUENTE:	C028
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Cuando las imágenes tocan lo real
NOMBRE CLAVE:	G D-H imágenes tocan lo real
AUTORES:	Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux y Javier Arnaldo
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2007
FUENTE CONSULTADA:	Cuando las imágenes tocan lo real, Círculo de Bellas Arte de Madrid, Casa Europea, 978848761974-8
ABSTRACT:	La discusión se abre con la reflexión de que las imágenes no son lo real sino que son representaciones del mundo real, pero en el contexto de artes modernas, la fotografía ha modificado esta relación, acercando los extremos de la revelada creencia y las consecuencias de la manipulación del espectáculo, Didi-Huberman matiza y gradúa tal efecto, además de poner en valor el conocimiento por la imagen en la historia y en la filosofía.

NÚMERO DE FUENTE:	C029
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Activismo social y prácticas transdisciplinares
NOMBRE CLAVE:	ME activismo social
AUTORES:	John Jordan, Marcelo Expósito, Dean Inkster, Alejandra Riera y Montse Romaní
ORGANISMO DEMANDANTE:	Montse Romaní en la South London Gallery, Londres
AÑO:	1999
FUENTE CONSULTADA:	http://marceloexposito.net/pdf/johnjordan_radiotemporaire_es.pdf
ABSTRACT:	Una conversación traducida por Marcelo Expósito que revisa algunas experiencias de manifestaciones políticas como 18-J o AGP/GAP, en donde la participación de las personas se hace imprescindible independiente de la definición si son acciones violentas o no violentas, sino con el objetivo de realizar una lucha global contra el capital y la propiedad privada. Concluye en la necesidad de encontrarse, construir nuevamente cara a cara un cuerpo para la política.

NÚMERO DE FUENTE:	C030
NOMBRE DEL DOCUMENTO:	Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea
NOMBRE CLAVE:	RR cine y visualidad
AUTORES:	Robert A. Rosentone
ORGANISMO DEMANDANTE:	
AÑO:	2013
FUENTE CONSULTADA:	Cine y visualidad. Ediciones Universidad Finis Terrae, ISBN 9789567757374, 2013, Chile
ABSTRACT:	Una revisión y traducción contemporánea de los textos del académico estadounidense Robert Rosentone, en donde se plantea el cine como una puerta de acceso a la información historiográfica, describiendo inicialmente como la pieza material entrega información sobre el modelo productivo que le dio origen, además de integrar la imagen a los estudios visuales integrando de este modo filosofía, historia y economía al campo de la imagen.

Imagen de archivo Marcha por la Alameda 2014 Santiago. Estudiantes cubren sus rostros mientras avanzan con antorchas encendidas; fue el inicio de una álgida jornada de protesta.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTE LIBRO DURANTE OCTUBRE
en el año de sequías, aluviones, terremotos y maremotos
2015. En su elaboración, el texto de las páginas interiores
fue compuesto con la fuente FF Franziska Pro, del
diseñador Jakob Runge (2014) y Trasandina, del
diseñador Fernando Díaz (2015) ambas cedidas
gentilmente por sus autores; se imprimieron
7 ejemplares en papel bond ahuesado 80 gr.
y papel teñido 80 gr. para el interior. Las
copias encuadernadas a mano, utilizaron
cartón de 5 mm forrado con tela de
encuadernación para las tapas. Cuidó
la edición:
PABLO RENÉ
MARCHANT CATALÁN.