

**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO**

VIAJE DESDE EL INTERIOR DE MI PAÍS

Video instalación off-line de tres proyecciones simultáneas

Tesis para optar al grado de magíster en artes mediales

Alumna: María Pía Serra
Profesor Guía: Francisco Brugnoli

Santiago, Chile, 2009

ÍNDICE

RESUMEN	4
----------------------	---

INTRODUCCIÓN: UN VIAJE POR LA TÉCNICA Y SU IMAGEN	6
--	---

CAPÍTULO I

TÉCNICA Y TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN

1.1. La técnica actual: su peligro y su salvación.....	9
1.2. Chile y la nueva técnica.....	11
1.3. Estadios técnicos y representaciones de mundo.....	14

CAPÍTULO II

UNA MIRADA DESDE LA BIOPOLÍTICA A LOS DISPOSITIVOS DE REPRESENTACIÓN

2.1. Nuevos flujos de representación y conciencia del espectador.....	18
2.2. El capturador-espectador-capturado.....	20
2.3. La pantalla: el nuevo espejo electrónico	22
2.4. Los nuevos flujos de imágenes: una mirada a su peligro extremo.....	24

CAPÍTULO III

EL GIRO INTENCIONAL DE LA CÁMARA

3.1. La imagen como forma pensante.....	28
3.2. Las imágenes de registros de los estadios técnicos anteriores.....	30
3.3. Con la cámara en los ojos: en doble movimiento hacia espectador.....	33

CAPÍTULO IV

LA PRODUCCIÓN DE LA OBRA

4.1. El cine y los nuevos medios.....	35
4.2. Interfaces e instalación	36
4.3. Programas aplicados	37
4.4. Influencia de otros artistas	38
4.5. Ficha técnica.....	40
4.6. Plano instalación.....	41
4.7. Maqueta virtual.....	42

CONCLUSIONES.....	43
--------------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA	46
---------------------------	-----------

RESUMEN

Viaje desde el Interior de mi País es un viaje realizado en el metro-tren que parte desde el interior de la zona central, Limache, hasta el puerto de Valparaíso. Con una mirada intencional hacia el paisaje técnico, se van poniendo de manifiesto las técnicas de representación correspondientes a los distintos estadios que se relevan. Ello es posible porque este viaje presenta la singularidad de mostrar la técnica desde un estadio pre-industrial hasta uno post industrial.

Mediante una instalación de tres macro-proyecciones simultáneas se van presentando tres registros simultáneos del viaje, donde se insertan imágenes de otros registros mediales que se actualizan debido a nuestra condición tecnológica. El viaje, aún cuando se puede inscribir como un relato personal desde la praxis y el imaginario propio, es a su vez una reflexión sobre la técnica y su imagen asociada.

Esta reflexión sobre el sistema de aparatos de registro se basa y se tensiona a partir de las premisa benjaminiana sobre el arte mediante la reproductibilidad técnica: un acceso que permitiera su uso democrático, “prepararía a las masas para su función recobrada de sujetos de su propia vida social y de su historia”. Desde el punto de vista del acceso mismo, se puede considerar que este es una condición prácticamente lograda.

A partir de las preguntas sobre la técnica del progreso, donde las técnicas de representación de la cámara de video digital y su red asociada pueden considerarse como parte del progreso más avanzado, y la capacidad que desde allí se le otorga al arte para meditar sobre ésta, se va realizando una indagación sobre las connotaciones de este sistema de aparatos.

Haciendo un análisis sobre este sistema de registro digital como un dispositivo de control biopolítico, se utiliza un cuerpo teórico crítico para hacer que la indagación se tense en los tópicos que se consideran más peligrosos, como son los de control de los flujos de conciencia y los de la transformación a-histórica de la mirada. Sin embargo la consideración de un análisis del sistema de aparatos como un dispositivo, genera una revisión que lleva justamente a considerar un desdoblamiento de éste, de tal manera de poner de manifiesto aquella potencia que se puede volver en la potencia de libertad.

Y es en su misma capacidad de desarrollo técnico o tecnológico de aparato de consumo masivo, que la pequeña cámara digital se puede girar hacia "lo otro" y realizar una mirada de conciencia libre e histórica; el propio estadio técnico permite volver a traer al presente, en una nueva lectura, las imágenes de distintos sistemas de registros y sus capacidades de representación.

De esta manera la instalación Viaje desde el Interior de mi País se vuelve una reflexión visual de la imagen como representación de mundo en la técnica del progreso desde y en tensión de su propia condición de sistema de aparato. La siguiente tesis se hace parte integrante, como indagación y respaldo teórico, de este proyecto de reflexión en instalación medial.

INTRODUCCIÓN: UN VIAJE POR LA TÉCNICA Y SU IMAGEN

El viaje en el espacio es a la vez un viaje en el tiempo y contra el tiempo. La complejidad estratificada y condensada de un lugar emerge a veces con violencia, como semillas que rompieran la vaina. (...). Un lugar no es sólo un presente, sino también ese laberinto de tiempos y épocas diferentes que se entrecruzan en un paisaje y lo constituyen; así como pliegues, arrugas, expresiones excavadas por la felicidad o por la melancolía,(....) .

Claudio Magris
El infinito viajar¹

Viaje desde el interior de mi país es la construcción de una video instalación, en el arcaico deseo del relato². De un relato personal, como imagen-tiempo, en tres proyecciones simultáneas. Dos de ellas corresponden a las ventanillas diestra y siniestra de un viaje en metro-tren por un paisaje técnico. Desde Limache, al interior de nuestra zona central, hasta el puerto de Valparaíso. La tercera proyección es el interior del vagón.

El viaje se estructura a partir de la filmación con cámara de mano hacia el paisaje mencionado. Con los tres registros, diestra, siniestra e interior mismo, se va creando una relación entre la imagen capturada de ese paisaje técnico y representaciones de mundo relacionadas con él, que emergen de un imaginario personal. Por tal razón, este registro dirigido hacia ese paisaje es posteriormente editado en un ars combinatoria con imágenes de otros registros mediales que han sido digitalizadas a través de tecnología ad-hoc para ser utilizadas en las líneas de montaje.

¹ Claudio Magris, *El Infinito Viajar*, Editorial Anagrama, Barcelona. Trad. Pilar García Colmenarejo, 2008, Prefacio.

² Concepto expresado por Bernard Stiegler en *La Técnica y el Tiempo III, El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Editorial Hiru, Hondarribia. Trad. Beatriz Morales Bastos, 2004, pág. 7.

El mirar la técnica desde el arte, en su representación de mundo donde la imagen y el medio rezuman su estadio, es una meditación fundamental sobre ella. De acuerdo a Martín Heidegger: “la meditación esencial sobre la técnica y la confrontación decisiva con ella tienen que acontecer en una región que, por una parte, esté emparentada con la esencia de la técnica y, por otra, no obstante, sea fundamentalmente distinta. Esta región es el arte”.³

El objetivo es la realización de una práctica de arte que mire al paisaje técnico nuestro en su imagen asociada. Basada en la pequeña cámara digital y su red de despliegue (flujo imagen-tiempo y pantalla), está pensada en que estos dispositivos son paradigmáticos de la actual representación de mundo.

Ello a su vez considerando la representación de mundo desde la reflexión benjaminiana⁴, puesto que si la obra de arte mediante la reproductibilidad técnica, al perder su autenticidad, puede dar luego paso a su fundamento político a través de su ubicuidad, donde Walter Benjamin consideró al cine como “el arte más propio” de su tiempo, entonces hoy lo podría ser esta cámara digital y su red.

La instalación es, de este modo, una mirada a la concepción de la técnica en ciertos hitos, desde el fin de la fase pre-industrial hasta nuestros días, que se van encontrando durante el viaje, donde se insertan imágenes realizadas o capturadas por los dispositivos de representación que se corresponden a la generación técnica relevada.

Es el intento por crear una obra que desde sí misma señale las diferencias que la técnica produce en nuestro imaginario visual, considerándola como un programa logocéntrico donde Chile ha sido un país adoptador. La práctica se propone como una

³ Martín Heidegger, *La Pregunta por la Técnica*, Ediciones del Serbal, Barcelona. Trad. De Eustaquio Barjau, en Heidegger, M., *Conferencias y artículos*, págs, 9-37.

⁴ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca, México D.F. Trad. Andrés E. Weikert, 2003.

resistencia creativa en relación a esta adopción, sus capas vigentes, y los cambios que se producen en su despliegue bajo las condiciones señaladas.

Sin embargo, el viaje que se relata en base a las tres secuencias simultáneas, es por sobre todo una experiencia. Una experiencia perceptiva a partir de la propia biografía donde un acervo visual emerge y se incrusta durante el viaje realizado (esta combinación de registros, como se verá más adelante, es la forma como acontece la percepción ante toda imagen en movimiento). La instalación es así una escritura personal respecto del desarrollo programático de la técnica en nuestro país y una visualidad y sonoridad que se considera representativa al estadio relevado.

CAPÍTULO I

TÉCNICA Y TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN

El viaje siempre recomienza, siempre ha de volver a empezar, como la existencia (...). Montaje de las palabras y las imágenes, captadas desde la ventanilla del tren o cruzando una calle y doblando la esquina.

Claudio Magris⁵

1.1. La técnica actual: su peligro y su salvación

Heidegger en *La pregunta por la Técnica* se refiere a la técnica moderna como incomparablemente distinta de toda técnica anterior. Y ello porque descansa en las ciencias exactas. De este modo la técnica moderna sería una mutación respecto a toda técnica conocida hasta entonces.

Esta mutación sería también una mutación cultural, puesto que la técnica es un modo esencial de la actividad humana. Pero esta técnica moderna no siempre habría sido beneficiosa, e incluso por momentos extremadamente peligrosa. Heidegger, al referirse a esta técnica moderna y su amenaza, considera que ello es a que su esencia descansa en la estructura del emplazamiento que pertenece al sino del hacer salir de lo oculto del hombre.

Y lo que lo que prevalece en esta estructura, es una provocación que pone ante la naturaleza la exigencia de suministrar energía que como tal pueda ser extraída y almacenada. Y agrega, “acontece así; la energía oculta de la naturaleza es sacada a luz, a lo sacado a la luz se lo transforma, lo transformado es almacenado, a lo almacenado a su vez se lo distribuye, y lo distribuido es nuevamente conmutado”. “Les llamamos existencias y pueden ser solicitadas”.⁶

⁵ Magris, Op.cit., prefacio.

⁶ Heidegger, Op.cit., págs, 14-15.

Para él, el hombre, al impulsar la técnica moderna, que se basa en la estructura del emplazamiento, toma parte en el solicitar como un modo del hacer salir de lo oculto, considerando a la naturaleza como un almacén de existencias de energía. Y ésta “una trama de fuerzas calculables”. No obstante, cuando el hombre hace salir lo presente, no hace más que responder a la exhortación del des-ocultamiento, que es su sino humano.

Pero es en ello donde cabe el peligro que se equivoque con lo des-oculto: que este sino de hacer salir lo oculto no sea cualquier peligro, sino “el peligro”. Y cuando el peligro prevalece, cuando lo no oculto aborda al hombre como mera existencias y él mismo sólo como solicitador de existencias, Heidegger dice que es el peligro supremo. Por ello el peligro es la esencia de la técnica y no la mera técnica.

Sin embargo, en la cita que hace de Hölderlin, “pero donde está el peligro, crece también lo que lo salva”, agrega que la esencia de la técnica, por ser tal, tiene en su cercanía la posibilidad de la mirada que la salva. Y como ya se había citado, para Heidegger esa mirada es la mirada del arte, agregando finalmente este segundo verso de Hölderlin: “poéticamente mora el hombre en esta tierra”.⁷

La técnica que aquí se registra es la misma técnica a la que se refiere Heidegger como la técnica moderna: aquella que también ha sido considerada como la técnica del progreso. Esta es la técnica que se generó en los países desarrollados a partir de los grandes descubrimientos científicos de fines del siglo XIX.

Con ella comenzó una producción regular y estandarizada, nunca antes conocida. Fueron las centrales eléctricas y su capacidad de transmisión de energía hasta los lugares más remotos, lo que aceleró y mutó la técnica para siempre. La electricidad también fue el motor del desarrollo de la comunicación, la transmisión a distancia. Y nuevos registros de representación de mundo comenzaron a emerger.

⁷ Ibídem, pág. 36.

Con una introducción preindustrial, la técnica que se registra en este trabajo es esencialmente la técnica del progreso, que corresponde, por lo tanto, realizarla con un sistema de aparatos que se fundamenta en la reproductibilidad técnica. A partir de la premisa de Walter Benjamin donde a través del uso democrático del “sistema de aparatos”, las representaciones de mundo “prepararían a las masas para su función recobrada de sujetos de su propia vida social y de su historia”⁸, se verá si esta profecía benjaminiana es posible en las condiciones actuales del aparataje. Es la tensión que recorre el proyecto.

Ello porque la penetración de la técnica digital como sistema de aparatos, desde la mirada de su desarrollo técnico y el uso democrático para la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, podría considerarse casi completa. Pero queda por preguntarse si este sistema no se ha subsumido en la estrategia política de dispositivos de control biopolítico de la actual economía tardo-capitalista. Puesto que si bien es cierto que la primera parte de la profecía benjaminiana se habría cumplido, se evidencian signos que también se habría cumplido lo segundo.

1.2. Chile y la nueva técnica

Esta técnica, inicialmente europea, comenzó posteriormente a ser importada y aplicada por países más periféricos cuando aún los mercados nacionales eran protegidos. Sin embargo en muchos casos estos mercados tendían a producir monopolios por el nivel de la demanda: la técnica utilizada era para operar en grandes mercados y generar las consiguientes economías de escala. El fin a los monopolios, la mayoría estatales, fue la principal consideración para que muchos países adoptaran nuevos cursos económicos.

La técnica ha sido siempre de carácter logocéntrico; un programa que se ha ido desarrollando en el mismo lugar desde donde surgen los nuevos descubrimientos y formulaciones de las ciencias exactas. En general países con grandes centros de

⁸ Benjamin, Op.cit., pág. 22.

consumo. Por tal razón se puede decir que la técnica es un programa donde los países periféricos como Chile han sido solamente receptores. Muchas veces inadecuado para el mercado local, y hasta hace muy poco con un importante desfase temporal.

La nueva fase técnica, que parecía un triunfo para el progreso humano en todo el mundo, se vio frustrada, particularmente en países como el nuestro. Los centros más adelantados, a medida que incorporaban innovaciones y nuevos desarrollos en la producción y en el transporte de bienes y servicios, necesitaban también ampliar los mercados. Ello, junto con la caída de las barreras arancelarias de muchos países, como parte fundamental de la aplicación de un modelo económico de libre mercado, comenzó a dismantelar la industria en lugares donde se había logrado afianzar un aparato productivo.

Este aparato productivo que se había comenzado a instalar en nuestro país a partir de la creación de la CORFO, había generado una necesidad de trabajadores y profesionales con mayores conocimientos. Las industrias química, alimentaria, manufacturera, textil habían consolidado un perfil industrial. La industrialización del país también había creado las condiciones para la sindicalización y una conciencia social a favor de reivindicaciones no tan sólo monetarias sino también de mejores condiciones laborales y capacitación.

Pero con la aplicación de un modelo de libre mercado muchos sectores industriales no pudieron subsistir; no tan sólo en Chile, sino en la mayoría de los países en vías de desarrollo. Y una nueva división del trabajo se comenzó a instaurar como parte del sistema productivo que se empezó a consolidar a nivel mundial; la agregación de valor mediante la técnica y conocimiento se fue concentrando en los países más desarrollados y la de mano de obra sin calificar se fue replegando a la periferia.

A esta división se unió la demanda de los centros productivos calificados por materias primas dispersas en el mundo, como parte esencial del nuevo estado de la producción mundial. Ello fue creando una mundialización de la técnica, favorecida por la plusvalía del capital internacional, donde ha prevalecido un intercambio comercial esencialmente asimétrico.

Nuestro país pasó de ser un país semi-industrializado a uno exportador de materias primas y productos básicos. Lo anterior ha generado un mapa técnico nacional que muestra una minería y una agricultura básica para la exportación, junto a la subsistencia de aquellos sectores que no se pudieron desmantelar como son la construcción y algunos procesos químicos.

Y estos últimos sectores productivos, que pudieran pensarse como demandadores de una fuerza laboral más calificada, han producido deterioro en el habitat humano. La industrialización de principios de los años 30 comenzó a generar una urbanización acelerada, pero al mismo tiempo una carencia de viviendas para las migraciones campo-ciudad.

Hoy somos testigos de una auténtica penuria del habitar⁹, primero debido a una larga y penosa historia de carencia habitacional y luego de una construcción masiva de viviendas de muy bajo estándar en zonas periféricas de las principales ciudades (fenómeno de carácter mundial). A ello se unen, en estos emplazamientos, problemas severos de falta de cuidado al medio ambiente por parte de las industrias de materias primas y procesos. De este modo se cierra un círculo vicioso entre deterioro del habitat humano y calidad de la fuerza laboral.

Si bien es cierto que ha habido un crecimiento de los servicios y el comercio, éstos no generan una demanda de conocimientos técnicos capaces de crear una masa crítica que signifique un progreso humano real. Muchas de las tecnologías aplicadas en esas áreas son importadas desde los centros mundiales.

Hace 80 años Lewis Mumford¹⁰ ya expresaba que el avance acelerado del capitalismo por el mundo a través de la técnica iba produciendo inestabilidad en ella misma, impidiendo su comprensión y asimilación a través de una estructura social adecuada y que ello llevaba finalmente a una esterilización y aislamiento del ser.

⁹ Martín Heidegger, Concepto en *Construir, Habitar, Pensar*. www.laeditorialvirtual.com.ar.

¹⁰ Lewis Mumford, *Técnica y Civilización*, Alianza Editorial, Madrid. Trad. Constantino Aznar, 1971, págs.43-50.

En la actualidad, autores como Fredric Jameson¹¹, alertan sobre esta inestabilidad. Jameson plantea que la tecnología de nuestra sociedad contemporánea se vuelve “un amenazador punto de ruptura entre el cuerpo y el espacio urbano exterior”. Y agrega; “reside en nuestra incapacidad mental, al menos ahora, de confeccionar el mapa de la gran red comunicacional descentrada, multinacional y global, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos”.

1.3. Estadios técnicos y representaciones de mundo

Cada estadio técnico es simbolizado por representaciones de mundo donde la técnica de representación es aquella que emerge del mismo estadio. Es decir, cada estadio técnico, por el desarrollo mismo de la técnica, genera o agrega sus propias representaciones de mundos. Asimismo, y como parte fundamental de este proyecto, se considera que cada nueva representación de mundo es capaz de actualizar los medios anteriores.

A este respecto, Hans Belting¹², en su análisis antropológico de la imagen, recuerda que la fotografía fue alguna vez “un medio de representación con cuya ayuda todos los demás medios podían ser incluidos y analizados”. Para él, en la actualidad, es la imagen digital, por medio de la computadora la que es capaz de abarcar todas las representaciones de mundo anteriores. Por ello, este proyecto, a partir de la meditación del estadio actual de la técnica cual es la tecnología digital, hace posible la incorporación de los estadios anteriores.

El mismo H. Belting dice que “hoy la experiencia con imágenes se impone a través de la experiencia de una intermediación técnica; el mundo es hoy sólo accesible a través de los medios (...). La pantalla es el medio dominante en el que en la actualidad

¹¹ Fredric Jameson. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Paidós. Buenos Aires. Trad. Pardo Torio, 1992., pág. 97.

¹² Hans Belting. Antropología de la Imagen, Katz Editores, Buenos Aires. Trad. Vélez Espinoza, 2007, págs. 49-50.

son puestas las imágenes para su manifestación”¹³. Esta intermediación es fundamental, puesto que este viaje tiene la singularidad de ir mostrando distintos estadios que conviven en un viaje de no más de cincuenta kilómetros. Así, distintas técnicas de representación de mundo son incorporadas bajo un denominador común.

Sin embargo hay que recordar, a modo de exégesis, que si bien la fotografía es el antecedente previo del cine, las diferencias que Roland Barthes¹⁴ señalara respecto a la imagen en movimiento, es que no posee la completud de la foto como tal, “porque presa en un fluir, (la foto) es empujada, estirada sin cesar hacia otras vistas; sin duda, hay siempre en el cine un referente fotográfico. Pero dicho referente se escurre, no reivindica su realidad, no protesta por su antigua existencia; no se agarra a mí: no es ningún espectro.”

Pero si bien es cierto que desde la perspectiva de las representaciones de mundo no es lo mismo la fotografía que el cine, el acento del proyecto es el desarrollo técnico del aparataje asociado, donde la fotografía sí es el antecedente directo del cine, distinto a lo que sucede entre el cine y el video digital. Y esta es la razón por la cual la representación fotográfica está indicada sólo en una oportunidad (como cameo del cine) pero en su condición “melancólica”, como la pensara Barthes en comparación al cine.

Dado lo anterior, y de aquello que se registra en el mismo viaje, los estadios que se relevan son tres: el primero es el agrario-rural definido aquí como pre-industrial, donde la adopción técnica-industrial no es relevante. Se trata de un estadio básicamente manual, con un paisaje que no ha tenido grandes cambios en el último siglo, por lo que la imagen asociada como representación de mundo es la pintura como gesto artístico pre-industrial.

¹³ *Ibíd*em, págs. 37-40.

¹⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida.*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili. Trad. J. Sala-Sanahuja, 1982, pág. 156.

Este gesto artístico se ha destacado con la pintura paisajística de maestros chilenos de fines del siglo diecinueve y primera mitad del siglo veinte. El montaje se ha realizado considerando la cualidad de la imagen y del soporte de esa pintura como forma pensante; la pintura como ficción de una ventana desde el interior hacia una realidad externa.

El segundo es el estadio industrial, paradigma del progreso, definido como producción de bienes y servicios básicos basados en economías de escala de las producciones de energía, proceso, seriales y constructivas. A este estadio se le asocia la reproducción fotomecánica y la industria cinematográfica. Ésta última ejemplo de la industria cultural, donde su gesto esencial es el corte y montaje.

Aquí el montaje del acervo como representación es la inserción de secuencias de cine de distintas películas del cine italiano de las décadas sesenta y setenta, primer cine que mira hacia el progreso, sus consecuencias socio-políticas, culturales y económicas. En consecuencia son formas que se piensan a sí mismas en relación directa con el acontecimiento. Sin embargo, en este estadio se comienzan a configurar los síntomas de la ficción en la realidad.

El tercer estadio es el estadio tardo-capitalista, que se refleja a través del intercambio comercial; en este caso la exportación frutícola a través del puerto de Valparaíso, a su vez puerto de entrada de una gran cantidad y diversidad de bienes de consumo no básicos. La reflexión visual en este estadio se vuelve crítica y el objetivo es también realizarla a través de los dispositivos de registro de la generación relevada, es decir de la tecnología digital.

Por ello, lo que se tensiona es el dispositivo de captura digital, su imagen generada y luego desplegada como pantalla, de la pequeña cámara de video digital (handycam) y su flujo cinematográfico. Dispositivo ejemplar de este estadio, que llega a su propia expresión develada en su condición de bien de consumo. Aquí el registro del paisaje, a su vez entrada del propio dispositivo, apunta, por un lado, a su capacidad de dispositivo de control biopolítico autogirado.

Por otro lado al intercambio asimétrico a través de contenedores estandarizados que ocultan esta desigualdad global, y que se transforman a su vez en un real de la pérdida de la perspectiva espacial que genera la actual hegemonía visual. Y si la forma visual representativa de este estadio post-industrial, es el flujo imagen-tiempo desplegado como pantalla, aquella pantalla que es dispositivo de manipulación para la creación de deseos, el capturador-espectador se ve transformado en un capturador-espectador-capturado, como se verá más adelante.

Lo que se intenta en esta práctica artística es, al mirar la técnica actual, en base a la premisa de Heidegger del peligro que puede entrañar, es desdoblar el dispositivo de representación (su red cámara-flujo-pantalla), en su estrategia afín al modelo de desarrollo económico, que lo vuelve un dispositivo de control biopolítico. Dado esto y en concordancia con lo que Giorgio Agamben¹⁵ define como dispositivo y la fuga de infinita libertad que todo dispositivo conlleva, lo que se desea es que este proyecto sea una práctica de resistencia creativa que libere, en cuanto todo lo posible, esa potencia de libertad.

¹⁵ Giorgio Agamben, "Qué es un dispositivo", en Cátedra paralela de política y comunicación, Esc. De Ciencias de la Información, Univ. N. de Córdoba, <http://libertaddepalabra.tripod.com>.

CAPÍTULO II

UNA MIRADA BIOPOLÍTICA A LOS DISPOSITIVOS DE REPRESENTACIÓN

Viajar significa echar cuentas con la realidad pero también con sus alternativas, con sus vacíos; con la Historia y con otra historia u otras historias impedidas y destituidas por ella, mas no canceladas del todo.

Claudio Magris¹⁶

2.1. Nuevos flujos de representación y conciencia del espectador

El desarrollo técnico en su fase post-industrial (especialmente en un caso de adopción subalterna), estaría produciendo un estadio tecnológico “fuera de los goznes¹⁷”. Ello implicaría una visualidad que conlleva la imagen en su propia espectacularidad de la fase tardo-capitalista del consumo, pero que en su inmanencia con la propia técnica, en su proceso de aceleración exponencial, iría dejando atrapada o fuera de su tiempo y espacio interno la experiencia humana. Dando paso así al vacío; a una historia que se siente como impedida.

Para Bernard Stiegler el sistema técnico mundial, hoy fundado por completo en las tecnologías digitales, produce una irrupción histórica que significa un nuevo paradigma en la imagen: “los dispositivos de producción de símbolos, que hasta ahora señalaban la esfera de lo artístico, de lo tecnológico, de lo jurídico y de lo político, hoy son completamente absorbidos por la organización mundial del comercio y de la industria”.¹⁸

¹⁶ Magris, Op.cit., prefacio.

¹⁷Concepto inferido de la entrevista a Bernard Stiegler en el film *The Ister*. A film by David Barison and Daniel Ross; Black Box Sound and Image 2004, 2005.

¹⁸Ibidem.

Para Stiegler esto se traduce en que las industrias culturales se han apoderado de los dispositivos retencionales que configuran el tiempo en su forma más pura: como flujo de conciencia.

Ante el análisis de Adorno y Horkheimer, respecto de la industrialización del espíritu a partir de las industrias culturales, Stiegler propone que si eso ha sido posible, donde Hollywood es la metrópolis, ello se debe a que la conciencia misma es proyección, montaje y realización. Por eso que los flujos cinematográficos y sus derivados de redes pueden penetrar en las conciencias individuales para manipularlas.

Stiegler desarrolla un análisis de la técnica del registro y el montaje que demuestra cómo el flujo cinematográfico puede definirse como efecto en la conciencia. Este análisis aborda los criterios de selección por el juego de los recuerdos secundarios y terciarios asociados, que junto a los recuerdos primarios forman un montaje que constituye una unidad de flujo. En esta misma línea, Hans Belting en su análisis antropológico de la imagen, dice que la imagen fílmica surge en el espectador por medio de asociaciones y recuerdos.

Pero para Stiegler la conciencia es ante todo libre, aún cuando “las industrias culturales se apropien del arcaico deseo del relato”, de las artes de la narración: “una conciencia es esencialmente libre, es decir, diacrónica, excepcional, singular, irreductiblemente mía”¹⁹. Por tal razón él cree que a través de estos mismos dispositivos, los flujos pueden verse interrumpidos, resistidos.

Y al igual que el cine europeo que tuvo la capacidad de mirar el “paisaje técnico” a través de sus propios signos en sus dispositivos retencionales, o la pintura de paisaje que lo hizo a través del gesto pre-técnico por oposición al desarrollo industrial, y en ambos casos considerarse representaciones como formas pensantes, en este proyecto audiovisual se apuesta a un uso de la cámara de video digital y su flujo cinematográfico que pueda acercarse a esa categoría. Pero para ello es necesario introducirse en la lógica de su dispositivo capturador o retencional.

¹⁹ Ibídem

2. 2. El capturador-espectador-capturado

La biopolítica, concepto acuñado por Michel Foucault, es la economía política en torno al viviente: es el poder y su aparataje técnico para hacer vivir; vivir para producir y finalmente para consumir, donde el lucro es la lógica del sistema. Ello requiere de todos los dispositivos de control necesarios. Y uno de ellos sería el flujo imagen-tiempo como “máquina deseante”²⁰, desplegada como pantalla. Todas aquellas pantallas que se apropiarían de los flujos de conciencia, para luego manipularlos y crear deseos.

Es a través de estos dispositivos donde se construiría hoy parte de nuestra subjetividad. Estas imágenes-tiempo en la era post-industrial, serían producidas mediante dispositivos donde la racionalidad implícita es que el sujeto se constituya y construya su subjetividad mediante ellos. ¿Y como resistir a esta imagen de la máquina deseante generada por los dispositivos retencionales dentro de un sistema tecnológico de estrategia globalizante?.

Como ya se mencionó anteriormente, para Giorgio Agamben la salida está en el desdoblamiento de los mismos, puesto que siempre hay una reserva de potencia que nunca son capaces de absorber. Y la fuga de esa potencia se vuelve una reserva infinita de libertad. Se trata de una resistencia creativa puesto que la fuga de estos dispositivos se debe a que ellos mismos modelan nuestra intersubjetividad. Y si es así, entonces la posibilidad del desdoblamiento está implícita mediante el desmontaje de su concepción.

La cámara de mano de video digital y su despliegue posterior, es aquí el dispositivo a desdoblar desde una mirada biopolítica. La cámara de mano tal como es concebida en la actualidad, es un bien de consumo masivo que genera una visualidad que la transforma en un dispositivo de captura que se ha girado hacia el propio capturador, o

²⁰ Concepto definido por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. Trad. J. Vásquez Pérez. 2006, referido al deseo como producción y no como carencia. Actividad que realizarían las “máquinas sociales” del sistema económico actual.

la ficción de éste. Transforma la temporalidad y la espacialidad de sí mismo y de los otros.

Esta misma idea ya la sugería L. Mumford²¹ cuando se refería a la fotografía y el cine como técnicas de registro en la técnica moderna: “mientras en la fase eotécnica se hablaba con el espejo dando lugar a un retrato biográfico introspectivo, en la fase neotécnica, se posa para la cámara. Y el paso es de una sicología introspectiva a una conductista. Este sentido continuo del medio ambiente público parecería, en parte al menos, el resultado de la cámara y el ojo en la cámara que con ella se desarrolló. No un autoexamen sino autoexposición”.

Y agregaba, “que aún cuando el cine es capaz de presentar adecuadamente los aspectos complicados e interrelacionados de nuestro ambiente moderno, en su desarrollo comercial es degradado al convertirlo en un vehículo de cuento; exhibiciones sentimentales para una población emocionalmente vacía que vive por sustitución”²².

Esta misma crítica es que la que formuló Walter Benjamin²³ en cuanto a que si bien el cine era el arte más propio de la reproductibilidad técnica, éste no cumpliría su función de preparar las masas para su función recobrada de sujetos de su propia vida social y de su historia mientras sea el capital quién ponga la pauta. De este modo el cine comercial ya habría estado preparando al espectador como capturador de sí mismo y la vivencia por sustitución.

Asimismo, Belting, esta vez analizando la experiencia cinematográfica desde la percepción, dice que ésta sólo existe para aquella percepción instantánea, lo que significa una radicalización de la imagen. Crea una forma de percepción distinta a todas las anteriores, donde el espectador se identifica con una situación imaginaria, como si él mismo participara en la imagen. Y las imágenes mentales no pueden distinguirse tan claramente de las imágenes de la ficción técnica.

²¹ Mumford, Op.cit., págs., 262-265

²² Ibídem, pág. 360.

²³ Benjamin, Op. cit., cap. XII

Si la imagen del cine llega al espectador y éste se identifica con la ficción por “el juego de los recuerdos secundarios y terciarios asociados” que junto a los recuerdos primarios forman un montaje que constituye una unidad de flujo, como ya se había expresado, el video digital como técnica de representación, a su vez capaz de envolver todas las anteriores, lleva al extremo esta capacidad de la conciencia. Y en este extremo, la misma técnica se hace capaz de absorber la sustitución, haciendo que la nueva cámara, esta vez la cámara digital, pueda girarse hacia ese espectador.

Al respecto, Hans Belting²⁴ acota que “la cámara de video coloca en imagen al propio espectador, como ya lo había hecho el aparato fotográfico. El video pone en manos privadas un medio de la presencia que ya no está restringido al antiguo status del recuerdo y tampoco ya está supeditado al salto temporal entre imagen y espectador. El video se usa también para el juego de la autorepresentación.” De esta manera, la cámara de video, o cámara de mano, se transforma en un dispositivo para la propia subjetividad.

2.3. La pantalla: el nuevo espejo electrónico

Pero este gesto humano de mirarse a sí mismo nacido con la invención del espejo de cristal, trajo desde aquel tiempo aparejada una segunda mirada: el cristal hizo aparecer la ventana y con ello el interés por el mundo externo. Pero tal como lo señaló Mumford²⁵, ambas miradas son excluyentes: si por un lado el espejo viene a alterar para siempre el concepto del propio yo y lleva al nuevo sujeto a una introspección profunda, la mirada girada a lo externo lo elimina del mundo.

Para Hans Belting, en una concepción antropológica de la imagen, nuevas superficies técnicas han venido desempeñando el papel de espejo y ventana; primero la pintura, luego la pantalla del cine y actualmente la pantalla electrónica. Pero la técnica del corte y montaje del cine que llevó a la identificación del público con las

²⁴ Belting, Op.cit., pág. 103.

²⁵ Mumford, Op.cit., págs. 146-148.

ficciones y actores, es cada vez más masiva con la técnica digital. También el registro de sí mediante la cámara digital. Desde ahí que el mismo Belting hable en la actualidad de las pantallas como de los “espejos electrónicos”.

Belting sostiene que” los espejos electrónicos nos representan tal como deseamos ser, pero también como no somos. Nos muestran cuerpos artificiales, incapaces de morir y con eso satisfacen nuestra utopía en efigie”.²⁶ De esta manera la pantalla contemporánea se estaría cerrando sobre el sujeto mismo o su ficción, recortándolo del mundo. Ese mundo que debiera ser el lugar de la experiencia espacio-temporal. Y la ventana habría sido absorbida por el espejo.

A su vez, este capturador-espectador se registra en los hechos que precisamente están definidos como hitos por el biopoder y que pasan a ser su realidad a partir de esa imagen: acontecimientos celebratorios que los muestran lleno de vida y bioproductivo (nacimientos, cumpleaños, matrimonios). Y en la pantalla ficcional como consumidor de productos capaz de hacerlo permanentemente feliz en una juventud bella y perenne. (Dinero fácil, viaje, deportes, alimentos y ropas ad-hoc).

Y son hitos de vida biopolíticos, porque son simbolizados por el comercio como tales. Ya lo decía Bernard Stigler respecto a los dispositivos de producción de símbolos. De esta manera la cámara de mano y su red, serían desde la concepción de dispositivo, un dispositivo constitutivo del sujeto en términos del biopoder: el sujeto actual tendría la facultad de autoconstruirse a través de la visualidad que el mismo genera o que se le entrega cotidianamente en las pantallas, volviéndose un capturador-espectador-capturado.

El arte biopolítico o de resistencia a partir de la cámara de mano, desde ese estado de simbolización, debiera apuntar entonces justamente a aquellos relatos que el biopoder hace transparente o intenta ocultar. En el caso de este proyecto, un relato que señala el peligro de la técnica actual en su representación de mundo por medio de su propio dispositivo.

²⁶ Belting, Op.cit., pág. 31.

El objetivo es entonces una creación que resista y desdoble la lógica de la tecnología que hace de la imagen la vida transformada en un bien; un bien manipulable, consumible, comerciable, o como diría Heidegger, el hombre abordado como mera existencia, y él sólo como solicitador de existencias.

2. 4. Los nuevos flujos de imágenes: una mirada a su peligro extremo.

Como se vio en la primera parte, la técnica y sus dispositivos pueden entrañar el peligro y aún el peligro extremo, pero también que a su lado crece aquello que salva. Por esta razón se ponen aquí de manifiesto justamente los argumentos más radicales de algunos autores en cuanto al peligro de la imagen actual. Porque, y de acuerdo con Heidegger, sólo al mirar el peligro se puede descubrir con la mirada lo que salva.

Uno de estos pensadores del extremo peligro es Jean Baudrillard²⁷ para quién la vivencia espacio-temporal de la imagen ya no sería posible en la lógica de la visualidad del estadio tardo-capitalista. La imagen post-moderna asociada a la creación de deseos, donde el dispositivo de captura es un deseo para capturarse a sí mismo como sujeto pleno de vida, serías el fin de la imagen pensante.

Para él es el fin porque ya no hay escena, no hay poder de ilusión, y por lo tanto ya no hay dialéctica con la realidad. Y al no haber escena, no hay un espacio con perspectiva; sino “una pantalla sin profundidad”. Al respecto dice que el campo, “el inmenso campo geográfico parece un cuerpo desértico, cuya extensión ahora carece de necesidad”.

Para Baudrillard este cuerpo desértico es “el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera”. Puesto que en cuanto a mera simulación, no corresponde “a un territorio, a una referencia, a una sustancia,

²⁷ Jean Baudrillard, “Las estrategias fatales”. Barcelona: Anagrama, 1984, págs. 65-69.

sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal (...), el propio desierto de lo real”.²⁸

En esta misma línea Fredric Jameson dice que en el espacio posmoderno también se pierde la profundidad y densidad de la experiencia cultural, puesto que “es sustituida por extraordinarias superficies de la perspectiva urbana del realismo fotográfico, en la que hasta los cementerios de automóviles brillan con un esplendor alucinante. El mundo pierde por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad”²⁹. Para él es el nuevo hiperespacio de la posmodernidad.

Tanto para Baudrillard como Jameson el tiempo también es ahora una dimensión inútil desde el momento en que la instantaneidad de la comunicación ha miniaturizado nuestros intercambios en una sucesión de instantes, un presente perpetuo. Esta alienación de lo cotidiano, esta “pantalla plana”, se habría vuelto hoy el espacio de representación, pero de una representación sin escena, sin temporalidad. Esta imagen sería la experiencia disociada y post-moderna del espacio y del tiempo.

Otro pensador que miró a la imagen producida por los medios técnicos contemporáneos como un peligro extremo, fue Guy Debord³⁰. Al referirse a la vivencia en la ficción de esta imagen señaló: “por otra parte, lo que ha sido realmente vivido (...) se opone de manera directa al ritmo pseudocíclico del subproducto consumible de este tiempo.”

Y agrega: “ esta vivencia individual de la vida cotidiana separada no tiene lenguaje, concepto ni acceso crítico a su propio pasado, que en ninguna parte está consignada. No se comunica; queda incomprendida y olvidada en beneficio de la falsa memoria espectacular de lo no memorable.”

²⁸ Jean Baudrillard, *Cultura y Simulacro*. Barcelona. Ed. Kairós. Trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira, 2005, págs. 9-11.

²⁹ Fredric Jameson, *Op.cit.*, págs. 75-77.

³⁰ Guy Debord, “La sociedad del Espectáculo”. Buenos Aires. Ed. Crítica y prólogo, Cristián Ferrer. Trad. Fidel Alegre. Editorial La Marca, 1995, epígrafes 157, 166.

En la nueva ficción del ritmo pseudocíclico, el tiempo se despegaría de la temporalidad humana: la vivencia en esta imagen sería sólo un presente hecho de fragmentos, donde la memoria queda excluida. Se trataría de un tiempo congelado. El recuerdo, como experiencia individual y cotidiana de temporalidad, quedaría así fuera del mundo de la imagen; “quedaría sin lenguaje”. Y el recuerdo no podría anclarse puesto que el tiempo vivencial, que ha sido reemplazado por un tiempo pseudocíclico, no lo permitiría.

Y si el recuerdo ya no sería imagen en lo cotidiano, porque la memoria quedaría excluida en la lógica de ese tiempo pseudocíclico, un tiempo “grado cero”, el viaje lo sería en la lógica del espacio “grado cero”: “El viaje, como experiencia de espacialidad en una temporalidad de extrañamiento cotidiano e individual, el verdadero viaje como experiencia espacial y temporal individual, se habría vuelto insustancial”³¹.

El espacio “grado cero” en esta imagen sería el territorio devastado, “una tierra baldía”, hecha también toda de fragmentos equivalentes; un eterno retorno pero a un no lugar. Para Debord es la “monotonía inmóvil”, contraria a la experiencia de viaje, a “la realidad del viaje y de la vida comprendida como un viaje que contiene en sí mismo todo su sentido”. Es el espacio no experimentado, o el hiperespacio como señalaran Jameson y Baudrillard.

La imagen aludida sería así una abstracción que constituiría nuestra actual intersubjetividad y volvería al sujeto en un sujeto a-histórico. Y la imagen predominante de pantalla una construcción de la realidad. El capturador-espectador-capturado habría quedado sin espacialidad ni temporalidad en su representación cotidiana. Sería la estrategia inherente y necesaria para la manipulación y producción de deseos y posterior consumo.

La post-modernidad sería finalmente la transformación de la imagen en realidad. Así, en este estadio tardo-capitalista, la cotidianeidad se disolvería en esa imagen sin escena; aquella cotidianeidad que se significaba en rutinas y ritos como reemplazo de

³¹ Ibídem, cap. 6 y 7. epígrafes 161-178.

una espacialidad y temporalidad de los ciclos naturales. (Desde la mitología a la religiosidad.)

La mirada de un sujeto a-histórico, a partir de la imagen creada por un dispositivo utilizado en la lógica de la simbolización biopolítica imposibilita toda salida dialogante, es contraria a una práctica de resistencia creativa. Sin embargo, es necesario considerar que algunas de las argumentaciones anteriores son hoy parte de nuestra realidad visual globalizante, por lo que se hace una obligación tenerlas presentes en el momento de preguntarse por la técnica (de representación) en y desde el arte.

Por ello, esta práctica se quiere instalar como una resistencia creativa anterior al cierre de toda salida, mediante el desdoblamiento enunciado, en una práctica que considere un develamiento biopolítico del dispositivo. Una práctica artística que trate asimismo de construir un relato que cree una escena, o dicho de otro modo, que cree relatos de espacios y tiempos para ser vivenciados por un espectador. Una práctica que aún cuando surja de una experiencia individual, pueda ser transmitida para ser experimentada y meditada por otros.

Desde la afirmación de la posibilidad de libertad de conciencia que hace Bernard Stiegler y en el deseo de creación de una práctica artística de resistencia, esta instalación no sólo es en su esencia diacrónica, sino también en su forma. Es el deseo de llevar al espectador al corte y montaje de los tres relatos proyectados mediante una instalación de tres proyecciones simultáneas. Ello, con el objetivo de producir aquel extrañamiento temporal y espacial que todo viaje debiera generar, en un lenguaje visual actual.

De este modo, a partir de su conciencia libre, se trata de que el espectador tenga la posibilidad de generar un relato audiovisual que se le de a sí mismo como forma pensante del estado actual de la visualidad debido a la aceleración exponencial que hoy experimenta el desarrollo técnico de carácter logocéntrico.

CAPITULO III

EL GIRO INTENCIONAL DE LA CÁMARA

“Utopía y desencanto. Muchas cosas se vienen abajo, cuando se viaja; certidumbres, valores, sentimientos, expectativas que se van perdiendo en el camino-el camino es un maestro duro, pero también bueno.”

Claudio Magris³²

3.1. La imagen como forma pensante.

Las relaciones entre imaginación, imagen e inteligibilidad, e imagen, memoria y recuerdo son abordadas por Aristóteles en dos tratados; De Anima y De la Memoria y El Recuerdo. En el tratado De Anima, otorga a la imaginación, producida por la sensación en acto, la capacidad para ver, en el sentido de ver en la escena interna del alma:

“..Si la imaginación es aquello en virtud de lo cual solemos decir que se origina en nosotros una imagen, (...), “la imaginación será un movimiento producido por la sensación en acto. Y como la vista es el sentido por excelencia, la palabra “imaginación” (phantasía) deriva de la palabra “luz” (photos) puesto que no es posible ver sin luz.”³³

En el mismo tratado Del Alma, define luego la relación directa entre imagen e intelecto diciendo “el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen”, para luego reafirmar que “la facultad intelectual entiende, por tanto, las formas en imágenes”³⁴.

Aristóteles entrega a la imagen la capacidad de dar claridad y que sin su concurso no es posible la inteligibilidad. En el tratado De la Memoria y el Recuerdo, explica la imagen como recuerdo y la imagen como pensamiento. Y otorga al recuerdo, en su

³² Magris, Op.cit., prefacio.

³³ Aristóteles, De Anima, Libro Tercero, capítulo Tercero

³⁴ Ibídem, Capítulo Séptimo

medida de la relación con otra cosa, la cualidad de una semejanza. Mientras que al pensamiento, en su medida de la actualidad del estímulo, el de una pintura mental en sí misma:

“En la medida en que la consideramos en sí misma, es un objeto de contemplación o una pintura mental, mientras que en la medida en que la consideramos relacionada con alguna otra cosa, por ejemplo, como una semejanza, es también un recuerdo. De manera que, cuando su estímulo es actual, si el alma percibe la impresión en sí misma, parece tener efecto a manera de un pensamiento o una pintura mental”.³⁵

De lo expresado en ambos tratados se infiere que la imagen es necesaria para el pensamiento y a su vez que es pensamiento en sí mismo. También que la imagen que corresponde al recuerdo se determina por la facultad de la memoria de discriminar el tiempo: el alma misma es capaz de diferenciar el paso del tiempo, percibiéndola en semejanza ligada a otra cosa. Por lo tanto la temporalidad de la sucesión otorga a esa imagen su cualidad de recuerdo.

La imagen como pensamiento en sí, por el contrario, es una imagen autónoma que se percibe por su régimen temporal de lo actual, por lo que requiere de la memoria de la aprehensión simultánea en lo actual. La imagen, ya sea la del recuerdo o la autónoma, son formas pensantes, logos que se pueden bastar a sí mismo. Pero ambas imágenes, ya sean las autónomas o las del recuerdo, tienen la función de simbolizar la experiencia de mundo y representar el mundo.

Pero para Hans Belting la imagen, es decir la representación de mundo, comenzó a volverse problemática justo cuando comenzó su estado de analogía total, es decir cuando “las imágenes en cine y video aparecieron cargadas de sonido y movimiento, es decir, con las antiguas prerrogativas de la vida. A este respecto Derrida habla de “una imagen viva de lo viviente”, o sea de una paradoja que “le roba los aplausos a la vida”.³⁶

³⁵ *Ibidem*

³⁶ Belting, *Op.cit.*, pág.24.

Y para él este estado se vuelve crítico, cuando los productores de imágenes comienzan a crear nuevas imágenes más allá de las analogías: un mundo de efectos y juegos, que en muchos casos hacen perder el respeto en las imágenes. La falta de claridad del concepto de imagen, se debería para él a la falsificación de la necesidad de utopías que crea el poder político y económico de estos productores.

3.2. Las imágenes de registro de los estadios técnicos

Los flujos de imagen-tiempo que muestran aquí un registro del paisaje técnico, también buscan, a través de las imágenes de archivo que se insertan, asociar a cada estadio de la técnica, la técnica paradigmática de representación de mundo de ese estadio. Por tal razón, las representaciones de mundo darían cuenta en su propia tecnicidad el mundo que registra. Y si esto es posible, como ya se dijo anteriormente, es porque cada nuevo estadio de registro es capaz de de incluir las técnicas de registros anteriores en su despliegue de imagen.

A lo anterior hay que agregar que se recurre a la instalación en tres pantallas simultáneas como forma de un tipo de práctica medial actual que da cuenta de la lectura hipertextual que hoy generan las imágenes digitales. Es la intención de ampliar las diferencias que se pueden generar para un espectador de una lectura visual que se intenta desde sí misma como forma pensante, pero también actualizada en su misma generación tecnológica.

Las imágenes como representación de mundo que se combinan en el relato, tal como se esbozó anteriormente, son, para el estadio agrario-rural, imágenes de pintura de paisaje chileno de fines del siglo XIX y primera mitad del XX, género pictórico adoptado en retardo, como lo fue la primera fase de la técnica industrial respecto de los centros europeos.

Este género provendría de la amalgama, por un lado, del impresionismo francés y por otro lado, y precursor del anterior, del surgimiento en Inglaterra del paisaje como

movimiento pictórico. Este movimiento se autodefinió como contraimagen de la industrialización y de la urbanización, donde Ruskin llegó a decir que el paisaje era la tarea más urgente de los “moderns painters”³⁷. Esta pintura sería a su vez la última representación de mundo pensada así misma como gesto pre-industrial.

Mumford señala que fue a partir de Turner que la pintura actuó como “compensación estética; Turner se volvió a la pureza de la luz en contra de lo ennegrecido de las ciudades. Fue en ese período que se elevó el arte del paisajismo, que luego heredó el impresionismo francés junto a lo que este movimiento realizó del análisis cromático a partir de las investigaciones científicas de Chevreul.”

Para el segundo estadio, también ya señalado, se montan secuencias del cine italiano de las décadas 60 y 70, época de la fase industrial plenamente desarrollada y que la aborda críticamente. Contrariamente al estadio anterior, paradójicamente este cine alcanza mediante el corte y montaje, forma esencial de la industria del cine, la imagen pensante como categoría deleuziana de la imagen-tiempo.

Para Deleuze el cine de autores como Antonioni, Fellini o Pasolini, aunque por vías diferentes, son paradigmáticos en la mirada a la fase industrial como idea del progreso y lo que en sí produce en el otro y en lo otro. La utopía del progreso mediante la técnica es interrogado por el cine europeo con un cine humanista; pregunta por el lugar del sujeto en él. Y lo hace con sus propios signos: tiempos muertos, espacios vacíos, derivas.

Y como se ha dicho, es a partir del cine, donde ya comienzan a presentarse los síntomas de superposición entre realidad y ficción, debido a que su técnica de corte y montaje replica como técnica la construcción humana del flujo de conciencia. También a partir de este momento la aceleración de la representación de mundo va de la mano con la de la técnica digital.

³⁷ Mumford, Op.cit., págs. 222-223.

Pero las nuevas técnicas de representación comienzan a ser utilizadas cada vez más por el comercio y la industria, debido a la capacidad de creación de subjetividad que logran. Por tal razón en este estadio post-industrial o tardo-capitalista la visualidad se estaría volviendo crítica como consecuencia del despliegue de la aceleración exponencial de la técnica, donde las de la representación son un elemento y reflejo de ella.

En esta práctica, tal como se ha mencionado, el dispositivo paradigmático es la cámara digital en red con el flujo imagen-tiempo que genera y su pantalla asociada, Y esta pantalla, cualquiera sea ella, se pueden convertir en dispositivos de biocontrol a través del flujo imagen-tiempo que despliega.

Y cuando se convierten en dispositivos biopolíticos, tienen como objetivo central la manipulación de la conciencia. Coincidentemente la técnica de representación de mundo que se asocia a este estadio es la manipulación sin restricciones al interior de la imagen misma, en su categoría de imagen digital.

En este estadio la imagen-tiempo se vuelve una especie de película de látex, susceptible de ser deformada en color y forma. También en tiempo y espacio. Sin embargo prácticamente los mismos programas que deforman las imágenes son también los programas capaces de actualizar las imágenes históricas aludidas. Por tal razón aquí se hace presente en toda su afirmación la premisa de Giorgio Agamben: todo dispositivo que ejerce control y que es constitutivo de subjetividad, tiene, en su desdoblamiento una reserva infinita de libertad.

Porque si por un lado la técnica digital es un peligro, a su lado está lo que salva, como afirma Heidegger. Y si anteriormente se dijo que uno de los mayores peligros era que el espectador se volviera un sujeto a-histórico, la misma técnica es capaz de proveer la capacidad de volverlo en un sujeto histórico mediante la actualización de imágenes. Esta intermedialidad de la técnica digital, donde la cita ocupa un lugar relevante, es la que es capaz de desdoblar la imagen como dispositivo de biocontrol.

3.3. Con la cámara en los ojos: en doble movimiento hacia el espectador

La cámara en los ojos se define aquí como la cámara donde su movimiento es el registro de la mirada dirigida desde un yo corporal hacia “aquello que está por delante” como fenómeno, que en cuanto objeto audiovisual, se vuelve representación. Se trata del giro de la cámara hacia el otro y lo otro, como también de considerar el registro como una mirada “con direcciones privilegiadas, que se encuentran en relación con nuestras particularidades corporales y nuestra situación de seres arrojados al mundo”.³⁸

Y la mirada es toda intencionalidad: “El giro fenomenológico de la mirada muestra que este estar dirigido es un rasgo esencial inmanente de las vivencias correspondientes; ellas son vivencias “intencionales”³⁹. En esta mirada intencional vuelta representación, donde “aquello que estaba por delante” se hizo en la conciencia de “mi yo”, las coordenadas espacio-temporales del objeto audiovisual pueden ser espacios y tiempos vivenciados por el espectador, de acuerdo con Husserl:

“las vivencias no son sólo asequibles por la experiencia de sí mismo, sino también mediante la experiencia de lo ajeno. Y no sería esto algo homólogo, sino también algo nuevo, que funde las diferencias de lo propio y lo ajeno, así también las peculiaridades de la vida comunitaria”⁴⁰. Dado esto, una vez que la cámara ha sido girada, se estaría llegando en un doble movimiento al espectador.

Primer movimiento: la verdad fenomenológica, que es en su propia evidencia, se define como devenir en revisión, corrección y superación de sí misma. La verdad no es un objeto; es un movimiento que se daría en cuanto el movimiento es realizado efectivamente por quién encara el fenómeno que está ahí “por delante”. Se trata aquí del movimiento de quién mira con la cámara en los ojos, registra aquello que tiene por delante y lo vuelve representación.

³⁸Maurice Merleau-Ponty, “El Mundo de la percepción, Siete Conferencias”. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. S.A., 2002, p. 24.

³⁹ Edmund Husserl, “Invitación a la fenomenología”. Barcelona: Paidós 1992, p. 39.

⁴⁰ Ibídem, pág. 41.

Segundo movimiento: Esta representación, ya objeto audiovisual, se vuelve nuevo fenómeno para quién ahora la tiene por delante. El espectador de la representación, puede también efectivamente realizar el movimiento que encare esta vez la representación dada. Sin embargo los dos movimientos no serán nunca concéntricos; siempre habrá intersticios por donde se producirán las “diferencias de lo propio y de lo ajeno”.

De esta manera el espectador ya no estaría frente a un espejo electrónico cerrado frente a sí mismo sino a una pantalla abierta, aún cuando el flujo tenga incorporado toda la subjetividad de las decisiones de corte y montaje del primer movimiento. En el segundo movimiento, el del espectador mismo, éste sometido a la experiencia del objeto audiovisual que tiene por delante, en este caso una instalación, experimentaría las representaciones como un intercambio entre la experiencia que enfrenta y su propio acervo.

Para Belting este intercambio entre experiencia que está ahí por delante y recuerdo es un intercambio entre mundo e imagen. Y agrega que “a partir de ese momento, las imágenes participan igualmente en cada nueva percepción del mundo, pues nuestras imágenes de recuerdo se superponen con las impresiones sensoriales, y con ellas las medimos de manera voluntaria e involuntaria”⁴¹.

⁴¹ Belting, Op. cit., pág.83.

CAPÍTULO IV

LA PRODUCCIÓN DE LA OBRA

4.1 El cine y los nuevos medios

La producción de la obra se inscribe en lo que actualmente se llama la producción con nuevos medios técnicos. Ello de acuerdo a la definición de Peter Weibel⁴², o la más restrictiva de Lev Manovich⁴³. Para Weibel lo nuevos medios son el video, ya sea analógico o digital, y el computador. A su vez precisa que el arte que necesita del computador para ser producido, se puede llamar arte post-medial. Esto debido a la capacidad de simulación y de mezcla con otros medios que genera la representación numérica.

En el caso de la obra que aquí se presenta, la mayor simulación que se ha creado es la fantasía de una narración o ficción cinematográfica. Y para Weibel el video triunfa “en la medida que emplea en lugar de un telón, múltiples proyecciones y en lugar de relatar desde una perspectiva única, lo hace simultáneamente desde múltiples perspectivas”.

En cambio en la definición de Lev Manovich, una obra con nuevos medios no sólo debe estar compuesta de código digital y sujeta a la manipulación algorítmica. También debe ser modular y variable: es decir una obra que permita diferentes tipos de versiones y distintas posibilidades de instalación. Para él una obra con nuevos medios no puede tener una versión única, ni sólo una manera de ser expuesta al espectador. La obra con nuevos medios es siempre una obra en proceso y con distintas posibilidades de interface.

⁴² Peter Weibel, “La Condición Postmedial” en Los medios del arte - El arte de los medios, editado por Peter Weibel y Gerhard Johann Lischka, Wabern/ Bern 2004, 207-214. Trad. Breno Onetto.

⁴³ Lev Manovich, “The language of New Media”, www.levmanovich.net

De este modo, ya sea a partir de la definición de Weibel o Manovich, Viaje desde el interior de mi país es una obra a catalogarse como producida por los nuevos medios. Es más, en un sentido más rotundo, es a partir de la existencia de los nuevos medios que esta obra ha podido ser realizada: la conversión de imágenes de código analógico a código digital es la base sobre la que se basa visualmente esta reflexión visual respecto a los propios medios.

Asimismo, sólo con la posibilidad de la manipulación algorítmica de las velocidades de los registros visuales a través de programas computacionales de última generación, es que se podido llevar a cabo la obra y cumplir con aquello de la fantasía narrativa del cine. Lo mismo en cuanto a la manipulación al interior de los “fotogramas electrónicos”.

Y si esta obra se inscribe esencialmente como una simulación de la fantasía del cine, entonces cabe revisar algunas ideas sobre el cine como nuevo medio que corresponden al mismo Manovich. Para precisar la esfera conceptual de una obra de cine con nuevos medios, Manovich primero despeja dos grandes mitos de lo digital: no toda obra digital es producto de los nuevos medios, ni toda obra con los nuevos medios debe ser interactiva.

Un ejemplo del primer caso es una película realizada en celuloide y que luego es traspasada a código digital. No por este hecho no se convierte en una obra de los nuevos medios. Contrariamente una obra como cine con los nuevos medios, donde su concepción está basada en el uso del código digital como modo de llevar a cabo la simulación que derive en una ficción narrativa, es sí una obra de los nuevos medios, aún cuando no sea estructuralmente interactiva.

Se puede decir que la redefinición del cine como producción de los nuevos medios es donde toda imagen de registro analógico o digital, en movimiento o fija, o de sonido, es utilizada como materia prima para su manipulación. Alteradas por medio de uno o más programas o procesos algorítmicos, las imágenes se convierten en secuencias que pasan a formar parte de un nuevo montaje. De este modo el énfasis del cine digital

está en la que tradicionalmente se ha llamado postproducción y donde la producción misma de material es sólo un primer paso.

4.2 Interfaces e instalación

Lev Manovich enfatiza que si anteriormente el montaje temporal era la estrategia para construir una película, con los nuevos medios es el montaje espacial. Y al igual que Weibel, destaca el uso de múltiples pantallas con la misma acción desde distintos puntos de vista. Y agrega que de la lógica del reemplazo se ha pasado a la lógica de la suma y la coexistencia: “el tiempo se espacializa, se distribuye sobre la superficie de las pantallas”. Es el cine con los nuevos medios: dimensión sincrónica, espacial y simultánea y montaje de una misma toma en múltiples perspectivas.

En cuanto a la interface, una obra de estrategia cinematográfica con nuevos medios, es producida casi en su totalidad por una interface computacional. Sin embargo la interface a que se expone el espectador puede llegar a ser muy variable; ya sea por la misma variabilidad a que pueda estar sujeta la instalación, como a la estrategia de difusión; por Internet y/o en un recinto de exposición.

Para esta obra se ha escogido la macroproyección triple puesto que la interface para el espectador es esencialmente audiovisual. Y una mayor dimensión del espacio visual cumple con una mayor posibilidad de involucramiento por medio del involucramiento de la imagen y sonido. Se trata que la experiencia del espectador sea desde la fenomenología de la percepción.

De esta manera la macro proyección, a partir del movimiento del autor, actuaría como un catalizador para el propio movimiento del espectador. A su vez cada canal es un montaje, actuando como un segundo catalizador en la macro proyección triple para las diferencias “de lo propio y de lo ajeno”: la posibilidad de lecturas combinadas entre los tres canales, permite múltiples cortes y montajes al espectador.

Y el relato será aquél que construya por medio de “asociaciones y recuerdos”, cada vez que haga una nueva lectura. Y si así ocurre el espectador podrá hacer efectivamente un movimiento en sí, y percibir una verdad en devenir, a partir de aquella cámara intencionalmente girada.

Y esta verdad en devenir sería aquella que haga meditar respecto al estado actual de la esencia de la técnica y su representación de mundo. Ello porque esta representación puede ser hoy un peligro al volver al sujeto en un sujeto a-histórico, y por lo tanto de fácil manipulación mediante los dispositivos de control biopolítico. Pero al mismo tiempo podrá encontrar desde la mirada del arte, en una resistencia creativa, a partir del desdoblamiento del dispositivo, aquella “fuga infinita de libertad”, aquella verdad en movimiento o devenir.

Se ha visto cómo la cámara digital y su red de despliegue se vuelven un dispositivo de biocontrol y cómo la pantalla es hoy un espejo electrónico donde el sujeto se constituye recortado del mundo. Pero también se ha visto cómo la técnica digital en su representación de mundo puede ser desdoblada y resistir al peligro: la misma técnica que es capaz de constituir al sujeto en un sujeto a-histórico, puede devolverlo a su historia.

Esto porque la técnica de la imagen digital tiene la capacidad de actualizar, bajo un denominador de imagen común, todas aquellas representaciones de mundo anteriores. De este modo se puede repetir aquella cita que Heidegger hace de Hölderlin: “donde está el peligro, crece también lo que salva”.

Y si Lev Manovich recuerda que el marco fue introducido en el renacimiento como una ventana a un espacio mayor, el mundo, el cine hizo que este marco se volviera en movimiento. Hoy el espacio de representación está básicamente mediado por una pantalla, o más bien varias pantallas sincrónicas. De este modo cabe destacar lo que Manovich acota respecto a las pantallas como interfaces, en cuanto a que éstas son las superficies que permiten experimentar acontecimientos que suceden en el espacio.

4.3 Programas aplicados

La obra que se presenta utiliza material de registro proveniente de diversas fuentes; fotografía, cine y registro digital, que se han utilizado como materia prima para los siguientes programas de manipulación algorítmica: Adobe Premier Pro CS3, Adobe PhotoShop CS3, Adobe After Effect, y el legendario Extreme 3D. Asimismo diversos programas que permiten “ripear” películas digitalizadas (de DVD a AVI). Se han usado programas computacionales para crear DVDs como Nero StartSmart, y para visualizar la producción como Quick Time Player. En cuanto al sonido se ha usado esencialmente SoundForge y Premier CS3.

4.4. Influencia de otros artistas y producciones anteriores

La obra que se presenta tiene influencia de distintas artistas del área del video-arte, especialmente aquellos artistas que han usado la pintura y el cine como material para crear sus estrategias visuales. Vale aquí mencionar a Bill Viola, Pierre Huyghe, Runa Islam, Girardet & Muller. En cuanto a las macroproyecciones y la estética formal, cabe señalar a Shirin Neshat, Pipilotti Rist y Eija-Liisa Ahtila.

Junto a lo anterior este proyecto ha sido antecedido por obras anteriores que se han presentado en espacios expositivos. Esas obras obedecieron a operaciones concernientes a relevar el cruce de las posibilidades del propio medio con la de una resistencia visual como crítica situada. Asimismo las estrategias visuales formales de las obras anteriores también se pueden inscribir dentro de la expansión de la lógica del cine.

Sin embargo en el caso presente, el cruce ya no se enfrenta a la capacidad del lenguaje para referirse a otros temas, sino que se transforma en un metalenguaje; es decir un lenguaje que habla desde sí mismo, sobre sí mismo.

4.5 Ficha Técnica

Nombre instalación: Viaje desde el Interior de mi país

Visualización: 3 macroproyecciones. Proyecciones sincronizadas

Duración: 15 min. 24 seg. , loop.

Descripción del Montaje:

El montaje consiste en la instalación de 3 paneles de igual tamaño.

El tamaño de los paneles es variable, según las condiciones para la instalación.

Los 2 paneles laterales van en angulación de 30° respecto a la paralela del panel central.

Las proyecciones a los paneles son a caja.

Sala en semi penumbra.

Requerimientos técnicos:

Condiciones de montaje:

3 proyectores

3 reproductores de DVD

Equipo amplificador de sonido

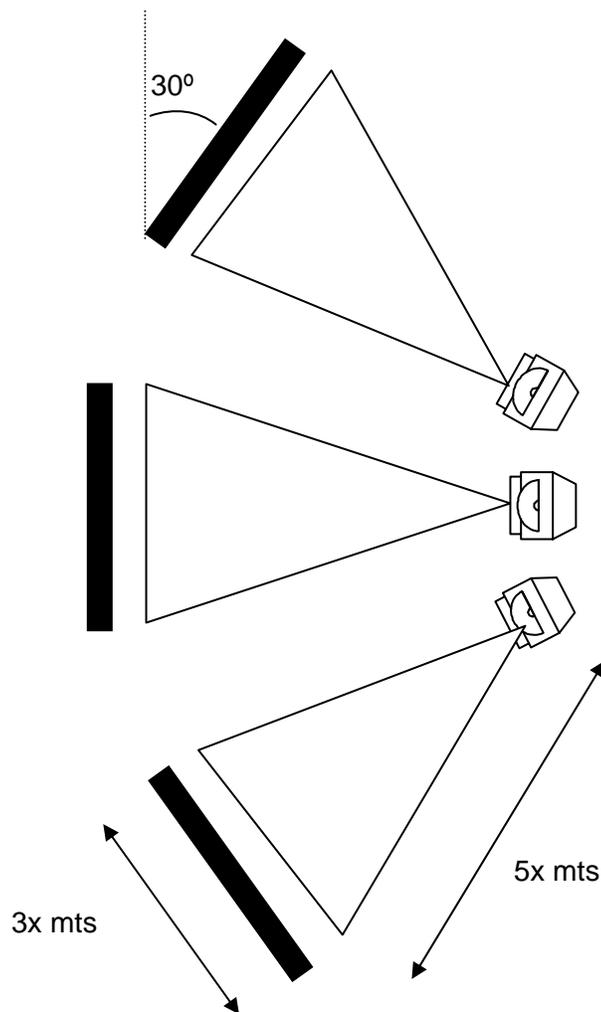
4.6 Plano de instalación tamaño variable

Altura de imagen proyectada: 2x

Ancho de imagen proyectada: 3x

Distancia de proyección: 5x

Ángulo proyecciones laterales: 30° respecto de la paralela



4.7 MAQUETA VIRTUAL 3D

Baja resolución, para Quick Time Player

CONCLUSIONES

Al término de este “viaje”, más que conclusiones definitivas, por el evidente estado de proceso de la misma técnica, se pueden entregar algunos rasgos que comporta el sistema de la pequeña cámara de mano digital y su red de despliegue. Ee en el contexto actual del desarrollo del estadio técnico del progreso.

Desde el punto de vista técnico y de sus características, que lo hacen parte de lo que Walter Benjamin llamó el sistema de aparatos en la época de la reproductibilidad técnica, está, por un lado, su capacidad de actualizar imágenes de sistemas de aparatos anteriores. Por otro, su capacidad de que el espectador se identifique en el flujo que se despliega.

A lo anterior se agrega que el estadio técnico actual está en directa relación con la economía tardo-capitalista. Por tal razón un rasgo esencial es que este sistema de aparatos, al ser parte del sistema económico vigente, es también un sistema susceptible de ser controlado por el capital para sus propios fines.

Un análisis de la cámara de video digital como dispositivo de control biopolítico, muestra como esta cámara se ha autogirado al capturador-espectador siendo capturado por el propio aparato con el fin de que el sujeto se constituya a sí mismo. Pero esta construcción del yo es dentro de la racionalidad implícita del propio aparato como dispositivo de control, que puede incluso llegar a transformarse en un espejo electrónico.

Y si ello es posible, es porque el sistema de aparatos y su flujo, tiene esa capacidad de hacer vivir por sustitución. Como dijera Derrida, en la cita de Hans Belting, “las imágenes de cine y video son una imagen viva de lo viviente; una paradoja que le roba los aplausos a la vida”.

A partir de esta identificación, y debido a la asociación de recuerdos con la imagen en movimiento, los flujos pueden penetrar en las conciencias y manipularlas para la creación de deseos. Una creación de deseos que necesita de una transformación de la temporalidad y de la espacialidad cotidiana, donde el recuerdo se vuelve insustancial y la espacialidad en una superficie satinada, hiperreal.

El tiempo se fragmenta en unidades cíclicas y el espacio va perdiendo su perspectiva. De este modo la experiencia de mundo y su cotidianidad comienza a perder terreno y es la imagen la que ahora construye la realidad. El sujeto en esta nueva temporalidad y especialidad se va volviendo en un sujeto a-histórico; sin pasado, pero también sin futuro, donde su conciencia, en una nueva vuelta de tuercas, se hace más frágil y más manipulable para un consumo de “meras existencias”. Es el gran peligro que señalara Heidegger respecto de la técnica.

Sin embargo en este análisis crítico del sistema actual de aparatos, en su consideración de dispositivo de control biopolítico, también es posible ver donde está su potencia de libertad. En este caso, el desdoblamiento del aparato, en su giro hacia lo otro y en la capacidad de la propia imagen como pensamiento, como logos primero, es desde donde se puede reconstruir un tiempo y un espacio que de continuidad al sujeto en su historia.

La maniobrabilidad y accesibilidad de la misma cámara digital que hacen que se vuelva un espejo electrónico (o su ficción a través de las redes), son a su vez las condiciones que permiten desdoblarla en el giro intencional. Igualmente, la actual tecnología, donde cualquier flujo fílmico puede ser manipulado y alterado para fines espurios, permite releer imágenes de otros registros mediales en un contexto temporal.

La reflexión visual que se ha pretendido realizar en este proyecto medial, donde el despliegue del flujo conlleva en sí mismo su propia reflexión, ha sido un modo de acercarse a la categoría de la imagen como forma pensante. Y que esta reflexión pueda ser también una meditación desde el arte sobre la técnica y ésta nuevamente sobre el arte. En nuestra época de avanzada reproductibilidad técnica.

Y si esta reflexión comienza y termina con la Pregunta por la Técnica de Heidegger, también se termina este viaje con la cita que hiciera Heidegger de Hölderlin, pero esta vez realizada por quién ha sido nuestro compañero de viaje:

No por azar el viaje es ante todo un regreso y nos enseña a habitar más libre y poéticamente nuestra propia casa. Poéticamente vive el hombre en esta tierra, dice un verso de Hölderlin, pero sólo se sabe, como dice otro verso, que la salvación crece allá donde crece el peligro.

Claudio Magris, El infinito viajar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Valencia, Pre-textos. Trad. Tomás Segovia, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. “Qué es un dispositivo”, en Cátedra paralela de política y comunicación, Esc. de Ciencias de la Información, Univ. Nacional de Córdoba, en <<http://libertaddepalabra.tripod.com>> (julio, 2008)

ANCESCHI, y otros. Videoculturas de fin de siglo. Madrid, Cátedra, 1996.

BARTHES, Roland. La cámara lúcida. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. Trad. J. Sala-Sanahuja, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. Las estrategias fatales. Barcelona, Anagrama. Trad. Joaquín Jordá, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. Cultura y Simulacro. Barcelona, Ed. Kairós. Trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira, 2005

BELTING, Hans. Antropología de la Imagen. Katz Editores, Buenos Aires. Trad. Vélez Espinoza, 2007.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Editorial Itaca, México D.F. Trad. Andrés E. Weikert, 2003.

DEBORD, Guy. La sociedad del Espectáculo. Buenos Aires, La Marca, Biblioteca de la Mirada. Trad. Fidel Alegre y Beltrán Rodríguez, 1995.

DELEUZE, Gilles. La imagen –movimiento. Estudios sobre cine 1. Buenos Aires, Paidós. Trad. Irene Agoff, 2005.

DELEUZE, Gilles. La imagen –tiempo. Estudios sobre cine 2. Buenos Aires, Paidós. Trad. Irene Agoff, 2005.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Pre-textos. Trad. J. Vásquez Pérez. 2006.

FOSTER, Hal (ed.). La Posmodernidad. Barcelona, Kairos, 2002.

FOUCAULT, Michel. “Las mallas del poder”, en Estética, Ética y Hermenéutica. Barcelona, Paidós, 1999.

FOUCAULT, Michel. “El Sujeto y el Poder”, en Wallis, Brian ed., Arte después de la Modernidad (nuevos planteamientos en torno a la representación), Madrid, Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. "Derecho de muerte y poder sobre la vida", en Historia de la sexualidad I, cap. 5. México: Siglo XXI, 2002.

HEIDEGGER, Martin. La Pregunta por la Técnica. Ediciones del Serbal, Barcelona. Trad. de Eustaquio Barjau, en Heidegger, M., Conferencias y artículos, págs, 9-37.M

HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar, en www.laeditorialvirtual.com.ar

HUSSERL, Edmund. Invitación a la fenomenología. Barcelona, Paidós. Trad. Aída Aisenson de Kogan. 1992.

JAMESON, Fredric. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Buenos Aires, Paidós. Trad. Pardo Torio, 1992.

JIMÉNEZ, José y CASTRO Fernando (ed.) Horizontes del arte latinoamericano. Madrid: Tecnos, 1999.

KUSPIT, Donald (ed.). Arte Digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación. Madrid, Ediciones Pensamiento, 2006.

LYOTARD, J-F. La fenomenología. Barcelona, Paidós. Trad. Zirión, Baader y Tabernic, 1989.

MANOVICH, Lev. The language of New Media", www.levmanovich.net

MAGRIS, Claudio. El Infinito Viajar. Editorial Anagrama, Barcelona. Trad. Pilar García Colmenarejo, 2008, Prefacio.

MUMFORD Lewis. Técnica y Civilización. Alianza Editorial, Madrid. Trad. Constantino Aznar, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *El Mundo de la percepción, Siete Conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

PERNIOLA, Mario. El Arte y su sombra. Madrid. Ediciones Cátedra, Colección Teorema. Trad. Mónica Poole. 2002

RANCIÈRE, Jacques. La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine. Barcelona, Editorial Paidós. Trad. Carles Roche. 2005.

WEIBEL, Peter. La condición post-medial en los medios del arte-El arte de los medios. Editado por Peter Weibel y Gerhard Johann Lischka, Wabern/ Bern 2004, 207-214. Trad. Breno Onetto.

ZIZEK, Slavoj. Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio. Buenos Aires, Editorial Sudamericana S.A. bajo el sello Debate con acuerdo de Random House