



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado
Magister en Artes Mediales

TECNOLOGÍAS DE LA MIRADA

La incompetencia del registro tematizada por el video

Tesis para optar al grado de Magister en Artes Mediales

Por Valentina Maldonado Muñoz

Profesora guía: Dra. Valeria Radrigán

Santiago, Chile

2018

ÍNDICE

ÍNDICE.....	II
RESUMEN.....	III
INTRODUCCIÓN.....	1
I. PRIMEROS AGENCIAMIENTOS, PRIMEROS REGISTROS.....	9
1.2 Agenciamiento narrativo: la carta de Petrarca.....	11
1.2.1 <i>Memoria natural</i> : Petrarca y la desaprobación del espacio.....	12
1.2.2 Dimensión petrarquiana.....	16
1.3 Agenciamiento pictórico: la forma de la virgen y su traslado simbólico.....	18
II. CREACIONES POST IMAGEN FOTOGRÁFICA.....	26
2.1 El ojo como instrumento validador de la realidad: el arte de los impresionistas... ..	28
2.2 La época de la mirada.....	34
2.3 Proyecciones de la mirada en el espacio: Kaiserpanorama y Cinemascope.....	36
III. PÉRDIDA DE LA CAPACIDAD DE AGENCIARSE.....	42
3.1 La cámara como aparato estético.....	45
3.1.1 Ideología de la mirada: la cámara de Leni Riefenstahl.....	46
3.1.2 Downey: la experiencia en la pantalla.....	51
3.1.3 La cámara como espejo.....	56
3.1.4 La cámara como extensión del brazo.....	61
3.1.5 Extensión de la mirada y pérdida de referencialidad.....	68
3.2 Algunas interrogantes.....	69
IV. LA INCOMPETENCIA TEMATIZADA POR EL VIDEO.....	72
4.1 El espectador ¿superado por el paisaje?.....	73
4.2 El humor como traducción de esa incompetencia.....	79
4.3 Torno/Retorno, la utopía del viaje.....	82
4.4 Tecnologías detrás de cámara.....	85
4.4.1 Barcos en la ciudad II.....	87
4.4.2 Economía detrás de cámara: <i>Whores Glory</i> y <i>Tangerine</i>	90
VI. CONCLUSIÓN.....	99
V. BIBLIOGRAFÍA.....	102

RESUMEN

La presente tesis expone los paradójicos efectos de la evolución de las tecnologías de registro, en una sociedad donde el exceso de imágenes proveniente de las cámaras, llevará a lo que hemos denominado como una *incompetencia de los medios de registro*. Se determina que actualmente el fácil acceso a cámaras y dispositivos de grabación ha ido alejando, cada vez con más fuerza, la referencia humana y autoral de las creaciones. Este hecho, que se hará presente en las imágenes de nuestra colectividad, pero también en las producciones cinematográficas, ha expresado que la urgencia por registrar se debe, por una parte, al temor a desaparecer, y por otra, a una necesidad de producir imágenes cada vez más fieles a nuestra mirada. Para comprender este estado, se realiza un repaso cronológico por alguna de las técnicas de registro utilizadas a lo largo de la historia, desde la escritura, hasta la cámara de cine y video, siendo recién acá donde se da paso a la relación entre mis videos y el conflicto tecnológico propuesto. Los discursos posibles de realizarse en este medio audiovisual vendrían a tematizar la incapacidad de las tecnologías de registro a la hora de trasladar, de manera fiel, las experiencias de la mirada.

INTRODUCCIÓN

La actual investigación nace de mi interés por indagar en la evolución del registro a lo largo de la historia. El registro de la experiencia, que primero tuvo un carácter *análogo* con el uso de la escritura y pintura, actualmente estaría determinado por la evolución de las tecnologías de la mirada, específicamente hoy a través de la cámara. Desde la llegada de la fotografía y, posteriormente, desde la invención de la cámara portátil, se observa el surgimiento de una sobre circulación de imágenes que habría agotado las capacidades de la foto y el video. Ambos recursos, sobre explotados por sus usuarios, hoy no serían instrumentos confiables a la hora de dar testimonio de hechos personales, pues han perdido toda capacidad de narrar lo subjetivo o personal de las experiencias. Es esta incapacidad la que en esta tesis llamamos: *incompetencia del registro*.

En el contexto contemporáneo, se vuelve necesario considerar la *experiencia de la mirada* como un paradigma que ha determinado la actual época. Esta realidad, devela que el actual problema que expresa la urgencia por registrar imágenes, ha estado determinado por el mercado que gira en torno a las nuevas tecnologías. Así, la relación que se ha configurado entre el sujeto y la cámara ha permitido la aparición de un sinfín de nuevos lenguajes e imaginarios, que han estado determinados por nuevos mecanismos y dispositivos puestos al servicio de usuarios comunes, y al servicio de productores del cine. La pregunta por el origen de esta excesiva circulación/producción de imágenes, como también su efecto, será respondida por autores como el filósofo y académico Rodrigo Zúñiga, quién plantea que el sentimiento que impulsa la necesidad de registrar (y auto-registrarse) obedece al temor de que nuestros avatares se desvanezcan en medio de la actual sobre circulación de imágenes. Y así, que uno de los efectos sería la pérdida de toda *referencialidad*: paradójicamente, mientras más relatos circulan, menos importa *el original*, o quién fue su autor; y mientras más se busca simular la mirada humana utilizando sofisticados aparatos tecnológicos, menos referencia del cuerpo existirá en aquellas imágenes.

El panorama general de la investigación, que gira en torno a mi producción artística en video, será abordado a partir del análisis de la actual incompetencia del registro. Básicamente, se plantea un sentimiento de desconfianza frente a la potencia del registro, en un contexto donde la *evolución tecnológica de la mirada* ha distanciado al humano de las imágenes que produce. Aquí, se pondrá énfasis en dos etapas cruciales: la invención de la fotografía, advirtiendo que esta llega a sustituir las capacidades con las que contaban anteriores medios de registro; y la portabilidad, que permite que el aparato llegue a mas usuarios. El registro de la experiencia, que actualmente es tarea de la fidelidad e inmediatez de la cámara fotográfica, antes, entre el Renacimiento y comienzos de la época moderna, habría sido principalmente una tarea de la escritura y pintura.

Desde aquí, el primer registro histórico que mencionaremos ocurre el año 1336, cuando Petrarca sube al Monte Ventoso ubicado al sureste de Francia, y relata la experiencia de su ascensión a través de una carta dirigida a su profesor. La experiencia física del autor trasciende gracias a la carta, la que traduce exitosamente su padecimiento físico en el recorrido por el monte. A esta relación que expresa tener con el lugar a través del medio escrito le llamaremos *agenciamiento territorial*, una conquista del espacio y el tiempo que determinará una experiencia particular, y una capacidad del autor para trasladarla hacia el medio escrito. El agenciamiento sería entonces un traslado de la espacialidad de aquel territorio hacia el lector, quién lo habitará ficticiamente a través de la potencia que contenga su relato.

Diremos que si una obra lleva a cabo un óptimo agenciamiento territorial, dicha obra podrá tratarse también, con seguridad, de un óptimo registro de su época. Para explicar esto, la actual investigación mencionará, además del referente narrativo de Petrarca, un referente pictórico del s XVIII: *La virgen y el cerro*. Esta pieza histórica es realizada por un anónimo de Potosí, Bolivia, y ha tenido una gran popularidad en el territorio de la iconología al establecerse como un importante registro histórico del sincretismo latinoamericano. Pero ¿a través de que apropiaciones se podría decir que esta obra se pudo agenciar del territorio sincrético? Se planteará que la pintura, a partir de la evidente fusión virgen-cerro, híbrido entre mujer y tierra, expresará el ambiguo resultado que hubo entre las creencias católicas traídas por los españoles, y las originales creencias del pueblo de Potosí en la Pachamama.

Tanto la carta de Petrarca como la pintura del anónimo de Potosí, se presentarán como dos registros que validan la experiencia de cada autor en un espacio particular, planteándose como agenciamientos capaces de trasladar, a través de la narrativa y a través de la pintura, experiencias que ocurren en un mismo territorio geográfico, pero en épocas y contextos completamente diferentes. Una vez comprendida la potencia de registro de ambas obras, y para poner en duda la capacidad de otras obras que a lo largo de la historia han buscado llevar a cabo un agenciamiento territorial, se abordará la invención de la fotografía como un momento histórico definitorio.

Con la llegada de la fotografía, el año 1838, la pintura, que fue durante mucho tiempo el único documento oficial para testimoniar la realidad desde la visualidad, se vio obligada a revalidarse en términos de lenguaje. La inmediatez y fidelidad que traía el papel fotosensible, en relación a otras técnicas como la pintura o la escritura, fue la primera gran modificación que desplaza a los tradicionales medios de registro. Aquella experiencia geográfica/territorial, y aquel tiempo retardado, *analógico*, suprimido por el nuevo tiempo del revelado fotográfico iniciarán una nueva época donde ya no será posible hablar de agenciamientos, exclusivamente en obras que se propongan abordar y que por lo tanto, no se podría afirmar que toda obra de arte sea capaz de registrar. Sobre esto, será importante aclarar que uno de los últimos agenciamientos históricos que se podrían mencionar, posterior a la crisis de la representación en el arte, serían llevados a cabo por los impresionistas. Para reflexionar sobre aquello, se abordará la pintura *El ferrocarril* (1873), de Édouard Manet, con el fin de ejemplificar cómo después de la *imagen fotográfica*, el arte que buscó registrar la experiencia, buscaría agenciarse de un territorio que ahora le resultaba impreciso: el territorio de la mirada.

Para explicar lo anterior, será importante considerar lo expuesto por Gombrich en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*¹, donde el autor recurre a la figura del palo de escoba para aclarar cómo un objeto, a pesar de su simpleza, puede llegar a significar un caballo para el niño al sustituir la función galopable del animal. La “pureza” con la que el niño evalúa este nuevo objeto, no mostrando preocupación por la apariencia, sino netamente por lo funcional, es comparable con el sentimiento que expone la pintura después de la fotografía: hacer aparecer la superficie pictórica sería como hacer

¹ GOMBRICH, Ernst. 1999. “Meditaciones sobre un caballo de juguete”. Madrid, España. Editorial Debate.

recordar los elementos primarios que la componen. Dicho sentimiento también haría referencia a un estado primario de comunicación, como si los impresionistas quisieran restituir un recurso olvidado en la historia del arte: la función óptica de la tela. Por estas observaciones, afirmaré que los impresionistas habrían sido los últimos en llevar a cabo un *agenciamiento territorial*, registrando exitosamente la experiencia de una mirada escéptica. Dicha desconfianza, expresada en el blanco de la tela como expresión de luz, expresada en las manchas, en la lejanía corporal, y en el juego de miradas, articularán una nueva forma de hacer historia, es decir, de hacer época.

Jean-Louis Déotte, en *La época de los aparatos*, explica el proceso histórico que lleva a reconocer una época. El autor afirma que cada aparato se encuentra determinando y formando la cultura de una época a través de un medio técnico que le permite manifestarse. Dentro de dichos aparatos, Déotte menciona al menos cinco: la perspectiva, el museo, la fotografía, el cine y la cura psicoanalítica. Para que un acontecimiento relevante se manifieste en una época, será necesario identificar un aparato, un medio que lo registre y ponga en evidencia su funcionamiento, es decir, una superficie de inscripción, una “textura” de la época. Entendido esto, entonces ¿cuál sería el aparato que, luego de la llegada de la fotografía, inscribiría esa nueva forma de expresar la incapacidad de los medios para retratar la experiencia de la mirada?

Está claro que la llegada de la fotografía traería cambios históricos significativos a expresiones visuales que habrían estado determinadas por el registro de la experiencia. La invención del Calotipo por Fox Talbot, el año 1843, haría que se agilizará el revelado fotográfico y, con esto, la industrialización de la foto, pudiendo acercar el aparato al público e impulsando un importante cambio en la relación entre los usuarios y las tecnologías del registro. Relación que mas tarde se potenciaría con la primera emisión pública de la TV, el año 1930, y con la llegada de la Sony Portapak el año 1965, la primera cámara portátil. Estas dos últimas fechas serán de gran importancia para la investigación, pues la revolución de la TV haría que alrededor del año sesenta surgieran importantes expresiones artísticas que se manifestarían frente a los efectos sociales de este medio, con artistas que comenzarían a utilizar el video y/o la televisión como herramientas de producción. En ese caso, el papel del video arte se abordará con la obra de Juan Downey, quién se mencionará como un gran influyente de este período al

abordar lo televisivo no desde la oposición o negación del medio, sino desde la reinterpretación del lenguaje instalado por aquel formato.

La portabilidad de la cámara le daría inicio a una época que habría estado determinada por los registros. No solo los grandes productores de imágenes tendrían acceso a equipos de grabación, sino también la gente en sus casas, definiéndose una cultura de la circulación que más tarde, con la llegada de tecnologías digitales, reforzaría su llegada.

La actual tesis, abordará los efectos de la evolución tecnológica detrás de las imágenes que hasta hoy circulan en las redes y el cine. Mientras el típico usuario de hoy, extasiado por sus nuevos aparatos de registro, inunda internet con sus imágenes; el cine, a diferencia, ha vuelto mucho más crípticas las imágenes que produce. En este contexto, se vuelve necesario mencionar dos películas que influenciaron esta investigación, y el proceso de mi actual trabajo: *Whore's glory* y *Tangerine*. Un documental y una ficción acerca de la vida de las prostitutas, donde la economía detrás de ambas producciones pareciera volver confuso su género. La gran preproducción de *Whore's glory*, un documental con un presupuesto desbordante, un gran equipo de trabajo en terreno, y una cámara de última tecnología, nos despista y engaña, al punto de a ratos confundirlo con una ficción. Mientras que *Tangerine*, una ficción grabada con solo tres iPhone 5s, expone una ambigüedad que la ubica entre el cine y el *reality*.

Según lo anterior, podemos esbozar una **primera premisa** para la actual investigación:

Podemos ver que la evolución tecnológica de la cámara, a partir de su portabilidad, ha finalmente construido dos escenarios diferentes: el del consumidor común y corriente, y el del súper productor de imágenes². La urgencia por registrar que se detecta en el primer escenario, estaría determinada por el acceso a cámaras portátiles y novedosos dispositivos de registro; mientras que en el segundo escenario, por el acceso a una moderna tecnología de cámara y dispositivos de rodaje. El observador del primer escenario ha tenido la facilidad de dar testimonio inmediato de los eventos que acontecen ante su mirada, *promoviendo la circulación de imágenes*; mientras que el

² Con esto entiéndase a producciones que invierten/utilizan equipos profesionales para la producción de imágenes.

productor del segundo escenario, el poder de contar con tecnología que *potencie el misterioso carácter del cine*. De aquí se observa, y con esto termino, que el aumento de imágenes/*avatares* circulando por las redes habría liquidado al autor de estas; y que las grandes producciones cinematográficas, entregadas cada vez más a tecnológicas herramientas de rodaje, han suprimido toda humanidad de sus imágenes. En efecto, las imágenes de hoy habrían perdido toda referencialidad.

Históricamente, el ritmo que ha instalado cada época y que ha determinado las experiencias del humano –la meditación eclesiástica en el caso de Petrarca, la urgencia por alcanzar lo divino en el anónimo de Potosí, la óptica en el caso de los impresionistas, o las cámaras hoy, para usuarios comunes y productores de cine-, ha llevado a este a utilizar medios y tecnologías que registren con fidelidad dichos acontecimientos: medio narrativo, medio pictórico, y después de la fotografía, el uso de tecnologías que inscriben la mirada. Estas últimas, que han determinado hasta hoy los medios que se decide utilizar para llevar a cabo el registro de lo observado, me han llevado a esbozar la primera pregunta de la actual investigación, pues han estado fuertemente representadas por los aparatos ópticos, y por el lenguaje que se circunscribe a estos. Entonces:

¿De que forma las tecnologías de la mirada pueden dar cuenta de la relevancia de experiencias que solo han sido relevantes para un observador?

Por otro lado, considerando el planteamiento de Déotte respecto del cual cada época no está determinada por uno, sino por un sin fin de aparatos estéticos, mi segunda pregunta sería:

¿Cuál sería el aparato que estaría determinando la actual época, que ya a esta altura podríamos llamar con seguridad como *época del registro*?

La premisa establecida, junto a las preguntas de investigación que acabo de plantear, nos permiten instalar una hipótesis central de trabajo:

Podemos constatar la existencia de una urgencia por registrar la experiencia, que ha estado determinada por la evolución histórica del registro heredada desde la

invención de la fotografía. La experiencia, que ya es superior a cualquier simulacro de ella misma, resulta inabarcable debido al agotamiento que ha impulsado la excesiva circulación de imágenes por los medios. Este hecho da cuenta que el fácil acceso que se ha tenido a las nuevas tecnologías de registro, ha provocado que cada día tengamos más acceso a la vida, viajes, espacio y temporalidad de desconocidos, y que por lo tanto, la cámara se establezca como el aparato que actualmente determina la actual época.

Objetivos

El objetivo principal de la actual investigación, será evidenciar la incompetencia de los medios de registro a la hora de abarcar la experiencia de la mirada, enfatizando en mi obra de video como principal ejercicio del modo de reflexionar sobre aquello.

Objetivos específicos

1. Exponer la llegada de la fotografía como un momento histórico definitorio dentro de la investigación, considerando tanto el efecto inmediato, como los efectos secundarios que esta traería mas adelante.
2. Establecer a la cámara como uno de los aparatos que actualmente se encuentra determinando la cultura de la mirada.
3. Mencionar dos proyectos personales que tematizen mi preocupación por hacer visible la incompetencia de la cámara como medio de registro, preocupada por demostrar, a través de la visualidad, una mirada crítica y desconfiada hacia las imágenes.
4. Establecer que la relevancia de mi hacer no se encuentra en la profundidad de la imagen, sino en lo comunicativo de su superficie, donde se hallarán sustituidos esos lenguajes que exponen el constante intento del registro por abarcar las dimensiones de lo inabarcable por él.

Metodología

Esta tesis se ha realizado mediante una metodología de investigación-creación, entendiendo que el tema que se propone abordar va de la mano con un proceso artístico. Es por esto que la primera parte de la investigación teorizará acerca del tema en cuestión –la evolución histórica de las tecnologías del registro–, para posteriormente, en los capítulos finales, reflexionar sobre mis dos últimas producciones en video. La decisión por recurrir a esta metodología sirvió como punto de partida para mis posteriores descubrimientos audiovisuales, poniéndose paralelamente en práctica el problema que busca responder la hipótesis.

En el desarrollo de esta tesis, se verá como convergen referentes no solo artísticos, sino narrativos, pictóricos, científicos, y cinematográficos, en diálogo con mi obra en video. Esto se explicará por la evidente naturaleza combinada de mi tema de estudio, que permite abarcar expresiones de diferentes medios en torno a una idea que determinará la investigación: la incompetencia de los medios tecnológicos a la hora de registrar la experiencia de la mirada.

Estructuralmente, la tesis se divide en cuatro capítulos. En el primero, se presentarán dos modelos de registro que operarán como guía para la investigación: una obra pictórica del Renacimiento y otra del Barroco. En el segundo, nos concentraremos en la fractura histórica que significa la llegada de la fotografía para la pintura, y en cómo esta crisis de la mirada lleva a que nos preguntemos por el *aparato* que determinará la nueva época, iniciada por la inmediatez y fidelidad de la foto. Por último, en el tercer y cuarto capítulo me dedicaré, por un lado, a cuestionar cómo la evolución tecnológica habría agotado la capacidad de *agenciamientos*, estableciendo a la cámara como el aparato determinante de la actual época. Y por otro, me dedicaré a explicar, con mis proyectos y con referencias cinematográficas, una visualidad que ha estado impulsada por ese deseo de registrar la experiencia.

Este orden debiese permitir al lector aproximarse, con los conocimientos suficientes, a mis inquietudes como artista, pero por sobre todo, a mis inquietudes con el video, un medio que traduce el escepticismo con el que interpreto las imágenes que circulan.

I. PRIMEROS AGENCIAMIENTOS, PRIMEROS REGISTROS

“La sociedad que suprime la distancia geográfica recoge interiormente la distancia, en tanto que separación espectacular”³

Guy Debord
(La sociedad del espectáculo)

En el citado texto, específicamente en el capítulo *El agenciamiento del territorio*, Guy Debord explica cómo ha operado el capitalismo sobre un territorio al punto de unificarlo, banalizarlo e inmovilizarlo, con el fin de construir una sociedad donde la distancia geográfica, el tiempo y la historia se encuentren suprimidos. El tiempo del consumo o el consumo del tiempo, habría sido intervenido y distorsionado a partir de las nuevas formas de contemplación que propone esta nueva ciudad tecnologizada, ciudad que se ha ido construyendo sobre un sentimiento de *confort* y estabilidad que el autor ha definido muy bien con el eslogan del “Aquí mismo, no pasará jamás nada, y *nada aquí ha pasado jamás*”⁴. Para Debord, el agenciamiento se trata de una estrategia utilizada por la sociedad capitalista para poder manejar la ciudad y así operar sobre su separación, agrupándola en la comodidad de sus casas, sus mercados, sus *malls*, y otras pseudo colectividades. La “técnica social” que él revelará como facilitadora de aquello sería la del urbanismo, pues es este el que tiene el poder de planificar y ordenar el territorio.

Citaré de aquí en adelante el término acuñado por Debord para que, en lo sucesivo, se entienda el agenciamiento como una conquista, una toma de posesión, no solo sobre el territorio geográfico, sino también sobre el territorio simbólico. La carta de un humanista italiano del año 1336 y la pintura de un anónimo de Potosí, Bolivia, del siglo XVIII, serán los referentes geográficos que iniciarán la actual investigación, proponiéndose como ejemplos claves para entender el valor de la escritura y la pintura como los primeros

³ DEBORD, Guy. 1995. “La sociedad del espectáculo”. Santiago, Chile, Ediciones Naufragio. 101p

⁴ op. Cit. 107p

formatos de registro en la historia. La particular capacidad de ambos referentes de dar testimonio de experiencias que suceden principalmente en espacios geográficos, será un valor que únicamente tendrán las obras realizadas antes del descubrimiento del papel fotosensible, pues este invento vendría a sustituir las tecnologías de registro que tuvieron a disposición los relatos históricos antes de la modernidad.

Ahora, es necesario hacer una distinción para entender lo anterior: dicho triunfo, dicho *agenciarse*, será diferente del propuesto por Debord. Si para el autor, el agenciamiento sería un recurso del capitalismo utilizado unificar espacio y observador, para esta investigación, *agenciarse*, contrariamente, implicaría una separación entre ambos elementos. Y acá lo desarrollo: el efecto de dicha separación, para el arte y otras creaciones, es lo que permitiría a creadores trasladar de la manera más fiel sus experiencias. El creador, primero observador, requiere desdoblarse del lugar en el que se encuentra, para poder hallar en ellos una particularidad que lo impulse a representarlo, ya sea por sus dimensiones, por las evocaciones personales que le ha generado, por su espectacularidad, o por una serie de otros motivos personales que varían entre el rechazo, la aprobación y la extrañeza.

La imagen que produce este observador tendrá como objetivo traducir de la manera más fiel su experiencia en (del) lugar, para que luego esta sea nuevamente experimentada por un espectador ajeno a dicha experiencia. Los dos agenciamientos que se mencionarán en este capítulo explicarán el vínculo que hay entre los valores históricos de cada pieza, y la conquista de ambas sobre un territorio específico. He elegido dos registros que se inscriben en soportes diferentes, para así enfatizar que el agenciamiento se podría llevar a cabo por un sinfín de otros soportes, mientras estos tengan la capacidad de hacer trascender una experiencia individual.

1.2 Agenciamiento narrativo: la carta de Petrarca

Petrarca, lírico y humanista italiano de importante influencia durante el prerrenacimiento, fue un puente fundamental para sentar las bases del Renacimiento. Caracterizado como un bibliófilo, se dedicó al descubrimiento de importantes textos y autores clásicos, como los discursos de Cicerón, o el descubrimiento del mismo Vitruvio, gracias a lo que se podría decir que por obra de Petrarca se descubre uno de los tratados de arquitectura más antiguos de la Antigüedad clásica. Petrarca utilizaría la escritura como un medio para dejar testimonio de grandes autores que podrían haber pasado al olvido, convirtiéndose en un importante aporte a la memoria colectiva y universal.

Además de concentrarse en el estudio, también fue autor de importantes obras, como el poema *África*, que fue una imitación de la Eneida de Virgilio, las *Epístolas familiares*, imitación de las de Cicerón, o *Secreta Conflictu* (alrededor de 1350), compuesto por tres libros confesionales en los que medita sobre su vida. Mucho antes, el 26 de Abril de 1336, asciende el Monte Ventoso ubicado en Francia, y relata su experiencia a su maestro Dionigi da borgo. La carta escrita está recogida en *Familiarum Rerum Libri*, un conjunto de veinticuatro libros en los que se escribe sobre variados asuntos. Se trata de un relato bastante detallado sobre la experiencia que tiene durante su ascensión, donde relata lo tortuoso y al mismo tiempo dignificador que le resulta el ejercicio físico y mental que le exige la travesía. La carta resulta una confesión bastante personal, pues las complicaciones del ejercicio físico que le sugiere la geografía del monte, y la superación de estas, rememoran episodios de su vida que se ve obligado a solucionar. En estos momentos el autor cita a San Agustín, y otros autores de la antigüedad, como referentes literarios con los que establecerá un paralelismo, para así poder interpretar su propio modelo de vida.

La importancia de la carta de Petrarca como el primer instrumento de registro que se mencionará en esta tesis, se entenderá por el incuestionable valor que tuvo la escritura en el inicio del Renacimiento, pero particularmente para el humanismo. La carta de Petrarca es, ante todo, una memoria personal del autor, que establece su papel como testigo y autor dentro de la historia. Para Petrarca, la escritura será entendida entonces como un medio técnico, una herramienta a disposición de generar relatos de cualquier

índole, o una herramienta de (auto)conocimiento, pues en la medida que escribe, testimoniando su experiencia, al mismo tiempo rememora y reflexiona sobre lo acontecido. Diremos, por último, que el análisis que se hará ahora sobre la carta del autor, hará hincapié en su potencia narrativa, para explicar por qué su particular fuerza de registro. Para esto, a continuación nos dedicaremos a entender qué mecanismos narrativos acogerán, elevarán e inscribirán su contexto, entendiendo las estrategias narrativas utilizadas por el autor como un instrumento técnico que permitirá inmortalizar el paisaje de la época.

1.2.1 Memoria natural: Petrarca y la desaprobación del espacio

Para Petrarca, desde un inicio la idea de la ascensión se trató de una transgresión, partiendo por la estrecha relación que siempre hubo entre su experiencia en el monte y la experiencia de Cristo en el desierto, hito clave en la meditación del cristianismo, donde se evade el mundo y la realidad material. Petrarca expresa esta influencia mediante una serie de alegorías:

“Sin embargo, cuando hayas vagado durante largo tiempo, habrás de ascender hacia la cima de la vida beata bajo el peso de un esfuerzo propuesto de manera inoportuna o te deslizarás indolente en el valle de tus pecados.”

El camino hacia la cima es relatado como un real tormento psíquico, donde Petrarca mantiene una constante disputa entre su esfuerzo espiritual y físico, y el intento por mantener una voluntad que le permita superar su debilidad. Ese placer de contemplar el paisaje no fue nunca parte del relato de la carta, de hecho, cuando Petrarca llega a la cima tampoco expresa suficiente conformidad con lo que observa:

“(…)Miré en torno de mí: las nubes estaban bajo mis pies y ya me parecían menos increíbles el Atos y el Olimpo mientras observaba desde una montaña de menor fama lo que había leído y escuchado acerca de ellos. Después dirigí mi mirada hacia las regiones de Italia, a donde se inclina más mi ánimo; los Alpes mismos, helados y cubiertos de nieve, a través de los

cuales aquel fiero enemigo del nombre de Roma pasó, resquebrajando la roca con vinagre, si hemos de creer la leyenda, parecían estar cerca de mí, cuando, sin embargo, distaban un gran trecho de donde yo me encontraba. Suspiré, lo confieso, en dirección al cielo de Italia, visible más bien al ánimo que a los ojos, y me invadió un deseo desmesurado de volver a ver a los amigos y la patria(...)”

Las primeras dos líneas dan cuenta de una desesperanza respecto de las dimensiones del Atos y el Olimpo, como si la altura le otorgara una mirada privilegiada, superior. Diferente a lo que le generan los Alpes, que le parecen más cercanos de lo real porque los vincula con la leyenda de Anibal, personaje que viaja rumbo a Roma y para poder pasar un roquerío decide derretir las piedras con vino avinagrado. De esto se observa cómo la cercanía con ciertos hitos que vislumbra desde las alturas depende de relatos que resignifican su experiencia. Sin embargo, a pesar de que en estas líneas se expresa el mayor estado de conformidad hacia lo que observa, el viaje se vuelve tormentoso nuevamente cuando a Petrarca se le ocurre abrir el libro de confesiones de San Agustín, para encontrarse por casualidad con un párrafo que dice lo siguiente:

“Y fueron los hombres a admirar las cumbres de las montañas y el flujo enorme de los mares y los anchos cauces de los ríos y la inmensidad del océano y la órbita de las estrellas y olvidaron mirarse a sí mismos”

Este párrafo de San Agustín causa tanta ofuscación en el viajero, que de modo autoexigente se venía preocupando por seguir al pie de la letra las enseñanzas del Santo, pues se siente apelado por una enseñanza que no aplicó como debía durante su viaje, habiéndose dedicado, por lo contrario, a apreciar la magnificencia de lo que lo rodeaba. De tal forma, este último párrafo de San Agustín ejemplifica con claridad el tono crítico con el que me referiré al viaje del autor. La confusión, el arrepentimiento, los deseos y otra serie de incómodos sentimientos, determinaron la distancia que tuvo Petrarca con el paisaje que se encontraba frente a sus ojos. Difícilmente considerado bello, como si en cambio se tratara de una postal, una imagen de dos dimensiones, plana y fría ante su mirada. Aunque por otro lado, el párrafo también expresa el compromiso visual-corporal que tuvo Petrarca durante el

viaje, sumergiéndose en una caminata donde la visión lo condujo, impulsando el movimiento de su cuerpo para construir una experiencia de viaje donde el ejercicio físico y reflexivo es comandado por la mirada.

Pero ¿en qué nos concierne la distancia que toma Petrarca de lo que observa? ¿Cuál es la relevancia de la desaprobación hacia el paisaje y el sumergimiento corporal durante el viaje? Es importante entender que esta separación es lo que instala su comprensión del lugar, si consideramos que el ejercicio se inicia en el juicio y luego en la reflexión del juicio: la carta, testimonio no inmediato dirigido a su maestro a modo de confesión se instala como el *medio* que hace posible que nosotros los lectores conformemos una imagen mental de lo que pudo haber observado Petrarca por cómo este relata la experiencia –“A Dionisio Da Burgo San Sepolcro, de la Orden de San Agustín y profesor de las sagradas escrituras, acerca de ciertas preocupaciones propias (FAM. IV, 1)⁵”

La carta es un documento que pone a prueba un ejercicio de la memoria. Las reflexiones que encabezan este relato se encuentran ligadas a zonas del recorrido que las originaron, como aquel momento en que mientras asciende con el hermano este último prefiere los caminos más difíciles pero cortos y Petrarca los más largos pero seguros, dinámica que se repitió varias veces y de lo que Petrarca concluye, hablándose a sí mismo:

“Has de saber que lo que has experimentado hoy en varias ocasiones en el ascenso de este monte es lo que te sucede a ti y a muchos cuando os acercáis a la vida beata; pero no es tan fácil que los hombres se perciban de ello, pues los movimientos del cuerpo son visibles, mas los del espíritu permanecen invisibles y ocultos”⁶

Este vínculo emocional transforma las zonas señaladas en *hitos del paisaje* (marcadas por la frustración, el recuerdo o la complejidad física), permitiendo que Petrarca más tarde rememore su experiencia en el escrito a partir de una *memoria natural*. La memoria, como una de las cinco partes de la teoría retórica que fue

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

fundada en la Antigüedad Clásica explica sus inicios en la oratoria, un sistema utilizado para dominar audiencias a partir de una intención personal, y que requería de ciertas destrezas mentales para poder relatar un discurso sin tender a olvidarlo. Para esto, en la oratoria se ejercitaba lo que se definía como *memoria natural* y *memoria artificial*, donde la primera sería la que por defecto tenemos al nacer, y que no requiere de impulsos ajenos a los naturales con los que ya se cuenta. Mientras que la segunda se trataría de una memoria adquirida que podría mejorarse a partir de un adiestramiento o ejercitación de ciertas técnicas, buscando tener las mismas cualidades de la primera, pero de modo forzado. Así, la oratoria habría utilizado los beneficios de esta última, pues le permitía ordenar y visualizar las ideas como si se tratara de una arquitectura mental que se definió como *Topografía Memorativa*, y que le debemos a Cicerón, que comienza a estudiarla como un “arte de la memoria” a partir de una anécdota que impulsó su investigación, y que es narrada por el autor en su tratado *Sobre el Orador*⁷.

La *Topografía Memorativa* consistió en un ejercicio de la memoria que ayudaba a recordar, a partir del vínculo (de cualquier índole) entre una idea y los lugares dentro de un espacio. Mesas, puertas, manchas en la pared, y otros elementos serían vinculados con imágenes correspondientes a cada idea que se quería retener, a modo de ordenamiento de ciertas impresiones visuales que más tarde permitían “grabar” en esos lugares lo que se necesitaba recordar. Estas ubicaciones se transformarían en imágenes concretas que luego serían rememoradas mentalmente, pues tendrían un lugar y tiempo concreto, fijando el sentido de la vista como el atributo que permitiría que se realizaran correctamente los desplazamientos mentales de un orador.

Cuando Petrarca va al pasado y luego vuelve al presente, constantemente, para encontrar las huellas que construyen su discurso, recurre a este tipo de memoria

⁷ Cuenta la leyenda narrada por Cicerón en el tratado *Sobre el Orador (De Oratore)*, que Simónides de Ceos, en un banquete realizado a un noble llamado Scopas, se habría levantado de la mesa para juntarse con dos jóvenes que lo esperaban en el exterior, y durante su ausencia se habría desplomado el tejado aplastando y dejando bajo los escombros a Scopas y a todos los invitados. Se dice que la gravedad del derrumbe habría dejado irreconocibles a los invitados volviendo difícil que sus familiares reconocieran los cuerpos. Ante esto, Simónides recordaba los puestos en que se habían sentado los integrantes, siendo capaz de indicar a los parientes donde podrían hallarse los cuerpos de las víctimas. Véase SEBASTIÁN PASCUAL, Luis. 2014. Breve historia de la mnemotecnia [en línea]. ed. 1.2. Mnemotecnia.es <<http://www.mnemotecnia.es/bhm>> [consulta 04/01/2017].

topográfica, que le permite escarbar en lo que recuerda de viaje para así poder relatarlo. Cabe mencionar acá que si el viaje de Petrarca no hubiese sido interrumpido por la desaprobación, estado que le permitió estar consciente del espacio recorrido, y en vez de esto se hubiera concentrado en contemplar la belleza del paisaje, habría sido imposible tal ejercicio rememorativo. Por esto, el *método topográfico memorativo* se menciona dentro del análisis, pues resume la importancia de la distancia y el tiempo como factores determinantes de la relación que hay con lo que observamos, una distancia que puede ser innata al sujeto que recuerda, o adquirida de modo artificial.

La disposición u ordenamiento mental de la serie de signos que observa Petrarca a partir de una impresión visual, enfatiza en una cuestión que sería fundamental para esta discusión: el sentido de la vista, para permitir un desplazamiento mental de manera que el acto de recordar ocurra paralelo al acto de mirar. La experiencia rememorativa de Petrarca se trata de un sistema de observación que es efectivo en la medida en que hay distancia con las imágenes que derivan en el recuerdo, distancia que permite una suerte de “mapeo” del espacio hecho con la mirada, como si con esta se pudiera realizar una “cartografía” de la memoria.

1.2.2 Dimensión petrarquiana

La carta escrita por Petrarca a su maestro opera como un *medio técnico de registro*, una suerte de puente entre la experiencia del autor en el monte y el lector, que desconoce por completo las complejidades topográficas, geográficas, pero también la dimensión subjetiva de ese paisaje, categorías que junto al pensamiento histórico de su época conformaron la imagen del espacio ante los ojos de Petrarca, pero también ante los ojos de quienes leímos el relato. La carta es un medio *técnico* de “captura” no instantánea que se podría catalogar como analógico, pues no es capaz de registrar en tiempo real el viaje del autor. Petrarca espera llegar a su hogar para sentarse y relatar los sucesos que le acontecieron, en un tiempo analógico que definiremos de aquí en adelante como *dimensión petrarquiana*: una dimensión temporal extendida, duradera y recorrible (como la distancia entre el monte y la casa de Petrarca), que hay entre una experiencia y su registro.

La *dimensión petrarquiana* es, por lo tanto, reflexiva y analítica, pues no se haría referencia a un medio de registro inmediato, donde la relación con lo observado es más bien efímera. El observador inmerso en una *dimensión petrarquiana* no tiene la oportunidad de representar lo que ve hasta que no cuenta con un medio técnico que lo registre. Por esta misma condición, no es normal que esté preocupado por “inmortalizar” lo que está frente a su mirada, pues no es un impulso que pueda resolver. El principio del *yo puedo*⁸ que trae a discusión Virilio a propósito de Merleau-Ponty -que en ese caso lo utiliza para ejemplificar como es que la tecnología lo suprime- se refiere a la cualidad del ser humano de poder alcanzar y unirse a lo observado solo por tener la capacidad de mirarlo, como si el cuerpo fuera una extensión de la mirada. La visión se encuentra “encerrada”, presa en medio de las cosas que la rodean, dependiendo de la voluntad de movimiento del cuerpo y de la mirada su extensión y proyección hacia el objeto que se observa.

“El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer entonces en lo que ve el “otro lado” de su potencia vidente. Él se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo”⁹

Lo *análogo*, como característica del proceso de observación de Petrarca que parte con su experiencia en el monte y culmina en la carta, depende entonces de un ejercicio visual que se encuentra sujeto a uno corporal. Recordemos que mientras asciende se sumerge en una caminata que es movilizada por los puntos del paisaje que va observando y a los que aspira llegar, haciendo de su viaje un viaje en el que *ve y se mueve* constante y repetitivamente. Su mirada, que por esto entendemos como una mirada prolongada, se trata de un ejercicio que va revelando de a poco el contexto observado, más tarde re-memorado al ser escrito. De manera que la experiencia y la carta se entienden como análogos por registrar de manera *retardada* la experiencia de Petrarca.

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. “El ojo y el espíritu”. Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós. 16p

⁹ Ibid.

La relevancia de lo visual y corporal que introduce el principio del *yo puedo* planteado por Merleau-Ponty explica cómo es que Petrarca se agencia del territorio a través de la mirada, impulsado a caminar para poder entrar en una dinámica corporal meditativa. Petrarca se sumerge en el viaje, para volverse permeable a los estímulos del espacio visual y geográfico, estímulos que le permiten vincular las enseñanzas de San Agustín con el paisaje que se encuentra habitando.

1.3 Agenciamiento pictórico: la forma de la virgen y su traslado simbólico

Hemos dicho que la capacidad de registro de la carta de Petrarca estaría determinada por ciertas condiciones del medio escrito. Dijimos que escribir implica ejercitar lo memorativo, entregándose a la *cualidad analógica* del medio, pues escribir, definitivamente no es un ejercicio inmediato. Entonces considerando esto, la potencia de la carta de Petrarca para registrar la experiencia del autor en el cerro, se explica porque el tiempo de la escritura es puesto al servicio de su experiencia física y mental. Y acá me explayo con claridad: el ejercicio re-memorativo al que debe acudir Petrarca para revivir su experiencia, sumado al ejercicio análogo que implica escribir, padeciendo caligráficamente, letra por letra, su experiencia, es lo que hace que la carta, como probablemente muchos otros relatos dentro del Renacimiento, tenga la capacidad de situarse como una *técnica de conocimiento*, capaz de trasladar cualquier realidad.

Cuando Petrarca llega a la cima y ve a lo lejos el Atos, el Olimpo y Los Alpes, menciona cuestiones en referencia a la escala, la distancia, o relatos historiográficos vinculados a aquellos lugares, logrando establecer un acercamiento de orden sensorial para familiarizarse con el paisaje que lo rodea. La condición física inalcanzable que define a aquellas cosas que se encuentran allá, lejos de su corporalidad, y cómo Petrarca las acerca, será reflexionada ahora a partir de una referencia pictórica donde se utiliza la figura divina como un *link o puente entre lo inalcanzable y su acercamiento*. El registro, como la capacidad de agenciarse que puede alcanzar un medio, se explicará a continuación a partir de una pintura que tiene origen en un cerro de Potosí, Bolivia, con la idea de presentar dos formas de agenciarse ocurridas en épocas diferentes, pero en similares contextos geográfico.

Resulta importante considerar la *repetición* de la figura de la Virgen durante el Arte Mariano, principalmente como una figura que encarnaba la presencia del niño Jesús. El no-natural origen de este se justificaba con la presencia icónica de la virgen, mediadora de su existencia. Es esta figura histórica la que encontramos a lo largo del Arte Religioso, expresada en una serie de *repeticiones* que se llevaron a cabo para poder alcanzar a la divinidad, “mediatizando” el ícono de la virgen. Aquí, el recurso de lo repetitivo se puede interpretar como un modelo que comienzan a utilizar los artistas para encarnar el motivo divino. Entonces la pintura, como medio, compite con el carácter inalcanzable de dicha divinidad, buscando acercar esta realidad sobrehumana a sus fieles y al momento histórico¹⁰. Pero entre todas las repeticiones, entre todos los intentos, ¿qué vuelve particular a unas de otras? o ¿cómo cada artista busca la forma particular de volver transcendental su representación, es decir, de volverla un registro histórico?

Para abordar estas preguntas trabajaremos en el análisis de la pintura *La Virgen del Cerro* (s. XVIII), realizada por un anónimo de Potosí, Bolivia, que actualmente se encuentra en el Museo de la Casa de Moneda del mismo país. Como explicamos en un comienzo, existirán dos medios que cumplirán un importante papel en la tarea de registrar las experiencias de la mirada antes de la llegada de la modernidad, período impulsado por la invención de la fotografía: la escritura y la pintura son los medios que harían trascender las experiencias físicas del humano de cada época. Entendiendo esto, en este subcapítulo el objetivo será comparar las habilidades discursivas de la pintura pre moderna, en relación a la escritura. Se establecerá un paralelismo entre el agenciamiento de la pintura y el agenciamiento de la carta, ambos geográficos, con la idea de comprender a cabalidad como el ejercicio de agenciarse implica también una nueva forma de habitar/intervenir lo geográfico, desde la experiencia física.

En cuanto a la pintura, en la parte superior del cuadro se encuentra la Santísima Trinidad coronando a la virgen. A la derecha el padre vestido con una capa pluvial, a la izquierda el hijo con ornamentos que utiliza el sacerdote en la misa, y al centro de ambos una paloma personificando al Espíritu Santo. Mientras que detrás de cada uno se encuentra el arcángel San Miguel (izquierda), y San Gabriel (derecha). En la zona inferior izquierda de la pintura se encuentra el papa Pablo III, un cardenal y un obispo,

¹⁰ DELEUZE, Gilles. 2002. “Diferencia y repetición”. Buenos Aires, Argentina, Amorrortu editores. 21p

mientras que a la derecha Carlos V y un indígena, separados ambos grupos por una esfera color celeste que hace referencia a la tierra. Ambas escenas, terrenal y celestial, se encuentran divididas por nubes y querubines. Pero ¿qué particulariza a este registro de otros registros de la virgen? Y por lo tanto ¿Qué operaciones expresan un posible agenciamiento de su territorio sincrético? La fusión virgen-cerro, un híbrido de mujer y tierra, metáfora del concepto de la Pachamama, sintetiza las ambiguas creencias que tuvo el anónimo producto del sincretismo cultural que se dio en Potosí, influenciado por inmigrantes que llevaron el barroco, y misioneros que impusieron el Dios cristiano. El pintor se apropia de la imagen del cerro de Potosí, fuente de riqueza que hizo del pueblo el centro de la economía, para reinterpretarlo como un cerro con cabeza y vestido que figura ser la Virgen. Así se simbolizaría la protección del lugar al que se adora, utilizando la imagen de una virgen-cerro, virgen y diosa andina al mismo tiempo, para finalmente inmortalizar el lugar como una fuente de ganancia.



FIG.1. *Virgen del Cerro*, s. XVIII. Anónimo. Óleo sobre linzo. Colección del Museo de la Casa de Moneda, Potosí, Bolivia.

El *tiempo petrarquiano*, ese que he definido como un tiempo extendido que acontece entre la observación y su registro, también es un tiempo que se podría interpretar en la pintura del anónimo. Ese *tiempo petrarquiano*, un *tiempo analógico* con el que se caracteriza particularmente la práctica del escribir, se entendería en la actual pintura como un *tiempo simbólico*, un tiempo gracias al que las referencias religiosas citadas en la imagen podrían alterar la forma en que cotidianamente se habitó el cerro. Sin embargo, esto no podría haber ocurrido en cualquier otro cerro. La riqueza minera que existió en Potosí hizo de este territorio geográfico uno de los más importantes durante la colonia española, llevando al Virrey de Perú Francisco de Toledo a fundarlo en el 1572 con el nombre de Villa Imperial, principalmente para darle techo a los pioneros españoles que habrían comenzado con la explotación del cerro, pues desde la época precolombina ya existía un pueblo nativo llamado Cantumarca¹¹. De esta forma, la identidad de la Villa Imperial se habría supeditado al poder económico y religioso que concentraba el cerro, elemento geográfico que los representaba fuertemente, y motivo por el que se utilizó de referencia en pinturas, grabados y en su primer Escudo, donde se cita al cerro mediante la forma piramidal.



FIG.2. Escudo Villa Imperial de Potosí, 1547.
Autor: José Fuentes
Año: 2014

El ritmo comercial que se instaura desde la creación de la Villa en adelante, implica un sometimiento del pueblo a un régimen de trabajo mecánico y constante que solo le traía beneficios al Virrey, en una dinámica de trabajo donde los indios se abstraían de

¹¹ Traducción hecha por los españoles al nombre original de Ccantumarcani.

su realidad más cotidiana (el hogar, la familia) para sumergirse en el trabajo dentro de las minas. La relación corporal entre los indios y el cerro era evidentemente lo que mantenía a Bolivia en la cúspide de la economía mundial, generando un ambiente propicio para la especulación de historias como la del español Antonio de León Pinelo, quien supuestamente hizo el famoso cálculo según el cual con la plata extraída del Cerro Rico se podría haber construido un puente de plata entre Potosí y Madrid. Esta anécdota, y testimonios como el que las herraduras de los caballos de la ciudad también se habrían construido de plata, revelan que el cerro se transformó en una fuente de inspiración e idolatría, por la que había un constante conflicto de pertenencia entre indios y españoles. Este conflicto era comercial, por las razones que he dado, pero también espiritual, pues existía una lucha cultural entre ambos grupos: los españoles tenían como objetivo acabar con las prácticas idolátricas de los indígenas, arremetiendo con todo signo de culto *huaca*¹². En este contexto de pugna cultural e identitaria, se podría afirmar que la pintura del anónimo se trata de un agenciamiento porque logra registrar este conflicto, este cruce cultural que caracteriza al sincretismo.

Si en la carta de Petrarca los lectores “habitamos” el Monte –ficticiamente- por cómo es relatado por fragmentos de viaje y experiencia que se están constantemente rememorando, la *Virgen del Cerro* lo que hace es inaugurar una nueva experiencia, no tanto para nosotros sino para los habitantes de Potosí, para quienes se ve modificado el carácter inmóvil y comercial del cerro, con el fin de ser revisitado desde una nueva finalidad geográfica-beatífica. Esto permite que lo divino se vuelva habitable a través de un cerro que funciona como mediador terrenal de la virgen. Y la pintura, al hacer un perfecto calce entre la forma del cerro y la forma del vestido de la virgen, fija esta unión formal en la memoria de sus observadores estableciendo de ahí en adelante una semejanza imborrable.

¹² Utilizado para designar lugares, objetos y deidades sagradas que eran veneradas mediante diferentes ceremonias. En el caso del cerro de Potosí, que era considerado *huaca*, se apunta que el dios al que estaba consagrado habría sido el dios Pachacámac. Esto lo precisa el cronista potosino Arzáns de Orsúa y Vela en un texto donde queda en evidencia el poder del dios en ritos de castigo. Véase GISBERT, Teresa. 2010. El cerro de Potosí y el dios Pachacámac [en línea]. <<http://www.scielo.cl/pdf/chungara/v42n1/art28.pdf>> [consulta 01/05/2017].

La carta de Petrarca y la pintura de la *Virgen del Cerro* abordan dos formas de agenciarse del territorio (territorio del viaje y territorio divino) y, por lo tanto, de registrar un momento histórico. La primera porque encuentra en la escritura el vínculo entre la experiencia física y su transferencia al lector, y la segunda, porque altera la habitabilidad simbólica del cerro a partir de la distorsión de su imagen. Esta pintura que, si me puedo dar el gusto, nombraría como *intervención geográfica*, altera la función del espacio al agregar a su valor ancestral pachamámico un valor divino, que los conecta con un “cielo” antecedido por dos querubines. Para el anónimo en contexto de conquista, la reinterpretación de patrones y símbolos religiosos se podría traducir de dos formas: como la expresión de la autonomía con la que se defienden los indios de la dominación española, o al revés, como una conquista cultural por parte de los españoles, quienes “coronan” el cerro. Este cruce de creencias que caracterizó al sincretismo latinoamericano es una de las condiciones fundamentales por las que este documento histórico implica un agenciamiento del cerro ¿Por parte de los indios o por parte de los españoles? dependerá del lector.

La idea de *agenciamiento* que ha estado presente desde el principio, se puede definir como el atributo con el que cuenta una persona cuando traspasa, pero también modifica, permanentemente la imagen que tenemos de un lugar cualquiera. *Agenciar*, que como hemos dicho sería muy parecido a conquistar, es un recurso que han utilizado Petrarca y el anónimo para dar testimonio de una experiencia individual y local, originada de una aprensión hacia los lugares conocidos. Ambos observadores, que sienten una conexión histórica, biográfica o sencillamente sensorial con el espacio, han querido compartir este encuentro con un tercero, motor que los obligó a elegir su respectivo medio para comunicar, exponer, o trasladar fielmente la mirada. Es esta decisión por el medio, y el rendimiento de su lenguaje, lo que define si se concreta o no un *agenciamiento*, y por lo tanto, si se concreta o no un registro histórico. De no efectuarse un *agenciamiento*, dicho medio no modificaría la mirada del otro, y entonces, la carta no habría encarnado la tortura física y emocional de Petrarca, o una obra como *La Virgen del cerro* no habría sido capaz de comunicar cómo se extirparon las costumbres sacras de los indios de Potosí.

En el actual capítulo, se han puesto en comparación dos registros de la experiencia en un cerro, ambos de diferente época y soporte, para poder evidenciar la amplitud

con que podemos entender un agenciamiento en épocas anteriores a la invención de la fotografía. En Petrarca vimos cómo la capacidad de agenciamiento de la carta triunfa gracias al ejercicio *analógico* que implicaba ejecutarla. Pero en *La virgen y el cerro* esta capacidad triunfa no solo por el gesto pictórico, *analógico* por naturaleza, sino por los efectos que tiene el poder de su representación sobre un territorio divino, y geográfico. Es curioso, pero podríamos concluir que además de modificar el territorio geográfico de los habitantes de aquel lugar en aquel período, la representación también habría sido capaz de seguir modificando el actual territorio, física o fotográficamente. El doble triunfo del agenciamiento del cerro se justificará entonces si el lector, en caso de haber empatizado con lo que he expuesto sobre la pintura, observa una foto del cerro Potosí actualmente, e inevitablemente le surge un *flash back* de la virgen coronando su cima.

Las capacidades simbólicas, figurativas, gestuales, expresivas, u otras, que pueden ser explotadas por el formato pictórico, son capacidades que irán modificándose dependiendo de las temporalidades que determinen a cada época. Por lo tanto, la pintura evolucionará en términos de lenguaje y formato –tal como estos evolucionan del renacimiento al barroco, o del barroco hacia el Neoclasicismo- para ir respondiendo a los cuestionamientos y paradigmas que van siendo emplazados por los nuevos hitos de cada período.



FIG.3. Fotografía actual del Cerro Potosí
Fuente: Potosi.bo
Año: 2016

II. CREACIONES POST IMAGEN FOTOGRÁFICA

El pintor e investigador David Hockney (Bradford, Reino Unido, 1937), en el documental *El conocimiento secreto (Secret Knowledge, 2002)*, constata, a través de diversas pruebas a cámara, que la utilización de herramientas ópticas dentro del arte dataría desde comienzos del siglo XV. Hockney descubriría que, concretamente entre el año 1420 y 1430, en algún lugar del norte de Europa, muchos artistas habrían utilizado la óptica para crear proyecciones sobre las telas, que luego les servirían de referencia para pintar. Al comienzo, este “truco” habría permanecido como un conocimiento secreto al que muy pocos artistas habrían tenido acceso, pero más tarde se habría masificado por Italia entre los pintores. A pesar de la gran cantidad de historiadores y especialistas que se han abalanzado sobre la tesis de Hockney por la prematura relación entre el arte y óptica que este postula, es un hecho que estos avances científicos comenzaron a influir con fuerza en el pensamiento artístico del Renacimiento, y a ser utilizados oficialmente por los pintores de esta época.

Según Stoichita, la época moderna se trataría de una maduración de aquel panorama, donde los artistas en vez de utilizar estas herramientas ópticas al servicio de la técnica, tematizarían la visión misma como un tema central dentro de sus pinturas¹³. La evolución de los descubrimientos científicos en óptica, que siempre han ido en un carril paralelo al del arte, el año 1839 culminan en una importante invención dentro del terreno de la óptica: la fotografía. La llegada de la foto definitivamente pone en crisis a los mecanismos de registro oficiales: la pintura pierde validez, siendo sustituida por la fidelidad de la nueva herramienta. De esta crisis emergen las obras que inician la pintura moderna, que tal como dice Stoichita, deben su modernidad al hecho de “pensar la mirada”¹⁴. Edouard Manet inauguraría este período con celebres obras como *Almuerzo sobre la hierba (1873)*, y más tarde *Impression, sol naciente (1873)*, que fue expuesto en el estudio del fotógrafo Nadar, en el Boulevard des Capucines, promocionando un nuevo movimiento llamado impresionismo, donde los pintores trasladan sus caballetes hacia el exterior, justificando que solo allí se encontrarían los verdaderos estímulos visuales: la impresión de la luz y el contraste óptico.

¹³ STOICHITA, Victor. 2005. “Ver y no ver”. Madrid, España, Ediciones Siruela. 12p

¹⁴ Ibid.

La llegada de la fotografía sustituiría de inmediato la capacidad de cualquier producción de llevar a cabo un registro fiel de la realidad, por esto, después del arte post imagen fotográfica, no podríamos hablar precisamente de la existencia de agenciamientos, salvo en el caso de los impresionistas. Explico esto a continuación. El agenciamiento, que inaugura esta tesis con un referente narrativo y otro pictórico, ambos ubicados entre el Renacimiento y el Barroco, busca establecer las bases con las que determinaremos, de aquí en adelante, si una imagen es capaz de llevar a cabo un registro, o no. Como vimos, estos referentes cumplían con la potencia de registro por dos atributos principalmente: uno era su condición *analógica*, y otro era una cuestión bastante sencilla y esperable: ambos medios, es decir, la escritura y la pintura, se trataban de los principales medios de registro de su época, lo que los volvía incuestionablemente eficaces. Ahora, lo que sucede con la llegada de la fotografía es que, a pesar de sustituir la potencia de registro de la escritura y la pintura, es acogida por el impresionismo, el que no se opone a su llegada, sino que solo dialoga con ella.

Para entregar un panorama completo acerca de cómo otras creaciones resuelven la llegada de la foto, también será necesario mencionar en este capítulo dos inventos que tuvieron el objetivo de proyectar experiencias espaciales hacia el observador: el *Kaiserpanorama* (1881), un invento circular que cuenta con estaciones individuales, donde cada observador ve el paso de diapositivas; y el *Cinemascope* (1926), un formato de grabación que permitía proyectar películas panorámicas sobre una superficie curva. Veremos cómo, a diferencia de los impresionistas, ambos inventos, ya en un contexto donde se habría madurado el efecto de la fotografía y el cine, aun así expresarían en su forma tridimensional y distorsionada, la constante búsqueda por acercar una realidad espacial al público que los utilizaba. Esa condición *analógica*, aun presente en el impresionismo, veremos cómo acá se desintegra, desapareciendo, para darle paso a una interacción donde el *tiempo del usuario* se encontraría ya suprimido. El nuevo estado que inauguran estos inventos, donde el usuario se encuentra hipnotizado por los efectos que tiene cada invento cuando los utiliza/consume, servirá para introducir a una nueva etapa de la investigación donde se justificará por qué ya no podremos hablar más de un óptimo agenciamiento territorial, en el arte y en otras creaciones.

Veremos como este movimiento artístico y los otros inventos mencionados, utilizarán un mismo recurso visual estratégico: la sustitución. La pintura impresionista sustituirá elementos/condiciones del espacio representado, volviendo ambigua la superficie del cuadro, y confundiéndonos a nosotros como observadores. Mientras que el *Kaiserpanorama* y *Cinemascope*, sustituirán el ángulo de la mirada humana –el *Kaiserpanorama* los 360° de un giro completo realizado con el cuerpo y la mirada, visualizados en su forma cilíndrica, y el *Cinemascope* los 180° horizontales de una panorámica humana- engañando a nuestros sentidos, de forma que creamos estar dentro de los espacios que ambos recrean. Por esto, en este capítulo determinaremos que estos últimos inventos no se tratarían de un agenciamiento: mientras los impresionistas tematizaron los conflictos de la mirada, dialogando con una época que habría sido modificada por la fotografía, veremos cómo estos otros inventos fueron, más bien, productos efímeros al servicio de la diversión.

El espíritu con el que vislumbro un irreversible (no)estado de las imágenes-registro después de la fotografía, no es el mismo espíritu con el que se afirma que después de la fotografía no existe sencillamente ningún propósito en las propuestas visuales que desde el arte proponen registrar una experiencia. Lo que sí quiero proponer, sin duda, es que después de la fotografía, si existen imágenes que aún busquen agenciarse de una realidad, registrándola como si fueran un medio capaz de trasladarla, no solo no cumplirán con dicho propósito, sino que además solo comunicarán en su superficie lo incompetente que resulta dicho propósito.

2.1 El ojo como instrumento validador de la realidad: el arte de los impresionistas

Berkeley, en su *Ensayo de una nueva teoría de la visión*¹⁵ retoma el sentido de tres temas fundamentales para comprender la visión humana: la distancia, la magnitud y la situación. Es a partir de este mismo elemento que varios personajes de la ciencia positivista de su época (1709) elaboraron diversas teorías para explicar cómo era que el ojo podía reconocer los objetos que se encontraban a corta o larga distancia del

¹⁵ BERKELEY, George, 1980. "Ensayo de una nueva teoría de la visión". Buenos Aires, Argentina. Ediciones Aguilar.

cuerpo. Berkeley, que propone el inmaterialismo y la epistemología empirista, objeta a los científicos que explicaban el comportamiento de la visión a través de números y ángulos. Para Berkeley la visión no se calculaba con cifras matemáticas, pues no se trataba de una sustancia que pudiera ser vista. La distancia no puede ser percibida por sí misma, salvo por otra idea que fuera percibida inmediata y paralelamente, lo que quiere decir que la distancia es una magnitud que construimos a partir de otros elementos, influyendo en cada visión humana de manera independiente. “También conozco que la sensación producida por el giro de los ojos es inmediatamente percibida por sí misma, y sus varios grados se relacionan con distancias diferentes(...)”¹⁶. Esto es de suma relevancia pues para Berkeley lo que vemos a lo lejos, o que tan magnificente nos parezca un objeto, no dependerá de la vista, sino de la experiencia.

Lo que sugiere Berkeley aquí tiene mucha relación con un escepticismo que se puede percibir en la obra de los impresionistas frente a las interpretaciones del espacio, ambiguo, incalculable e inexacto ¿Cómo es posible que un medio cualquiera sea capaz de representar la experiencia subjetiva de un sujeto en un lugar? El impresionista no lo niega, sino que más bien se pregunta cómo su medio, en un contexto donde la fotografía es determinante, inscribiría en su superficie la nulidad de este propósito. Sus paisajes y sus personajes: el color, el brillo, la mancha y las miradas, todo indica que lo que comunicaban no eran los eventos en general, sino el proceso por el que se codificaban, y ese proceso era la visión.

El año 1874, Manet expone *El ferrocarril*, pintura en la que misteriosamente no se observa un ferrocarril. Una mujer mirando de frente al pintor, y por lo tanto al observador de la pintura. En su regazo un cachorro, y en sus manos un libro que al parecer ha dejado de leer para mirar “a cámara”, como si el pintor fuera un fotógrafo ciudadano, nuevo carácter que adoptan los pintores de la vida moderna. La niña de atrás, que observa en dirección al humo, y el humo, que pareciera ocultar otra escena en la profundidad del plano, son el único testimonio de la existencia del ferrocarril. La escena nos tensiona, pues evidentemente se trata de una censura, o un recorte de información. Mientras la mujer que lee, confundida o acechada también por nuestra

¹⁶ Op. Cit. 31p

mirada, sigue observando cómo nosotros buscamos huellas de la existencia del ferrocarril en el cuadro.



FIG.4. *El Ferrocarril*, Edouard Manet, 1874. Óleo sobre lienzo. National Gallery of Art West Building, Washington, Estados Unidos.

El ferrocarril tematiza una mirada obstaculizada, pues una vez que nos disponemos a interpretar la pintura entramos en un juego, una búsqueda que nos mantiene entrampados entre el vapor, las rejas, la niña de espaldas buscando lo mismo que nos encontramos buscando nosotros, y la mujer observándonos, de manera que se configura un triángulo de miradas. Pero mantenemos el cuestionamiento ¿qué es lo que comunica *El ferrocarril* de Manet? Que no es una pregunta sobre “qué quiere decir él como artista”, si no sobre “qué comunica la obra”, qué quiere decir la incomunicación de la que somos parte al buscar el elemento que se menciona en el título, pero que sin embargo no está presente en el cuadro. Y entonces, qué quiere decir que nos veamos obligados a recurrir al fuera de cuadro, imaginando una posible realidad que complete la idea inconclusa que tenemos de la imagen.

Gombrich, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, sugiere algunas alternativas para comprender cómo comunicarnos con una obra. El autor nos advierte que para todo estado comunicativo siempre existe un marco de referencia universal que nos ubica en un terreno conocido frente al objeto que nos encontramos cuestionando, eso que es más conocido como las “tradiciones de una cultura determinada”¹⁷. Pero nos da otro dato más significativo aún, para lo que recurre a la teoría de la información, explicando que la información se origina en lugares donde se plantea una duda, y que esa duda implica la existencia de alternativas que nos harán elegir, seleccionar o discriminar¹⁸. En referencia a esto ¿qué comunica *El ferrocarril* como pintura en la que el elemento protagónico no es explícito, sino más bien tácito dentro del cuadro?

No es de interés ahora detenernos en todas las cuestiones técnicas que caracterizaron al impresionismo, sino que ocuparnos exclusivamente de cómo este transformó un modelo de observador acostumbrado a contemplar, observar fijamente sumergido en historias, para pasar a un observador dinámico, cuestionador y escéptico, conducido a mirar el cuadro como si se tratara de una superficie sin profundidad. Y cuáles fueron los nuevos recursos empleados para llevar a cabo esta nueva transformación.

Meditaciones sobre un caballo de juguete da inicio al ensayo cuestionando la categoría a la que pertenece un *caballo de madera*: “¿cómo nos habríamos de dirigir a él? ¿Deberíamos describirlo como una *imagen de caballo*”?¹⁹ Aparentemente no. Gombrich acordaría que la mejor palabra para definir a este objeto galopable sería el de sustitutivo, sustitución del caballo de carne y hueso. Tomando como referencia esta afirmación, me gustaría establecer una analogía entre ese *caballo de madera* y la pintura de Manet en cuestión. No sería muy habilidoso de nuestra parte, da a entender Gombrich, si pensamos que un borracho saluda cortésmente a los faroles que van alumbrándole el camino solo porque su borrachera los abstrae y distorsiona, diremos que el farol es confundido con una persona porque sustituye su verticalidad. De igual forma, no sería muy habilidoso de parte del observador pensar que el tren de

¹⁷ GOMBRICH, E.H., 1968. “Meditaciones sobre un caballo de juguete”. Barcelona, España, Editorial Seix Barral. 125p

¹⁸ Op. Cit. 127p

¹⁹ Op. Cit. 1p

El ferrocarril no está en la pintura, como lo hemos venido creyendo. El humo es la huella de su paso, y la dirección de la mirada de la niña apuntaría hacia aquel.

A simple vista, lo primero que explica esto es que el ferrocarril representado en la pintura no está ubicado ahí bajo la forma de una idea determinada de ferrocarril, sino más bien bajo un grupo o concepto de ferrocarril. Sin embargo, esta afirmación es un poco delicada, pues no por esto llamaremos “ferrocarril” a la dupla humo-niña mirando, pues no se trata de un signo que signifique literalmente “ferrocarril”, y tampoco se trataría de un retrato de este. Lo que sí son el humo y la niña es un sustituto de la máquina. Gombrich llega mucho más adelante en este proceso, y concluye que el *caballo de madera* sustituye al caballo de carne y hueso porque es un palo galopable, entonces, por menos forma de caballo que tuviese, seguirá siendo un caballo pues sustituye su función. En nuestro caso, al tratarse de una representación, el humo y la niña no sustituyen la función, sino que el efecto de la locomotora, en cuanto ambos son una huella visual que ha dejado la máquina.

Luego de que Gombrich dejara clara la relación que tiene su *caballo de madera* con las artes figurativas, escava en algunos hechos imaginarios sobre los orígenes de este caballo, buscando más información sobre ciertas prácticas relacionadas al origen del arte. Gombrich imagina, e invita al lector a imaginar que, en los orígenes del juego, luego de que su primer poseedor descubre su función, no hubo necesariamente un momento comunicativo, pues su creador quizá no le mostró su caballo a nadie, sirviéndole así solo para alimentar sus fantasías personales. Con esto Gombrich deja clara una sola cuestión clave para nuestra investigación, y es que la sustitución sería la primera expresión antes de un estado de creación. Comprendido esto, ¿podría ser que la pintura de Manet se estuviese refiriendo a un estado primario de creación, como si su pintura quisiera restituir un recurso olvidado en la historia del arte? Todo indica que sí, y el mensaje se dirige al observador y a sus contemporáneos, los arraigados a la academia.

Por lo anterior, diremos que los impresionistas se constituyen como un importante proyecto de época que puso en cuestión la visión y el espacio. Ambas ideas, espacio y visión, les sirvieron para la construcción de lo que Stoichita llamaría *figura-filtro*. La *figura-filtro* en este caso serían la humareda, la reja y la niña, tres elementos que

impiden que descubramos el relato, tres elementos que entranpan nuestro ingreso a la historia. Algo así como una veladura, similar al efecto de una pantalla, pero una pantalla impenetrable, no transparente como en la academia. Para entender la diferencia con la pantalla realista que figuró en la academia, veo necesario citar a Émile Zola, citado ya por Stoichita:

“La pantalla realista es un simple cristal, muy puro, muy claro, que tiene la pretensión de ser tan perfectamente transparente que las imágenes lo atraviesan y se reproducen inmediatamente en toda su realidad. Así, no hay ningún cambio, ni en las líneas, ni en los colores: una reproducción exacta, fresca, e inocente. La pantalla realista niega su propia existencia [...], es seguramente difícil de caracterizar una pantalla que tiene como cualidad principal la de no existir apenas; sin embargo creo estar en lo cierto al decir que un fino polvo gris turba su limpidez. Todo objeto, al atravesar este medio, pierde su brillo o, mejor, se ennegrece ligeramente.”²⁰

Esta figura de *pantalla*, con la que Zola ejemplifica el Arte realista, y que Stoichita utiliza para ejemplificar cómo desde la literatura se ha abordado la mirada, es una referencia, pues en el caso de Manet la pantalla no habría sido realista, y su cristal no habría sido puro, ni claro, ni perfectamente transparente. La figura de *pantalla* en *El ferrocarril* es una superficie que aparece cuando el artista decide llevar a cabo sustituciones, una superficie con la que el observador choca de golpe, pues tamaños, distancias, y materialidades que la vista nos adelanta antes que el tacto las compruebe empíricamente, se encuentran anuladas por la ambigüedad que sugieren sus *figuras-filtro*. Me arrojaría a pensar que con esto Manet, y los impresionistas en general, comunicaban la ineficacia del medio, o para ser más optimistas, que no había una forma de comunicar lo que ocurría frente a la visión, más que lo incomunicable. Ya no era posible, después de la fotografía, o por qué no desde mucho antes, mirar con confianza las imágenes, si ni nuestros propios ojos (nuestra propia tecnología), sugieren una realidad concreta sobre las cosas que existen a distancia, sino que “(...)

²⁰ STOICHITA, Victor. 2005. “Ver y no ver”. Madrid, España, Ediciones Siruela. 26p

solo nos avisan qué ideas del tacto impresionarán nuestras mentes a determinadas distancias de tiempo y a consecuencia de determinadas acciones”²¹.

2.2 La época de la mirada

Este panorama, que para el lector podría sonar un poco desolador, es el panorama que determinará al resto de producciones artísticas que buscarían registrar una experiencia en sus obras. Por esta misma no-posibilidad de llevar a cabo dicho registro de manera fiel, después de todos los cuestionamientos científicos que instala la ciencia de la óptica, sumado a la inminente llegada de la fotografía, tampoco es posible ya hablar con seguridad de un agenciamiento en el caso de los impresionistas. Las obras que ejemplificaron el agenciamiento en el capítulo anterior, con la carta de Petrarca y la pintura religiosa del anónimo de Potosí, sí tienen esta capacidad porque la técnica representativa de ambos, la escritura y la pintura, los constituyó como los únicos, verdaderos, y por lo tanto incuestionables registros de su época. Por último, si el impresionismo fue capaz de evidenciar un agenciamiento, este agenciamiento solo habría sido con certeza sobre la superficie pictórica, conquistada para de ahí en adelante modificar la función del medio, pero no así del espacio, pues esta sería una capacidad que ya no se le podría exigir.

El trabajo de los impresionistas es abordado en este capítulo con principal detención en *El ferrocarril*, obra que tematiza una desconfianza hacia la mirada, porque el discurso proyectado no contradice al de la fotografía, sino que lo acoge. *El ferrocarril* encarna la iniciativa de los impresionistas: no pretender encabezar una nueva forma de ver la realidad, superando a la instalada por la fotografía, sino que reconocer aquella superación. Este impulso evidencia en la superficie pictórica de los impresionistas una nueva mirada, perdida y cuestionadora, que pone en crisis no solo la fidelidad del ojo, tal como lo expone Berkeley, sino a la propia pintura como validadora de la realidad. Frente a esto, el otro cambio que instalaría la nueva mirada tematizada por los impresionistas, sería el de una nueva temporalidad: la de la crisis, pues se pone en cuestión a los mecanismos de observación, y en efecto, a la otra mirada académica, que no pareciera aceptar la llegada del nuevo medio. Es así como

²¹ BERKELEY, George. 1980. “Ensayo de una nueva teoría de la visión”. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Aguilar. 17p

la pintura de los impresionistas, ejecutada a partir del blanco de la tela utilizado como expresión de luz; las manchas; la lejanía corporal que ameritaba observarla, o el juego de miradas, articularon una nueva forma de hacer historia, es decir, de hacer época, a partir de la desconfianza en los procesos de la mirada.

Jean-Louis Déotte, en *La época de los aparatos*, explica mejor el proceso histórico que implica reconocer una época. Según el autor, la época se construye a partir de acontecimientos, los que modifican valores, concepciones, y diferentes modos de ser y hacer en lo actual. Para que un acontecimiento relevante se manifieste en una época, será necesario identificar un aparato, un medio que lo registre y ponga en evidencia su funcionamiento, una especie de “textura” de la época que Déotte (en referencia a Lyotard) entenderá de modo técnico como *superficie de inscripción*. Aquí, según lo que hemos revisado, podríamos reconocer una analogía entre dicha superficie y la superficie pictórica de los impresionistas, reconociéndola entonces como un aparato-*pantalla*. Y además, que la época superada por estos habría sido la época de la ilusión, a la que descubrimientos sobre óptica paradójicamente contribuyeron a alimentar y luego *desmitificar*. Evidentemente, en términos de temporalidad, podemos reconocer una época particular siempre y cuando una época posterior a ella la haga aparecer, pues por su magnitud no se puede reconocer al mismo tiempo en que sucede: “Decir la época es decir la otra época y por consecuencia las otras épocas.”²².

Sin embargo, no es de interés profundizar cuál es el aparato o época de las obras que he mencionado hasta ahora, sino concentrarnos, de aquí en adelante, en esos aparatos a través de los cuales ha ido evolucionando una nueva forma de expresar la incapacidad de los medios de representación a la hora de retratar las experiencias de la mirada. Aquí será necesario aclarar algunas nociones sobre lo que explica Déotte acerca del “aparato epocal”:

“El aparato deriva del latín apparatus (que deriva del apparare: preparar para), que significa preparativo y se encuentra en el sentido de aparato,

²² DÉOTTE, Jean-Luis. 2013. “La época de los aparatos”. Buenos Aires, Argentina, Adriana Hidalgo Editora. 39p

*ceremonia, brillo, decorado, luego secundariamente en dispositivo, prótesis, instrumento, artefacto, etc.”*²³

El aparato es el que hace aparecer una época en la historia, prepara el fenómeno. Sin él es imposible que determinemos la existencia de un acontecimiento entremedio de un flujo desordenado de hechos. Entendámoslo como un conjunto, el aparato como una mezcla entre técnica e “inteligibilidad cognoscitiva”²⁴, es decir, entre la técnica del arte y el conocimiento de los efectos de esta técnica en un contexto y soporte determinado, para terminar comprendiendo que “(...) cada arte es aparatizado según épocas diferentes del aparato”²⁵. El dispositivo, tomado como referencia de Foucault, para Déotte se trata de un recurso o elemento más objetivo, como el color, la mancha, la luz, la calidad, el formato, y es el instrumento a través del que se hace visible un aparato determinado. Dispositivo, entonces, sería el proceso por el que según Déotte se declinaría en la conformación de una época, permitiéndonos avanzar en la historia para ir descubriendo nuevas tecnologías y temporalidades, como las que surgen buscando superar a la fotográfica, y que veremos a continuación.

2.3 Proyecciones de la mirada en el espacio: *Kaiserpanorama* y *Cinemascope*

Con el invento de Niepce, vimos que se desprendió una crisis que ahora podríamos llamar “de la profundidad”. Ya vimos cómo después de la fotografía la pintura, como registro histórico o registro de lo cotidiano, pierde su fidelidad, y el soporte asume una nueva condición, la instaurada por el poder de la mancha, la luz, el trazo ancho, y la mirada como tematización. Entonces, ahora veremos cómo más tarde, como secuela de la foto, nace una serie de objetos-transición, que dentro del proceso histórico se pueden catalogar como un proto-cine: zootropo, taumatropo, praxinoscopio (1834 aprox.). Objetos maniobrables que habían encontrado la forma de objetualizar las ideas de movimiento, tiempo, pero apenas, a enunciar una idea sobre lo espacial. El zootropo, por ejemplo, cuyo cilindro principal gira sobre su propio eje para hacer que el espectador sienta el movimiento, se trata de un plano, una hoja extensa con ilustraciones de fotogramas unida punta con punta, a partir de la que se construye un

²³ Op. Cit. 101p

²⁴ Op. Cit. 102p

²⁵ Op. Cit. 103p

cilindro que al girar provoca la ilusión de movimiento. Esta primera *tri-dimensión* espacial, sumando a un antecedente del año 1843, de cámaras fotográficas que buscaban capturar imágenes en 360°²⁶ nos hacen pensar que, definitivamente, existió una búsqueda por abarcar la totalidad del espacio, o al menos ese que no se alcanzaba a ver en el resultado bidimensional del papel donde se revelaba la foto.

Los inventos de carácter estroboscópico se aproximaron, pero levemente, a nociones de espacio, y pues por algo bien evidente: su escala, al no permitir que el observador interactuara corporalmente con el objeto, transformaría a estos en nada más que la maqueta de un gran propósito. Mientras que la cámara en 360° apenas habría abarcado lo espacial, pues esto apenas se asomaba en sus cualidades formales: la cámara giraba sobre un circuito circular que se encontraba visible, haciendo presumible que buscaba trasladar ese paneo que realizamos con la cabeza. Sin embargo, el resultado era igual de plano que la foto convencional, solo que con más campo visual, y alargado. El espacio, ese medio físico al que hace alusión Berkeley cuando funda una nueva forma de entender la visión a partir de la experiencia, digamos que se asoma en el zootropo, pero se vuelve a perder en la fotografía en 360°. Me atrevería a decir que Berkeley sí *haría su aparición* real más tarde, mediante dos inventos que definitivamente aspiraron a trasladar la experiencia de la mirada: el *Kaiserpanorama*, una mezcla entre fotografía y volumen que hacía de la observación de imágenes una experiencia individual e inmersiva; y el *Cinemascope*, un formato cinematográfico que se proyectaba sobre un soporte apaisado y curvo que buscaba la inmersión del espectador en las películas.

El *Kaiserpanorama*, inventado el año 1881 por el ex científico y empresario óptico August Fuhrmann, se crea con un objetivo comercial, y se emplaza originalmente en diferentes recintos de la ciudad de Berlín con el fin de entretener al público de la ciudad. Su potencial efecto inmersivo se debía a planchas de cristal transparente, que coloreadas generaban una tridimensionalidad ilusoria, y además, por su forma circular, tenía la capacidad de organizar a la audiencia en torno a él, determinando la movilidad del público. El invento, de unos cuatro metros y medio de diámetro, con

²⁶ Este año, el austríaco Joseph Puchberg inventa la primera cámara panorámica. Esta era manual y giraba accionando una manivela. Véase M de galleta. 2010. "Fotografía 360°" [en línea] <<http://elzulodelasideacas.blogspot.cl/2010/06/fotografia-360.html>>

cabida para veinticinco espectadores que podían ver simultáneamente las imágenes iluminadas por veinticinco lámparas, tenía un motor que hacía rotar las imágenes cada dos minutos aproximadamente, por lo tanto, el espectador podía estar al menos una hora mirando las imágenes, sumergido en la tridimensionalidad que el dispositivo ofrecía. El *Kaiserpanorama* es el primer dispositivo corporal que permite sentir el efecto de la imagen en movimiento. La cualidad envolvente que inaugura, se trata de una nueva relación entre el observador y las imágenes, modificando la percepción de estas, en una relación de imagen y pensamiento que llevará al espectador a conectarse con el tiempo del objeto, un tiempo, al fin y al cabo, suprimido.

El objeto inventado por Fuhrmann, sustituye la función envolvente que busca la mirada humana panorámica –recordemos que recurrimos a este tipo de mirada cuando nos encontramos perdidos, o cuando queremos conocer la totalidad de un espacio- mediante la forma circular del dispositivo. En efecto, dicha sustitución hace que el objeto se vuelva recorrible por un tiempo indeterminado, suprimiéndose la duración de la contemplación, con lo que el espectador olvida el tiempo que lleva observando. El objeto, al sustituir entonces esta función de la mirada, hace aparecer una nueva superficie, en la que se inscribe el tiempo y *performatividad* del mirar. Me explico acá: resulta que la maquina circular traduce una situación óptica-panorámica, pero inversa, pues la mirada de los que utilizan la tecnología no va del centro al exterior sino del exterior hacia el centro. Una *panorámica invertida*, donde el público que se encuentra sentado y sumergido en las fotografías, dibuja un círculo observable por el *otro* espectador, ese que está fuera del círculo esperando su turno y/o apreciando el espectáculo de reunión, observando el acto de un grupo de veintitantas personas sentadas sin moverse que rodean y redibujan algo que podríamos llamar como *la forma de la experiencia*.

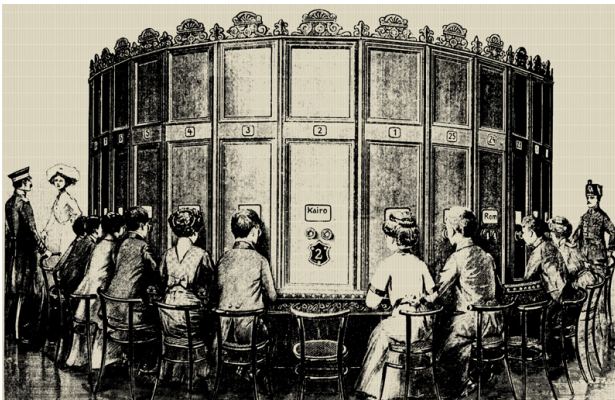


FIG.5. Dibujo de un *Kaiserpanorama*, August Fuhrmann, 1881.
Autor: Nieznany, 1880

El invento expresa en su forma una relación ficticia entre el humano y los lugares visitados en las imágenes que van rotando, resultando en un esfuerzo por proyectar la idea del *estar* en aquellos lugares. Por otro lado, el papel del *otro*, ese que observa cómo el público redibuja la *forma de la experiencia*, es capaz de ver esto como un segundo espectáculo, donde el público se sienta alrededor del dispositivo logrando un contacto sensorial con el objeto. El público siente cómo su cuerpo se va trasladando en torno a la forma, dibujándola para volver mucho más verosímil el recorrido visual.

Lo que Berkeley pone en duda sobre la visión, afirmando: “Así, pues, cuando se dice que una cosa parece grande o pequeña o se hace cualquier estimación sobre su magnitud, esto se refiere no al objeto visible, sino al tangible”²⁷, es que las dimensiones de un objeto desconocido no dependerán solo de la apariencia, sino también de muchas otras circunstancias: físicas, ópticas, temporales, etc., y que por lo tanto la relación que tengamos con lo que está lejos será siempre una relación ficticia, un espejismo constante, pues nadie podrá probar la veracidad de aquello sino hasta llegar y corroborarlo tangiblemente. Finalmente, lo que quiero decir con esto, es que la apariencia circular del *Kaiserpanorama*, como sustitución de una panorámica, ofrece no solo una experiencia visual sino también una táctil, pues el espectador “abrazo” la mirada, abraza la panorámica como si la distancia fuera un intervalo objetivo, habitable en la forma del objeto.

Cuarenta y cinco años más tarde, el año 1926, se inventa lo más novedoso para el terreno de la óptica, el cinematógrafo, que más adelante, en el año 1926, se reinventa a nivel de formato con el nombre de *Anamorphoscope*. Bautizado con este nombre por su inventor, el profesor francés Henri Chrétien, fue rebautizado más adelante con el nombre de *Cinemascope*, por la casa productora Fox, que debió comprar lentes anamórficas especiales con las que se rodarían todas las películas que serían proyectadas en anamórfico. Estas lentes, que fueron también llamadas *hypergonar*, fueron inventadas el 27' por el mismo Chrétien, y tenían la capacidad de registrar en una película de 35 mm un campo de imagen mucho más extenso que el que permitían registrar otros lentes. Para entender esto, la tarea que cumplía el *hypergonar* era la de

²⁷ BERKELEY, George, 1980. “Ensayo de una nueva teoría de la visión”. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Aguilar. 71p

comprimir la imagen verticalmente, permitiendo registrar el doble de información panorámica que un lente común.

El formato de la pantalla de proyección fue de 2.66:1, casi el doble de una pantalla de proyección tradicional. Pero no solo eso, además de ensancharse el ángulo de visión también contaba con cuatro pistas de sonido divididas en cuatro canales, que como si fuera poco, colaboraban a la experiencia inmersiva que desde ya proponía la concavidad de la pantalla.

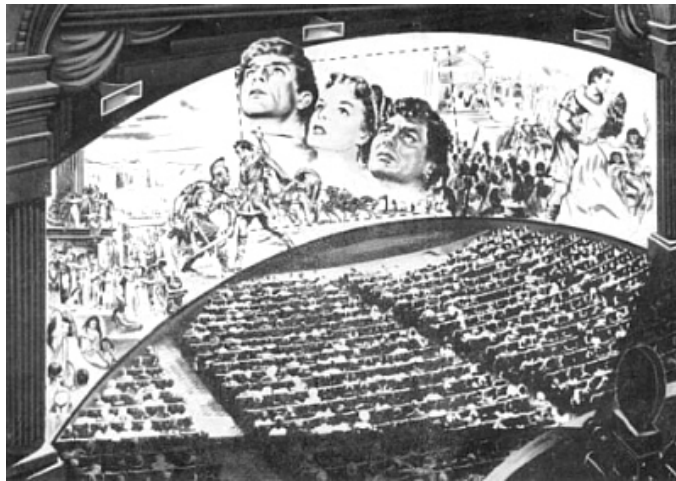


FIG.6. *Cinemascope*, Henri Chrétien, 1926.
Fuente: Wide Screen Museum

Si el Kaiserpanorama sustituía el movimiento circular, corporal y visual, del humano, el Cinemascope sustituía el ángulo horizontal de la visión humana (180°). Se trató de un ensanchamiento e incurvación con el que se buscaba cubrir suficiente campo visual del espectador, con el fin de acercarlo a una nueva experiencia. La distorsión de las dimensiones de la pantalla para conseguir la abstracción del público, expone entonces un deseo del que no puede escapar: el deseo de reconstruir espacios que ya no están allí frente a nuestros ojos.

Me parece preciso mencionar al *Kaiserpanorama* y *Cinemascope* en este momento – a continuación de los impresionistas, y como una antesala a la imagen en movimiento - porque con estos inventos se ilustra con claridad el interés de proyectar las dimensiones del espacio. Y, por lo tanto, con estos inventos se constata que la evolución de herramientas ópticas habría llevado a autores a construir un tipo de

espacialidad que se hallaría *aumentada*, registrando así un gran síntoma en su superficie: lo *irregistrable que resulta el espacio corporal de la mirada*.

Por último, me parece que el deseo inscrito en ambos inventos, los ha ubicado en un valle dentro de la historia, volviéndolos algo desconocidos, pero sin duda relevantes dentro de la investigación. El espacio que hemos dedicado a comprenderlos, servirá para que el *Kaiserpanorama* y *Cinemascope* operen en la actual investigación como una transición entre la pintura moderna y los nuevos aparatos tecnológicos del registro.

III. PÉRDIDA DE LA CAPACIDAD DE AGENCIARSE

“Si hablamos de inclinarse hacia la belleza, de que la meta del arte, surgido por el ansia de lo ideal, es precisamente ese ideal, no quiero decir con ello que el arte debe evitar el «polvo» de lo terreno... Todo lo contrario: la imagen artística es siempre un símbolo, que sustituye una cosa por otra, lo mayor por lo menor. Para poder informar de lo vivo, el artista presenta lo muerto, para poder hablar de lo infinito, el artista presenta lo finito. Un sustitutivo. Lo infinito no es materializable, tan solo se puede crear una ilusión, una imagen.”

*Andrei Tarkovski,
Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el
arte, la estética y la poesía*

El actual capítulo nos introducirá en esa irreversible condición, adelantada en el capítulo anterior, a que se ven destinados los registros post-fotográficos. La pérdida de la capacidad de agenciarse, que hará que las imágenes solo puedan expresar lo insuficiente de las tecnologías de registro, será abordada ahora a partir de la siguiente evolución tecnológica de la mirada: la imagen en movimiento. Además del *Cinemascope*, que la industria del cine daría de baja por lo costoso que implicaba grabar en ese formato, las posibilidades discursivas de la imagen en movimiento se mostrarán inagotables a lo largo de la historia. Durante la Segunda Guerra Mundial, la potencia documentadora del cine estará asociada a la figura de Leni Riefensthal, directora oficial del partido nazi de Hittler. La cineasta, casi cuarenta años después de la invención del cine, sale al estrellato con importantes películas propagandísticas que será importante mencionar. Con estas, se le explicará al lector de qué forma el cine, a través de su poética, buscaría agenciarse de la historia sacando provecho del lenguaje otorgado por las nuevas herramientas tecnológicas detrás de cámara.

A continuación de este cine como herramienta ideológica, se estudiará el agenciamiento en el contexto de la llegada del video portátil al público en las casas, pero también a manos del video arte (1960). Este salto, entre el cine de Leni y la Portapack, podría sonar un poco brusco por ahora, pero ambos acontecimientos se encuentran unidos por la llegada de la TV. Para el cine de Leni, esta fue de gran

importancia al tratarse del medio de comunicación encargado de transmitir las propagandas políticas para que los auditores las pudieran ver desde la casa. Pero este evento mediático también será el que ayude a disolver los límites entre lo público y lo privado, haciendo que más tarde también artistas se apoderen de la cámara portátil, utilizándola como herramienta discursiva para crear piezas donde se tematizan los límites de la imagen.

Después de la llegada de la portabilidad, iniciada con la Sony Portapack, se expondrán en el actual capítulo una serie de efectos que traería el acceso a cámaras: en una primera etapa, se trataría de una sencilla sobre documentación de la vida privada, pero en una segunda etapa, determinada por la llegada del digital, los medios de comunicación *online*, y una serie de nuevas tecnologías, se trataría de una sobre circulación de imágenes, hasta el punto de agotar toda autoría, y toda referencialidad. Con esto, asumiremos que el agenciamiento seguirá un camino directo a la desaparición, quedándole a los usuarios que llevan a cabo registros una sola posibilidad: *dar cuenta, con sus imágenes, de lo incompetente que resulta el registro a la hora de documentar las experiencias de la mirada*. Para aclarar todo esto, quizá sea momento de reforzar algunas ideas generales antes de desarrollar el capítulo en cuestión:

Tomando en cuenta, entonces, que el invento de Fuhrmann y el de Chrétien se trataron nada más que de una aproximación esperanzada hacia la noción de traslado espacial, nos preguntaremos ¿qué diferencia habría entre el ilusionismo de Courbet y el efecto inmersivo del *Cinemascope*? ¿Qué diferencia existiría entre las escenas sociales pintadas durante la academia y las imágenes del *Kaiserpanorama*? Desde el principio hemos buscado ir por una corriente de pensamiento que instalamos con Debord y su *Sociedad del espectáculo* que, si el lector lo recuerda, plantea el espectáculo como una relación social entre personas de una sociedad que ha sido mediatizada por las imágenes, al punto de suprimirlas. Recordemos que “El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente”²⁸, y el capitalismo su creador, los que juntos liderarán una sociedad que buscará suprimir el tiempo y la distancia, para crear lugares destinados a cubrir con todas las necesidades del individuo (supermercados, centros de reunión, medios de comunicación, entre

²⁸ DEBORD, Guy. 1995. “La sociedad del espectáculo”. Santiago, Chile, Ediciones Naufragio. 9p

algunos). Como hemos dicho, esta modificación al territorio, impulsada gracias al urbanismo, Debord la determinó como un *agenciamiento del territorio*.

He reinterpretado la idea de agenciamiento, este actuar con el que según Debord el poder ha sido capaz de dominar el comportamiento social mediante la modificación urbana, solo que, a diferencia de su idea, primero, he propuesto dejar de lado la pretensión de utilizar dicho término con el fin de evaluar críticamente un sistema económico y social, y segundo, he invertido su sentido político. Por lo tanto, agenciarse de un espacio, registrando la experiencia que allí se tiene, no sería equivalente a hacer desaparecer sus condiciones temporales y espaciales, sino contrariamente, a potenciarlas. El agenciamiento será siempre una conquista, o un efecto que culmina de una observación inquieta, curiosa y disconforme, diferente de una pasiva, estancada y magnetizada por la imagen.

Vuelvo a preguntar entonces ¿Qué diferencia habría entre el ilusionismo de Courbet y el efecto inmersivo del *Cinemascope*? ¿Qué diferencia existiría entre las escenas sociales pintadas durante la academia y las imágenes del *Kaiserpanorama*? Ninguna, entonces ¿Se podría decir que el Kaiserpanorama y el Cinemascope se tratan de un agenciamiento? Diría que no, pues ambos idealizan el panorama de un paisaje, entreteniéndolo con suspenso, drama o acción. Fijándola en una ficción de la que no puede desprenderse, a menos que la máquina sufra algún defecto mecánico que interrumpa con violencia el estado adormecido, y hasta narcótico, en el caso del *Cinemascope*, que son capaces de provocar ambas tecnologías en quién las utiliza.

El objetivo de aclarar esto antes de iniciar el actual capítulo, es ilustrar la paradójica función que tendrán de aquí en adelante esas creaciones que utilicen tecnologías de registro para trasladar experiencias particulares/individuales –queriendo trasladar una experiencia, trasladan lo insuficiente de dicho propósito-. Pero, por otro lado, también veo necesario que entendamos con claridad el funcionamiento de estos inventos, para revelar a partir de ellos el origen de técnicas de registro contemporáneas²⁹. La relación que busca establecer cada invento con la mirada y el cuerpo del usuario, sería bastante

²⁹ Dispositivos para hacerse *selfies*, soportes para estabilizar cámaras, en general, dispositivos utilizados por un usuario común, pero también por el cine, para movilizar o ubicar la cámara sin ocupar las manos.

similar a actuales tecnologías de cámara que, buscando un exitoso registro de la experiencia, se proponen como extensiones de la mirada y el cuerpo, deshumanizando el carácter de las imágenes fabricadas.

3.1 La cámara como aparato estético

Históricamente, el ritmo que ha instalado cada época y que ha determinado las experiencias del humano –la meditación eclesiástica en el caso de Petrarca, la urgencia por alcanzar lo divino en el anónimo de Potosí, la óptica en el caso de los impresionistas, o el espectáculo en el caso del *Kaiserpanorama* y el *Cinemascope*-, ha llevado a este a utilizar tecnologías que registren con fidelidad dichos acontecimientos: tecnologías de la narrativa, tecnologías de la superficie, y después de la fotografía, tecnologías de la inmediatez. Estas últimas, que han determinado hasta hoy los medios que se decide utilizar para llevar a cabo el registro de lo observado, el registro de la experiencia, han estado fuertemente representadas por los aparatos ópticos, y por el lenguaje que se circunscribe a estos. La fotografía, en comparación al cine, fue un mecanismo de registro mucho más accesible para la gente a la hora de archivar su historia familiar u otros eventos, pues el cine aún se ligaba a una producción industrial. Como se trataba de un medio de gran formato y alta producción, fue inaccesible al público al menos hasta el 65', año en que se inventa la Sony portátil. En este sentido, existen algunos años importantes que tenemos que tomar como referencia de aquí en adelante: A) El año 1843, año en el que Fox Talbot inventa el Calotipo³⁰, proceso que agilizaba el revelado fotográfico, y que por ende agilizaba la industrialización de la fotografía, acercándola al público. B) Año 1965, en que se inventa la Sony Portapak, primera cámara con video-cassette. D) 1986, año en que se introduce, comercialmente, el video digital destinado a los estudios de televisión, adjudicado a Sony con el formato propietario llamado D-1. E) La TV se emite públicamente el año 1930 aprox.

Estas fechas, sin embargo, son solo una referencia para que el lector se ubique dentro de un período que ha estado determinado por el registro del lente de la cámara. Por lo que para el actual capítulo será necesario que solo consideremos la relevancia de los

³⁰ Papel sensible con nitrato de plata y ácido gálico. Se exponía a la luz y luego se revelaba con estos mismos elementos, para luego ser fijado con hiposulfito sódico.

acontecimientos relacionados a la invención de la foto y el video portátil, pues ambos inauguran una nueva era que llamaremos *de la portabilidad óptica*. La evolución tecnológica que volvió accesible la cámara a los usuarios, determinando un contexto en el que abundaron los registros alternativos a los oficiales, se entenderá como *el inicio de una nueva temporalidad que ha estado definida por el aparato cámara*. Este aparato, primero alteró un contexto (el análogo, por ejemplo), luego entró en diálogo con su operador (nosotros), y este lo acogió para, finalmente, dar inicio a lo que llamaremos como *época del registro, una época en la que lo más importante se ha reducido a capturar velozmente una experiencia cualquiera mediante fotografías y videos*.

La cámara, entendida como aparato estético en referencia a Déotte, será el medio con el que se registrará y pondrá en evidencia el estado actual de las imágenes. Es la cámara la que ha estado ahí, como una herramienta dispuesta y a la orden del usuario para (re)formar la época. Sin duda, los siguientes casos buscarán ilustrar de la mejor forma cómo –a través de que herramientas, lenguajes, o recursos- es que se utilizó este medio para llevar a cabo producciones cinematográficas y artísticas. De esta forma, como veremos a continuación, la cámara ha sido manipulada de particulares modos, a veces como un aparato ideológico, por el lado del cine, o a veces como un aparato social, por el lado del arte.

3.1.1 Ideología de la mirada: la cámara de Leni Riefenstahl

La importancia de traer con nosotros una cámara es bastante similar a la importancia que tuvo para Petrarca saber dominar el lenguaje del soneto o del poema épico, en tanto ambos recursos fueron/son, para cada época a la que corresponden, el equivalente a un testimonio oficial. Desde su inicio, la función de la cámara ha sido la de extender la mirada, para transformarse en una importante herramienta de poder que codifica con precisión los estímulos visuales que ingresan por la vista. Por eso hoy, con los avances tecnológicos que han determinado el mejoramiento de la calidad y la óptica, nos hemos vuelto mucho más “exigentes” a la hora de evaluar un material audiovisual, cuestionando tecnicismos como el “grano”, la alta calidad de la imagen o del sonido, la exposición, el tipo de movimiento efectuado por el camarógrafo, el color, entre algunos.

Estos tecnicismos, que con el tiempo se han ido asumiendo como un *lenguaje de cámara*, han tenido una evolución histórica que ha estado determinada por las tecnologías que se han puesto al servicio de los operadores. Para explicar esto, me gustaría utilizar un referente cinematográfico de la segunda guerra mundial, pues primero, es bueno fijar un antecedente lo más cercano a la invención del cine, y así entender qué herramientas tecnológicas estuvieron a disposición de cineastas; y segundo, será aclarador abordar las piezas fílmicas de esta directora teniendo en cuenta que una vez realizadas se transmitieron por el medio televisivo. Abordar el cine de Leni, comprendiendo al mismo tiempo la televisión como una potente herramienta ideológica, ayudará a que entendamos la influencia que tuvo este medio también para artistas que más tarde utilizaron la video cámara para elaborar piezas artísticas en respuesta a los efectos sociales de la TV.

Leni Riefenstahl, mano derecha de Hitler durante la segunda guerra mundial, fue la encargada de testimoniar la propaganda política del movimiento nazi, proponiendo técnicas de grabación al servicio de la ideología que se imponía: fanatismo, idealización del cuerpo, glorificación de la arquitectura, entre algunos. Para registrar esta realidad, el equipo de rodaje de la directora tuvo que fabricar diversos dispositivos con el fin de retratar la atmosfera que invadía en ese entonces a Alemania. Hitler, que manejaba perfectamente las estrategias propagandísticas, invierte una gran cantidad de dinero en la propuesta cinematográfica, para que se utilice, e incluso fabrique, todo tipo de recursos de rodaje. Hitler, un hombre que sabía mover masas, tenía la certeza de que la imagen del cine era capaz de ejercer suficiente manipulación sobre las masas, sobre todo, considerando que además sus propagandas llegarían a una gran cantidad de gente si eran televisadas. Por esto, deja el propósito propagandístico del cine en manos del Ministro de Propaganda del Reich, Joseph Goebels, quién decide contratar a Riefenstahl.

En sus películas, Leni utiliza con frecuencia las tomas cenitales desde aviones, o carros, para realizar *travelin*, de esta forma podría mirar desde la altura la ciudad, seguir a sus personajes, o contemplar la arquitectura. El cuerpo, el urbanismo y el orden son elementos que la directora debe rescatar en sus films. En *El triunfo de la voluntad*³¹, por

³¹ RIEFENSTAHL, L. 1935. "El triunfo de la voluntad" [video en línea]. Alemania, Leni-Riefenstahl-produktion. 1:41 min; sonido. <<https://www.youtube.com/watch?v=nhzpxGIJWFA>>

ejemplo, las primeras escenas que dan inicio a la película son tomas aéreas, con una cortina de nubes entre las que aparece la ciudad de Nuremberg. El tratamiento que se hace, en términos de grabación y montaje, es bastante sugerente, pues las primeras imágenes son encuadres en los que se incluye la ventana del avión, entendiéndose que el personaje va dentro de él, pero después, cuando emerge desde las nubes, la cámara “sale” por las ventanas como si flotara por la ciudad. Digo que es bastante sugerente porque la cámara que vuela, esa cámara subjetiva que tiene acceso a una mirada a la que muy pocos tenían acceso en esa época, es la subjetiva de Hitler. Es decir, es él quien sobrevuela Nuremberg, en avión, o levitando por el cielo. Por otro lado, más o menos en la mitad de la película, existe una toma de Hitler ya de noche, dando un discurso desde el escenario, y en dicha escena el operador de la cámara lo observa a través de banderines que lo rodean. La cámara, que es movida por un sistema que le permite realizar un muy buen *travelin*, consigue sustituir la mirada del testigo, un testigo fiel que camina lentamente sin dejar de observar al líder. Definitivamente se trata de un testigo romántico, que lo admira e idealiza.



FIG.7. Fotograma de película
***El triunfo de la voluntad*, Leni Riefenstahl, 1935.**



FIG.8. Fotograma de película
***El triunfo de la voluntad*, Leni Riefenstahl, 1935.**

El cine de Leni Riefenstahl es un documento de la experiencia nazi, pues, en términos estéticos, conquista al pueblo utilizando en sus imágenes la misma vanidad que el movimiento nazi proyectaba como emblema: la raza y la arquitectura se utilizarían como un símbolo publicitario para atraer a las masas, con Hitler en la cúspide, endiosado para liderar dicho espectáculo. ¿De qué forma el registro de la cámara haría un fiel retrato de la realidad que buscaba proyectar la propaganda del Tercer Reich? Como vimos, una parte fue el cine, y otra, la difusión de estas piezas a través de la TV. *El triunfo de la voluntad* utiliza técnicas cinematográficas con las que la directora reconstruye el mensaje nazi: planos aéreos, cámaras subjetivas movilizadas por carros, 40 cámaras cubriendo el espectáculo, *travellin* por las multitudes extasiadas. Sin olvidar que todos estos recursos son manipulados por técnicas de montaje con el fin de activar diferentes tipos de miradas: miradas deshumanizadas desde la altura, miradas subjetivas que caminan entre el público, repetidos planos al saludo fascista, planos que cada vez se van cerrando con detalle al simbólico gesto hitleriano: Leni hace uso del montaje, a favor de esto, cuando hace diferentes recortes de un mismo plano, por ejemplo, el de Hitler saludando al público.



FIG.9



FIG.10.

**FIG.9 y 10. Fotograma de película
El triunfo de la voluntad, Leni Riefenstahl, 1935.**

Por último, no olvidemos que las propagandas políticas de ese entonces eran obligatoriamente transmitidas por la televisión. Este medio tenía un protagonismo tan importante para el movimiento nazi, que casi toda la tecnología de las telecomunicaciones del siglo XIX y XX se debió a los descubrimientos que se hicieron durante la segunda guerra mundial. La TV siempre tuvo y tendrá, hasta el día de hoy, una simbiosis con los organismos de poder que se encuentren liderando una nación, por lo tanto, lo que esta transmita esta será seguido, y luego adoptado como discurso por parte de sus auditores.

3.1.2 Downey: la experiencia en la pantalla

El cine propagandístico de Leni Riefenstahl, habría sido elaborado pensando en su difusión televisiva. Las escenas debían ser claras, simbólicas y de un poder de atracción del televidente suficiente como para hacer trascender al Tercer Reich. Esto ya es bastante relevante para considerar apropiado mencionar a Leni como parte fundamental de la investigación, considerando que el cine de la directora es un cine que, por su carácter ideológico, se ve en la urgencia de incorporar tecnologías que desde detrás de cámara manipulen el mensaje de cada escena. El contexto histórico detrás de cada creación artística, junto a los adelantos tecnológicos referentes a cámaras o dispositivos, determinarían las modalidades de ejecución, pero también el lenguaje propio de cada creación en una época determinada. Así es que después de entender por qué estas condiciones harían del cine de Leni un importante referente, será necesario preguntarnos cómo la futura evolución de los medios y las tecnologías de registro determinarían luego a otras creaciones. En este caso ya no será necesario hablar de cine u otros, sino más bien acotar la investigación a artistas, pues estos serían los que, a juicio personal, habrían tematizado con más poder el golpe histórico de la televisión.

La nueva accesibilidad que trajo la invención de la televisión, esa accesibilidad que le permitió a la sociedad acceder a la cultura desde la comodidad de la casa, mediatizó los espacios públicos y privados convirtiendo lo televisivo en el contenido de un *reality* de la vida. Pero a pesar de las evidentes consecuencias que traería el nuevo medio, consecuencias casi apocalípticas para algunos artistas³², el movimiento que efectuaría el arte no sería el de obviar o rechazar el aparato, sino que el asumirlo como una nueva herramienta de trabajo. Herramienta literal, en el caso de Vostell o Nam June Paik, o herramienta comunicativa-antropológica, en el caso del chileno Juan Downey, quién utilizaría el video y el monitor como herramientas para interpretar el comportamiento de las tribus de Latinoamérica. El lenguaje que comenzaría a emerger de *lo televisivo*, sería utilizado por los artistas que ocupaban la cámara como medio de creación.

³² “Estoy cansado de la pantalla de televisión. Estoy cansado de la televisión. La TV está demodé. Ahora viene el contacto directo de electrones aplicados a células cerebrales, que nos va a llevar al Zen cerebral”. Dice Nam June Paik. Véase VALENTINI, Valentina. 2010. “La televisión tomada por los artistas”. Barcelona, España, La Fábrica y Arts Santa Mónica. Pág. 14.

Juan Downey, video artista chileno influyente dentro del panorama nacional y mundial, se diferencia de los chilenos Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld³³, o C.A.D.A porque no utilizó el video como un registro de acciones, sino directamente como una herramienta de investigación, relacionando recíprocamente la cámara, el contexto y sus personajes. Downey no buscaba ostentar lo tecnológico, pues para él la tecnología solo se debía utilizar para decir algo. “Televisión terrorista”³⁴, le llamaba a la ayuda que le ofrecían técnicos de televisión que después del horario de trabajo le ayudaban a escondidas con sus grabaciones. Era evidente, a Downey no le gustaba la televisión como al resto de televidentes, o al menos no la observaba con el mismo sentido, probablemente porque nunca tuvo una relación tan estrecha con el medio:

“La relativa fuerza de mis obras de video, reside en el hecho de que nunca vi la televisión hasta los 21 años, y muy poco en las dos décadas siguientes. Como no recibí una educación cinematográfica formal, tardé mucho en articular mi propio lenguaje con imágenes en movimiento. Incluso reinventé el ‘jump-cut’ con una capacidad especial en el gatillo de la consciencia”³⁵

Podría haber sido diferente, Downey podría haber tenido una relación íntima con la TV, como artistas contemporáneos a él que desde otro contexto realizaban obras en las que sí podría detectarse una cultura televisiva mucho más presente. Por dar algunos nombres, Antoni Muntadas con su obra *Confrontation TV (1973-1974)* en la que recoge

³³ Esta opinión no es solo mía, sino del mismo artista, comentada en una entrevista que se le realiza. Véase DOWNEY, Juan. (no se especifica año). “Entrevista con Juan Downey”. 11p [en línea]. <<http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>> [3, Enero, 2018]. Además, por lo que he leído y escuchado de artistas de la generación del 80’ (Manuel Torres, generación del 80, Universidad de Chile), el video como medio para producir piezas artísticas era un recurso bastante desconocido. Carlos Altamirano, en una entrevista que le realizan en ArteSinmuros TV. Véase: ALTAMIRANO, Carlos. 2012. El nacimiento del video arte en Chile [video en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=jSCyjzdPjM4>> [7, Febrero, 2018] Lo expresa contando que los videos de aquella época difícilmente se desvinculaban de la televisión. El video se utilizaba para documentar performances, como en el caso del CADA, Rosenfeld, y Dittborn, pero extrañamente como un objeto artístico en sí mismo. Agrego, para crítica del lector, que Carlos Altamirano en ningún momento menciona a Juan Downey a lo largo de la entrevista. Altamirano en cambio sí habrían abordado el video como soporte directo de trabajo, con el video “Carlos Altamirano artista Chileno”, donde corre desde el Museo de Bellas Artes, hasta la Biblioteca Nacional de Chile con una cámara al hombro y repitiendo “Carlos Altamirano artista chileno” hasta que el video concluye.

³⁴ Op. Cit. 12p

³⁵ DOWNEY, Juan. 1986. “El olor del aguarras”. 2p [en línea] Lugar de publicación. <<http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>> [4, Enero, 2018]

y confronta información de la televisión, la calle y la prensa, para luego disponerla como un políptico. O la obra *Production/Reception (1976)*, de Dan Graham, una propuesta de obra que hasta el momento el artista no ha realizado, pero que consiste en un programa televisivo de emisión continúa generado por diez videocámaras ubicadas en un centro de arte y en dos hogares, además de una instalación que escenifica dicho programa de televisión, y un sitio web diseñado para difundir el programa con el que los usuarios podrían participar desde la red³⁶. Downey, a diferencia de artistas que expresan una relación mucho más personal con el medio, no deja ver una cultura televisiva tan arraigada³⁷, y sin embargo la poca experiencia no le impide estar al tanto de los efectos del medio en los usuarios que lo consumen. Cuenta, en uno de sus escritos, que muchas veces habría invitado a un personaje identificado como “D.D”, a su taller a ver películas de serie en tres televisores reunidos. Downey le proponía a este personaje ver simultáneamente los tres canales más comerciales, en tres televisores agrupados. Cuenta cómo su invitado seguía prefiriendo la televisión comercial, pues no paraba de apagar dos de los televisores para quedar contemplando solo uno:

“(...) para dejar claro que los experimentos de video-arte nunca me harían ganar dinero. ¿O acaso los apagaba espontáneamente porque estaba subconscientemente hipnotizada por el magnetismo de una línea narrativa única?”³⁸

Es evidente cómo en los trabajos del artista la pantalla es un elemento ambiguo, pues no se muestra el objetivo perverso que tiene esta sobre las masas, pero tampoco se la omite como medio. Para el artista lo más importante radica en los nuevos formatos y relatos que instaura *lo televisivo*, aunque también el nuevo objeto-pantalla y sus capacidades para controlar la mirada. La experiencia estética que implica lo televisivo, con el fin de generar placer al espectador, tiene como meta manipular a este a través de la pasividad que trae consigo observar la pantalla, por lo tanto, la estrategia del artista es utilizar las herramientas que le entrega la televisión: la pantalla, su poder inmersivo, y

³⁶ VALENTINI, Valentina. 2010. “La televisión tomada por los artistas”. Barcelona, España, La Fábrica y Arts Santa Mónica. 42p

³⁷ Esto bien se podría explicar por el contexto cultural de origen de los artistas. Muntadas, por ejemplo, nace en España, y Graham en Norteamérica, dos contextos evidentemente diferentes al chileno entre los 70 y 80.

³⁸ DOWNEY, Juan. 1986. “El olor del aguarras”. 5p [en línea] Fundación Telefónica. <<http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>> [4, Enero, 2018]

los efectos especiales, para operar de manera opuesta a sus efectos. Es así como Downey, que venía de la arquitectura, inevitablemente se concentra en la nueva espacialidad instalada por la estética de los noticiarios, llevándolo a aprender a utilizar la máquina A.D.O, hecha por una compañía estadounidense llamada Ampex. Con está el artista explica alguna de sus ideas espaciales, pues la máquina le permitía poner en perspectiva planos de imágenes bidimensionales.



FIG.11. Fotograma de video
***The looking glass*, Juan Downey, 1981.**
Archivo audiovisual Biblioteca Museo Precolombino, Santiago,
Chile.

En el video *The looking glass*, utiliza con bastante humor alguno de estos recursos televisivos. El video comienza con una cita a Narciso: un personaje que mira su reflejo en el agua y de pronto cae. Seguido de esto, Downey hace una presentación de todos los integrantes de la serie: el director del museo, un vendedor de espejos, el artista, la guía turística, entre algunos. En esta pieza, el artista visita la National Gallery London, el Sir John Soane Museum, el Palacio de Versalles, entre algunos, pero no realiza un típico registro formal de la visita, y el montaje tampoco parece serlo. En el Palacio de Versalles, donde hay una gran cantidad de espejos, graba a los funcionarios que realizan aseo, realiza *zoom-in* hacia el exterior para apreciar lo que se ve desde las ventanas en un repetitivo “*inside... outside*” con el que narra lo que se encuentra al interior y exterior del palacio. Graba su reflejo, y realiza varios *close-up* de pinturas que hay al interior, unificando todo esto en un montaje que distorsiona el concepto de lo documental: entre las imágenes del palacio, aparece repetidas veces un plano cerrado

al busto del personaje de la guía turística, escena que Downey evidentemente descontextualiza con el humor de quién busca “desviar” un relato histórico que ha sido tradicionalmente objetivo.



FIG.12



FIG.13



FIG.14.

FIG.11, 12, 13 y 14. Fotogramas de video
The looking glass, Juan Downey, 1981.

Archivo audiovisual Biblioteca Museo Precolombino, Santiago, Chile.

La pantalla, de monitor o de televisión, utilizada por Downey, genera una experiencia bastante parecida a la que genera *El ferrocarril* de Manet. Como la pieza de video manipula y modifica los códigos televisivos a su manera y con un particular humor, el impedimento de penetrar en el relato genera esa misma experiencia de choque con la superficie instalada por Manet en su pintura. Me permito recordar un monólogo citado por Downey en *The looking glass*, que cita de Roland Barthes, y lo interpreta a partir de un diálogo “con el mismo”, es decir, con una pantalla que contiene su imagen:

“Pero nunca me vi así. ¿Cómo sabes? Tal vez te parezcas o no a eso que eres tú. ¿A dónde lo encuentras? ¿A través de qué calibración morfológica o expresiva? ¿Dónde está tu cuerpo auténtico? Eres el único que nunca puede verse a sí mismo excepto en una imagen... especialmente para tu propio cuerpo estás condenado al repertorio de sus imágenes”³⁹

³⁹ DOWNEY, Juan. 1981. “The looking glass” [video digital]. Santiago, Chile, Archivo audiovisual Biblioteca Museo Precolombino. 28:29 min; video, color.



FIG.15. Fotograma de video
***The looking glass*, Juan Downey, 1981.**
Archivo audiovisual Biblioteca Museo Precolombino, Santiago, Chile.

3.1.3 La cámara como espejo

Según cuenta el artista en el video, este habría sido un monólogo escrito por Barthes en un café, antes de ser arrollado por un camión de lavandería, pero ¿qué lo llevaría a incorporar dicho monólogo en el video, mediante una performance en la que habla “con él mismo” frente a una pantalla? Justificar esto a partir de la desconfianza hacia la imagen televisiva comienza a quedar estrecho. No lo niego, el mensaje de Downey sí tiene relación con una cuestión que instala la “tele-experiencia”, pero la cita va más allá de eso. La cita a Barthes, y la performance de Downey, explican que existiría una pérdida de la consciencia corporal tras la llegada de la imagen televisiva, con Downey hablándose a sí mismo, extrañado de encontrarse en la pantalla ¿Es posible que la televisión ofrezca esa posibilidad de vernos a nosotros mismos? Ambos “yo” de Downey evidencian que no, pues entran y salen extrañados del plano, sin reconocerse el uno al otro.

La televisión, según muestra el diálogo, no alcanza a ser reconocida como un espejo de sí mismo, y al parecer esa era uno de los grandes conflictos que tenía el artista con el

aparato: “(...) cuando los espejos no existen, es cuando es posible el totalitarismo”⁴⁰. Más adelante en la serie *The looking glass*, Downey visita *Las meninas*, de Diego Velásquez, otro hito dentro de su “documental histórico”. Este evento también tendrá relación con su performance frente a la pantalla, pues lo que le ocurre físicamente con la pintura no es provocado solo por el cuadro, sino también por el cuarto en el que se encuentra la pintura, un cuarto con espejos en los que la imagen se ve reflejada. La experiencia estética que es capaz de generarle las meninas es la experiencia estética que busca generar Downey en el arte. “La atmósfera mágica de la sala entera, donde entraba la luz natural por una ventana lateral me envolvió muchas veces en la ilusión de que estaba de hecho en el espacio barroco del cuadro”⁴¹.

El juego de miradas, el autorretrato del pintor, los encuadres, los espejos, las puertas, los marcos, los personajes, cuya mirada y ubicación converge en el centro del cuadro, ubicaban a Downey como otro “mirón” más, aparte de los mirones que ya veía dentro de la pintura. Downey cuenta como esta experiencia lo supera físicamente, al punto de tener que ir repetidas veces a mojar su cara con agua helada. Y me pregunto ¿No es esto bastante parecido a la experiencia sensorial de Petrarca en el Monte Ventoso? ¿a los efectos del paisaje en su cuerpo y su memoria? Sin duda, solo que Downey, como lo he estado pronosticando en la investigación, ya estaba al tanto de que dicha experiencia no sería jamás provocada por las nuevas imágenes hijas de la fotografía, más tarde hijas de la televisión. Y creo que es esta imposibilidad la que lo llevó a utilizar el video como una tecnología de intervención con la que la mirada chocara.

Los cuestionamientos que se ven en *The looking glass* sirven para entender su anterior trabajo con los Yanomamis. La importancia de la mirada y las tecnologías que determinan a esta, pero también el hecho de que el video es casi (por no negar por completo) incapaz de generar en el espectador la misma mimesis corporal que le generó el cuadro de Velásquez, aclara por qué el artista, años antes, realiza su proyecto introspectivo Video Transamérica, en el que recorre Latinoamérica en búsqueda de sus raíces con una pantalla y una cámara en mano. Cuenta el artista que por haber vivido tanto tiempo en el extranjero, su decisión por viajar se habría originado del deseo

⁴⁰ DOWNEY, Juan. (no se especifica año). “Entrevista con Juan Downey”. 11p [en línea] Fundación Telefónica <<http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>> [3, Enero, 2018]

⁴¹ DOWNEY, Juan. 1981. “The looking glass” [video digital]. Santiago, Chile, Archivo audiovisual Biblioteca Museo Precolombino. 28:29 min; video, color.

de encontrar sus raíces latinoamericanas, utilizando el video como herramienta de acción. En este viaje la cámara registraría las vivencias con las que el artista podría elaborar una idea sobre las poblaciones que habitaban los continentes americanos. La cámara, que no solo se ocuparía de registrar, sería utilizada para generar imágenes-espejo de la realidad, en las que no solo se documentarían el contexto en cuestión, sino que también el propio artista, apareciendo en la cámara al igual que el resto de personajes documentados. Esto es fundamental, pues obedece a la misma figura de Velásquez autorretratándose en *Las meninas*, cuestión que Downey explicaba como un principio de “reflectividad”⁴², en el que la cámara no solo advertía un proceso cultural, sino que además observaba como dicho proceso le afectaba a él mismo. Según Downey, esta era la forma en que se debía mirar el arte, con obras destinadas a ser reflectivas. Por esto su viaje por Latinoamérica le resulta tan enriquecedor, debido a la forma en que algunos indígenas miraban las imágenes:

“Un indígena de las Américas estaba acostumbrado a contemplarse a sí mismo reaccionando a su propia cultura, y a enriquecer los procesos espirituales mediante un diálogo con lo desconocido. Este mito se vuelve contemporáneo en el viaje a caballito que supone la televisión de circuito cerrado: observarse a uno mismo observando, aumenta la concentración de la mente.”⁴³

Downey se había propuesto realizar el proyecto Transaméricas con el objetivo de iluminar a los pueblos americanos, mostrándoles registros de cámara de pueblos vecinos o pueblos enemigos para ver de qué forma interactuaban con las imágenes de otras culturas, o con las imágenes de su propia cultura. Con esto, se probaba como un comunicador cultural, y el video como una tecnología mediadora a través de la inmediatez de la Sony portapak, que le permitía visualizar el video de manera inmediata a través de una cinta. “Noreshi towai” era el término con el que los Yanomamis se referían a la imagen capturada por el video (o en su defecto la foto y el cine), que era la toma del doble de una persona. Esto no era un ataque que generaba pánico o rechazo al indígena, sino que solo significaba un atentado relativo a la muerte, pues si moría un

⁴² DOWNEY, Juan. (no se especifica año). “Entrevista con Juan Downey”. 11p [en línea]. Fundación Telefónica <<http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>> [3, Enero, 2018]

⁴³ DOWNEY, Juan. (no se especifica año). “Video TransAméricas” pp. 3-4 [en línea]. Fundación Telefónica <<http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>> [4, Enero, 2018]

integrante que había sido grabado, el recuerdo del registro le generaría tristeza a sus parientes.

¿Qué era entonces lo que había descubierto el artista a través de los estímulos sensoriales que le generaba la cámara a los Yanomamis? Más allá de los descubrimientos que haría de las culturas indígenas en su viaje por Latinoamérica, cuyo hallazgo es secundario a la investigación actual, Downey descubre la función pura del video gracias a la relación de los Yanomamis con la tecnología occidental, es decir, gracias al comportamiento de estos frente a cámara y el monitor que el artista acarrea para realizar sus pruebas experienciales. Mostrándoles los registros de ellos mismos a través de la pantalla, descubre que lo que más les asombraba era su propio reflejo, y el poder inmortalizador del aparato.

La pureza del medio, que Downey logra descubrir gracias a su interacción con los Yanomamis, se explica mejor en un diálogo que aparece en *El caimán con la risa del fuego* (1976-1977). Cuenta Downey en este video que durante su estadía en el Amazonas es parte de un ritual que decide registrar. Es tan fuerte lo que percibe aquí a nivel de estímulos, que el relato de su experiencia nos recuerda el relato que hace cuando observa *Las meninas*. Abstracción y mimesis con el espacio. Pero, además, y lo más importante, es lo que Downey delata cuando afirma lo siguiente:

“En todo caso yo soy el perdedor, porque hoy día, mientras voy gimiendo entre las sombras, me pierdo inevitablemente el espectáculo que ahora está sucediendo”⁴⁴

Cuando dice “gimiendo entre las sombras”, el artista hace referencia al poco campo visual con que cuenta por estar con el ojo en el visor de la cámara. Estar mirando por el visor sería como estar dentro de la cámara, reconociéndola como una caja oscura, al modo de Vilem Flusser. Por esto se autodefine como un perdedor, perdedor de la totalidad del campo visual, del espectáculo real en que consiste la realidad misma vista, esa realidad vista por el ojo humano. Pienso que Downey resume muy bien esto cuando dice, y lo parafraseo, que tenía la intención de seguir siendo idéntico después de haber

⁴⁴ DOWNEY, Juan. 1976-1977. “El caimán con la risa del fuego” [video digital]. Santiago, Chile, Archivo audiovisual Biblioteca Museo Precolombino. 12:62; video, color.

intercambiado el video con los pueblos de las amazonas, pero que no había logrado ser un verdadero catalizador, pues los mitos y la naturaleza, esa efervescencia de la experiencia pura en el lugar, lo habrían superado, devorado. “¡Un pretencioso de mierda, aplanado! Solo entonces me volvi creativo, y en direcciones múltiples”⁴⁵.

Lo único que no le resultó extraño a los Yanomamis fue lo inmediato que resultaba obtener el material en el cassette. La importancia del acontecimiento histórico que significaba la invención de una cámara con video-cassette les resultaba desconocido, por su evidente desconexión con la tecnología de occidente. No comprendían lo importante que había sido el descubrimiento de la inmediatez que traía la Portapak. Para el artista esto reafirmaba la condición que debían tener sus futuros trabajos ¿Por qué habría que lamentarse, a través de las imágenes, del largo camino por el que pasaron estas? ¿Por qué no admitir que tras la invención del video-cassette se inauguraba una nueva era determinada por lo inmediato, y nada más? ¿Por qué no solo reservarse a plantear aquello mediante las imágenes que generaba este nuevo aparato? Lo inmediato de la Sony Portapak determinaría entonces, de ahí en adelante, la ausencia de aura que tendrían las imágenes.

El lenguaje que Downey utiliza en sus videos lo familiariza mucho con el proceso del collage, entendido no solo por la recopilación de imágenes (de archivo personal) a las que se les da una nueva utilidad narrativa (*Found Footage*), sino que además entendido por la variedad de recursos visuales característicos de la maniobrabilidad de la cámara portátil (zoom-in, zoom-back, cámara en mano). En este sentido, los videos de Downey no evidencian una factura cinematográfica, no creo que haya sido ese su objetivo, y si algo parecido al lenguaje cinematográfico había, era su delicado trabajo con los “actores”, que no necesariamente actuaban, sino que aparecían y al mismo tiempo hacían aparecer la tecnología con la que eran “acechados”. Por esto fue muchas veces relacionado con Werner Herzog, que hasta el día de hoy tiene un modo muy particular de relatar el imaginario que envuelve a personajes como el de Timothy Treadwell en *Grizzly Man*, o el de Klaus Kinsky, su actor predilecto, en *Mi enemigo íntimo*.

⁴⁵ DOWNEY, Juan. (no se especifica año). “Video TransAméricas” .26p [en línea]. Fundación Telefónica <<http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html> > [4, Enero, 2018]

3.1.4 La cámara como extensión del brazo

He planteado el invento de la Sony Portapak como un hito relevante dentro de la investigación, debido a los nuevos imaginarios que instaló la llegada de esta cámara al comercio. La Sony acercaría las posibilidades de cualquier persona (que tuviera el dinero para comprarla) a realizar videos sin la necesidad de contar con un grupo de gente que la asistiera, y lo más importante, sin tiempo de espera mayor para obtener la cinta de video. Entre el 68' y el 80' se gestó un movimiento que tenía el objetivo de visibilizar las minorías étnicas y sus luchas sociales en los países de occidente, en vista de la poca representación que estas tenían. El movimiento se llamaría *Challenge for change*, y vendría de Canadá. La cámara portátil, que ya estaba en pleno auge en ese entonces, era la que permitía que el movimiento se llevara a cabo. Pero no fue la única expresión documental que detonó esta nueva era del registro, también aparecieron movimientos como TVTV, Videofreex y Raindance Foundation. Autoreflexividad y empoderamiento eran unas de las etiquetas con las que más se relaciono a estos grupos. El asunto es que la invención de una cámara portátil efectivamente potenciaría los relatos individuales, pues la facilidad de uso que permitía su ergonomía, y la facilidad de revelado en la cinta, hacía mucho más tentador que sus usuarios la ocuparan con una utilidad personal, revelando su realidad más íntima, o la realidad más íntima del resto.

La Sony Portapak marca el inicio de la época del registro, que más tarde sería seguida por la invención de las cámaras digitales, segundo hito que en esta ocasión omitiremos para saltarnos directamente a la los efectos que tuvo el celular con cámara, pues este traería un cambio realmente significativo: el inicio de las *selfies*. El primer celular con cámara lo pondría a la venta J-Phone, con el modelo J-SH04. Este modelo contaba con un dispositivo de imagen CMOS todo en uno, con un lente de 0,1 megapíxeles, permitiéndole al usuario sacar fotografías y enviarlas por correo electrónico⁴⁶. Otro de los celulares que se postula como precursor de la cámara de foto incluida en el dispositivo es el Nokia 7650, del que aún circula por las redes el comercial con el que se

⁴⁶Autor Desconocido. (no se especifica año). "Una historia excepcional. 2000: Teléfono móvil J-SH04" [web] < http://www.sharp-world.com/es/corporate/info/his/only_one/i_c/subwin/i_c31.html?TB_iframe=true?height=360&width=630 > [20, Febrero, 2018]

lo publicitó en su época, haciendo gala de la conectividad que ofrecía el aparato. Una mujer sola en su casa, un día de lluvia, nostálgica, se acuerda de su pareja que no está ahí. Paralelo a esta escena vemos a su novio en otro país pidiéndole a gente de la calle que por favor le fotografíe al lado de letreros. El tipo también se hace *selfies* en diferentes lugares de la ciudad, sin que entendamos aún cual es el propósito de las fotografías que se está tomando ¿Serán para aliviar la soledad de su novia?. No exactamente, lo que está haciendo el personaje es sacarse una gran variedad de fotos cerca de letreros, publicidad, o frases que hay dentro de la ciudad, para crear un collage de letras que generarían un mensaje particular. A la mujer le suena el celular. Se trata de un mensaje en su bandeja de correo: una serie de fotos de su novio al lado de distintas letras que arman el mensaje “¿Te quieres casar conmigo?”⁴⁷. El comercial expone lo que años antes ya había adelantado Downey en *The looking glass* con los collage visuales, imágenes de archivo mezcladas para construir nuevas narrativas, presagiando esta nueva era determinada por diferentes regímenes de representación.



**FIG.16. Primera fotografía tomada desde un celular modelo J-SH04.
Año: 1997
Autor: Philippe Kahn**

⁴⁷ Autor Desconocido. 2012. “Nokia 7650 Comercial” [video en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=0Ky-BJXZNM8> > [1, Marzo, 2018]

La razón por la que traigo a ejemplo este comercial, es porque la posibilidad de tener dentro del bolsillo un celular y una cámara, es decir, el poder de traslado, maniobrabilidad y conectividad que hace que esas imágenes ahora circulen de inmediato por el ciberespacio tras haber sido tomadas, le otorga al aparato una personalidad que antes no tenía. El “estoy aquí ahora mismo”, que cobra relevancia con el invento, haría que el celular, ahora capaz de “mirar”, se convirtiera en un nuevo opinante, un nuevo observador.

Para el personaje del comercial, el efecto de esta nueva personalidad haría que él, autorretratado, que miraba el lente como si se tratara de un nuevo amigo, modificara sus parámetros “performáticos” frente al aparato. El lente, que era un observador más, se mimetizaba con la personalidad de su novia para sustituirla. De esta forma, el novio le sonríe y hace gracia, como si el cuerpo de la mujer estuviera allí presente. Rodrigo Zúñiga, filósofo, escritor y académico de la Universidad de Chile, hace un interesante planteamiento acerca de la noción de lo performático que existe aquí. Nos cuenta que cuando ocurre el mediático suceso de los 33 mineros, año 2010, a él le llama la atención cuatro imágenes de este evento televisivo, pero nos interesaremos solo en una: cuando los mineros quieren testimoniar el hecho sacándose una foto con su rescatista.⁴⁸

¿De donde viene esta urgencia por ser autorregistrados, o esta urgencia por registrar descontroladamente nuestras vivencias? Evidentemente se trata de un temor al olvido, pero vayamos de a poco. Zúñiga plantea que el origen de este temor viene de los efectos de una *hiper-reproductibilidad de las imágenes*, lo que habría detonado, entre alguno de sus síntomas, en la pérdida de la *referencialidad* de las imágenes:

“Me atrevería a añadir que solo con la tecnología digital ingresamos, verdaderamente, al mundo de la pantalla, en el que no habría originales-y-copias (referentes reales y sus huellas), sino, incluso(...), referencias sin originales.”⁴⁹

⁴⁸ ZÚÑIGA, Rodrigo. 2013. “La extensión fotográfica: ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico”. Santiago, Chile, Metales pesados. 20p

⁴⁹ Op. Cit. 62p

Pues bien, detrás de la urgencia de los mineros por ser fotografiados con su rescatista, antes que cualquier otra fotografía, está la urgencia de ser inmortalizados antes de que otro registro hurte esa única posibilidad de tener un recuerdo personal. Me inmortalizo en el “aquí y ahora”, antes de que mi imagen circule y se desvanezca, en un tono que al mismo tiempo asume que “eso, quizás estuvo ahí alguna vez”⁵⁰. A partir de este temor, lo que me interesa acá sera cómo el mercado ha competido contra tal sentimiento, acercando al usuario las herramientas de registro necesarias para que dicha referencialidad no se diluya, o al menos, para mantener la escasa referencialidad que ha ido quedando en los registros. Para competir con la era de lo “post-aurático”⁵¹, las tecnologías de la imagen se han enfocado en potenciar una gran variedad de lenguajes, con inventos que agruparemos en dos categorías: tecnologías de uso doméstico y tecnologías de uso cinematográfico. Las primeras se tratarán de inventos que están al alcance de la mayoría de usuarios, y las segundas, al alcance del bolsillo de un cine industrial. Para visualizar el papel de ambas, sugiero revisar el siguiente cuadro, en el que se compararán las tecnologías de uso doméstico y su equivalencia funcional dentro del comercio de tecnologías cinematográficas.

Tecnologías de uso doméstico	Tecnologías cinematográficas
<p data-bbox="235 1203 378 1234">Handycam</p> 	<p data-bbox="813 1203 971 1234">Canon c500</p> 

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Hipótesis que actualiza a la hipótesis benjaminiana, con respecto al objeto artístico después del arte en la era de su reproductibilidad técnica.

Cámaras pocket



Cámara Alexa mini



Cámaras con auto-foco (como obedece a un algoritmo interno, no se considerará una imagen representativa)

Operador Focus-puller



Dron



Hexacopter



Estabilizador interno en cámaras (como obedece a un algoritmo interno, no se considerará una imagen representativa)

Dispositivo *Steadycam*



Housising

Housising para cámaras RED



GoPro

Black Magic Pocket



No olvidemos que el uso de cada uno de estos aparatos, implicará una narrativa particular, pues cada aparato determinará movimientos (cable-cam), velocidades, acceso a lugares insospechados (*housesing*), perspectivas y distancias (drones y hexacopter), por decir algunos. Y lo otro, es que se podría decir que de ambas tecnologías existen las que extienden el cuerpo y las que extienden la mirada, implicando cuestiones diferentes en cada caso. Para entenderlas también he visto necesario utilizar un esquema, pero esta vez no serán comparadas, sino solo agrupadas para diferenciarlas, por lo que en ambos grupos convivirán las tecnologías de ambos universos.

Tecnologías que extienden el cuerpo: inscriben dicha corporalidad en las imágenes, pues dejan una huella de los movimientos del operador. Son compactas, y maniobrables.	Tecnologías que extienden la mirada: El cuerpo no se halla inscrito en las imágenes, pues estos objetos filtran los movimientos del operador, mediando entre la mano y la cámara. Pueden ser compactas y maniobrables, pero también de gran tamaño y pesadas.
<i>Handycam</i> , Cámaras pocket, <i>Housesing</i> , GoPro.	bastón-selfie, dolly, pluma, grúa, steadycam, cable-cam, hexacopter o drones.

Siguiendo con los hitos, veremos como dentro del imaginario casero entra la categoría de las cámaras de mano en núcleos familiares, cámaras que tienen la capacidad del *todo en uno*, registrando y almacenando en un solo equipo de grabación. Los modelos que liderarían esta categoría serían modelos de Sony, con *handycam* (cinta HI8), y por parte de JCV, el modelo Gx 88e, fabricados todos alrededor del 88'. Estas cámaras, que encarnaron el concepto de la cámara de mano, pues no dependían de cables, se transformarían así en las extensiones oficiales del cuerpo y la mirada. Entonces, por primera vez, el operador sería *performatizado* por la máquina, es decir, modificado según los parámetros impuestos por la ergonomía de la máquina videográfica. Como las *handycam* van adosadas a la mano, extenderán la huella del movimiento del camarógrafo, proyectando en dicha movilidad todas las emociones de quien la llevaba. Esta narrativa, particular de su maniobrabilidad, es la que caracteriza a la conocida "cámara subjetiva", que es utilizada como recurso de suspenso en *The Blair Witch*

Project (1999), cinta que por cierto utiliza la *Handycam* hi-8 de Sony, cámara que también se utiliza como restricción de uso en el *Dogma 95*, corriente que buscó reinventar el cine que hasta el momento era liderado por las producciones Hollywoodenses.

3.1.5 Extensión de la mirada y pérdida de referencialidad

En las tecnologías que entran en este grupo, y que son las que corresponden a la segunda categoría del cuadro comparativo observado más arriba, el cuerpo no se halla inscrito en las imágenes. El cuerpo está allí perdido, pues la imagen se hallaría despojada de toda autoría, de todo pulso, de toda humanidad. Una auxiliar de vuelo me contaba como el *bastón-selfie* habría modificado la relación de los turistas en determinados lugares, que ahora ella notaba que no tenían la necesidad de pedirle a un desconocido de la calle que les realizara una fotografía, pues el nuevo mecanismo extendía las capacidades del ojo, permitiendo enfocar y encuadrar con facilidad y autonomía. El dolly, el steadycam, la pluma, la grúa, el hexacopter, los dron y todos los mecanismos que filtran la movilidad, el pulso, el error del cuerpo, eliminan toda huella corporal. Al permitir que el usuario realice exagerados movimientos de cámara que difícilmente se acercan a las posibilidades que tiene cualquier cuerpo de realizar, deshumanizan por completo el registro, pues la máquina sustituye las capacidades físicas.

En muchas películas podemos ver como las imágenes cenitales de hexacopter se utilizan para contextualizar al espectador, para *locacionarlo*, como si fuera un ojo sin personalidad, extraña vez haciendo alusión al sentido simbólico o perturbador que implica la mirada humanizada desde la altura. Ya vimos como en *El triunfo de la voluntad* las tomas desde el avión personificaban la omnipresencia de Hitler, cual dictador capaz de observarlos a todos desde el cielo. O podemos ver como en la conocida película de Gaspar Noe, *Enter the void*, la mirada que transita en altura, pasando y traspasado muros es la mirada perdida de uno de los personajes, que desde el inicio ha estado destinado a vagar por las calles. En ambas referencias la mirada cenital se activa, por los vínculos simbólicos *ad hoc* a un romanticismo con el que son

tratadas las imágenes, o por la personalidad inevitablemente humana que evoca –pero solo evoca- la imagen en ese preciso momento.

Planteamientos como estos podrían resultar algo confusos, y el lector se podría estar preguntando: pues, si estos ejemplos sugieren que el cuerpo levita, ¿por qué se trataría, aun así, de una mirada deshumanizada, sin un cuerpo allí presente? Cuando me refiero a una extensión de la mirada, el ejercicio que propongo imaginar hace referencia a un tránsito fantasmagórico del cuerpo, un cuerpo no presente carnalmente allí, sino siempre simbólico. Considerando que el cuerpo se ha quedado en la tierra, y la mirada es la que se ha desdoblado para transitar en altura, lo que me interesa particularmente del cine justo acá, es como a pesar del desarrollo tecnológico del cine, donde las máquinas han sustituido las capacidades físicas de su operador, aun permanece una idea de mirada. Me detengo en eso, pues se sugiere que con el tiempo hemos acogido la mirada de esas máquinas, organismos no humanos que movilizan la cámara, aceptando que estas tienen la facultad de expresar su capacidad de mirar.

3.2 Algunas interrogantes

He ejemplificado con imágenes la variedad de recursos tecnológicos que se encuentran al alcance del usuario y del cine, estableciendo un paralelo entre ambas, para que el lector entre en sincronía con cuestiones más técnicas que justificarán el imaginario que determinará uno de los últimos planteamientos de esta tesis. Aclarada esta información, podre entonces preguntar, primero ¿Cuáles serían los efectos que ha tenido el *boom* de aparatajes que se encuentran mediando la cámara –extendiendo el cuerpo o extendiendo la mirada- para los directores de cine?. Y segundo, ¿Cuáles serían los efectos que ha tenido el *boom* de aparatajes que se encuentran mediando la cámara – extendiendo el cuerpo o extendiendo la mirada- para los usuarios comunes?. Con respecto a la primera pregunta, puedo decir que el efecto ha sido la sobre-circulación de una gran cantidad de formas de discursos, formas de comunicar, que por su fuerza han determinado la editorial de muchos realizadores, *pero que por sobre todo han ido de a poco expulsando la huella del cuerpo en las imágenes que producen, para permitir que los aparatos tecnológicos ahora tengan la virtud de “mirar”*. El exceso de discursos y lenguajes cinematográficos que han llevado a la pérdida de la referencialidad corporal

en el cine, se han cristalizado para ser adquiridas al más puro recuerdo de aquellas técnicas hollywoodenses contra las que se imponía el Dogma 95.

Por otro lado, respondiendo a lo segundo, este *boom* de tecnología al alcance del usuario común, no sería muy diferente de los efectos que habría generado el mismo *boom* en el cine. Efectivamente, al existir varias herramientas, existirán al mismo tiempo una rica variedad de discursos: las imágenes esquizofrénicas de las GoPro adheridas al cuerpo son cada vez más diversas, registrando tanto experiencias deportivas, como accidentes de, por ejemplo, motociclistas que las llevan en su casco. Los registros desde celulares (que expulsaron hace mucho tiempo el uso de *handycam*), han registrado reales planos secuencias de la vida íntima, o acontecimientos de la calle como peleas, arrestos, accidentes. También está el ojo explorador que va bajo el agua, con las cámaras dentro de carcasas submarinas (*housesing*), o las *selfies* en diferentes lugares del mundo, entre algunos ejemplos.

Todas estas formas de comunicar, al servicio de cualquiera que como mínimo cuente con un teléfono celular con cámara, han inundado las redes con un sinfín de imágenes provenientes de los lugares más públicos, o a veces, más insospechados. Mientras que en el cine la pérdida de referencia se le atribuye a la nueva capacidad que tienen las máquinas de “mirar”, en este otro caso, esa pérdida de referencialidad tiene que ver con eso a lo que Zúñiga le llama “originalidad” del registro, es decir, *ya no podemos saber con certeza cual es el autor de las imágenes que se encuentran circulando por los medios*. Paradójicamente, estando en plena expresión de lo que es la era de lo digital, aún así hoy más que nunca ha crecido la necesidad de registrarse, o registrar lo que nos rodea. Recordemos lo que dice Zúñiga de los mineros y la urgencia de estos por ser registrados con su rescatista: es la toma de la foto con el rescatista el primer impulso del grupo al salir, pues la urgencia es inmortalizarse con los medios oficiales, antes de ser registrados por una colectividad que los hará desaparecer entre una circulación de registros similares.

Entre ambos universos, determinados por sus respectivas tecnologías de la mirada -del universo del espectador sorprendido por los paisajes que visita, equipado con sus cámaras de alta resolución portátiles, sus drones, sus GoPro en la cabeza registrando lo adrenalínico de sus vidas; pero también del universo de los directores de cine que

asumen diferentes lenguajes para comunicar, lenguajes determinados por aparatos de registro, aparatos de rodaje- digo entonces, de estos dos universos de imágenes, los imaginarios que se desencadenan de ambos son bastante diferentes, y es justo en medio donde se ubican mis pretensiones con el video.

IV. LA INCOMPETENCIA TEMATIZADA POR EL VIDEO

*Un lugar es un ciclo de lugares.
Así,
otros entornos son irrelevantes,
la distancia no existe,
y el sentido occidental de Dirección en el Espacio es innecesario*

*Juan Downey, Video Transaméricas,
Yucatán, México, 7 de Agosto, 1973*

Siempre me ha llamado la atención esa urgencia por fotografiar o grabar, desde un avión, el paisaje que se encuentra afuera, un paisaje enmarcado por las ventanas. Amigos que se “etiquetan” arriba de un avión, subiendo videos o fotos, a modo de registros que para ellos resultan únicos. “Únicos”. Es ese gesto pretencioso el que me punza. Cuando me detuve, hace un tiempo, a pensar en este síntoma, rápidamente acudí a *Google* para evaluar el material de trabajo que había al respecto. *Google* identifica series, patrones y repeticiones, (entre otros tantos), así es que rápidamente el buscador me arrojó en pantalla lo que sería mi próximo proyecto.

Pero también, por otro lado, siempre me ha llamado la atención el lenguaje que utilizan películas que, insatisfechas con el lenguaje más tradicional, han encontrado la forma de proyectar en la imagen la capacidad de mirar que tienen sus máquinas de rodaje, una capacidad que originalmente estas no tienen. El sentimiento de estas películas, de adaptación más que de lucha, donde se acepta y dialoga con las tecnologías que han modificado la mirada en el cine, es el sentimiento que busco también en mi trabajo. Pienso que no resistirse, pero tampoco entregarse al dominio de las imágenes, es un modo de ejecución silencioso y cínico, que sirve para expresar, personalmente, mi escepticismo hacia las imágenes.

En el actual y último capítulo se abordarán los efectos de las tecnologías de registro expuestas en el capítulo anterior, a partir, específicamente, de dos piezas audiovisuales e instalativas que generé en el transcurso de la actual tesis.

4.1 El espectador ¿superado por el paisaje?

Veo un paisaje y quiero fotografiarlo.

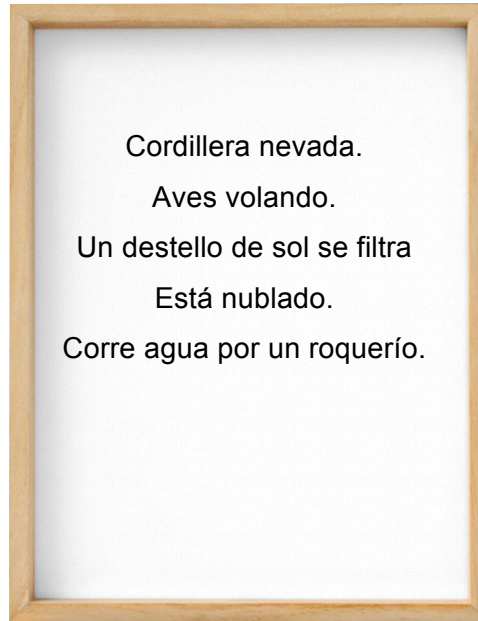


FIG.17

He cambiado de opinión, ahora quiero que sepan que estoy acá, así que le pediré a mi compañero de viaje que me fotografíe mirando el paisaje.

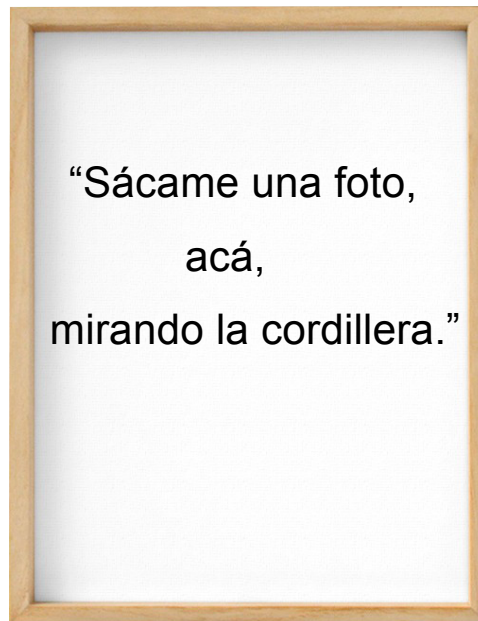


FIG.18

Y si nadie puede fotografiarme, me fotografiaré yo mismo.

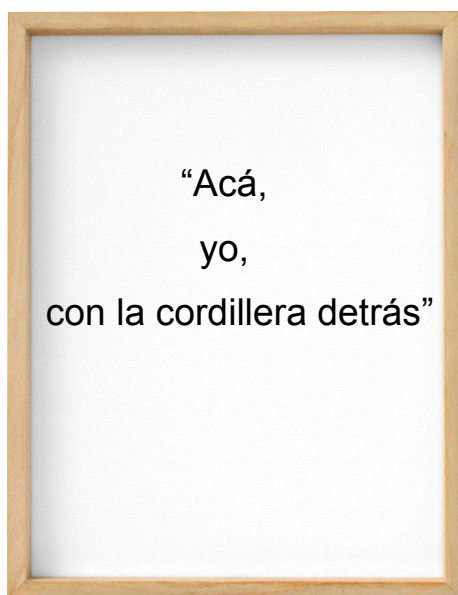


FIG.19.

FIG.17,18 y 19 Maquetas digitales, 2018.

Las imágenes inevitablemente acarrearán un relato tras ser tomadas. En su forma, más que delatar la emocionalidad del momento, o la intención subjetiva de quien las toma, delatan el gesto *performático* de su dueño al realizar la captura: "Me interesa que me vean aquí, a esta hora, y en este lugar". Una imagen despojada de cualquier gesto romántico, pues la circulación de fotografías por el ciberespacio les ha quitado toda aventura, toda nostalgia, toda historia, y toda referencia personal. Han sido agrupadas con más imágenes de su misma categoría, pues ahora todo se agrupa en categorías de colores, formas, y perspectivas que después un algoritmo procesará para clasificar y reordenar. Ya es bastante conocida la herramienta *Google imágenes*, que nos permite encontrar imágenes similares a una que le entreguemos a la máquina como referencia. O el efecto de darle al buscador palabras o frases para que indague en su archivo visual, y arroje cuan parecidas son, por ejemplo, las imágenes que se agrupan bajo la frase "foto ventana avión".



FIG.20. Captura de pantalla de las imágenes que arroja *google* cuando busco “ventana de avión”.

Mi trabajo, más que concentrarse en el efecto de esta circulación, se ubica en el gesto *performático* de aquel registro. Mi juego consiste en jugar a ser el que registra, para exagerar aquel gesto, pues solo así aparecerá la insuficiencia de la que tanto he hablado. Las imágenes ya no son capaces de retratar/representar/traer, o llámesele como quiera, la experiencia que está ahí afuera. “¿Y la realidad aumentada, las cámaras y fotografías en 360?”, me preguntaba un compañero: “¿Acaso no tenemos más acceso a lo real gracias a esa tecnología?”. La verdad es que no podría negar la potencia de la realidad propuesta por aquellas tecnologías, pero sí podría dejar una pregunta abierta ¿Entendemos como fiel la experiencia que nos entregan esas tecnología solo por el hecho de que se acercan a la realidad de forma mimética? ¿Cuál sería la riqueza, para el arte, si no nos dedicamos a cuestionar la rápida eficacia de aquellas tecnologías de la simulación?

Por último, creo que la utilidad de estas tecnologías, más que ser un medio de acercamiento a la realidad, expresan el permanente temor por sentirnos superados

¿superados por el paisaje? No, el espectador siente el temor de ser superado por la circulación y posterior desvanecimiento de sus imágenes entre los archivos virtuales. Y en ese sentido, las tecnologías a nuestro alcance son utilizadas como otra forma de expresar la urgencia por reinventar este relato, que ya parece perdido por los efectos de lo digital.

Esto me ha llevado a pensar, desde el arte, nuevos sistemas de interpretación de la experiencia. Experiencia que, es necesario aclarar, no se trataría de una experiencia personal, sino más bien de una experiencia universal o colectiva, pues pensar mi creación desde lo personal implicaría caer, involuntariamente, en subjetividades igualmente inútiles como las de un visitante de la Gioconda, que fotografía el famoso cuadro pensando que su registro será único entre los incontables registros que circulan por el mundo. Este gesto me recuerda un video de Nicolás Rupcich, artista chileno que vive y trabaja en Leipzig, Germany. *ML* es titulada la pieza audiovisual en la que Rupcich registra salas del Louvre, borrando las pinturas que hay en sus paredes para solo dejar en plano a los turistas, quienes registran incansablemente las famosas pinturas. En el video, Rupcich elimina las obras del muro del museo mediante un software de post producción, dejando ver una referencia de las obras solo a través de los monitores de las cámaras de cada turista.



**FIG.21. Fotograma de video
ML, Nicolás Rupcich, 2011.**



FIG.22
FIG.22 y 23. Fotograma de video *ML*, Nicolás Rupcich, 2011.



FIG.23

El video es bastante sencillo, y de un humor visible. El camarógrafo, que registra la desaparición fantasmagórica de la Gioconda, es capaz de ver las pinturas a través de las cámaras de los visitantes, pero no a través de su cámara, la que solo registra el esfuerzo de los otros visitantes por lograr capturar una foto entre la multitud. Pero el efecto, también pareciera comunicar que las imágenes que se observan a través de los monitores se encuentran quizá atrapadas en la máquina, tras el gesto de registrar. La cámara, que relata el acontecimiento, parece, además, una cámara sorprendida –hablemos desde la máquina, pues es esta la que vivencia el hecho-, en tanto cada vez que observa y nota la ausencia del objeto artístico, se esconde rápidamente, para luego cortar la escena e irse a otra, como si se tratara de un ojo sorprendido por la desaparición.

Mi obra se ubica muy cerca del humor con que *ML* comunica la personalidad escéptica de la cámara frente al acto descrito. Sin embargo, a diferencia de esta, la personalidad de la cámara en mis trabajos, además de ser igualmente escéptica, resulta menos sorprendida y más mimetizada con la actitud de los observadores. En este caso, si mi cámara se inmiscuyera entre los visitantes del Louvre, probablemente andaría por ahí igualmente extasiada y exploradora que el resto de personas, pero con un tono algo bufonesco. Mi cámara, por ejemplo, probablemente transitaría por los pasillos del museo como una cámara híbrida, con algún objeto interviniendo en su encuadre. Quizá un marco que se extendiera desde el cuerpo de la máquina, cruzándose en medio de la toma para volver todo lo enmarcado en una pieza de arte. O quizá esta cámara, de condición híbrida, traería consigo una Gioconda transportable, que también se cruzaría en el encuadre, *auratizando* así todos los lugares registrados con la obra de arte ambulante. Pero claro, este es solo un

simple ejemplo al lado del significativo trabajo de Rupcich, con el que planeo ir de a poco exponiendo mis intereses.

“Un lugar es un ciclo de lugares(...)”, es el inicio de una cita de Downey con la que parte este último capítulo, y me recuerda algunas cuestiones que creo muy necesarias aclarar. “Un lugar es un ciclo de lugares, así, otros entornos son irrelevantes(...)” es una respuesta bastante sencilla que habría que considerar a la hora de preguntarse por cual sería la utilidad de los medios de registro cuando se trata, por ejemplo, de exponer la emotividad que nos induce un viaje. Una fotografía, un video, una carta o un objeto, definitivamente son capaces de recordar emotividad, pero solo y únicamente para su dueño, pues para el resto de observadores, ese viaje y esos recuerdos son solo otro lugar dentro del ciclo de lugares entre los vistos, probablemente, la semana pasada en los álbum virtuales que circulan por los medios. Pensemos esto en relación a los sueños. Orozco dice lo siguiente con respecto a esto:

“Porque, de hecho, algo que para ti es importante, no necesariamente lo es para los demás; una experiencia, por ejemplo. Por eso contar un sueño es tan aburrido, solo es relevante para el que lo soñó”⁵²

Orozco en esta entrevista respondía a una pregunta que le hacían con respecto a la resignificación que le daban algunos artistas, y especialmente él, a un objeto al elegirlo, tomarlo y cambiarlo de lugar. Esto en conocimiento de los clásicos movimientos que hace Orozco dentro de sus trabajos, donde, por ejemplo, en un supermercado toma latas de alimento de gatos y las ubica sobre sandías que se encuentran en un mostrador. O el “movimiento” que realiza para una exposición en el Moma, donde le pide a los residentes del edificio de enfrente que pongan naranjas en sus ventanas. Entonces, Orozco le responde a la entrevistadora que no es suficiente con el solo hecho de realizar aquel cambio de lugar, pues el movimiento completo consiste en que aquel cambio de cuenta de un proceso, de un tiempo de ejecución. Bueno, el trabajo de Orozco consiste precisamente en eso, y por eso traigo sus palabras como referencia en este momento, para explicar que no basta con hacer público un registro, fotográfico o videográfico, sobre un lugar particularmente emotivo para uno, sin ir necesariamente más allá.

⁵² MARIA MINERA. 31 Diciembre, 2016 . “Conversación con Gabriel Orozco” [en línea]. Letras libres <<http://www.letraslibres.com/mexico/conversacion-gabriel-orozco>> [17, Agosto, 2017]

4.2 El humor como traducción de esa incompetencia

Entendido lo anterior, diría que mi trabajo ha buscado siempre tener una estrecha relación con el proceso. Así es que me he concentrado en exponer de las imágenes esa forma que le da origen a su contenido, más que el fondo, que es solo un pretexto para seguir contando lo mismo. El proceso inscrito en mis imágenes sería así el principal agente comunicador, capaz de hacer latente, pero ojala nunca explícitos, los mecanismos que movilizan mi cámara, o lo *performático* que podrían resultar los objetos que intervienen los planos de grabación. Exponer este proceso no es necesariamente hacer evidente la forma. Exponer este proceso es llevar al observador a volver a mirar las imágenes, porque algo de ahí le genera desconfianza, molestia, o sencillamente gracia.

El primer proyecto personal del que hablaré encuentra un lugar apropiado en el humor. El humor como un escape para traducir la incompetencia de los registros. Un humor bastante parecido a la obra *Marulho (El murmullo del mar)*, 1992-1997, de Cildo Meireles, donde el artista reconstruye la experiencia en un muelle. Reconstruir es una palabra importante acá, pues el elemento natural que abunda en un muelle, el agua de un lago o el agua del mar, debe ser reemplazada para generar el mismo impacto. Pero ¿cómo se reconstruirá el mar si no es con mas mar? Meireles logra llevar a cabo una solución que no responde necesariamente a esa necesidad, sino que responde a lo imposible de aquel objetivo. Y como no es posible reconstruir la experiencia que se tiene en un muelle, el artista comunica dicha imposibilidad. Entonces Meireles, recurre a la sustitución: para hablar de la ausencia de agua, utiliza 17.000 libros abiertos con fotografías del mar en su interior, formando así un océano. El referente real será sustituido por el referente fotográfico, que demás, irónicamente, hará referencia a las olas a partir de la ondulación de las páginas.



**FIG.24. Marulho (El murmullo del mar), Cildo Meireles, 1991-1997.
Vista de la instalación en la Fondazione HamgarBiocca, 2014.
Autor de la fotografía: Agostino Osio**

Hablar de humor es bastante complejo, pues lo que le genera gracia a uno no le genera necesariamente gracia a otro. Pero como decía anteriormente, si no es gracia será desconfianza, ambigüedad, o por qué no, rechazo, cuestión que por ejemplo generan las obras de Orozco. Como muchos no entienden cual es el movimiento que vuelve “artístico”, o “musealizable” lo que ejecuta el artista⁵³, se ofuscan, mientras que a otros esto podría generarles gracia, pues definitivamente, el humor y el rechazo se rosan constantemente, unidos ambos por un solo sentimiento: la confusión. Al menos eso también le ocurría a Juan Downey. En la misma entrevista que estuvimos citando en el capítulo anterior, a Downey le preguntan sobre la aparición que hace él en sus propios videos, y con respecto a esto, si él ha considerado el toque humorístico que esto implica para el público. Downey responde algo bastante relevante acá: “No sé claramente de qué se ríe la gente. Depente del público.”⁵⁴. En algunas ciudades la gente se reía más que en otras, mientras que había

⁵³ Recordemos la conocida polémica que genero su *Caja de zapatos vacía*, expuesta en la Bienal de Venezia, el año 1993.

⁵⁴ DOWNEY, Juan. (no se especifica año). “Entrevista con Juan Downey”. 9p [en línea]. <<http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>> [3, Enero, 2018]

algunas en las que sencillamente no se reían, cuenta el artista. Lo significativo de lo que dice Downey, es que según él:

“Hay algo nervioso que toca en las cintas, perceptualmente, por el editado rápido, por los efectos. Y ese fenómeno perceptual está en oposición a un contexto cultural, a una problemática social muy fuerte y creo que esa oposición perceptual-cultural produce un nerviosismo que hace reírse a la gente”⁵⁵

De acá, no me interesa particularmente cuál es el motivo que le genera gracia o no la gente, o qué conflictos arroja cada humor. Lo importante es que el humor es producto de algo punzante, originado por algo que, diametralmente, uno siente conocer, o sencillamente desconocer. Así, el humor es siempre un estado ambiguo, capaz de generar desilusiones, ilusiones, rechazos, acogimientos o inquietudes. En resumen, uno ríe o se disgusta por lo familiar o lo desconocido que le resulta ver algo, y creo que en esa polaridad radica lo humorístico.

Creo que esto ablanda un poco el terreno para comenzar a hablar de *Torno/Retorno* sin necesariamente justificar en profundidad el proyecto, para así dejar un campo de cuestionamiento abierto al lector. *Torno/Retorno* se compone de un video y un objeto. El video es realizado el segundo año del Magister, mientras que el objeto se concluyó durante el proceso de realización de esta tesis. El video consiste en la ficción de un viaje en avión por Santiago, registrado a través de la ventana de un auto, donde el plano de grabación se encuentra intervenido por alas de avión fabricadas en latón y cartón. Lo que acá propongo como ficción se podría interpretar también como mentira, o como juego: “la mentira de un viaje en avión por Santiago”, o bien, “el juego de viajar en avión por Santiago”. Ficción, mentira, o juego, reconstruyen ese popular imaginario fabricado por quién viaja, cuando en la lógica del *check in* sube a las redes sociales su foto o video con el viaje por la ventana, particularizando “su” registro y “su” viaje. Y entonces yo me pregunto ¿No será acaso el registro y viaje de todos, y no el de uno solo?, pues en verdad esta imagen *auratizada* no es más que la misma que ha tomado el resto de tripulantes en el mismo avión, en su país, y en el mundo.

⁵⁵ op. Cit. pp 9-10

4.3 Torno/Retorno, la utopía del viaje

*Torno/Retorno*⁵⁶ tematiza lo que tanto hemos estado hablando y cuestionando. Este encuadre es conocido por nuestra memoria colectiva, *máquina selectiva* que reconoce y cataloga automáticamente esas imágenes en cuya composición se asoma un ala, debido a la circulación y acumulación de ventanas de avión fotografiadas por el mundo. Estos relatos, que originalmente tuvieron la intención de ser únicos para quién los tomó, por efecto de esta circulación han sido despojados de toda autoría, desintegrados por su circulación en los medios. Lo interesante de todo esto es que dicha desintegración ha llevado a que estas imágenes se vuelvan un ícono, un patrón copiable, reproducible, y por lo tanto identificable en cualquier contexto. *Torno/Retorno*, entonces consiste en un video que, aprovechándose de esta nueva categoría de imágenes-patrón, reconoce en las imágenes con ventanas de avión un modelo perfectamente copiable, y por lo tanto, ficcionable.



FIG.25. Fotograma de video *Torno/Retorno*, 1:39 min, Valentina Maldonado, 2016.

⁵⁶ MALDONADO, Valentina. 2016. “Torno/Retorno” [video en línea]. Santiago, Chile, Vértigo producciones. 1:39 min; video, color < <https://www.youtube.com/watch?v=sjGGFRjoSuY>>

De esta forma, la posibilidad de viajar en avión se vuelve palpable a través del video. El video es el medio por el cual somos capaces de llevar a cabo el viaje imposible en el lugar que se planea. Es cierto que la foto también es capaz de efectuar el traslado del que hablo, y se puede corroborar por la eficiencia del fotograma que acabo de mostrar, sin embargo, hay cuestiones relativas al acto *performático* de la pieza audiovisual que no alcanzan a ser comunicadas en lo estático de la fotografía. El tiempo y el proceso inscritos en la imagen, definitivamente son cualidades propias del video y no de la fotografía. Estas cualidades, me llevaron a pensar de qué forma extraer las piezas objetuales utilizadas en este video, es decir, las alas de latón y cartón realizadas como una proyección de mi brazo, un brazo-ala, pensando en que siempre resultó insuficiente y demasiado enigmático mostrarlas nada más que en la imagen. Sacar al objeto de la imagen, como un protagonista estrella que es necesario mirar: ver el brillo, la escala, ver, en concreto, cómo sería dispuesto en el espacio más allá del objeto-*making of*, se volvió entonces en el nuevo objetivo del proyecto.



FIG.26. Maqueta de artefacto, y fotograma de video
***Torno/Retorno*, 1:39 min,**
Valentina Maldonado, 2016.

Las piezas, originalmente se adosaron sobre un mango de madera gracias al que yo podía extender el ala por la ventana, y así apoyar la cámara con comodidad en mi brazo para poder realizar el registro mientras nos movíamos en el auto. Sin embargo, cuando pensé de qué forma se podía mostrar el objeto que se había utilizado, no me convencía mostrar sencillamente ese artefacto, y en cambio, lo que sí me parecía estratégico era pensar en un nuevo artefacto, un real artefacto, que revelara en su forma una función enigmática en relación a lo que se veía en el video. Fue entonces cuando pensé que el objeto debía tener algún tipo de mango que develara un uso particular con los brazos y el cuerpo. Fue entonces cuando diseñé un fierro, del mismo largo de los brazos cuando se encuentran extendidos, para que en cada extremo tuviera un ala diferente. Este diseño revelaría que el objeto requiere de una inversión especialmente corporal para ser utilizado, mostrándose como un objeto corporal.

El objeto que describo anteriormente, me impulsó a buscar cómo desprender objetos nuevos a partir de mis videos, experimentando formas de hacer aparecer el proceso que hay detrás de la imagen. En el caso del objeto-ala, la principal cualidad que me interesó fue que fuera capaz de inscribir en su diseño una acción ligada al uso que se le daba en el viaje dentro del video. Un *objeto performático* que en su ergonomía revelara una función, manteniendo siempre ese humor generado por la imagen: alas portátiles para transformar cualquier viaje en un viaje en avión.

De esta forma, Torno/Retorno es un proyecto que materializa mis utopías por la ciudad, utopías sobre viajes imposibles o utopías sobre encuentros con lugares lejanos. Pensar en las posibilidades de un viaje en avión dentro de la ciudad, además de tematizar la incompetencia de los medios de registro, también tematiza mi incapacidad como viajera, al entregarme a esa posibilidad de *no poder* relatar mis propios viajes. Por eso, diría que en todos mis trabajos existen dos factores realmente importantes: el tipo de cámara, y el movimiento. Ambos entregan información significativa que se encuentra circulando fuera de los márgenes de la imagen, en una frontera que generalmente es invisibilizada por las imágenes que comúnmente observamos, del cine mas industrial, de la televisión, de la publicidad, y de los medios en general. Es por esto, desde el video, me ubico en el espacio ambiguo de la producción de imágenes, pues desde acá se puede manipular, plásticamente, y a mi modo, el lenguaje de las imágenes en movimiento. Manipular, entonces, el lenguaje del registro, para expresar la desconfianza que este me ha generado.

4.4 Tecnologías detrás de cámara

Entre Julio y Agosto del año pasado (2017), realicé un viaje a Montreal, Canada. ¿Vas a turistear?, me preguntaban. Definitivamente no, decía yo, a pesar de que esa era automáticamente nuestra categoría de visita en el lugar. Para evitar esta naturaleza de viajero estuve pensando en cómo podría hacer registros del lugar, para habitarlo de un modo lo más *petrarquiano* posible. Recordé constantemente una frase de Francis Alys, dicha en el documental *Amplios detalles*⁵⁷, que decía algo así como que los lugares desconocidos había que conocerlos rompiendo las reglas que había dentro de ellos, lo que era diametralmente opuesto a la función del turista, que prefiere ir por los caminos demarcados por los demás: lugares recomendados, lugares más visitados, lugares asegurados. Yo iba con un proyecto en mente que debía exponer en septiembre en el MAC, en el contexto del Concurso Universitario Arte Joven. Tenía una idea bastante confusa de lo que quería hacer, y el viaje a Montreal debía refrescar mis ideas sobre la noción de viaje, memoria, recuerdo, y registro. Tenía planes muy concretos, semanas de trabajo programadas, visitas, recorridos, pero la madrugada que tenía que viajar tuve una crisis de vértigo. Llegué a Canadá, y estuve una semana padeciendo el malestar: cada vez que movía la cabeza, mi mirada giraba como si diera diez vueltas sobre mi eje.

El plan para realizar allí era el de desarrollar, narrativamente, una pieza de video que había hecho el año 2014 para mi propuesta de título del pregrado, llamada *Barcos en la ciudad*⁵⁸, que consistía en fragmentos de azoteas grabadas con la cámara sobre una superficie que flotaba en el agua. En este video la cámara oscila como oscila un barco, para dar la sensación de estar en el mar, pero estando en la ciudad. La primera de mis utopías urbanas. Entonces, teniendo ese proyecto, que consistía en un video *loop* donde se veía en un díptico todas estas azoteas, mi nueva idea consistía en elaborar un personaje que fuera el que observara dichos encuadres. Así que luego de varias vueltas al proyecto, pensé en trabajar con el conserje del edificio en el que vivía entonces. Siempre imaginé que las horas de ocio que implicaban su trabajo, implicaban al mismo tiempo una deriva por sus recuerdos, así que la idea sería fabricar un contexto en el que el conserje, mi

⁵⁷ Alys, Francis. (no se especifica año). *Amplios detalles* [video en línea] < <https://www.youtube.com/watch?v=0baylpbVdCE>>

⁵⁸ MALDONADO, Valentina. 2014. "Barcos en la ciudad" [video en línea]. Santiago, Chile, Vértigo producciones. 7:51 min; video, color < <https://www.youtube.com/watch?v=o0pR8-Fvbhg&t=284s>>

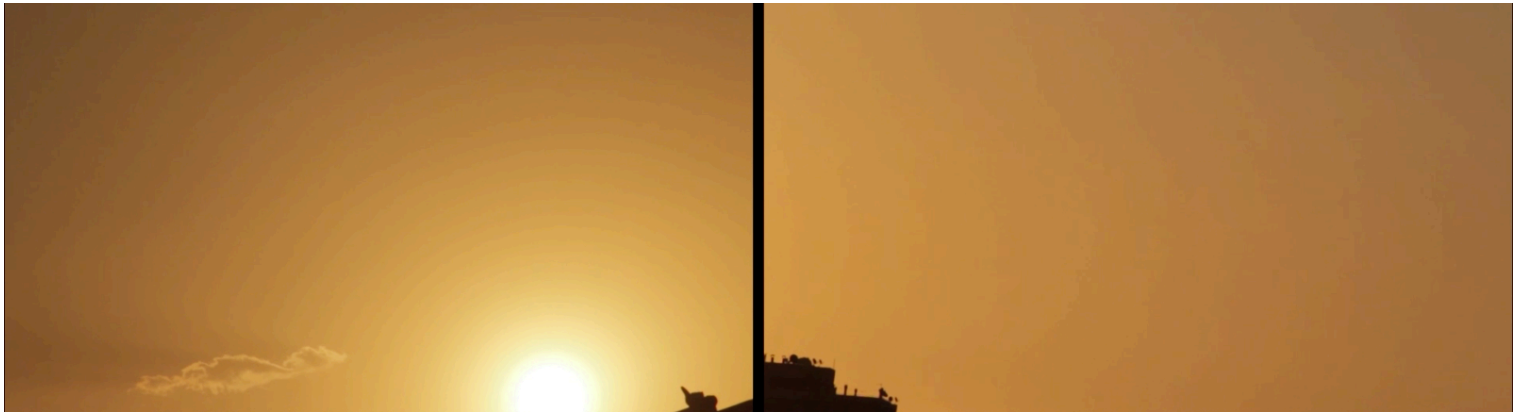


FIG.27 Fotograma de video
Barcos en la ciudad, 7:51 min,
Valentina Maldonado, 2014.

nuevo personaje, recordara imágenes del mar mientras se encontraba encerrado en el edificio de una ciudad. La semana con mareos fue crucial aquí, pues me volví muy consciente del efecto que tenían en mi vista aquellos síntomas, y de lo simbólico que resultaba tener vértigo en un lugar desconocido. De esto concluía entonces, que el vértigo no solo simbolizaba lo foránea que me sentía en otro país, sino que también simbolizaba la personalidad perdida y deambulante del personaje que buscaba construir con el conserje.

Tras salir de la crisis, me puse a trabajar de inmediato. Llevaba mi sony a6300, una cámara pequeña y liviana bastante transportable que graba en 4K, y un monopodo, que en la base tiene una rueda que permite que la cámara realice suaves movimientos sobre su eje. Este equipo de trabajo lo elegí pensando que tenía que realizar registros oscilantes dentro de la ciudad. Así que me dispuse a salir. Parte de la editorial del proyecto era que no podía aparecer gente en la grabación, solo lugares, pues los recuerdos del conserje debían ser recuerdos de lugares vacíos, así es que solo podía salir a grabar de noche, o grabar en lugares deshabitados. Y me di cuenta que a eso de la una de la mañana, la gente desaparecía de las calles. Ya nadie transitaba a esa hora, porque estaban dentro de bares, dentro de sus casas, o dentro de las casas de otros. Resulta que en Montreal el invierno dura ocho meses, y mi teoría era “como la gente está culturalmente adaptada a protegerse del frío, que les impide moverse lo suficiente, cuando llega el verano disfrutan el día, mientras que en las noches, acostumbrados a congregarse, se esconden”. Así es que cuando se acababa la luz salía a caminar por horas con mi equipo de grabación,

dándome cuenta que, ya sin gente, se activaba una atmósfera nocturna que hacía aparecer otra personalidad de la ciudad.

El verano es una época muy activa en ciudades frías como Montreal. En esta ciudad además de ferias, fiestas, festivales y otros eventos, también se ocupan de realizar trabajos de construcción, o reparación de calles con los clásicos *Detour* (desvíos) por todos lados. Pero había algo que parecía inamovible e irreparable a pesar de todo: el abandono. Recolecté fotos de bicicletas abandonadas que turistas o dueños olvidaron, o sencillamente dejaron ahí para ser desmembradas sus piezas con el tiempo. Y grabé situaciones al interior de calles donde parecía que el tiempo y la gente circulaba alrededor de las cosas y los objetos en desuso, sin hacer nada por restaurarlos o al menos repararlos.

4.4.1 Barcos en la ciudad II

Me di cuenta de que mi propia condición de extranjera me había hecho empatizar con esos lugares deshabitados y descuidados, refugiándome en ellos, y registrando su abandono como una forma empática de dialogar con el olvido. De esta forma, sin querer acabé encarnando yo al personaje del conserje nostálgico, y comencé a salir de noche buscando encuadres y atmósferas que me evocaran alguna familiaridad, por lo arquitectónico, la iluminación, la disposición de los objetos, o simplemente por las fugas. Caminé por esos conocidos callejones de la ciudad a los que les llaman *alis*, callejones que permiten que uno “evada” las avenidas más conocidas cruzándolas por dentro. Y comencé a tener una editorial mucho más clara acerca del movimiento de la cámara, un movimiento oscilante, que me recordaba la inestabilidad física que me generaba el vértigo. Solo yo podía realizar esos movimientos, porque solo yo había sentido lo tambaleante que se sentía estar parada sobre el suelo, y a pesar de estar fija sobre este, sentir como si mi cuerpo se moviera de un lado a otro. Lo simbólico del vértigo se activaba en lo vertiginoso de la factura del movimiento de cámara, una cámara que se movía de un lado a otro siempre fija al piso, observando sillas solitarias en medio del camino, maquinaria de trabajo sin uso estacionada en medio de la calle, o callejones sin gente.

Además de los registros de noche y tarde que realicé por las calles, también recolecté azoteas y fragmentos de arquitectura, buscando nuevos barcos en Montreal. Estas tomas fueron realizadas a plena luz del día, y posteriormente les corregí el color para hacerlas parecer *noches americanas*⁵⁹. El acabado de esta técnica siempre me ha evocado una ambigüedad temporal que creí necesaria para aquellas tomas, considerando que serían los *flash back* del conserje que se encontraba sumido en la nostalgia de los recuerdos del mar, ese territorio lejano que recordaría quizá como su casa, mientras caminaba por los pasillos del edificio.

De vuelta en Santiago tuve mucho mas claro cómo continuar con el plan de rodaje. Hice caminatas por mi edificio imaginándome los recorridos que podría tener el conserje adentro, cuales serían los detalles observados, cuales serían sus rituales, sus tareas, sus derivas. Elegí locaciones, como por ejemplo, el séptimo piso, un lugar lleno de plantas donde estaban desde las mejor cuidadas, hasta las plantas en completo abandono. Elegí la cocina, donde se serviría quizá un café, y el subterráneo, donde revisaría el estado de las máquinas y calderas. También elegí las fugas de los pasillos, por donde él caminaría, y la conserjería, donde lo grabaría mirando la televisión. El movimiento de cámara con el que realicé estos registros fue el mismo movimiento de cámara con el que grabe las calles, rincones y callejones de Montreal.

⁵⁹ Técnica utilizada para simular una noche en una toma de día. Para esto se utiliza un filtro azul para el lente, o se corrige el color a la toma final, para que el acabado de la imagen final parezca una toma realizada a plena luz de luna.



FIG.28.
Fotogramas de video
***Barcos en la ciudad II*, 4:32 min,**
Valentina Maldonado, 2017.

Barcos en la ciudad II consiste en el relato de la jornada nocturna de un conserje que cuida un edificio en el que deambula y habita, encerrado, mientras recuerda e imagina el mar. Los encuadres del interior pertenecen a lugares frecuentemente observados por él durante sus rutinas: la cámara de vigilancia, el ascensor, plantas, la ilusión del mar dentro de marcos fotográficos. Mientras que los encuadres exteriores serían *flash back* o lugares imaginados por el personaje durante la soledad de sus rutinas nocturnas: callejones y calles vacías, la ilusión del mar a través de puertas, o la ilusión del mar a través de la arquitectura de la ciudad. El paisaje sonoro, la imaginería, y el movimiento ondulante de la cámara que pareciera mecerse de un lado a otro, corresponden a la sensación vertiginosa del conserje, que mira e imagina, afectado por el permanente recuerdo de un lugar lejano en el que desea estar⁶⁰.

Lo primero que me preguntó la gente al ver el video fue cómo había hecho para que la imagen se moviera así. Aparentemente, el movimiento de cámara era lo primero que los cautivaba, para posteriormente llevarlos a perderse en el relato del conserje. Este recurso técnico y estético que se desarrolla narrativamente, y que reinterpreta los síntomas visuales del vértigo, esos que busqué emular en los movimientos de cámara, tiene importantes influencias del cine, como es de esperarse a partir de lo que se alcanza a comentar en el capítulo anterior. Por esto, existen algunas películas que han marcado mis producciones, y que me gustaría mencionar aquí brevemente. Películas que por la economía tecnológica (bajo y alto presupuesto), por los mecanismos de registro, o por lo revolucionario que es el lenguaje de cámara que utilizan, han sido una importante referencia en el discurso de mis trabajos.

4.4.2 Economía detrás de cámara: *Whores Glory* y *Tangerine*

Las películas que mencionaré aquí me generaron la misma incertidumbre que le generó a muchos la factura de mi último video. Tanto *Whores Glory* como *Tangerine* tratan la temática de la prostitución, desde niveles de producción radicalmente diferentes. En la

⁶⁰ Para continuar leyendo el capítulo se sugiere ver el video en su formato online. Para esto véase MALDONADO, Valentina. 2017. "Barcos en la ciudad" [video online]. Santiago, Chile, Vértigo producciones. 4:32 min; video, color
<<https://www.youtube.com/watch?v=7HiEwAsIoA8&feature=youtu.be>>

primera se invirtieron 800.000,00 euros⁶¹, equivalentes a casi 600 millones de pesos chilenos, mientras que en la segunda solo 100,000 dólares, equivalentes a aproximadamente 70 mil pesos chilenos. La diferencia de presupuesto es desbordante, y sin embargo ambas películas abordan lo ensordecedora que es la escena de la prostitución en cada cultura, aunque *Whores Glorys* se lleva toda mi atención, pero eso da lo mismo ahora, y además dependerá de cada espectador. *Whores Glorys* (El resplandor de las putas, 2011) es un documental dirigido por Michael Glawogger, filmado en tres barrios rojos de diferentes países, culturas y religiones. La primera historia se filma en un espacio llamado *Fishtank*, ubicado en Bangkok (Tailandia), donde las prostitutas se encuentran separadas de sus clientes a través de un vidrio, desde el que estos pueden “meditar” a quien llevarse, por la apariencia, opiniones, o recomendaciones del proxeneta a cargo del negocio. La segunda historia se realiza en *Ciudad de la Alegría*, Faridpur (Bangladesh), en un lúgubre laberinto de callejuelas. Mientras que la tercera, en *La zona*, un conjunto de casas ubicadas en la ciudad fronteriza de Reynosa (México).

Lo que me llama la atención de lo que veo en el documental de Glawogger, es la comodidad con la que los personajes, que no son actores, pero que parecieran serlo, se entregan a la cámara, a esa incomoda situación de ser grabados por un inmenso equipo de producción. Glawogger filma con una Arriflex 416, una cámara de 16 mm⁶², y con un equipo de gente que contempla al menos 5 personas en escena. Cuando vi el documental, encontré ambigua la dicotomía entre esta notoria producción cinematográfica, que la hace parecer ficción, y el hecho de que no se trataba de una película, sino de un documental, con prostitutas, clientes, y espacios reales. Por esto, lo que me hacía volver permanentemente al documental era lo contradictorio que resultaba su imagen ¿Cómo es posible que la cámara se acerque tanto a la realidad de las prostitutas, sin haber grabado con un equipo de producción mucho más reducido? ¿Cómo es posible que ningún personaje pareciera espantarse frente a la intervención del equipo que los filma?. Vi la

⁶¹ Para corroborar el presupuesto de esta película véase “Kunstbericht”, 2008. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Viena, Austria. Recuperado de <https://www.kunstkultur.bka.gv.at/documents/340047/639816/kunstbericht2008.pdf/51d1e429-f676-4846-b1d5-b1d10f883bd4>

⁶² Esta específica información técnica no la encontré en ninguna página web, oficial ni extra oficial, por lo que me ví en la necesidad de escribirle al director de foto del documental, Wolfgang Thaler, sin mucha esperanza de que me respondiera el correo. Sin embargo a los dos días de haberle escrito, el fotógrafo me entregó valiosa información técnica sobre la producción, como el modelo de la cámara y su milimetrage, la maleta de lentes utilizada, y el filmstock con el que se reveló el material.

cercanía de la cámara con las prostitutas, la soltura con la que los clientes hablaban a cámara entregando su tímido relato sobre la necesidad física que los llevaba a buscarlas, y pensé inmediatamente en el trabajo de preproducción, es decir, el tiempo y proceso detrás de la imagen.

El logro que detecto del documental de Glawogger es que la gran inversión económica en tecnología que hay detrás de cámara, lleva a meditar más allá de lo que está a simple vista en la imagen. Imaginé las conversaciones, los acuerdos, el dinero invertido no solo en el equipo de rodaje, sino en el arriendo de cada locación, que no solo se trataba de un permiso para grabar la realidad de los lugares, sino en un permiso para acceder a la objetividad de los relatos: en Ciudad de la alegría, Bangladesh, por ejemplo, Glawogger logra obtener el relato de una mujer que, durante el proceso de compra de una niña, regatea a cámara el precio al que se la están vendiendo, pues la niña, al haber pasado ya la pubertad, perdía el valor como prostituta. Paralelamente, vemos a la niña llorando porque no desea vivir y trabajar en aquel lugar. Wolfgang Thaler, el director de foto, no solo se encarga de utilizar los lentes más apropiados para cada situación, sino que se encarga de utilizar la mejor iluminación, proyectando en cada escena un nivel de producción que extrañamente relacionaríamos a un documental.



FIG. 29



FIG. 30

FIG. 29 y 30. Fotogramas de película

Whores Glory (El resplandor de las putas), Michael Glawogger, 2011.

Por otro lado, en *Tangerine* vemos como en los créditos figura un mismo nombre para la dirección, producción, guión, fotografía y edición: su director, Sean Baker. Resulta que esta película, a diferencia de la anterior debe, a mi juicio, su triunfo a la poca inversión tecnológica que hay detrás de cámara. Si *Whores Glory* rompe el paradigma del documental *vérité* de bajo recurso, imponiendo una costosa superproducción para mostrar

lo real de los lugares, *Tangerine*, al revés, rompe el clásico paradigma del cine industrial, con el que se ha establecido que para llevar a cabo una verdadera ficción es necesario filmar en gran formato. La película de Sean Baker, pasando por alto esta “norma” mundial, graba (y no filma) utilizando nada más que tres *iPhone 5s*, equipados con lentes anamórficos especiales para el equipo (*Moondog Labs*), una aplicación llamada *Film Pro*, con la que se controló cada escena, y un *steadycam*. La estética propuesta por el bajo recurso nos aproxima mucho más a la cotidianidad de las prostitutas, pues el registro desde el celular es un registro ya incorporado dentro del imaginario de la mayoría de los espectadores.

La película se desarrolla en torno a un 24 de diciembre, fecha de celebración navideña en la mayor parte del mundo. Prostitutas travestis, sus clientes, drogas y un taxista armenio infeliz con su vida familiar. La película parte con su protagonista, Sin-Dee, que acaba de salir de la cárcel, y al llegar al barrio en el que trabajaba se entera de que su novio proxeneta la había engañado durante su encierro. Sin-Dee da inicio a la película buscando a la “maldita zorra” que se había metido con su novio, y a él, para vengarse de alguna forma. Paralelamente, se aborda la realidad de diferentes personajes envueltos en el ambiente de la prostitución, las drogas y los dramas familiares/maritales, donde la cámara logra inmiscuirse por la flexibilidad que permite el pequeño aparataje, grabando sobre bicicletas que siguen a los protagonistas, o caminando muy cerca de ellos como si la cámara se tratara de un personaje incógnito. De hecho, el equipo no contaba con los permisos para grabar en la última locación de la película, un local de donuts, pero se les permitió grabar por lo reducido que era el equipo, siempre y cuando la actuación no interfiriera con la clientela.

La factura de *Tangerine* también es capaz de generar una notoria confusión en el espectador, por lo espontáneo que pareciera ser cada escena, una “espontaneidad” que creemos percibir como si se tratara de personajes reales, pero que es construida por la dinámica que instala el registro con iPhone, haciendo aparecer una escena mucho más cotidiana y hasta documental. La luz, la velocidad del fotograma, la corrección automática del color, el poco rango dinámico, propios de la factura de las cámaras de celular, en comparación con el gran trabajo en dirección fotográfica, el montaje propuesto para contar la historia, y los lentes anamórficos especiales para el celular, que en cambio son recursos propios del cine de gran formato, vuelven ambigua la imagen ¿Es ficción o es documental?

La película, así como también pasa con *Whores Glory*, deambula en un límite confuso, y se mantiene ahí, entre uno y otro, pero nunca perteneciendo a uno solo. Esa inquietante ubicación es el triunfo tecnológico de ambas películas, que sin ser literales, están igualmente comunicando sobre la tecnología y procesos que hay detrás de cámara.



FIG. 31



FIG. 32
FIG. 31 y 32. Fotogramas de película
Tangerine, Sean Baker, 2015.

Lo que me interesa rescatar de estos dos ejemplos, diferentes no solo entre ellos, sino también diferentes a las producciones documentales o cinematográficas más canónicas, es la importancia de las tecnologías usadas al momento de grabar. En *Tangerine* esta reflexión es mucho más clara y sencilla de explicar. La efectividad del lenguaje otorgado por los iPhone se entiende porque se relaciona de inmediato con la factura de las imágenes que cualquier usuario puede realizar con su propio equipo, es decir, con las imágenes que circulan por los medios. Por esto, el triunfo tecnológico de *Tangerine* se debe a la autonomía del celular. Mientras que la calidad del documental de Glawogger nos aproxima a la realidad material de las locaciones visitadas, eso es un hecho: la carnosidad de los cuerpos voluptuosos, delgados o esculpidos de las prostitutas, la suciedad de los laberintos de Bangladesh, o la soledad del comercio sexual en La zona, México, todo es visto con un alto nivel de pureza y nitidez.

La calidad de la imagen otorgada por la cámara de este último, en vez de solo embellecer la imagen y hacer que nos olvidemos de lo que ocurre detrás de ella, hace emerger su equipo de producción, comunicando cómo el documental *ocurre en el tiempo*. Para explicar esta condición me gustaría volver al artista Gabriel Orozco, que mencioné brevemente en el capítulo anterior. El año 1993, el artista expone *Home run*, para la curatoria *Project 41*, exposición que tematiza la experimentación artística con las limitaciones espaciales. *Home run* consistió en una serie de naranjas colocadas al borde de vasos transparentes que no se encontraban en el museo, sino en el edificio de enfrente, y que solo un visitante lo suficientemente observador y curioso podría notar. La historia que propone esta obra es la historia que hay detrás de su producción, es decir, el acuerdo al que tuvo que llegar el artista con quienes vivían en cada departamento, para que estos pusieran una naranja en sus ventanas durante el tiempo que duro la exposición. La sencillez de *Home run*, así como lo aparatoso del documental de Glawogger, comunican cómo *ocurren en el tiempo*, porque ambas hacen referencia a la historia de su propia producción.

El contexto de ambos también es un factor clave. En *Home run* la obra dialogaba con el perro de flores gigante de Jef Koons, y con los monumentales lienzos de Georg Baselitz, una atmósfera de pomposas elaboraciones que podrían haber hecho de la obra de Orozco una decepción para el público. Pero es este contexto, y no otro, el que activaba lo enigmático de la obra y su proceso, es decir “¿Por qué convive una obra sobre naranjas en las ventanas de los que viven en aquel departamento, con obras tan monumentales como

estas otras?”, podría haber preguntado el público. Es esa brecha de producción entre el trabajo de Orozco y el resto de piezas exhibidas las que hacen que el público se pregunte por la función (si es que la hay) e historia de *Home run*. Pues lo mismo ocurre con *Whores Glory*, al lado de canónicas producciones documentales donde comúnmente la cámara aparece como un conflicto, una intervención real, un testigo mucho más presente que interroga a sus personajes, que los escucha. En *Whores Glory*, la cámara pasa a ser tan desapercibida que no nos damos cuenta cuando ya estamos pensando que se trata de una película en vez de un documental.

Mis dos últimos trabajos, mencionados entre el anterior y actual capítulo, sin duda tienen mucho que ver con las dos últimas producciones cinematográficas que acabo de mencionar. Por una parte, *Tangerine* dialoga muy bien con *Torno/Retorno*, pues en ambas existe una familiaridad con el aparato celular. En *Tangerine* es esta condición la que hace que confundamos a sus actores con personajes reales, mientras que en *Torno/Retorno* es la cita a la cámara de celular la que plantea la que hace aparecer ideas como la sobre circulación de imágenes. Mientras que por otro lado, en *Barcos en la ciudad* emerge el detrás de cámara con la misma sutileza que emerge el detrás de cámara en *Whores Glory*. En *Barcos en la ciudad* aparece a partir del movimiento vertiginoso, capaz de hacer que el espectador se pregunte por el mecanismo que le da forma a aquella personalidad. Y en *Whores Glory* aparece por la contradicción que presenta la imagen, súper producida, e íntima al mismo tiempo.

Preocupada por visibilizar en mis videos una desconfianza hacia la cámara como medio de registro, he planteado dos posibles vertientes de trabajo para abordar aquello: en *Torno/Retorno* he cuestionado la autenticidad y autoría de las imágenes que circulan en los medios, repitiendo como acto mimético un encuadre que es comúnmente registrado, y por ende reconocible por cualquier espectador. Mientras que en *Barcos en la ciudad*, de forma mucho más silenciosa, esta desconfianza se ha materializado emulando el movimiento natural de la visión, preguntándome si acaso es posible que la cámara fabrique imágenes con la misma naturaleza de la mirada. Esta idea es tematizada cuando el espectador se cuestiona “¿cómo se grabó?, ¿Quién/qué se encuentra mirando la escena?”. Para finalizar, pienso que la diferencia de ambas piezas es bastante similar a la diferencia que hay entre el documental y la película anteriormente mencionadas. Hay dos tecnologías que se ponen en cuestión en ambos de mis trabajos, una es la “baja tecnología” de la mirada, por

referirme a la tecnología de la mirada al alcance: la cámara de celular. Y otra es la “alta tecnología de la mirada”, con la que se planea sustituir lo orgánico del mirar. Por el momento, mi ubicación ha sido en ambas, pero también podríamos preguntarnos a cual de las dos apelar, para visibilizar una posible crisis del registro: a las imágenes del imaginario cotidiano que han extendido nuestra mirada, o al imaginario cinematográfico, que ha buscado imitarla inagotablemente.

VI. CONCLUSIÓN

La evolución tecnológica de las cámaras, ha modificado el escenario de dos importantes productores de imágenes: el escenario del usuario común y corriente, inundado por artefactos, mecanismos y calidades de imágenes nunca antes vistas. Y por otro lado, el escenario de los productores de cine, con cámaras y mecanismos de rodaje cada vez más cercanas a la naturaleza del ojo humano. Por un lado, el creciente acceso de los usuarios más comunes a las tecnologías del registro, ha potenciado una sobre circulación de imágenes que abundan en los medios más tradicionales, dando cuenta de un nivel de competencia que solo expresa el temor a que sus *avatares* desaparezcan. Mientras que por el lado del cine, el acceso a nuevas tecnologías, ya no del registro, sino de la mirada misma, ha fabricado un núcleo de producción canónica, donde las imágenes se han vuelto mágicas, crípticas, e inalcanzables.

Por lo visto, el sentimiento que une ambos universos de la imagen, es el mismo sentimiento que ha impulsado a una corriente de artistas y creadores a lo largo de la historia. Estos artistas y creadores, partiendo por la potencia de registro de la carta de Petrarca, hasta hoy, han estado constantemente buscando relatar la experiencia de la mirada. Sin embargo, mi trabajo desde las artes visuales, escéptico a la eficacia de aquel gesto desde la invención de la fotografía en adelante, o particularmente, desde la portabilidad de las cámaras, concluye que hoy, los registros realizados con cámaras de cualquier tipo, solo expresan lo inalcanzable que resulta este propósito.

Ante el panorama que imponen las tecnologías de la mirada, mi trabajo como artista no busca plantear un camino correcto, estableciendo una forma de producción específica, sino solo revelar/exponer/inscribir un síntoma. Así, con el video he buscado develar el temor expresado por la abundancia de registros, y develar también la mágica y cerrada producción del cine. Para esto, el factor tiempo/movimiento otorgado por este medio me ha permitido la posibilidad de elaborar piezas ambiguas y sugerentes, que buscan dar cuenta de los procesos de construcción de las imágenes de ambos universos. Finalmente, así como he explicado en la actual tesis dos posibles formas de abordar mi desconfianza hacia el registro, me pregunto **¿Qué otros recursos técnicos/miméticos contruidos por el imaginario colectivo, o contruidos por la nueva mirada del**

cine, se pueden trasladar al video, de manera que este medio haga aparecer la incompetencia de la cámara para relatar una experiencia?.

Existe, por otro lado, otro cuestionamiento que sugerir. Si bien este exceso/acceso a las tecnologías para los usuarios comunes ha detonado una abundancia de imágenes, y si bien este mismo exceso/acceso en el cine ha implicado que cada vez el material generado por las cámaras tenga un peso digital enorme, no es menor considerar que el síntoma que ha tenido este nivel de producción en ambos universos ha tenido sus diferencias. Por una parte, a pesar de que sigue en aumento ese usuario que registra su vida con una cámara portátil, no sintiendo la necesidad de filtrar su cantidad de registros, también existe el que, cual sentimiento *petrarquiano*, ha decidido volver al análogo. Quizá consciente de lo anterior, quizá nostálgico, sea cual sea su impulso, es un usuario que ha modificado su propia editorial de registro, auto excluyéndose y auto limitándose de la práctica más corriente. Mientras que por el lado del cine digital, el tamaño del material que brindan tecnológicas cámaras ha llevado a que los productores necesariamente modifiquen su sistema de trabajo. Mientras más *bit* (mayor profundidad de color), más grande será el tamaño del archivo, y por lo tanto, más peso tendrá un *clip* de imagen.

A partir de los síntomas que expreso aquí, me gustaría finalizar preguntándome **¿Cómo plantear desde el video una mirada crítica que cuestione “éticamente” el efecto del exceso de imágenes que circulan, pero también “éticamente” el efecto que tiene el peso de la información digital?** Quizá para elaborar posibles proyectos en base a esta pregunta podría considerar el paradójico efecto, mencionado hace poco, que ha tenido el tamaño de archivos proveniente de cámaras de corte profesional. El excesivo tamaño de los *clip* de cámaras de video profesionales ha implicado que sus productores tengan un alto nivel de planificación a la hora de grabar, y entonces, a pesar de que sus discos duros puedan almacenar y almacenar información, esa limitación se ha comenzado a parecer a las mismas limitantes que impone el trabajo con material análogo.

Por último, la forma en que entendimos el concepto de registro en la investigación, nunca hizo alusión solo al mero hecho de registrar, pues en ese caso estaría abarcando y cuestionando corrientes del registro fotográfico o videográfico, como el registro

forense, periodístico, documental, antropológico, de alimentos, entre algunos. En cambio, la idea de registro que entendimos en la actual tesis fue atendida exclusivamente a esas imágenes que han buscado trasladar experiencias de la mirada que son personales y subjetivas, ligadas, por ejemplo, a categorías de paisajes, recorridos, geografías, entre algunos. Entendiendo que la incapacidad de capturar estas experiencias se ha entendido bajo el nombre compuesto de “registro-incompetente”, entonces **¿cuál podría ser ese nuevo nombre capaz de agrupar con poder el conflicto tecnológico que empaña y determina esta actual época –del “¿registro?”–, marcada por el aparato-cámara?**

V. BIBLIOGRAFÍA

Material impreso

BESSE, Jean-Marc. 2010. "La sombra de las cosas: sobre paisaje y geografía". Madrid, España. Editorial Biblioteca Nueva.

BERKELEY, George. 1980. "Ensayo de una nueva teoría de la visión". Buenos Aires, Argentina, Ediciones Aguilar.

C. LINDBERG, David, 2002. "Los inicios de la ciencia occidental". Barcelona, España, Paidós.

DEBORD, Guy. 1995. "La sociedad del espectáculo". Santiago, Chile, Ediciones Naufragio.

DELEUZE, Gilles. 2002. "Diferencia y repetición". Buenos Aires, Argentina, Amorrortu editores.

DÉOTTE, Jean-Luis. 2013. "La época de los aparatos". Buenos Aires, Argentina, Adriana Hidalgo Editora.

MILNER, Max. 1990. "La fantasmagoría". D.F, México, Editorial Lengua y Estudios Literarios.

GOMBRICH, Ernst. 1999. "Meditaciones sobre un caballo de juguete". Madrid, España. Editorial Debate.

STOICHITA, Victor. 2000. "La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea". Barcelona, España, Ediciones del Serbal.

STOICHITA, Victor. 2005. "Ver y no ver". Madrid, España, Editorial Siruela.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. "El ojo y el espíritu". Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós.

SANMARTÍN, José, CUTCLIFFE Stephen H., GOLDMAN Steven L. y MEDINA Manuel, eds. 1992. "Estudios sobre sociedad y tecnología". Barcelona, España. Editorial Nueva Ciencia.

SIMONDON, Gilbert. 2007. "El modo de existencia de los objetos técnicos". Buenos Aires, Argentina. Prometeo Libros.

VALENTINI, Valentina. 2010. "La televisión tomada por los artistas". Barcelona, España, La Fábrica y Arts Santa Mónica.

ZÚÑIGA, Rodrigo. 2013. "La extensión fotográfica: ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico". Santiago, Chile, Ediciones Metales Pesados.

Recursos bibliográficos en línea.

Autor Desconocido. 2012. "Nokia 7650 Comercial" [video en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=0Ky-BJXZNM8>>

Autor Desconocido. (no se especifica año). "Una historia excepcional. 2000: Teléfono móvil J-SH04" [en línea] <http://www.sharp-world.com/es/corporate/info/his/only_one/i_c/subwin/i_c31.html?TB_iframe=true?height=360&width=630>

ALTAMIRANO, Carlos. 2012. El nacimiento del video arte en Chile [video en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=jSCyjzdPjM4>>

Alys, Francis. (no se especifica año). Amplios detalles [video en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=0baylpbVdCE>>

DOWNEY, Juan. (no se especifica año). "Video TransAméricas" [en línea]. Fundación Telefónica <<http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>>

DOWNEY, Juan. (no se especifica año). "Entrevista con Juan Downey" [en línea]. Fundación Telefónica <<http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>>

DOWNEY, Juan. 1986. "El olor del aguarras" [en línea] Fundación Telefónica
<<http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>>

GISBERT, Teresa. 2010. El cerro de Potosí y el dios Pachacámac [en línea].
<<http://www.scielo.cl/pdf/chungara/v42n1/art28.pdf>>

MALDONADO, Valentina. 2014. "Barcos en la ciudad" [video en línea]. Santiago, Chile, Vértigo producciones. 7:51 min; video, color
<<https://www.youtube.com/watch?v=o0pR8-Fvbhg&t=284s>>

MALDONADO, Valentina. 2016. "Torno/Retorno" [video en línea]. Santiago, Chile, Vértigo producciones. 1:39 min; video, color
<<https://www.youtube.com/watch?v=sjGGFRjoSuY>>

MALDONADO, Valentina. 2017. "Barcos en la ciudad" [video en línea]. Santiago, Chile, Vértigo producciones. 4:32 min; video, color
<<https://www.youtube.com/watch?v=7HiEwAsloA8&feature=youtu.be>>

M de galleta. 2010. "Fotografía 360" [en línea]
<<http://elzulodelasideacas.blogspot.cl/2010/06/fotografia-360.html>>

MONTAÑA Y TRADICIÓN. 2011. "Subida al Monte Ventoso, Francesco Petrarca" [en línea].

<<http://meditacionesdelascumbres.blogspot.cl/2011/09/subida-al-monte-ventoso-francesco.html>>

MARIA MINERA. 31 Diciembre, 2016 . "Conversación con Gabriel Orozco" [en línea].

Letras libres <<http://www.letraslibres.com/mexico/conversacion-gabriel-orozco>>

RIEFENSTAHL, L. 1935. "El triunfo de la voluntad" [video en línea]. Alemania, Leni-Riefenstahl-produktion. 1:41 min; sonido.

<<https://www.youtube.com/watch?v=nhzpxGIJWFA>>

SEBASTIÁN PASCUAL, Luis. 2014. Breve historia de la mnemotecnia [en línea].

Mnemotecnia <<http://www.mnemotecnia.es/bhm>>

Recursos Bibliográficos digitales.

DOWNEY, Juan. 1976-1977. "El caimán con la risa del fuego" [video digital]. Santiago, Chile, Archivo audiovisual Biblioteca Museo Precolombino. 12:62; video, color.

DOWNEY, Juan. 1981. "The looking glass" [video digital]. Santiago, Chile, Archivo audiovisual Biblioteca Museo Precolombino. 28:29 min; video, color.