



el **autorretrato** en el **documental**

raquel schefer



ediciones universidad del cine
colección tesis y teoría del cine



CATÁLOGOS

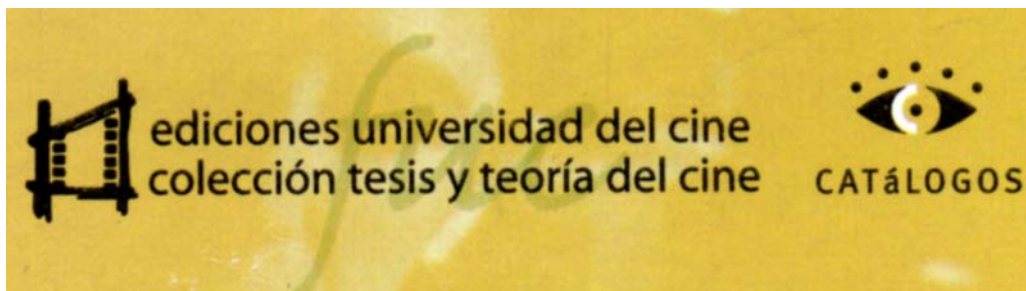
EL AUTORRETRATO EN EL DOCUMENTAL:

FIGURAS / MÁQUINAS / IMÁGENES

Raquel Schefer

Prefacio: Jorge La Ferla

Buenos Aires
Universidad del Cine
Colección Tesis y Teoría del Cine
Editorial Catálogos
2008



Datos de la edición original en papel:

© Universidad del Cine

© Catálogos S.R.L.

Av. Independencia 1860

1225 - Buenos Aires - Argentina

Telefax 5411 4381-5708 / 5878 / 4462

E-mail catalogos@ciudad.com.ar

www.catalogosedit.com.ar

Tapa: Alejandra Cortez Diseño: Cutral ediciones

ISBN: 978-950-895-258-5

Schefer, Raquel

El autorretrato en el documental : figuras, máquinas, imágenes - 1ºed.,-

Buenos Aires, Catálogos : Universidad del Cine, 2008.

218p. ; 21x15cm.

Datos de la edición electrónica:

Universidad del Cine - 2013

Universidad del Cine

Pasaje Giuffra 330 - Buenos Aires - Argentina

Tel: 54-11-4300-1413

www.ucine.edu.ar

editorial@ucine.edu.ar

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	3
POR JORGE LA FERLA.....	3
INTRODUCCIÓN: EL AUTORRETRATO EN EL DOCUMENTAL - FIGURAS / MÁQUINAS / IMÁGENES.....	7
1. MÁQUINAS / SUJETOS AUDIOVISUALES.....	31
2. PROMETEO CONTRA NARCISO.....	73
3. MATERIALIDAD – INMATERIALIDAD: CUERPO Y MATERIAL DE ARCHIVO.....	101
4. ESTRATEGIAS FORMALES DEL AUTORRETRATO: LA APROPIACIÓN DE MATERIAL DE ARCHIVO.....	117
5. ANÁLISIS DEL CORPUS AUDIOVISUAL.....	126
CONCLUSIÓN.....	194
ADENDA.....	200
BIBLIOGRAFÍA.....	212
MATERIALES AUDIOVISUALES CITADOS.....	222

PRÓLOGO

Por Jorge La Ferla

Este libro sobre Cine Documental revisa cuestiones que hacen a ciertos aspectos fundamentales de la producción audiovisual, en un tema clave como es la vertiente del Autorretrato en sus variadas formas, propuestas expresivas y de puesta en escena, a través de los diversos dispositivos utilizados en su realización.

Considero esta publicación un acontecimiento, académico y editorial, pues es el resultado de la primera tesis de la maestría documental de la Universidad del Cine, de la Lic. Raquel Schefer originaria de Portugal, y egresada de la primera promoción de 2004.

Fue precisamente, en el año 2005, cuando nos hicimos cargo junto con el Prof. Gabriel Boschi de la materia de segundo año de la maestría, Guión II – Procesos experimentales en Cine, Video, TV y Multimedios Interactivos, tarea que consideramos como parte de una labor académica que comenzó quince años antes. Aquella idea y concepto, de la materia Técnicas Audiovisuales del primer año de la Carrera de Cinematografía, se relacionaba con este nuevo desafío. Ambas asignaturas implicaran la oferta de un espacio académico suplementario, y diverso, que marcaría una diferencia en la concepción clásica de los estudios clásicos cinematográficos, y el campo de los llamados estudios visuales.

Estas alternativas fueran un complemento que permitieron expandir el campo del cine, y el documental, a vertientes que consideran las diversas tecnologías audiovisuales, no solamente la fotoquímica, sino también la electrónica y la digital, planteando cuestiones que trascendían las ambiguas categorías del cine documental, clásico, de autor, independiente, para pensar estadios más interesantes que pensar en un documental creativo de contenidos transcendentales.

La brillante defensa de tesis de maestría de Raquel Schefer, que tuve el gusto de dirigir, fue realizada el 20 de diciembre de 2006 en la Universidad del Cine. Ese texto original continuó en una exhaustiva revisión de la cual surge este libro. Obra que es testimonio de un perfil ideal de estudiante de cine, que investiga en su campo, que analiza el medio y justifica su obra, en un claro ejemplo de una praxis admirable con el documental.

Este libro resulta de un trabajo de investigación, acorde a un diploma de posgrado, el cual fue encarado por Raquel Schefer en una rigurosa y extensa sistemática operativa a lo largo de muchos meses de intenso empeño. La temática del autorretrato y el espacio biográfico, analizada en literatura, cine y vídeo por grandes autores, que van de Leonor Arfuch a Raymond Bellour, es el campo de trabajo en el que se focaliza la búsqueda de Schefer. Un género complejo, poco desarrollado en Argentina, tanto en la crítica como en la producción, en que la figura del realizador se propone como una construcción determinante y virtuosa, como variable intensa del relato documental. Esta concepción trasciende la temática autobiográfica, pues se enfoca en las diversas perspectivas y formas, que la concepción del autorretrato propone en las marcas de una puesta en escena, que ofrece como un complejo efecto de escritura, determinado a través el uso de las diversas tecnologías audiovisuales.

En la larga série antológica, conformada por grandes autores como Juan Downey, Gustavo Galuppo, Robert Kramer, Thierry Kuntzel, Chris Marker, Nam June Paik, Leticia Parente, Lourdes Portillo, Bill Viola, por sólo citar algunos, tenemos relevantes ejemplos de una obra consistente, basada en diversas propuestas para ponerse en escena y en concepto, en ensayos y relatos personales, logrados con maestría a través del manejo virtuoso de las diversas tecnologías con las cuales se procesan las imágenes y sonidos, en la realización de una obra documental. Otros modelos de referencia, son el de *Los Rubios*, Albertina Carri, 2003, la directora que quizás más lejos ha ido en Argentina en estos procesos de ponerse en escena contándose, y relatando historias de familia, de manera compleja, crítica, virtuosa y fulgurante, la cual generó en su momento polémicas y rechazos, por la manera políticamente incorrecta de tratar el tema, desde una puesta en escena diversa, no tradicional, y ruptural. Lo mismo podemos decir de otras experiencias notables como *Alguien en la Terraza*, Christoph Behl, 2006 y *M*, Nicolás Prividera, 2007, que cuestionan los *clichés* y los lugares comunes con respe(c)to a poner en imágenes documentales un país en conflicto como el nuestro, y cuestionando de manera impactante sus propios cuerpos dentro de cuadro, tanto como el género *casi* obsceno que ha utilizado las desgracias de Argentina para producir una saga interminable de obras menores explícitas sobre traumáticos hechos sociales, políticos y de violación de los derechos republicanos de los ciudadanos de este país.

Schefer va así planteando, en detalle, un recorrido crítico con los variados procesos de la escritura documental, focalizándose como sustento final en el estudio

profundo de una serie de obras antológicas de Lucas Bambozzi, Robert Kramer, Chris Marker, Daniel Reeves y Janice Tanaka. Así, va concibiendo elementos fundamentales que permiten elaborar una teoría que sistematiza, en sus diversas variables, en la determinación de los elementos de la construcción del autorretrato documental y de un metalenguaje discursivo y tecnológico apropiados.

El inicio de la investigación partió de un estudio de campo basado en la definición de lo que podía ser el autorretrato en el documental, en la lectura crítica reseñada de una centena de libros y textos sobre el tema, que se fueran combinando con el visionado analítico de decenas de films, vídeos, propuestas televisivas y obras en soportes digitales interactivos, que derivó en la determinación de una ontología de esta vertiente del audiovisual. Schefer cuestiona ciertas visiones de las formas de aparición de la subjetividad en el uso de las máquinas audiovisuales, por ejemplo en el vídeo-arte, y estudia sus manifestaciones de lenguajes, rescatando especificidades genéricas que resume en las conclusiones, en una serie de más de una treintena de variables que pueden contribuir a sistematizar una propedéutica del autorretrato en el documental.

La categoría documental, que nace de algunas maneras con el cine, se prolongó y combina con el vídeo, la televisión y las obras interactivas, conjunto así revisitado por Schefer desde diversas cuestiones relevantes, estudiando los mecanismos narrativos y aspectos expresivos y simbólicos, los cuales clasifica en ciertas categorizaciones. Las relaciones entre Máquinas y Sujetos Audiovisuales, Prometeo contra Narciso, el Cuerpo y la Imagen como Materialidad y Virtualidad se expanden el análisis en otra cuestión fundacional, como es el uso, en significado y la forma, de los materiales de archivo.

Repensar las nociones de escritor / guionista / realizador con sus variadas inscripciones en la puesta en escena, implica también considerar las marcas de Schefer como escritora y notable intelectual, luso parlante extranjera en Buenos Aires, estudiosa de la cultura audiovisual, la cual redacta sus escritos en un español particular e intenso. Este libro también se presenta como una crónica de alta originalidad sobre el documental, donde lo personal y lo íntimo, marcan pautas de un discurso virtuoso sobre el propio realizador. Schefer articula la enunciación de la teoría, en una temática y en un método, en el que analiza y referencia una larga lista de materiales bibliográficos y audiovisuales, que forman parte del compendio de este libro, por lo que estimo será una obra importante de consulta para todo estudiante de cine y artes audiovisuales.

Durante un año de trabajo, seguir sus escritos (me) implicó convertir en lector privilegiado de estos trayectos de pensamiento sobre el audiovisual, del cual resulta este libro admirable, que propone una visión única del documental, el cual estimo será una obra de referencia en Iberoamérica, donde no abundan las investigaciones sobre el tema.

Introducción: el autorretrato en el documental - Figuras / Máquinas / Imágenes

I

Este ensayo es el resultado de mi tesis de maestría en Cine Documental, que defendí en la Universidad del Cine en diciembre del 2006, bajo la orientación del Profesor Jorge La Ferla. *El Autorretrato en el Documental – Figuras, Máquinas, Imágenes* constituye un estudio de las características formales del autorretrato documental contemporáneo, con particular incidencia en las prácticas de apropiación de material de archivo. La tesis fue acompañada por un cortometraje de 16 minutos- *Silawa, Mabwana, Na Vijana (Armas, Barones, Hombres Nuevos)*, una aproximación personal al autorretrato, actualmente en proceso de reedición, y que retoma narrativa y formalmente algunos de los aspectos estudiados del género.

A lo largo de las varias etapas del trabajo de investigación, desarrolladas durante los dos años y medio que viví en Buenos Aires, traté de elaborar una visión que considero en cierto sentido concluyente sobre el autorretrato como género documental que se destaca en la escena audiovisual contemporánea por la autorreferencialidad narrativa y por la experimentación formal. Una de las principales características del autorretrato es la invención de dispositivos no previstos en el funcionamiento convencional de las máquinas y programas audiovisuales y no explorados en sus usos dominantes. Al mismo tiempo, las obras del género se alejan de los modelos perceptivos dominantes y proponen una nueva concepción espaciotemporal, una concepción original de la representación audiovisual.

Pensar e investigar el documental constituyó una práctica constante que realicé a lo largo de los últimos dos años y medio. Mi vivencia en Buenos Aires dio un nuevo rumbo y consolidó mis ideas sobre la temática. Decisivas fueron, aun, las clases de *Guión II: Procesos Experimentales en Cine, Vídeo, TV y Multimedios Interactivos*, de Jorge La Ferla y Gabriel Boschi, materia del segundo año de la maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine, y la colaboración inestimable del Profesor Jorge La Ferla, sin el cual no hubiera sido posible concluir este estudio. El texto original, revisto y desarrollado para la presente publicación, constituye el resultado de ese intenso, pero gratificante, trabajo de investigación y de reflexión teórica.

La presente obra constituye un estudio-ensayo de las características formales del autorretrato como género que se destaca en el panorama audiovisual contemporáneo. De entre sus características, di especial énfasis a las prácticas de apropiación de material de archivo, que considero constitutivas de una cierta línea dentro del género. Es decir, he analizado la apropiación de material de archivo como una de las estrategias formales, asociada a procesos de resemantización y de recontextualización de las imágenes del pasado, más relevantes del autorretrato como género documental y audiovisual.

En un momento en que el estudio del documental gana cada vez mayor relevancia y especificidad dentro de los currículos de las carreras de Comunicación, Antropología, Cine y Estudios Culturales, y en el que se multiplican, por todo el mundo, festivales, fondos y eventos dedicados a ese género cinematográfico, me propongo proceder a una lectura del documental a partir de sus características intrínsecas, renunciando a modelos basados en interpretaciones dicotómicas de las relaciones entre documental y ficción. En primer lugar, porque esas lecturas tienden a clasificar el cine documental como subgénero de un “mega-género” constituido por el cine de ficción. En segundo lugar, porque creo que la rígida delimitación entre documental y ficción responde a criterios de orden ontológico sobre la naturaleza de los conceptos de *verdad* y *falsedad*, *registro* y *representación*, que la misma *praxis* documental y ficcional de las últimas décadas ha cuestionado. Por fin, porque la importación de modelos teóricos y esquemas conceptuales de lo que ha sido, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la vasta producción académica y periodística dedicada a los estudios cinematográficos, dificulta y, en algunos casos, obstaculiza, el abordaje de problemas, prácticas y

cuestiones específicamente documentales, entorpeciendo, de esa forma, aproximaciones a temáticas periféricas .

Si el campo documental es hoy, inequívocamente, un campo en expansión en lo que se refiere a la proliferación de producciones genéricas y a la multiplicación de eventos, a nivel global, dedicados al género, a nivel teórico es todavía un campo en emergencia. Pese al creciente interés académico por el tema, son todavía escasas las publicaciones y ediciones que abordan temáticas específicas del documental. Las existentes, con innumerables meritorias excepciones, tienden a oscilar entre los abordajes históricos del género, el análisis filmico o tentativas de clasificación y de disección de subgéneros documentales que encasillan la vasta, múltiple e híbrida producción documental en categorías generales que asfixian la complejidad y la abundancia de variantes combinatorias del género.

Por otro lado, se verifica una cierta propensión a interpretar el documental como un género subalterno o un subgénero de la ficción, lo que acarrea una serie de consecuencias: la lectura del documental contemporáneo (y, en consecuencia, de la ficción) a partir de una supuesta tendencia a la “ficcionalización” y, en paralelo, la identificación de una tendencia a la “documentalización” en el campo de la ficción; la importación de categorías y modelos de análisis ya inoperantes y anacrónicos en el mismo territorio de la ficción; la exacerbación ingenua del valor ontológico e indicial del documental, que parte de una interpretación falaz de algunos textos que sustentaron el desarrollo del cine moderno; la asimilación entre nivel analógico y nivel indicial de la imagen documental; la indistinción entre visión natural y visión tecnológica, tanto como la tendencia a considerar que en el documental no existe representación, sino, dada su naturaleza indicial, únicamente registro; la inclinación a considerar que todo es cine, que se traduce en la dificultad o en la obstinación de no-diferenciación de los diversos tipos de imágenes tecnológicas y de sus consecuencias en el plano de la representación. En lo que respecta a esta temática específica, el campo editorial es, asimismo, prácticamente un desierto.

La tendencia contemporánea a la contaminación entre géneros, acompañada por la creciente hibridación entre medios, prácticas y soportes, reclama una reconsideración de los conceptos y taxonomías que han sustentado los territorios de la representación.

La aguda crisis conceptual del sujeto y de la representación – que posee, inequívocamente, una base ideológica, pero no es ese el objeto de este ensayo-, la lógica de contaminaciones y bifurcaciones que enmarcan las prácticas creativas-productivas contemporáneas, requiere una reinención de las categorías ontológicas que han tradicionalmente amparado el discurso de los medios. No solo los conceptos de ficción y de documental son hoy nociones en proceso de redefinición, sino la propia producción cinematográfica contemporánea apunta a la naturaleza ideológica de los criterios que han presidido, históricamente, a esa separación.

La ambivalencia y la indeterminación del territorio fronterizo entre las categorías de registro (ontológico) y de representación (ideológica) permite circunscribir la práctica documental contemporánea y, en sentido general, cinematográfica, en el marco de una tendencia no a la ficción (tautología que perpetua el problema), sino a una fricción. Entre géneros y subgéneros narrativos cinematográficos y extra-cinematográficos, pero también entre exterioridad e interioridad – la absorción de un espacio urbano subjetivamente reconfigurado en la creación documental contemporánea - y, sobre todo, entre cuerpos y dispositivos tecnológicos. En paralelo, una fricción entre espacialidades, temporalidades y materialidades de naturaleza difusa y múltiple, unificadas por el proceso creativo.

Por un lado, es el cuerpo, como materia, derogado como concepto o categoría teológica o filosófica, que se encuentra hoy en emergencia, insinuándose, vivo y agónico, en el campo del documental. Y esas insinuaciones poseen una base inequívocamente tecnológica.

Si las artes pictóricas y la literatura fueron desde siempre artes prolíficas en la representación del cuerpo y si el cuerpo ha constituido una de las categorías filosóficas más persistentes de la cultura occidental, la carencia de voz y de movimiento en las primeras (pese a todos los pliegues de la escultura barroca), y de imagen en la segunda (no obstante el valor de la metáfora como imagen poética), encerraran sus cuerpos en un régimen de inmaterialidad en que el real (con su materialidad) no habría podido, todavía, irrumpir.

La fotografía y el cine, como artes de reproducción mecánica, colocaron la cuestión del cuerpo propio, concreto, material, defectuoso o rutilante, en movimiento.

No obstante, el elevado tiempo de exposición requerido por la fotografía de pose en los primordios del medio¹ implicaba todavía una penosa identificación entre el cuerpo-objeto y el cuerpo-sujeto - el cuerpo que se mira tecnológicamente mirado. La representación del real exigía todavía, la circunscripción estacionaria del sujeto por la máquina. Más tarde, el *star system* del cine industrial se ha apoyado en un complejo mecanismo de identificación entre el cuerpo absoluto del héroe y el cuerpo tangible del espectador.

Pensadores como Jean-Louis Baudry² distinguen dos niveles de identificación cinematográfica: por un lado, la identificación del espectador con el personaje; por otro lado, la identificación del espectador con la cámara. A la luz de esta teoría, el espectador se identificaría menos con lo que es representado que con la maquinaria tecnológica que regula el espectáculo y que lo fuerza a ver lo que ve. El eje de identificación se establecería, así, entre el sujeto de recepción y el aparato tecnológico de base.

Las máquinas y, en particular, la maquinaria-cine, operarían en conformidad con un programa político basado en la impotencia y en la incapacidad del espectador. Limitado, coartado, el sujeto debe recurrir a máquinas protéticas: máquinas de visión, máquinas de conocimiento, máquinas ideológicas.

La proliferación de las tecnologías del movimiento, con la invención de las cámaras de 16mm y de Super 8mm familiares, provocó un radical cambio de referencia, con importantes consecuencias ontológicas. Por primera vez, las masas acceden a la posibilidad de “inscribirse” en imágenes. Verse y saberse en imagen no solo determina nuevos modelos de relación con el cuerpo propio, tecnológicamente capturado, y con los cuerpos del *star system* (el espectador puede ahora, hipotéticamente, invadir el espacio de la representación), sino que también inaugura una inédita relación con la tecnología – de las máquinas de producción, transitamos para las máquinas de reproducción -, estructurada por la familia como núcleo y por la imagen como registro.

¹ El proceso de daguerrotipia requería un elevado tiempo de exposición del cuerpo al aparato: de cuatro a siete minutos en el sol y de doce a dieciséis minutos con luz difusa.

² Baudry, Jean-Louis, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, in *Cinéthique*, nº 7-8, 1970.

Esta dislocación torna central³ la cuestión de la fundación de un pasado tecnológico común, susceptible de reinención, y remite al problema de la sustitución de la selección mnemónica por la casualidad de la imagen, con el proceso de debilitación de la imagen mental y su complementación por la memoria de imágenes tecnológicas⁴. Estos factores provocaron, en el campo de la teoría, una desconfianza creciente respecto al valor de verosimilitud y un debate alrededor del estatuto ideológico de la imagen analógica.

Con la emergencia y la masificación del vídeo y con el estrechamiento de su relación con el cuerpo del autor, pasamos de un modelo de identidad firme, estable y centrada, característico de la narrativa realista, para un nuevo tipo de relación con el propio cuerpo, previamente puesto en escena en las representaciones familiares y asomando en la narrativa literaria moderna, y con el mundo como cuerpo (la imagen electrónica se superpone a la percepción óptica y puede, virtualmente, preceder el mundo como existente, afirma Bill Viola sobre su trabajo⁵), que da cuenta de una identidad frágil, inestable, descentrada, a la cual corresponde un cuerpo fragmentado y metamórfico.

Los sujetos no solo infiltran la imagen y subvierten sus convenciones, como la imagen se convierte en un espacio de pasaje entre la erupción y la pérdida, entre la posibilidad de actualización de las imágenes del pasado y la incapacidad de retención de la imagen. Asistimos a una reconfiguración tecnológica de la relación de los sujetos con el pasado y con la memoria histórica y familiar.

El cuerpo se atreve a mover y así se convierte en pura ostentación orgánica. Del movimiento ante la cámara como espejo, que todavía parece ocultar un miedo anímico a

³ Por ejemplo, en *Obsessive Becoming*, de Daniel Reeves (1990-95), obra que será discutida en el capítulo *Análisis del Corpus Audiovisual*.

⁴ Asimismo, el mutismo de la tecnología cinematográfica puede remitir al problema de qué función desempeña el sonido en la memoria.

⁵ In Bellour, Raymond, "Auto-Retratos", in *Entre-Imagens. Foto, Cinema, Vídeo*, S. Paulo, Papirus Editora, 1997.

la imagen desincrustada del espejo, lo que caracteriza, para Sandra Lisch⁶, la primera fase del vídeo autorreferencial, transitamos para los *home movies* y para los diarios autorreflexivos. Si, en el primer periodo del autorretrato, el dispositivo videográfico se convierte en el núcleo primordial de las obras⁷, a través de procesos de interrogación de la representación, los *home movies* y los diarios autorreflexivos dan cuenta de estrategias narrativas y de puesta en escena más complejas e intrincadas.

Las características técnicas de las cámaras de vídeo favorecen, pues, la realización de micronarrativas personales y, muchas veces, no-lineales: la autonomía de la cámara y de su monitor hacen del vídeo un *objeto-imagen*⁸ que puede ser desplazado con facilidad y completa autonomía. El cuerpo del director y el aparato tecnológico se unifican a modo de prótesis.

El vídeo, como dispositivo debe, por consiguiente, ser pensado a partir de los dispositivos de captación, producción y percepción de la imagen, que favorecen una relación privilegiada entre el autor y el aparato tecnológico y se constituyen como instrumento privilegiado del autorretrato (vs. autobiografía), cuestión que será desarrollada con mayor profundidad más adelante.

La cuestión de la imagen y de la memoria, tanto como de los procesos de reconstrucción de esa memoria (histórica, familiar, personal), se encuentra, por consiguiente, íntimamente asociada a la relación entre el cuerpo y su representación tecnológica. Esta problemática también remite al estatuto de la imagen de archivo y, en el caso del autorretrato, a los procesos de apropiación, manipulación, reedición y, por lo tanto, de resemantización de material de archivo.

El concepto de *apropiación*, en el autorretrato, puede ser definido, en sentido estricto, ya que será varias veces reelaborado al largo del ensayo, como el uso, asociado a procesos de resemantización subjetiva, de material de archivo fotográfico,

⁶ Lisch, Sandra, "Dallo Specchio al Discorso. Video e Autobiografia", in *Bianco & Nero*, vol 62, nº 1-2, 2001.

⁷ El circuito cerrado fue uno de los dispositivos más usados en este periodo.

⁸ Duguet, Anne-Marie, *Déjouer l'Image. Créations Électroniques et Numériques*, Nîmes, Centre National des Arts Plastiques et Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

cinematográfico o videográfico preexistente, de carácter familiar, público, privado, personal o híbrido (combinación de dos o más categorías de origen y/o de soporte tecnológico del material). Lo demarco, en este sentido, de la connotación que asume en ciertos abordajes pos-modernistas.

Por otro lado, es importante resaltar la función del cine (tanto como de las tecnologías audiovisuales en general, aunque en menor escala) como medio privilegiado de representación de la historia.

La emergencia de la Nueva Historia, con la publicación de *Les Annales* en 1929, por Marc Bloch y Lucien Febvre, fundó nuevas metodologías de análisis histórico, que atenuaran el peso de los documentos y de los objetos textuales como fuentes históricas. De la historia documentalista – fundamentada en el estudio de documentos escritos, considerados por la Nueva Historia emanaciones del discurso del poder – transitamos poco a poco para una historia de las mentalidades, es decir, para una historia de las representaciones colectivas y de las estructuras mentales de las sociedades. El privilegio de los monumentos como fuente histórica, tanto como la importancia creciente de la historia visual (Marc Ferro) y de la microhistoria (Carlo Ginzburg), tornan notoria la relevancia del cine como medio de representación y de transmisión de la historia. Paralelamente, emerge el sujeto como actor histórico – el sujeto histórico, anónimo, agente de las historias de la vida privada; el sujeto-historiador, agente de la Historia, dada la centralidad de los procesos subjetivos de interpretación en la nueva metodología histórica. La subjetivación del método de la Historia se verifica sobre todo a partir de la aproximación de las estructuras y configuraciones del discurso histórico y del discurso de ficción por Paul Ricoeur.

Este desplazamiento legitima científicamente, sobre todo a partir de la década de 30 del siglo XX, el uso de la imagen como fuente histórica. Como visiones del mundo, las imágenes no solamente reconstituyen aspectos de la experiencia material del pasado, como también nos proporcionan un valioso testimonio de prácticas sociales significativas omitidas de las fuentes históricas textuales. Por otro lado, de acuerdo con algunos historiadores, como Peter Burke⁹, las imágenes, representaciones pictóricas,

⁹ Burke, Peter, *Visto y no Visto. El Uso de la Imagen como Documento Histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

fotográficas o cinematográficas del mundo, nos permiten acceder a un punto de vista “verticalista” del pasado, al configurarse como planos contra-picados de la historia simbólica del poder.

Sin embargo, en el caso del cine, es crucial enfatizar las relaciones transversales entre representación cinematográfica de la historia y puesta en escena de la historia, que refuerzan, dada la mediación tecnológica y la ideología del aparato cinematográfico, la dialéctica entre representación del poder y poder de representación¹⁰. Más que colocar la historia en escena, el cine la representa y la (re)construye, atribuyéndole las formas de su definitiva visibilidad. Para Jean-Louis Comolli¹¹, la eficacia de la puesta en escena histórica se debe a la creencia del espectador, reiterada en el pacto de proyección, en el registro automático “objetivo” de la máquina-cine, paradójicamente reforzada por la conciencia de que el cine es un *espectáculo maquinado*¹².

¿Qué ocurre cuando el poder de registro y / o de representación audiovisual de la historia – de una historia privada, familiar, como reflejo de la Historia - se transfiere para los sujetos? Más, ¿qué sucede cuando el autor se constituye simultáneamente como objeto, agente y sujeto de representación de la Historia?

Para André Bazin, *el cine es una máquina de recuperar el tiempo para perderlo mejor*¹³. La invención de la perspectiva provoca, en el campo de la pintura, la escisión de dos aspiraciones: entre la aspiración estética, expresión de una realidad espiritual en que el modelo es trascendido por el simbolismo de las formas, y la aspiración psicológica de sustitución del mundo por su doble. Para Bazin, por consiguiente, el paso de la pintura a la fotografía no concretiza tanto una evolución material, tecnológica, sino un adelanto psicológico – por primera vez, el hombre es excluido de la reproducción mecánica y automática de la semejanza; por primera vez, la imagen procede plena e indicialmente (vs. mimeticamente) de la ontología del modelo.

¹⁰ Marin, Louis, *Le Portrait du Roi*, Paris, Minuit, 1981.

¹¹ Comolli, Jean-Louis, “Le Miroir a Deux Faces”, in AA.VV., *Árret sur Histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

¹² *Idem, ibidem*.

¹³ Bazin, André, *¿Qué es el Cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 2000.

A esta primera supresión del sujeto del pasado filmado – de carácter automático y mecánico – señalada por Bazin, Jean-Louis Comolli¹⁴ agrega dos otros tipos de exclusión: una exclusión de carácter material – la limitación de las imágenes del pasado por el número de películas existentes, cuestión que introduce la tensión entre el archivo real y el archivo virtual; y una exclusión de carácter técnico – la precariedad de los registros del pasado, dada la duración limitada de las bobinas.

Considero, sin embargo, que la transferencia de la cuestión de las imágenes del pasado para el campo de la recepción omite un factor fundamental, que se imbrica y remite al campo de la producción. Si, para Comolli, la recepción de una imagen del pasado es siempre acompañada por una sensación de impotencia y por el deseo de forzar el cuadro, habría que evaluar hasta que punto no determina el aparato tecnológico la creación de líneas de contigüidad o de oposición entre el espacio fuera de campo – en el cual hipotéticamente se proyecta el receptor – y el espacio dentro de campo – en el cual se suceden las imágenes. La recepción de las imágenes del pasado es siempre determinada por los aparatos tecnológicos audiovisuales. Por consiguiente, la recepción de imágenes cinematográficas difiere fenomenológicamente, en primera instancia, de la recepción de imágenes electrónicas (televisivas y videográficas). Si la recepción de las primeras parte de un registro del mundo como espacio contiguo, pero, a la vez, antagónico e intraspasable, las imágenes electrónicas no corresponden necesariamente a una inscripción. La imagen electrónica puede permanecer como transmisión pura, tan inmaterial y efímera como el pensamiento. El espacio del vídeo podría ser definido como un espacio paralelo, contiguo, traspasable.

La emergencia del vídeo - y la proliferación de imágenes que este dispositivo favoreció - creó nuevas formas de recepción de las imágenes cinematográficas del pasado. Con el vídeo, nuevas formas de percepción, horizontales, adyacentes y continuas, pasan a dominar la relación entre campo y fuera de campo. Esta transformación no ha sido únicamente determinada por la difusión de los aparatos de registro, sino también por las relaciones de cercanía y de intimidad con el espacio

¹⁴ Comolli, Jean-Louis, “El Pasado Filmado”, in AA.VV. (editado por Margarita de Orellana), *Imágenes del Pasado. El Cine y la Historia: una Antología*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, s.d.

audiovisual engendradas por los aparatos de reproducción videográfica y por la proximidad fenomenológica de la imagen electrónica, por sus características tecnológicas, a los procesos mentales. Para Mario Costa,

... la imagen televisiva se afirma como tal cuando revela su naturaleza electrónica, cuando las elaboraciones de los sintetizadores y los efectos especiales tornan explícita su forma de construirse y mostrarse; esta fue la dirección tomada por los videoartistas que hacen veinte años trabajan para desvelar la esencia de las nuevas imágenes... la televisión... es capaz de producir imágenes-percepción, que son imágenes-ficción, pero que viven en un tiempo real simulado mucho más similar a la percepción que el que es generado por la situación filmica...¹⁵

Al mismo tiempo, debido a la proximidad del vídeo y de la televisión en cuanto medios electrónicos, los primeros autorretratos videográficos sufren, en su concepción estética y narrativa, la influencia de la puesta en escena televisiva. El sujeto banal invade el espacio de la representación.

No obstante, la incorporación en la cámara audiovisual de mecanismos de visibilidad óptica propios de la perspectiva renacentista, a su vez el resultado de conocimientos científicos físico-ópticos acumulados durante siglos, la instituye como dispositivo de orden ideológico-conceptual.

¿Qué pasa cuando son inventadas y se divulgan las pequeñas cámaras de registro casero disponibles, desde la década de 60, en el mercado? Considero legítimo afirmar que estas expanden las condiciones de producción y de recepción de la imagen. Por un lado, tornan fenomenológicamente contiguos el espacio de representación y el espacio de recepción, desplazamiento que tiene importantes consecuencias ontológicas. Por otro lado, están creadas las condiciones para que el espectador cinematográfico se transforme en sujeto activo y productor de la representación. Esta característica evidentemente se traduce en nuevas modalidades de relación con los aparatos

¹⁵ Costa, Mario, “La Televisione”, in *L’Estetica dei Media: Tecnologia e Produzione Artistica*, Lecce, Capone Editore, 1990.

tecnológicos, que engendran formas inéditas de recepción de las imágenes. La percepción contigua del campo y del fuera de campo, que se traducía en el cine, para Comolli, en el deseo de forzamiento del cuadro, se transforma, con el vídeo, en voluntad de integración del cuadro. El descentramiento de las condiciones de registro instituye el sujeto como sujeto y objeto de representación cinematográfica, como campo y agente activo del fuera de campo. Esta cuestión torna central la dialéctica, estructural del espacio y del discurso audiovisuales, entre campo y fuera de campo.

En el límite, se podría afirmar que, en ciertas experiencias videográficas, como en los vídeos autorreferenciales de Vito Acconci¹⁶, por ejemplo, campo y fuera de campo se equivalen y unifican.

Sin embargo, el aspecto más importante de esta “revolución” tecnológica reside, indudablemente, en la proliferación casi infinita de registros del pasado – el número real de archivos del pasado se aproxima asombrosamente, en el caso de la obra de ciertos cineastas, como Jonas Mekas, a las posibilidades contenidas en la idea de archivo virtual ilimitado. En la voz-off de *Lost, Lost, Lost* (1976), el cineasta afirma:

And I was there

And I was the camera-eye

I was the witness.

And I recorded it all.

And I don't know

*Am I singing or am I praying?*¹⁷

¹⁶ Vide *Materiales audiovisuales citados* en los anexos.

¹⁷ *Y yo estaba allí*

Yo era la cámara-ojo.

Yo era el testigo.

Y lo grabé todo.

Y no sé

Estaré cantando o rezando?

La cámara se transforma en libreta de notas, en diario personal. Las condiciones de representación se desplazan.

*I saw it and I made notes with my camera*¹⁸, afirma Mekas en la voz-off de *Lost, Lost, Lost*.

La afirmación de que son las mismas condiciones de la representación audiovisual a ser trastocadas en este movimiento no significa, sin embargo, que se reivindique en este ensayo un punto de vista eufórico o apologético ante las nuevas relaciones entre sujeto, tecnología y representación.

Y este punto nos remite a la segunda definición del concepto de apropiación, que será trabajada detenidamente más adelante – la apropiación como uso experimental y formal del aparato tecnológico. Por un lado, a la idea de archivo subyace la organización, la estructuración, la reinención y la catalogación como prácticas significantes. La existencia de vastos acervos audiovisuales – familiares, privados, personales -, propicia prácticas de apropiación, edición y resignificación que arrancan las imágenes a su valor puramente ontológico (según Bazin, la verdad de los cuerpos frente al aparato tecnológico) y que las imbrican en el plano de una escritura autorreflexiva y autorreferencial, subjetivamente organizada, que amplía las condiciones de temporalidad-espacialidad propias de la producción audiovisual.

Cada nueva tecnología audiovisual y, en especial, debido a la naturaleza de sus características tecnológicas, el vídeo y el vídeo digital, funciona como mecanismo catalizador de la búsqueda de una verdad interna, algunas veces a través de la apropiación y manipulación de archivos, que el autorretrato, como género documental, pone en escena. Por otro lado, la desvinculación del material de archivo de su lógica realista de testimonio ontológico, que rige su uso en el documental en general, y, en particular, en el documental expositivo, tanto como las soluciones formales de puesta en

¹⁸ *Lo vi y tomé notas con mi cámara.*

escena del sujeto del autorretrato, punto que será desarrollado más adelante, favorecen la autorreflexividad y la experimentación formal y tecnológica, acorde a las especificidades técnicas de cada máquina y soporte audiovisual – fotoquímico, vídeo, vídeo digital, CD-ROM interactivo, DVD-ROM interactivo, etc.

El objetivo de este ensayo es, por tanto, definir el autorretrato como género documental a partir de sus estrategias formales y, particularmente, de las prácticas de apropiación de material de archivo.

Las estrategias formales del autorretrato adquieren, dentro de esta línea de análisis, un sentido amplio, que instaura el género como praxis híbrida. Por un lado, las estrategias de apropiación de material de archivo en un sentido material, dentro de la *praxis* audiovisual; por otro lado, las estrategias de apropiación-experimentación formal, narrativa y estética del dispositivo tecnológico. A partir de aquí, identificaré una línea de continuidad entre las técnicas de representación y las tecnologías audiovisuales, marcada, no obstante, por núcleos de contaminación, espacios de discontinuidad y puntos de fuga.

II

El autorretrato es una de las prácticas más significativas y, quizás, una de las más maltratadas del campo académico, de la producción documental contemporánea. Sus antecedentes remontan a las vanguardias cinematográficas y al campo de la literatura. Como género, se caracteriza por propuestas narrativas y estrategias de puesta en escena de gran complejidad y originalidad, que se aproximan de las concepciones estéticas y formales de la tradición del cine experimental.

Por estas razones, este ensayo apunta también a la propuesta de una definición de lo que podría ser hoy considerado el “documental experimental” o, por lo menos, a la delimitación de una línea dentro del género. Esa definición ha sido ensayada a partir del estudio de sus problemáticas y no siguiendo el camino inverso. Esta metodología ha

sido adoptada para evitar la extrapolación y la incorporación de los lugares-comunes abundantes en algunos abordajes teóricos de la temática, tanto como para obviar la importación de ciertas categorías conceptuales provenientes de áreas tan diversas como la teoría de la literatura o el psicoanálisis y que son recurrentes en las producciones académicas dedicadas al documental. Por fin, el modelo de abordaje propuesto apunta a la obstrucción de una tendencia personal a la dispersión, que sería contraria a la especificidad de la temática.

Las estrategias de apropiación de material de archivo, dentro de cada tecnología audiovisual, constituyen una de las características más importantes e interesantes del autorretrato como género documental y discursivo. La práctica de apropiación de material de archivo será definida en sentido amplio, no excluyendo, sin embargo, la clasificación de sus distintas modalidades. Una taxonomía de los usos de material de archivo en el autorretrato documental contemporáneo será elaborada a partir de la lectura integrada de las especificidades de la imagen de archivo en su relación con el estatuto de la imagen y de la representación y con los diversos modelos discursivos.

El autorretrato, como género audiovisual, ha sido estudiado como praxis dinámica, determinada sea por las potencialidades discursivas y estéticas de cada medio audiovisual, sea por las tácticas creativas de cada director en su relación con el aparato tecnológico. Este tipo de lectura se inclina a una interpretación transversal de la historia del arte y de los modelos representativos, inspirada en la obra de Raymond Bellour¹⁹, puntuada por la relación de reciprocidad entre sujeto de representación y dispositivos tecnológicos de representación. La elección busca señalar la oblicuidad de la historia del autorretrato como género representativo, marcada por la relación sinuosa (evolutiva y a la vez involutiva) entre subjetividad creadora y técnicas de representación.

Una breve genealogía del autorretrato como género discursivo y representativo atraviesa el texto. El modelo sincrónico adoptado procura trazar líneas de continuidad, pero igualmente movimientos de discontinuidad y espacios de ruptura, que apuntan a la tensión entre subjetividad y tecnología en la historia del autorretrato.

¹⁹ *Entre-Imágenes* y *Entre-Imágenes 2* y, sobre todo, el texto “Autorretratos”, que figura en el primer volumen.

Raymond Bellour²⁰ imbrica el autorretrato dentro de una lógica genérica de continuidad, que comienza en la literatura y continua en el cine y en el vídeo. Para el autor, el autorretrato no constituye un género o un subgénero específicamente audiovisual, sino la recreación de una dialéctica de la memoria y de la invención que remonta a la retórica medieval. Este trabajo de investigación se centra, sin embargo, en las variaciones audiovisuales del género. Si, para Bellour²¹, el autorretrato constituye un género fundamentalmente transhistórico y si, en este sentido, su evolución permite evaluar las flotaciones de la formación del sujeto moderno, considero que el vídeo constituye, sin embargo, el medio tecnológico por excelencia del autorretrato.

La presencia continua de la imagen videográfica, funcionando como un doble incesante del real (pensemos en *Reasons for Knocking at an Empty House*, de Bill Viola, de 1982, por ejemplo), facilita la inserción directa del cuerpo del director en la imagen y su incorporación en un cuadro preexistente. Esta especificidad tecnológica del vídeo influyó las primeras experiencias de autorretrato videográfico. Los vídeos de Vito Acconci, artista que comenzó a trabajar en Super 8 – *Waterways: 4 Saliva Studies* (1971) y *The Red Tapes* (1976), por ejemplo -, son bastante ilustrativos de este aspecto. Por otro lado, la mayor duración y el reducido precio de los casetes favorece un registro continuo del cotidiano. Por fin, la mayor facilidad de acceso al material registrado en la intimidad – las tecnologías de reproducción, como la videocasetera -, estimula la experimentación narrativa y la emergencia de formas no-lineales de racconto del “yo”.

En el autorretrato todo se da, por lo tanto, entre el cuerpo, como soporte, y la tecnología como dispositivo; entre el pensamiento, la memoria y la imagen; entre el espacio material y el espacio mental; entre el cuerpo como base de experimentación y el cuerpo como mecanismo de desplazamiento y de probación; entre el estatismo y la movilidad y su translación en una cierta concepción de la imagen y de la narrativa; entre un presente perpetuo y su transformación por las imágenes-recuerdo y por un tiempo siempre precipitado; por fin, entre la palabra y la imagen. De ahí la pertinencia del estudio del autorretrato, como género documental y discursivo informado por la dialéctica entre subjetividad y tecnología, en articulación con los procesos de

²⁰ Bellour, Raymond, “Auto-Retratos”, in *Entre-Imagens. Foto Cinema Vídeo*.

²¹ *Id.*, *ibid.*.

apropiación de material de archivo. No solamente el material de archivo asume una función estructurante en ciertas experiencias de racconto y de puesta en escena del sujeto del autorretrato, sino su estatuto de materia de mediación se insinúa como base tangible para el análisis de la complejidad de las relaciones transversales entre creación y dispositivos técnicos.

A lo largo del ensayo, serán analizadas una serie de obras audiovisuales representativas del género. Sin embargo, elegí examinar más detenidamente un conjunto de obras que considero *ejemplos admirables* de la práctica de apropiación en el autorretrato documental contemporáneo:

- La obra en 16mm *Screen Tests*, de Andy Warhol (1964-66);
- El vídeo *Dear Doc*, de Robert Kramer (1990);
- El vídeo *Obsessive Becoming*, de Daniel Reeves (1990-95);
- El vídeo *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, de Janice Tanaka (1992);
- El CD-ROM *Immemory One*, de Chris Marker (1997);
- El DVD-ROM *O Tempo não Recuperado*, de Lucas Bambozzi (2004).

Con la expresión *ejemplos admirables*, retomo la imbricación entre ética y estética desarrollada por Charles Sanders Peirce y aplicada por la teórica brasilera Lúcia Santaella²² al arte tecnológico contemporáneo. Para Peirce, la ética no posee un campo autónomo *per se*, sino se define a partir de sus relaciones de reciprocidad con la estética. La indicación de la estética como finalidad última de la ética y la definición del ideal estético como ideal ético conducen Santaella a la definición del artista tecnológico contemporáneo como *militante del admirable*²³ y a destacar la invocación del admirable en el arte, en el cuadro de una tendencia al crecimiento de la razón creativa. En esta medida, la elección del *corpus* de análisis no solo procuró abarcar todas las tecnologías audiovisuales. Fue igualmente determinante la voluntad de seleccionar obras que se

²² Santaella, Lúcia, *Corpo e Comunicação. Sintoma da Cultura*, S. Paulo, Paulus, 2004.

²³ *Idem, ibidem.*

destacan, en el panorama audiovisual contemporáneo, por una trama narrativa y formal y por una concepción creativa indisociables de la invocación del admirable.

Esta metodología se torna tanto o más pertinente si tomamos en cuenta la íntima imbricación, en el autorretrato como género, entre discurso, puesta en escena, búsqueda de una verdad interna y narración autobiográfica. Es importante remarcar, sin embargo, que estos factores no coinciden con la cronología factual que rige la exposición del “yo” en la autobiografía. Para Raymond Bellour²⁴, el desprendimiento, en el autorretrato, de las leyes de continuidad narrativa que gobiernan la exposición subjetiva en la autobiografía constituye, de facto, la principal línea de demarcación entre los dos géneros narrativos.

La selección del *corpus* de análisis apunta, por otro lado, a una definición concluyente de las estrategias formales del autorretrato, entre las cuales el estatuto del material de archivo en su praxis.

La articulación entre estética y tecnología en las distintas configuraciones tecnológicas audiovisuales que atraviesa el autorretrato como género constituye el núcleo teórico estructural del este ensayo. La reflexión sobre las características formales y estéticas del autorretrato incide en la relación entre tecnologías audiovisuales y estrategias creativas. El autorretrato es analizado desde un punto de vista orgánico (el género documental como lectura en profundidad de la primera persona discursiva), en articulación con el abordaje tecnológico. Las especificidades discursivas de los materiales de análisis fueran aprehendidas en función de su determinación por las potencialidades técnicas de cada medio audiovisual elegido – respectivamente, el cine analógico, el vídeo, el vídeo digital, el CD-ROM y el DVD-ROM no-lineales e interactivos.

A lo largo de las páginas siguientes, me propongo definir el autorretrato como género documental y discursivo y estudiar las estrategias formales que lo constituyen como género. Por otro lado, abordaré las prácticas de apropiación como una de las estrategias formales del autorretrato y examinaré la función del material de archivo en la

²⁴ *Id., ibid.*

constitución del género, siempre a partir de la articulación entre dispositivo tecnológico, puesta en escena autorreferencial y estrategias de composición del autorretrato. Me propongo también estudiar las modalidades de proyección y de intervención del cuerpo del autor-director en el autorretrato.

A la praxis del autorretrato, favorecida por las especificidades del vídeo y del vídeo digital, corresponde una inscripción de la materia – corpórea, fija, inestable – en el espacio inmaterial de la imagen. En el caso de ciertos autorretratos audiovisuales, podemos inclusivamente hablar de una doble materialidad: por un lado, la materialidad del cuerpo registrado; por otro lado, la materialidad del material filmico de registro original de las imágenes de archivo, que la transferencia a digital torna irrevocable.

Este desplazamiento autorreflexivo disloca el sujeto trascendental como centro activo y fuente de sentido de la representación. A su vez, las estrategias formales discontinuas del autorretrato (carácter fragmentario y no-lineal de la narración) contestan la unidad sintética ideológica creada por los mecanismos de continuidad narrativa. Por estas razones, defino el autorretrato como práctica prometéica²⁵, en oposición a la concepción de ciertos teóricos, como Rosalind Krauss²⁶, que conciben las primeras experiencias de autorretrato en vídeo como prácticas narcisistas.

El ensayo apunta, por otro lado, a la definición de las características del sujeto del autorretrato, definición que permitirá unificar el género como práctica discursiva, desde el punto de vista de la teoría de la enunciación. Por un lado, he tomado en cuenta la naturaleza esencialmente polifónica del autorretrato: las múltiples voces del sujeto de enunciación – y, en este punto, es importante precisar que en el autorretrato se unifican las personas del autor, del narrador y del protagonista – y del sujeto en el tiempo se suman a un modelo de escritura intertextual y, algunas veces, intratextual. Por otro lado, será problematizado el modo como este tipo de unificación tiende a redimensionar los criterios convencionales de definición de verdad. En el autorretrato, el lapso entre el

²⁵ *Vide* capítulo *Narciso contra Prometeo*.

²⁶ *In* “Video, The Aesthetics of Narcisism”, referido en Lischi, Sandra, *Dallo Specchio al Discorso. Video e autobiografía*.

sujeto de enunciación y el sujeto enunciado no es ocultado, sino reiterado. Estas características colocan el autorretrato al borde de la ficción, confiriendo relevancia a los mecanismos de puesta en escena, tecnológicamente determinados. En este sentido, el autorretrato se separa, y subvierte, la ontología convencional del documental.

En lo que respecta al tratamiento del material de archivo, el relativismo ontológico determina lecturas transversales de las imágenes del pasado y procesos de resemantización que subvierten el optimismo cadencioso de los filmes familiares. Por su turno, los procesos de resignificación introducen la cuestión del punto de vista, que más una vez remite al sujeto del autorretrato. Estas características permiten detectar una vocación no-mimética en el autorretrato, punto que será retomado más adelante.

III

Cada una de las obras audiovisuales seleccionadas es representativa de una nueva fase del autorretrato y de un uso innovador del lenguaje audiovisual. Los objetos de estudio fueron explícitamente elegidos con la finalidad de estudiar el autorretrato en los más importantes soportes audiovisuales. El estudio de la relación entre aparato tecnológico, mecanismos formales de puesta en escena del “yo” y práctica de apropiación orienta la lectura de los seis autorretratos.

El modelo de análisis propuesto busca no solo identificar líneas de continuidad entre las diversas tecnologías en que el autorretrato se despliega como praxis audiovisual, sino igualmente señalar núcleos de contaminación, espacios de intersección y puntos de fuga. Por consiguiente, las diversas obras no han sido analizadas aisladamente dentro del contexto de cada tecnología audiovisual, sino abordadas de forma dinámica e interrelacionada, a través del establecimiento de un eje de continuidad entre técnicas de representación y tecnologías audiovisuales, que me permitió señalar movimientos de pasaje, de hibridez y de imbricación entre las tecnologías del visible.

En la línea de lo que es propuesto por Raymond Bellour²⁷ en *La Hélice Doble*, considero que en cada imagen audiovisual se encuentran presentes imágenes de varias órdenes tecnológicas. Por otro lado, retomando el abordaje teórico de Lúcia Santaella²⁸, el advenimiento de cada medio tecnológico tiende a absorber y a redimensionar semióticamente los demás medios. Es decir, la emergencia de un nuevo medio tecnológico no determina, siempre que sea tomado en cuenta el carácter híbrido e intersemiótico de los medios de comunicación, la anulación de los medios precedentes, sino desencadena y precipita movimientos de impregnación, contaminación e influencia recíproca, que se traducen en una ampliación de su complejidad semiótica. El cine es tal vez el medio en que la convivencia híbrida de códigos semióticos es más obvia – el séptimo arte absorbió, de hecho, los códigos de representación del teatro, de la literatura y de la pintura, y los desarrolló en paralelo a las tecnologías de la imagen y del sonido.

En esta medida, cada tecnología audiovisual – y, por extensión, las obras que componen el *corpus* analítico - retoma, aunque en ciertos casos de forma disruptiva, características narrativas, formales y compositivas no solamente de las tecnologías audiovisuales precedentes, sino de las técnicas de representación- visuales y discursivas – históricas.

Las especificidades tecnológicas del vídeo como imagen electrónica y sonora recuperan, en particular, un cierto tipo de tensión entre la palabra y la imagen que remonta al campo literario. Para Raymond Bellour, la capacidad de introducción permanente de la palabra en la imagen del vídeo refuerza su *carácter de escritura generalizada*²⁹. La tendencia del vídeo al registro del íntimo, constitutiva del autorretrato, emergería, según el autor, de su carácter de escritura audiovisual continua.

Aunque el objeto de este ensayo sea el autorretrato audiovisual, en sus variaciones tecnológicas y en sus estrategias formales, entre las cuales la apropiación de material de archivo, el deseo de elaborar un modelo de análisis transhistórico y genealógico del género, fundado en la tensión entre líneas de continuidad y

²⁷ Bellour, Raymond, “The Double Helix”, in AA.VV., *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, Nueva York, Aperture Foundation, 1996.

²⁸ Santaella, Lúcia, *Cultura das Mídias*, S. Paulo, Editora Experimento, 1996.

²⁹ Bellour, Raymond, *Auto-Retratos*.

movimientos de discontinuidad en los diversos modelos y soportes de representación, me ha conducido a leer determinadas obras audiovisuales del *corpus* a partir de sus antecedentes literarios. En esta medida, una pequeña genealogía del autorretrato ha sido elaborada, de forma discontinua y no-concluyente, a partir del entrelazamiento intertextual temático y conceptual de algunas obras audiovisuales con algunos ejemplos-clave del autorretrato en la literatura. Decidí excluir el autorretrato pictórico, ya que este último no se enmarca en el mismo campo de fuerzas-tensiones que une el autorretrato literario y el autorretrato audiovisual.

Las referencias literarias trascienden, por lo demás, la genealogía del autorretrato. Ciertas temáticas contemporáneas – como, entre otras, la cuestión del cuerpo híbrido o la citación como estrategia creativa – son abordadas a partir de antecedentes o ejemplos literarios que consideramos remarcables. En el autorretrato, como género donde se combinan la creatividad estética y formal con técnicas narrativas experimentales, reaparecen los tópicos de un imaginario que la literatura viene trabajando de forma notable. En el primer capítulo, por ejemplo, la relación entre máquinas y sujetos audiovisuales es introducida a partir del análisis de la variación de la concepción de los cuerpos híbridos en el campo de la literatura, que obviamente refleja los modelos de articulación, histórica, cultural y política, del sujeto con la tecnología.

Considero importante precisar, por otro lado, que en las obras que componen el *corpus* seleccionado el material de archivo es desvinculado de la lógica realista de testimonio ontológico que rige sus usos en el documental en general. Esta dislocación me permitió redefinir la utilización de material de archivo en el autorretrato y pensar la relación entre procesos de resemantización, punto de vista y experimentación formal.

IV

Al mismo tiempo que me dedicaba a la investigación del autorretrato, desarrollaba un cortometraje documental realizado con material de archivo apropiado, digitalizado y manipulado, *Silawa, Mabwana, Na Vijana* (que significa *Hombres, Barones, Hombres Nuevos* en uno de los principales dialectos mozambiqueños).

La principal fuente audiovisual de *Hombres, Barones, Hombres Nuevos* – y, quizás, la única que permanecerá en el corte final –, son imágenes en Super 8mm filmadas por mi abuelo, en Mozambique, excolonia portuguesa, donde fue funcionario colonial por casi treinta años.

Hombres, Barones, Hombres Nuevos es, básicamente, un proyecto autorreferencial, que retrata el cotidiano y la historia de una familia colonialista portuguesa – mi familia – en el periodo del decadencia del “Imperio” y de la Guerra Colonial en Mozambique (1962-75). Combina material de archivo familiar en Super 8mm con material de archivo personal, registrado en Buenos Aires entre 2004 y 2006 en vídeo digital y Super 8mm. Se basa en una lógica de desplazamiento continuo, que encuentra paralelo en las estrategias de reinterpretación, actualización y apropiación del material de archivo.

La estructura narrativa del cortometraje se basa en un principio de superposición espaciotemporal: distintos espacios – Buenos Aires, Mozambique; y tiempos – 1962-75; 2004-2006 (el espectro es aun más amplio en lo que se refiere al material audio), son articulados a través de una lógica de correspondencia visual y del montaje sincrónico. Es decir, las imágenes documentales del pasado de mi familia son amalgamadas con una puesta en escena semi-ficcional de mi cotidiano.

El objetivo consistió, fundamentalmente, en ensayar un autorretrato que pusiera en escena tres movimientos: el movimiento en el espacio – el desplazamiento geográfico como una especie de *fatum* familiar; el desplazamiento temporal y su impacto sobre los cuerpos, las voces, la percepción e interpretación de la Historia. Finalmente, el desplazamiento mnemónico, es decir, la construcción del edificio de la Memoria con base a imágenes de acontecimientos y situaciones que no vivimos y que, a

fuerza de tanto preescrutar, examinar o simplemente mirar, parecen haberse tornado parte de nuestra experiencia existencial e incluso infiltrar y corromper nuestras imágenes “reales”. Asimismo, el trabajo permanente de esos archivos – vividos o no – por los mecanismos de la memoria.

Por otro lado, pretendía oponer las imágenes de una micro-narrativa familiar a la Historia como representación del poder, a partir de la combinación de la descomposición narrativa de modelos clásicos con la experimentación formal. La lógica de intromisión y de intersección de puntos de vista constituye uno de los puntos centrales del cortometraje: la manipulación y la reorganización narrativas del material de archivo interpone mi punto de vista al punto de vista original de mi abuelo. Hay toda una lógica del quien filma qué y de donde y cuando que pienso potenciar narrativamente el cortometraje.

El resultado final no correspondió a mis expectativas iniciales. A pesar de haber logrado ganar un cierto distanciamiento - a fuerza de ver y de rever las imágenes - el resultado fue algo tal vez demasiado c(l)ínico. Es un tema muy complejo, al envolver cuestiones familiares, que quizás exige una más grande madurez o una reflexión más prolongada. Por otro lado, es difícil asumir una posición intermedia, que, para algunos, es contradictoria, faz a los acontecimientos retratados. Continuo, sin embargo, a reeditar el corto.

Me parece que la solución es inventar un espacio – físico, pero también metafísico e ideológico – para colocarme en escena. En el primer corte, me sentía casi como una espectadora desinteresada o identificada. Y ese espacio pasa necesariamente por la fricción entre cuerpo propio e imagen apropiada, impropia, remitiéndome al doble significado que el término *propre* asume en Francés y que Jacques Derrida resalta – *propio y limpio, conveniente*.

1. Máquinas / Sujetos Audiovisuales

*El vídeo es un espejo que puede ser manipulado tanto en el tiempo como en el espacio.*³⁰

Cada máquina audiovisual crea un prototipo de sujeto en la máquina. Las técnicas, espacios y discursos sobre la representación han sido, a lo largo de la historia, informados por el tipo de máquinas y de tecnologías existentes, así como las máquinas han moldeado las prácticas culturales, en sentido general, y el imaginario humano. Dos tipos de alegorías atraviesan la relación entre máquina y sujeto: la alegoría del hombre que imagina la máquina y el complejo mecanismo de correspondencias simbólicas que hace con que en cada época histórica sean también las máquinas – su imaginario – a determinar las variaciones y convulsiones del humano. El hombre sueña la máquina, pero la fricción entre la carne y el metal (hoy, el silicio) crea un imaginario fecundo en cuerpos mecánicos, híbridos, expandidos. *Do Androids Dream with Electric Sheeps?* (1968), el título y la complejidad filosófica de la obra de Philip K. Dick³¹, paradigmática, junto con *Neuromancer* (1984), de William Gibson³², del imaginario contemporáneo sobre los cuerpos híbridos, son sintomáticos de esta tensión, agudizada cuando transitamos de las máquinas de producción para las máquinas de representación y tanto o más pertinente si pensamos en las contemporáneas máquinas cerebrales, con la posibilidad de creación de imágenes absolutamente a-referenciales.

³⁰ Downey, Juan, in AA.VV., *Juan Downey. Con energía más allá de estos muros*, Valencia : IVAM Centre del Carme, 1997.

³¹ Dick, Philipp K., *Blade Runner. ¿Sueñan los Androides con Ovejas Eléctricas?*, Barcelona, Edhasa, 1997.

³² Gibson, William, *Neuromancer*, Londres, Harper Collins Publishers, 1995.

De la Olympia de E.T.A. Hoffmann³³, obra-clave del romanticismo alemán, para la Rachael, de Dick, o para Case, de Gibson, hay todo un movimiento de desplazamiento cultural e ideológico de los códigos de representación, y un espacio de ruptura mediatizado por las máquinas de representación mecánica, electrónica y computadorizada.

En la base de la figura de Olympia se encuentra todavía una concepción del cuerpo tecnológicamente desviado o hibridado inspirada en la metáfora de los relojes. El cuerpo se presenta como cuerpo-dispositivo, dotado de un nivel parcial de autonomía, ya que su funcionamiento no es auto-suficiente e implica que el creador le de cuerda. Este tipo de cuerpo podría encontrar paralelo en la *camera obscura* como modelo de visión desincorporado. Rachael, al contrario, es ya un cuerpo casi-orgánico y autónomo, si bien efímero, un cuerpo fluido, por oposición a la cadencia sincopada de los movimientos de la heroína-autómata del cuento de Hoffmann, un cuerpo dotado de una inteligencia no meramente funcional, de un alma y de una memoria implantadas. Rachael es, en suma, un cuerpo-androide que, si no fuera su materialidad, podría ser inscripto en el orden de los cuerpos holográficos o de los cuerpos simulados virtualmente.

Case, el héroe de *Neuromancer*, es un incorporal inmerso en el ciberespacio con lapsos irreprimibles de corporalidad. La obra de Gibson evidencia un profundo desprecio por el cuerpo y la carne, en su tradición filosófico-teológica, y por la fisicalidad. Cuando Case es envenenado por una micotoxina para que acepte la misión que le fue propuesta, lo que más teme no es tanto el efecto letal del veneno, sino el hecho de volver a sentir:

Para Case, que había vivido la exultación incorpórea del ciberespacio, era la Caída. En los bares que frecuentaba como pez gordo de los cowboys, la postura de la

³³ Hoffmann, E.T.A., *O Homem de Areia e outros Contos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991.

elite envolvía una especie de desprecio relajado por la Carne³⁴. El cuerpo era carne³⁵. Case siente en la prisión de su propia carne.³⁶

En *Neuromancer*, son recurrentes las referencias al cine, a la televisión y a receptáculos audiovisuales de todo tipo (algunos de ellos a-referenciales), presentados como antecedentes audiovisuales del Matrix. El mismo Matrix es descrito como el resultado de operaciones científicas de formalización y de representación visual de datos y algoritmos:

Una representación gráfica de datos abstraídos de los bancos de todos las computadoras en el sistema biológico. Complejidad inimaginable. Líneas de luz se extienden en el no-espacio de la mente, grupos y constelaciones de datos. Como las luces de la ciudad, desvaneciéndose...³⁷

Pero, al mismo tiempo el Matrix es:

... una simplificación drástica del aparato sensorial humano, por lo menos en términos de presentación...

Y, una vez más, desembocamos en el problema de la memoria y de los procesos de representación de percepción y del recuerdo. Si retomamos las obras *El Hombre de Arena* y de *¿Sueñan los Androides con Ovejas Eléctricas?*, en la primera el problema colocado se inscribe todavía en el ámbito de procesos de reconstrucción imaginaria de la memoria, contra los dispositivos de incorporación orgánica de fragmentos de una memoria familiar simulada, en la segunda. El cuerpo autómatas de Olympia no posee memoria; se trata de un cuerpo mecánico, habilitado para cumplir acciones rutinarias,

³⁴ *Flesh*, en el original.

³⁵ *Meat*, en el original.

³⁶ *Id.*, *ibid.*.

³⁷ *Id.*, *ibid.*.

como bailar o saludar. La figura del vendedor de lentes ópticas – Coppelius - es, en este punto, más representativa, sobre todo si destacamos el hecho de que las investigaciones del pasado desarrolladas por Nathanael, el protagonista, son asociadas a un dispositivo óptico con carácter de prótesis, que corrige o amplía defectos o limitaciones de la visión natural. En esta medida, el proceso mnemónico introspectivo y el desdoblamiento subjetivo - si concebimos el vendedor de lentes, Coppelius, como doble de Nathanael – son, anticipando la célebre concepto (formulado justamente a propósito de *El Hombre de Arena*) del *Unheimlichkeit*³⁸ de Sigmund Freud o la fase del espejo de Jacques Lacan, colocados ya en función de una cierta dependencia, de orden especular o reflexiva, con los dispositivos ópticos.

En *¿Sueñan los Androides con Ovejas Eléctricas?*, el desplazamiento de la cuestión de la memoria y de los procesos de reconstrucción mnemónica refleja la flotación del sujeto y de la subjetividad modernos, la nueva concepción del cuerpo-máquina – como cuerpo cibernético, informativo, electrónico, como red comunicativa cuyas operaciones se fundan en la reproducción eficaz de señales -, y la emergencia de nuevos dispositivos tecnológicos de representación (la televisión, el vídeo y las primeras experiencias de Realidad Virtual). La concepción cibernética del organismo humano influye decisivamente en los nuevos imaginarios del cuerpo híbrido y, sobre todo, en la figura del *cyborg*. *Neuromancer* marca la transición de un modelo de *cyborg* híbrido, dividido entre el orgánico y el maquínico, para una concepción del *cyborg* como simulación digital absoluta en el ciberespacio, retomada en películas como *Existenz*, de David Cronenberg (1999), o *The Matrix*, de los Hermanos Wachlowski (1999). Sin embargo, en *Neuromancer*, el cuerpo - signo de memoria -, como categoría, persiste todavía – en la tentación de la carne (los personajes de Linda y de Molly, una *muñeca de carne*³⁹); en el imperativo de ligación del cuerpo a conectores tecnológicos para la inmersión en el ciberespacio. El *Matrix* se configura más bien como un mundo paralelo, como una *alucinación consensual*⁴⁰, donde Case se proyecta a través de una especie de avatar. La asimilación entre carne (*meat*) y memoria atraviesa toda la obra

³⁸ Aproximadamente, *inquietante extrañeza*.

³⁹ *Id., ibid.*

⁴⁰ *Id., ibid.*

(en el capítulo XX, la memoria subjetiva, tecnológicamente recreada, de un verano en Marruecos y el simulacro de Linda Lee son presentados como retorno al nivel de la carne, de la memoria). En el capítulo IX, Case reencuentra el facsímile Linda en el Matrix y así describe su pérdida:

Algo se desplazó en el amago de las cosas. La arcada se congeló, vibró.

Ella se había ido. El peso de la memoria volvió, un entero cuerpo de conocimiento entró en su cabeza como un microsoft en una media. Él olió carne quemada. ⁴¹

Ya en la obra de Philipp K. Dick, lo que se plantea no es solamente la posibilidad de implantación orgánica de una memoria artificial o de inmersión en el ciberespacio, sino igualmente la fusión total entre cuerpo y máquina y la imposibilidad (o la dificultad, vencida por el método de los cuestionarios) de diferenciación, por los propios creadores, entre seres biológicos y seres híbridos. Los cuerpos-androides son cuerpos plenos: más perfectos, en inteligencia y belleza física, que los cuerpos humanos, cuerpos sensibles, afectivos, cuerpos dotados de una historia familiar incorporada que paradójicamente requiere complementos fotográficos externos para ser creíble.⁴²

Entre las concepciones literarias que rigen el funcionamiento de los tres cuerpos – Olimpia-Coppelius-Nathanael, Rachael y Case -, se alinean las máquinas de representación tecnológica modernas y contemporáneas, con la posibilidad de visión tecnológica del cuerpo-propio. En primer lugar, si las máquinas, en general, constituyen,

⁴¹ *Id., ibid.*

⁴² El dispositivo óptico-mnemónico de *Until the End of the World*, de Wim Wenders (1991), al cual subyace también una lógica de desplazamiento continuo, podría ser leído a partir de este punto de vista. Es importante remarcar que la cámara-memoria de la película de Wenders capta simultáneamente el proceso bioquímico de la visión y las reacciones del cerebro del operador.

para pensadores como Marshall McLuhan⁴³ o Vilém Flusser, extensiones, prótesis y ampliaciones externas de funciones orgánicas, el pasaje de Olympia a Rachael y a Case, como cuerpos imaginarios, implicó la capacidad de exteriorización de las imágenes tecnológicas. Sin embargo, el modelo de memoria implantada esbozado en *¿Sueñan los Androides con Ovejas Eléctricas?*, en su paralelo con las fotografías apócrifas⁴⁴ que Rachael posee, como prueba “irrefutable”, de su hipotética familia, involucra ya la posibilidad de interiorización de la memoria tecnológicamente exteriorizada por los dispositivos de representación mecánica y electrónica. Es decir, esta concepción de la memoria apunta ya para un nuevo tipo de máquinas que no solamente exteriorizan las imágenes de una memoria a-referencial, como también vuelven a interiorizar, en ruptura radical con la ontología de la imagen fotográfica, los hipotéticos residuos tecnológicos de un pasado familiar no-vivido.

Ya en el caso de Case, de *Neuromancer*, lo que es verdaderamente innovador es el hecho de que la sustancia del Matrix, aunque digitalmente generada, posee una realidad autónoma: no es una copia de la realidad, sino otra realidad, con sus códigos y sistemas de representación propios.

Para Jonathan Crary⁴⁵, el movimiento de transición del régimen clásico y homogéneo de visión, que encuentra su paradigma en el modelo de visión desincorporada de la *camera obscura*, para el régimen moderno y heterogéneo de visión, con sus máquinas y tecnologías del visible – la fotografía, el cine, el vídeo, el digital, la realidad virtual, etc. -, es esencial y profundamente discontinuo. Para el autor, la modernidad emergería a partir del colapso de los modelos de visión clásicos y de su estable espacio de representación. Por otro lado, una especie de *double bind*⁴⁶ atraviesa

⁴³ McLuhan, Marshall y Lapham, Lewis H., *Understanding Media: The Extensions of Man*, Londres, MIT Press, 1994.

⁴⁴ La hipótesis de un estatuto no-indicial de la fotografía es colocado antes mismo de la invención de las máquinas fotográficas digitales.

⁴⁵ *Ibid.*.

⁴⁶ Retomo la acepción de choque comunicativo del concepto de Gregory Bateson.

este movimiento: por un lado, la emancipación de la visión como órgano sensitivo a partir de la liberación de la rigidez de la perspectiva lineal de la *camera obscura*; por otro lado, la reincorporación de las visiones tecnológicas (que pasan a dominar y a moldear la relación entre acontecimiento, memoria y recuerdo y que a la vez significan un retroceso de la representación figurativa en el arte), una vez que la fotografía inaugura la posibilidad de fijación, en un soporte estable y relativamente duradero, de las miradas técnicas sobre el mundo. En paralelo, Crary interpreta la emergencia de la economía cultural del valor en función de la descripción de una tensión histórica entre libertad y condicionamiento y de la imbricación, en la línea del análisis de las relaciones de producción con base a la transformación simulacral de la moneda inerte en moneda viva de Pierre Klossowski⁴⁷, entre el modelo de circulación de los signos visuales (en este caso, fotográficos) y los flujos de circulación monetaria. Por fin, Crary articula el funcionamiento de los signos visuales tecnológicos con la codificación moderna de la visión como sentido: una serie de mecanismos reglamentan, en la edad industrial, el funcionamiento del ojo, órgano erótico por excelencia, colocándolo al servicio de la racionalidad de los fines del aparato productivo. Citando Crary:

*...los imperativos de modernización capitalista, demoliendo el campo de la visión clásica, generaran técnicas para imponer la atención visual, racionalizando la sensación y administrando la percepción*⁴⁸.

Análogamente, el teórico japonés Tetsuo Kogawa⁴⁹ considera que la emergencia de nuevos medios de representación determinó, en diversos momentos de la historia, el resurgimiento del problema de la memoria. En esta medida, la invención de la prensa por Gutenberg volvió secundarias las prácticas de recitación y de memorización; la

⁴⁷ Klossowski, Pierre, *La Monnaie Vivante*, Paris, Gallimard, 2003.

⁴⁸ *Id.*, *ibid.*.

⁴⁹ Kogawa, Tetsuo, "Video: the Access Medium", in AA.VV. (editado por Michael Renov y Erika Sudenberg), *Resolutions. Contemporary Video Practices*, Minneapolis – Londres, University of Minnesota Press, 1996.

máquina de escribir debilitó la capacidad de escritura manual; para algunos, las nuevas tecnologías provocarían hoy el temor generalizado de erradicación de la cultura literaria y de declinación de la comunicación interpersonal.

El problema de la memoria parece, pues, ser inseparable de la cuestión de los medios. Kogawa va más lejos y, retomando el concepto de *Seinsvergessenheit*⁵⁰ desarrollado por Martin Heidegger en *Ciencia Moderna, Metafísica y Matemática*⁵¹ y la definición, por el filósofo, de la historia de la tecnología como historia del olvido del Ser y de hipertrofia del aparato tecnológico, describe la historia de la tecnología como historia de la amnesia: la memoria humana ha sido históricamente delegada en aparatos extra-corporales que tecnológicamente amplían la capacidad mnemónica. Para el teórico, el ordenador sería el último y más radical de estos artefactos.

Por otro lado, el vídeo como tecnología – y, en este punto, la concepción de Kogawa es tajante –, es decir, como transmisor de señales electrónicos desvinculados de un origen referencial, debe su virtualidad al *completo olvido del Ser* y al absolutismo de las copias. El sujeto electrónicamente representado no sería ya, dentro de esta concepción, un sujeto captado, visualizado, escuchado, sino un sujeto transversalmente penetrado, agujereado, implicado, en función del establecimiento de interfaces de representación entre el ser humano y el maquínico. El vídeo *Ich Tank (El Pez Rojo)*, de David Larcher (1998)⁵², podría ilustrar este desplazamiento. Este autorretrato no solo apunta, desde el mismo título, para la función constitutiva de la visión en la formación del ego, como también transcribe las categorías del Simbólico, del Real y del Imaginario para las analogías visuales propias del vídeo como medio electrónico:

Ich is an obsolete

form of the pronoun

⁵⁰ Aproximadamente, *olvido del ser*.

⁵¹ In Kogawa, Tetsuo, *ibid.*.

⁵² Analizaremos este vídeo más detenidamente adelante.

La dislocación ontológica promovida por el vídeo es extensible, en cierto sentido, a todas las tecnologías del visible. La descripción de las relaciones entre sujeto y tecnología al largo de la historia y de las diversas tecnologías de la representación reclama un pensamiento integrado y a la vez autónomo de los medios audiovisuales. Las nuevas tecnologías son siempre experimentadas por los sujetos audiovisuales en función de los medios familiares que transforman y desestabilizan. En el caso de *Ich Tank*, Larcher revisita su obra experimental en filmico, sus figuras, motivos y recursos de puesta en escena, a través de las nuevas posibilidades abiertas por el vídeo y el montaje digital.

La emergencia de un nuevo medio no determina, así, la asfixia de los medios tecnológicos precedentes, sino un redimensionamiento semiótico y un reacomodamiento de sus funciones sociales.

En lo que concierne a la temática de este ensayo, considero que el autorretrato y sus estrategias formales, entre las cuales las prácticas de apropiación de material de archivo, constituye una praxis discursiva modulada por las especificidades materiales y tecnológicas de cada medio audiovisual.

Por otro lado, en el autorretrato, como género audiovisual, es fundamental la cuestión del sujeto que se auto-enuncia. En la línea metodológica adoptada para el análisis de las estrategias formales del autorretrato es, pues, fundamental la relación existente entre cada aparato tecnológico y el sujeto del autorretrato. El eje máquinas / sujetos audiovisuales funciona en este ensayo como estructura medular de definición del autorretrato, tanto como la utilización y funcionamiento del material de archivo en ese género documental.

⁵³ *Ich es una forma obsoleta del pronombre yo...*

Larcher, David, voz-off de *Ich Tank* (1998).

En la lectura transversal del binomio técnica-estética está implícito un modelo de relación de reciprocidad e de interacción permanente entre tecnología y subjetividad. Para Jean-Louis Comolli, (el cine es un) *arte figurativo por excelencia, un arte de la puesta en juego*⁵⁴ (en crisis) del subjetivo por el maquínico⁵⁵.

Los mecanismos de puesta en escena del *yo* del autorretrato, persona no coincidente con el sujeto de enunciación⁵⁶, son condicionados por las características materiales y formales de cada máquina audiovisual. Volviendo a *Ich Tank*, el desdoblamiento discursivo del sujeto de enunciación encuentra paralelo en los procesos de postproducción digital de figuración, desfiguración y refiguración continuas de la imagen (son constantes las referencias en *voz-off* a la técnica de anamorfosis), que a su vez parecen dar cuenta de un pasaje permanente de la no-representación a la representación, conformando una especie de cadena especular que apunta, en última instancia, para la relación entre Larcher y el dispositivo tecnológico. Una serie de recursos son movilizados para mantener una variación continua entre la imagen “indicial” y la imagen electrónica a-referencial (el pez, el *Fish Analyst*, que terminológica y metafísicamente apunta para el título - *Ich* y el *tank*, el acuario), que son, a nivel ontológico, asimiladas.

Existen también patrones de continuidad, dentro de las diversas tecnologías, en la definición del *yo* que se coloca en escena en el autorretrato.

La tensión entre máquinas y sujetos audiovisuales conforma una constante dentro de la historia de las técnicas y tecnologías audiovisuales. La dialéctica entre técnica y estética es extensible, dentro de este cuadro, a la relación más estricta entre dispositivos tecnológicos y subjetividades. Si las máquinas en general informan el imaginario cultural de la humanidad, las especificidades tecnológicas de cada dispositivo de representación influyen no solo las prácticas, modalidades y estrategias de representación, sino el tipo de sujeto que, a través de ellas, se pone en

⁵⁴ En el original, *mise en jeu*.

⁵⁵ In Comolli, Jean-Louis, *Voir et Pouvoir. L'Innocence Perdue: Cinéma, Télévision, Fiction, Documentaire*, Paris, Verdier, 2004.

⁵⁶ Cuestión que será abordada más adelante.

escena. Estos factores, asociados a las flotaciones de las concepciones filosóficas de las nociones de sujeto y de subjetividad, tanto como a los desplazamientos del campo representativo, tornan el autorretrato un género maleable y transversal, a partir del cual es posible analizar las tensiones entre máquinas y sujetos audiovisuales.

En el texto *La Hélice Doble*⁵⁷, Raymond Bellour analiza las problemáticas de la imagen, concretamente, de los sistemas y máquinas de imágenes, en función de la fuerza analógica de cada tecnología del visible. Para el autor, la “evolución” tecnológica no se traduce necesariamente en un incremento del nivel analógico de la imagen y de la representación. El teórico propone, inversamente, un punto de vista transversal fundado en la imbricación entre incremento de visualidad y funcionamiento tecnológico. En esta medida, la potencia analógica de cada sistema de representación es determinada, en primer término, por las especificidades tecnológicas de cada maquinaria del visible. La mayor originalidad del abordaje de Bellour reside en la concepción de la potencia de analogía como constante variable, lo que es válido para los diversos dispositivos tecnológicos visuales, desde la *tavoletta* de Brunelleschi hasta la imagen computadorizada.

El mecanismo de la doble hélice permite describir, para Bellour, la transversalidad de las relaciones entre analogía y tecnología, traducibles en el binomio estética - técnica. Cuanto mayor sea la potencia de analogía de un sistema de imágenes, más profundas serán las manifestaciones contrarias de desanalogización, es decir, de desfiguración de la representación. Pequeñas formas inestabilizan la potencia analógica de los dispositivos tecnológicos visuales. La teoría se torna clara cuando pensamos en la proliferación de ejemplos de anamorfosis cuando de la invención de la *perspectiva*

⁵⁷ *Id., ibid.*

artificialis, en la recurrencia de la imagen háptica⁵⁸ en el cine de vanguardia (pensemos en la obra de Stan Brakhage, al borde de lo fotogramático), o aun en la coincidencia histórica de la invención de la fotografía con el Impresionismo, entendido como movimiento artístico de “deformación” del mimetismo pictórico.

Las estrategias de *desanalogización* remiten, lógicamente, a la figura del sujeto en la máquina. Para el sujeto que se cuenta y pone en escena a través de la mediación de dispositivos tecnológicos. Y es este sujeto tecnológicamente “infiltrado” quien se representa en el autorretrato. Sintomáticamente, el autorretrato literario - que transfiere, sin embargo, la mnemónica medieval para el espacio privado - emerge en el siglo XIX, al mismo tiempo que la fotografía. La fotografía y el autorretrato constituirían, por consiguiente, espacios correspondientes del deseo de fijar fuera de sí mismo instantes privilegiados de la experiencia del “yo”. Así, para Bellour⁵⁹, el autorretrato literario del siglo XIX, al contrario del autorretrato pictórico, gracias a la tendencia analógica

⁵⁸ El concepto de “háptico” deriva de la palabra Griega “Haphe”, que significa tacto. La noción de “imagen háptica” fue bautizada por Alois Riegl, en 1901 (en la obra *Die Spätromische Kunstindustrie*) para definir uno de los dos modos de percepción del espacio: la percepción háptica y la percepción óptica. La percepción óptica unificaría los objetos en un *continuum* espacial, mientras la percepción háptica aislaría el objeto de forma discreta.

En el campo de las artes audiovisuales, el término puede ser entendido como el proceso de tratamiento y/o manipulación abstracta y sinestésica de las imágenes. La carga visual y referencial de las imágenes es disminuida a través de opciones y procedimientos formales, durante el proceso de producción y/o durante la etapa de postproducción, que incrementan su valor sensitivo. La imagen háptica se configura así como imagen-sensación, táctil o auditiva. Los objetos o figuras se tornan difusos, indeterminados, irreconocibles. La imagen háptica puede aun ser entendida como procedimiento de deformación o de desfiguración de la base referencial y documental de la imagen. Prolifera, en este sentido, en el cine experimental y de vanguardia, bien como en ciertos géneros audiovisuales, como en el autorretrato.

⁵⁹ Bellour, Raymond, “Auto-Retratos”, in *Entre-Imagens. Foto Cinema Vídeo*.

general⁶⁰ de este último, prefigura el cine y constituye una especie de pre-cine interfigurativo.

En la obra *Henry Brulard*, de Stendhal, que Bellour considera como la primera prefiguración del autorretrato audiovisual, se encuentran ya presentes las principales características del autorretrato como género:

- la demarcación radical entre autorretrato y autobiografía, expresa en la preocupación esencial del primero por la búsqueda de una verdad interna, no necesariamente coincidente con los parámetros cronológicos que informan la exposición del “yo” en la autobiografía;
- la tendencia del autorretrato a la imagen o, mejor, a algo que es del dominio de la *entre-imagen* (los dibujos que acompañan el diario y que permiten expresar algo que es del dominio del indecible verbal);
- la persistencia de la figura más allá de la composición literaria, la caligrafía que se inscribe en las formas fijas tipográficas (algo que podría remontar a una especie de escritura pictográfica o mitográfica, que encontraría tal vez en la obra de Henri Michaux y en sus *meidosems* su máximo exponente);

Por otro lado, el autorretrato se coloca ya en el punto de intersección entre el cine y la fotografía – en este sentido, cada una de las escenas aprehendidas por Stendhal es a la vez fija y móvil, tendiendo simultáneamente a un congelamiento de naturaleza fotográfica y a una movilidad discontinua de corte cinematográfico. Este carácter intermediario del texto y del dibujo apuntaría, por consiguiente, a una descomposición

⁶⁰ En ciertos autorretratos pictóricos, podemos detectar también una tendencia a la desfiguración – en los autorretratos de Francis Bacon - *Self-Portrait with Injured Eye* (1972), de Antonin Artaud - *Autoportrait au Couteau* (1947), de Egon Schiele – *Sitzender Männerakt, Selbstdarstellung* (1910), o de Jean-Michel Basquiat - *Self-Portrait as a Heel* (1982), entre otros. Sin embargo, la tendencia a la desfiguración analógica en el autorretrato pictórico, a pesar de constante en la obra de determinados artistas, es puntual y poco significativa en lo que respecta a nuestro objeto de estudio.

de la imagen, a una *secuencia de estados*⁶¹, que, para Bellour, constituye una experiencia anticipada de la presencia continua de la imagen videográfica.

Es importante precisar el significado de la noción de *entre-imagen*⁶² en el marco del pensamiento de Bellour: el concepto de *entre-imágenes*, definido como movimiento de pasaje entre el móvil y el inmóvil o entre la analogía fotográfica y la tendencia a la desnaturalización de la representación visual, describe, para el teórico, un cierto tipo de relación entre la fotografía, como instante inmovilizado, y el cine, como cadena continua e ilusoria de instantes inmóviles. Funciona, por otro lado, como mecanismo de lectura de una historia de la representación visual en Occidente.

La pintura, la literatura y la poesía, la fotografía, el cine, el vídeo – como dispositivo que lanza las artes de reproducción mecánica en una crisis sin precedentes, en la línea de lo que es, además, defendido por Walter Benjamin⁶³ - son entendidos como etapas (siempre que aislemos la variable tecnológica) de una generación continua de la imagen, relacionada con la cuestión del sujeto y con la existencia de líneas continuas de determinación del visual. La imagen oscila invariablemente entre una tendencia a la representación y una propensión a la *desrepresentación*. Se constituye como lugar donde se operan pasajes. Pasajes que describen la relación entre un espacio físico y un espacio mental, entre los cuales se filtrarían el sujeto representado y el sujeto de la representación, entre un lugar visible y un lugar secreto de las obras. El fotograma es definido, en el cuadro de esta teoría, como lugar que atraviesa y organiza cierto análisis del film, y como espacio de una película secreta que emergería entre el *film-película* y el *film-proyección*. Por otro lado, están los pasajes de naturaleza ideológica: el congelamiento de la imagen cinematográfica, obstruyendo la continuidad programática del *film-proyección*, suspendería la continuidad cinematográfica como mecanismo ilusionista y, en el mismo movimiento, arrancaría el sujeto trascendental y

⁶¹ *Id., ibid.*

⁶² La noción de *entre-imagen* es desarrollada en las obras *Entre-Imágenes 1. Foto, Cine y Video* y *Entre-Images 2. Mots, Images*.

⁶³ Benjamin, Walter, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

abstracto como centro de la representación. La estrategia del inmovilismo crearía, aún, una esfera de recepción crítica y activa, *pensante*⁶⁴.

Los nueve años que separan la publicación de *Entre-Imágenes 1. Fotografía Cine Vidéo* (1990) y de *Entre-Imágenes 2. Palabras, Imágenes*⁶⁵ (1999) determinan, en el marco de la teoría de Bellour, un desplazamiento conceptual que transfiere (traduce o transporta) la tensión entre fotografía – en su dimensión fotogramática -, cine y vídeo – como dispositivo que lanza las artes de la reproducción mecánica en una crisis sin precedentes – para la relación entre palabra e imagen, entre escritura y registro – representación audiovisual. Así como en la primera obra, el estatuto de la imagen y de la representación, bien como de sus prácticas, es repensado a partir de un espacio intermediario (en los sentidos conceptual, filosófico y práxico) – la noción de *entre-imagen*⁶⁶.

La transversalidad metodológica de la noción de *entre-imagen*, al rescatar e instituir un espacio intermediario como territorio a partir del cual es posible repensar la imagen y la representación, coloca en abismo el dualismo como base del pensamiento occidental y permite a Bellour realizar un análisis simultáneamente continuo y discontinuo de la cuestión de la representación y de sus técnicas. El concepto no solo se inscribe en el cuadro de una concepción sincrónica – y no diacrónica – de la historia de la representación, como insiste en el valor de las técnicas y de las tecnologías de la representación como lugar a partir del cual es posible reconsiderar, de una forma no-evolutiva, sus prácticas. El visual es pensado de forma discontinua, ya que fracturado por movimientos de desfiguración (desrepresentación), provocados por la colisión entre sujetos, sistemas y máquinas visuales y audiovisuales. La fuerza analógica de cada tecnología del visible es, en el marco del pensamiento de Bellour, inconstante, marcada por movimientos contradictorios – a la vez, evolutivos e involutivos -, entre las técnicas y prácticas de representación.

⁶⁴ *Id., ibid.*

⁶⁵ Bellour, Raymond, *L'Entre-Images 2 Mots, Images*, Paris, P.O.L., 1999.

⁶⁶ En el vídeo contemporáneo, bien como en ciertas obras cinematográficas, como en la de Godard, la noción parece, para Bellour, equivaler al concepto de *entre-palabra*.

La literatura, la poesía, la pintura, la fotografía, el cine, la televisión, el vídeo, el CD-ROM, o el DVD-ROM, tanto como la creación computadorizada, no son, desde este punto de vista, concebidos como prácticas y técnicas discontinuas, sino como etapas dinámicas de una historia continua de la representación, marcada, sin embargo, por una creciente complejidad semiótica, tanto como por procesos de hibridación, superposición y contaminación, y aun por movimientos de ruptura y de disrupción. La historia de la representación, en los distintos medios y soportes, no constituye una historia evolutiva en el sentido de un perfeccionamiento mimético o referencial, o de una progresiva inmaterialización de las técnicas de creación. Es, por el contrario, una historia marcada por oscilaciones, por flotaciones epistemológicas y por una redefinición constante y transversal de la relación entre sujetos y aparatos de representación.

Reivindicamos, como guía de este ensayo, este modelo de lectura.

El siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX son pródigos en autorretratos literarios, que encuentran paralelo en el campo de la fotografía, que se libera de la austeridad pictórica (del movimiento pictorialista, por ejemplo) y afirma su campo autónomo. El desvío del campo literario en dirección a formas exacerbadas de expresión de la subjetividad, y, por otro lado, la proliferación y la centralidad del cuerpo, con sus fluidos, deyeetos y aberraciones en la literatura moderna (en *Ulises*, de James Joyce, por ejemplo), pueden ser interpretados como estrategias de resistencia subjetiva contra el creciente dominio de las máquinas e imágenes tecnológicas. Ciertos pasajes de *En Búsqueda del Tiempo Perdido*, de Marcel Proust, que hacen referencia a la linterna mágica y al cine, parecen oponer la complejidad y la involuntariedad de la imagen mental a la univocidad y a la palidez de la imagen técnica. Sin embargo, en su concepción formal, la obra incorpora el deseo de movimiento de la fotografía y, en este sentido, parece estructuralmente buscar la serie, la secuencia y el montaje. En la obra de Proust, el trabajo de estructuras narrativas que son frecuentes en el cine y el vídeo – el *flashback* y el *flashforward*, la superposición espaciotemporal, la discontinuidad y la apariencia de instantaneidad-, crea un espacio para la proyección del lector y recupera las líneas subjetivas de la memoria colectiva.

Las grandes obras del siglo XX tienden al autorretrato o, por lo menos, a la intimidad excesiva del tiempo de la escritura, a una relación intensa en el espacio discursivo entre cuerpo, dispositivo (de cualquier orden) y palabra-imagen. Si tomamos a la letra la semiótica estructuralista, el estilo poético o literario constituye una perversión o una desfiguración del código lingüístico. Esta desfiguración es a la vez formal, estética y narrativa: deformación de la forma – la caligrafía, el dibujo en Michaux, que es una entre-palabra –, estética – las idiosincrasias –, narrativa – los desdoblamientos, la polifonía, la autorreflexividad.

De los territorios de la literatura, el autorretrato se expande al campo del cine y, posteriormente del vídeo. En el autorretrato, como género cinematográfico y videográfico, el autor se expone enteramente, como bloque de cuerpo y de experiencias, al arrebató cinematográfico. Esta característica – la constitución de la obra a partir de la exposición del cuerpo físico, del mosaico de experiencias y de la memoria del autor al aparato tecnológico – separa el autorretrato, como práctica audiovisual, de la autorreflexividad del cine moderno (Jean-Luc Godard interpretando, en *Le Mépris* (1963), el ayudante de dirección de Fritz Lang⁶⁷, por ejemplo, constituye más una meta-referencia al proceso de producción de la película en devenir que a la figura de Godard).

Cuestiones de naturaleza tecnológica, que se reflejan en la tensión entre sujeto y máquinas audiovisuales, juegan un papel constitutivo en el autorretrato. Una determinación de orden tecnológica – la complejificación de la producción cinematográfica con la llegada del sonoro –, compele Man Ray a retirarse para un territorio privado. En este espacio íntimo, el artista experimenta los nuevos formatos de 16 mm y 9,5 mm y las primeras películas en color, siendo el primero a realizar diarios cinematográficos filmados, que recrean la lógica fragmentaria y dispersiva del autorretrato literario. *Autoportrait*, de 1930, *Courses Landaises*, de 1935, y *La Garoupe*, de 1937, son ejemplos de la incursión de Man Ray en los territorios del autorretrato y del *home movie*.

El mismo principio de descomposición narrativa y de experimentación formal del aparato tecnológico puede ser encontrado en la obra de Maya Deren. En *Meshes of*

⁶⁷ La primera incursión autorreferencial de Godard en sus películas remonta al cortometraje *Charlotte et son Jules* (1959), en el cual el autor lee la voz-off.

the Afternoon (1943) o en *At Land* (1944), obras que se aproximan de la lógica fragmentaria y compositiva del autorretrato, Maya Deren inscribe su cuerpo en escena, elaborando, a partir de la fricción entre cuerpo y registro tecnológico, matrices ficcionales que transfiguran el punto de vista documental y promueven un desdoblamiento físico y psicológico de la directora. Se verifica la búsqueda obstinada de un cuerpo real y de un punto focal abstracto a partir de la segmentación entre cuerpo de enunciación y cuerpos enunciados, contrastados por medio de incesantes puestas en abismo. Asimismo, las dos obras son modeladas por un principio de desplazamiento continuo: deambulación por un conjunto de lugares y espacios superpuestos, en ruptura con el estatismo y el carácter compacto del espacio de representación; dislocación por un sistema de analogías y metáforas que trastocan la línea divisoria entre quien ve y lo que es visto, pulverizando la frontera entre el cuerpo representado y el cuerpo multiplicado. Es interesante precisar que la contaminación espacial no encuentra paralelo en una segmentación temporal: el cuerpo fragmentado se coloca en escena atravesando tiempos continuos y temporalidades sincrónicas.

La lógica de sincronización temporal, de explotación de situaciones, anticipa, en cierto sentido, la simultaneidad y la inmediatez como características de la imagen videográfica, bien como la estructura fragmentaria - las bifurcaciones y pasajes - del *net art*. Este tipo de lógica puede también ser encontrado en la obra de Bill Viola y, nominadamente, en *The Passing* (1991). Tal como en la obra de Maya Deren, en *The Passing*, Bill Viola pone en escena un espacio mental, un espacio conceptual, mediante la asociación brutal de dos pasajes - el nacimiento de su hijo y la muerte de su madre. Las dos situaciones-límite son unificadas a través de la inscripción del cuerpo del videoartista y de sus funciones vitales en la imagen: el sueño, la vigilia, el insomnio, la respiración, etc.

La exposición del cuerpo al aparato tecnológico propia del autorretrato, una especie de sacrificio ritual que evoca la filosofía de la técnica de Vilém Flusser y parece perpetuar el cuerpo del cineasta, inmaterializado, en la materialidad del aparato tecnológico, es sistematizada en los diarios de Jonas Mekas. La determinación de Jonas Mekas en filmar(-se) un minuto por día en 16mm fue también condicionada por razones tecnológicas, dada la imposibilidad técnica y económica del cineasta de realizar

proyectos más “ambiciosos”. La experiencia fragmentaria y el material truncado, inconcluso, repetitivo, cotidiano, son unificados a partir de la interioridad y del *Weltanschauung* del realizador, quien, en 1969, apela a la defensa de un cine personal, artesanal y solitario. Es importante referir que en *Lost, Lost, Lost*, la gran obra de Jonas Mekas, el material de archivo, registrado al largo de treinta años, es entretejido no solo gracias a la *voz-off* del director, grabada en 1976, sino también por medio de la sonorización póstuma de las imágenes mudas. En ciertos momentos, Jonas Mekas se refiere en *voz-off* a música que fue evidentemente añadida a las imágenes en el proceso de postproducción de *Lost, Lost, Lost*. Por ejemplo, a propósito de imágenes del encuentro de un grupo de exilados lituanos en Nueva York:

How beautiful was this meeting. But this music was written by Chopin in exile, in Paris. ⁶⁸

También Dieter Roth, durante los últimos dos años de su vida, registró prácticamente todos los momentos de su cotidiano en vídeo. El resultado es una obra – *Solo Scenes* (1997-98) - colosal, monstruosa, perceptivamente insustentable, ya que todas las imágenes son, según las indicaciones del autor, proyectadas en simultáneo en 131 pantallas.

En el autorretrato, como género audiovisual, son el cuerpo, la experiencia y/o la voz del realizador los que unifican, por medio de su exposición al aparato tecnológico y a través del montaje y del tratamiento sonoro, pasajes que describen la relación entre un espacio material – el cuerpo, el entorno físico, los gestos cotidianos - y un espacio mental (pensemos en la obra de Bill Viola) – la memoria, la historia, la percepción subjetiva del presente -, por entre los cuales se filtra la polifonía sincrónica del sujeto representado y del sujeto de la representación.

Por otro lado, las estrategias de composición del autorretrato regularmente combinan material audiovisual registrado en tiempo presente con material de archivo,

⁶⁸ *Que lindo fue este encuentro. Pero esta música fue escrita por Chopin en el exilio, en Paris* (Mekas, Jonas, *voz-off* de *Lost, Lost, Lost*, 1976).

público, privado y / o familiar que es, sin embargo, manipulado, transfigurado y resemantizado a través de procesos creativos. El material de archivo funciona, en el cuadro de la relación de implicación, propia del autorretrato, entre espacio material y espacio mental, como materia de mediación entre las especificidades del dispositivo tecnológico y el sujeto del autorretrato, condicionando estrategias, soluciones y opciones de puesta en escena. Sintéticamente, el material de archivo es arrancado a su raíz ontológica y tomado como materia expresiva de un espacio mental en tensión con el espacio material. Esta condición de mediación del material de archivo es notoria en la obra *The Art of Memory*, de Woody Vasulka (1987), que será analizada más adelante.

Para Raymond Bellour⁶⁹, precisamente, el cine y el vídeo se aproximan del autorretrato cuando se colocan entre el documental y la ficción, entre el testimonio y la narrativa, cuando en ellos es constante la presencia de una voz y de un cuerpo – la voz y el cuerpo del director. Sea en el campo literario, sea en la producción cinematográfica y videográfica, el autorretrato se caracteriza por estrategias autorreflexivas – por estructuras narrativas no-lineales, por la visibilización de los mecanismos de producción, por la relevancia del montaje y de los procesos de postproducción-, y, más que autorreflexivas, autorreferenciales. Estas características se suman a la ruptura, en el caso del autorretrato videográfico, de la ontología de la imagen fotoquímica.

Bellour distingue el autorretrato de la autobiografía a partir del compromiso del primero con un *racconto* discontinuo y con un distinto tipo de coherencia – no necesariamente narrativa -, fundado en un sistema de superposiciones y de correspondencias entre elementos homólogos e intercambiables. Es, sin embargo, la puesta en escena – física, vocal – de la figura del director-autor-enunciador a unificar el género (en la obra de Maya Deren, de Jonas Mekas, de Bill Viola, en *Ich Tank*, de David Larcher, entre tantos ejemplos posibles).

Pese a la transhistoricidad del autorretrato como género, el vídeo constituye, para varios autores, entre los cuales, Raymond Bellour, el medio tecnológico por excelencia del autorretrato. El flujo incesante de la imagen videográfica, decurrente de su naturaleza electrónica, facilita la inserción del cuerpo del director en la imagen y su introducción en un cuadro preexistente. En *Ich Tank*, de David Larcher, el autor está

⁶⁹ *Id., ibid.*

cerrado en un ambiente electrónico puramente virtual, que constantemente se desfigura y se refigura. El autorretrato emerge de la manipulación en postproducción del entorno electrónico-digital y de sus elementos híbridos multiplicados (fotográficos, videográficos). Al sumergirse en el acuario electrónico – *(F)ish analyst* –, Larcher afirma:

*I felt into myself*⁷⁰.

Más adelante, el paisaje electrónico desfigurado se convierte en el rostro refigurado y congelado de Larcher. Larcher da, literalmente, cuerpo (incorpora) a la película.

Habría que referir, además, dispositivos videográficos, como la *paluche* Aaton, cámara sin visor ni magnestocopio de dimensiones extremadamente reducidas - del tamaño de un micrófono y que cabe en la palma de una mano⁷¹ -, inventada por Jean-Pierre Beauviala, en la década de 80, que promueve nuevos tipos de relación, con carácter de prótesis, entre el sujeto de representación y los aparatos tecnológicos. La *paluche* opera como una prótesis táctil, más que como una extensión visual, y promueve, en este sentido, un desdoblamiento técnico y orgánico peculiar: el cuerpo de quien filma se inscribe en la imagen en el mismo movimiento que constituye y funda la imagen. Jean-André Fieschi describe su experiencia con la *paluche*:

*Lo que yo veía en el cuadro no era lo que veía el ojo, el ojo humano, mi ojo, sino lo que veía el ojo en la punta de mi mano, produciendo un desdoblamiento muy extraño de la imagen, una extrañísima impresión de no estar delante de la imagen, sino de ser atravesado por ella.*⁷²

⁷⁰ *He caído (dentro) de mí* (Larcher, David, en *Ich Tank* / 1998).

⁷¹ El término *paluche* significa “mano”.

⁷² Citado en Bellour, Raymond, *ibid.*

A estas experiencias habría que añadir los modelos contemporáneos de relación entre cuerpo y aparato tecnológico, que favorecen la inscripción inmediata del cuerpo en la imagen, abiertos por los teléfonos celulares con cámara fotográfica y videográfica incorporada, por las cámaras fotográficas y videográficas digitales de dimensiones reducidas, por las *web cams*, y, aún, por la nueva *paluche* HD.

La tensión triádica entre el cuerpo filmante, el cuerpo filmado y la mediación ideológica del aparato tecnológico, en la cual reside, para autores como Jean-Louis Comolli⁷³, retomando la línea de pensamiento de Walter Benjamin⁷⁴, la ontología y la verdad última de la imagen audiovisual, se transmuta, en el autorretrato videográfico, en la fricción dual entre el cuerpo (que filma, se inscribe o que está ya inscripto en la imagen) y el aparato tecnológico. La verdad de los cuerpos-imagen expuestos al aparato como última verdad cinematográfica implicaba, sin embargo, un lapso y una mediación – de carácter temporal (el revelado), pero igualmente de carácter humano (el cuerpo filmado difícilmente coincidía, dada las especificidades técnicas y la complejidad del manejo del aparato, con el cuerpo filmante). En el caso de *Lost, Lost, Lost*, de Jonas Mekas, obra filmada en 16mm, el cuerpo del director emerge fragmentariamente o, entonces, a través de la intromisión de un tercero cuerpo que lo filma.

El espacio de representación cinematográfica exigía, además, procedimientos de naturaleza técnica y humana para que la imagen pudiera emerger en su aspecto puro, en cuanto imagen automática, no-mediada. Paradójicamente, la visibilidad del aparato tecnológico de producción aparecía en la imagen como mácula, que había que erradicar a toda costa.

Las especificidades técnicas del vídeo reducen la relación triádica propia de los medios analógicos a la tensión entre dos elementos: entre el cuerpo que filma y el aparato tecnológico. Es más, inauguran la posibilidad de disociación entre el primero y el segundo: el cuerpo puede libremente penetrar y traspasar el cuadro, mirar e interpelar

⁷³ Comolli, Jean-Louis, “¿Cómo Sacárselo de Encima?”, in *Filmar para Ver. Escritos de Teoría y Crítica de Cine* (editado por Jorge La Ferla), Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2002

⁷⁴ Benjamin, Walter, *ibid.*.

la cámara. Estas características del vídeo favorecen, naturalmente, el refugio del sujeto en un espacio privado, experiencias creativas en la más absoluta intimidad⁷⁵.

En el caso de la *paluche*, estas características se extremizan: la separación visual entre el ojo maquínico y el ojo orgánico – recordemos que la *paluche* no posee visor -, y el funcionamiento de la cámara como una prótesis táctil, no solamente subvierten, de forma paradójica, la supremacía del ojo en la cultura occidental, como determinan una multiplicación y una indeterminación visual, que invita al cuerpo que filma a fundarse como imagen, como cuerpo filmado. La coincidencia absoluta entre el cuerpo filmado y el cuerpo filmante informada por el funcionamiento protético de la *paluche* parece reducir la relación dual entre cuerpo y aparato tecnológico propia del vídeo a una relación nominal, en el cuadro de la cual cuerpo filmado, cuerpo filmante y aparato de registro se solidarizan e, *in extremis*, se unifican.

Al favorecer la inscripción del cuerpo del director en cuadro, el vídeo instituye el cuerpo como elemento primordial del autorretrato: como cuerpo visible, emanación del cuerpo interior; como cuerpo interior, que encuentra en la obra la traducción de su impulso; como cuerpo errabundo, que halla en el desplazamiento (real, espiritual, material) una de las condiciones constitutivas del autorretrato.

La emergencia del vídeo desencadenó, en el campo del cine, la proliferación de obras que tienden a la invención de un nuevo lenguaje, caracterizado por la reiteración de una “opacidad” fotográfica (en oposición a la transparencia fotográfica) y por una nueva relación entre la materia (el cuerpo) y la materialidad.

Bellour, definiendo el vídeo como *un atravesador*⁷⁶, como dispositivo que atraviesa y transforma las imágenes técnicas en general, considera *Sauve qui Peut – la Vie*, de Jean-Luc Godard (1980), como la obra paradigmática de la tendencia a una desfiguración figurativa que el vídeo inauguraría en el campo del cine. Si atentamos en la secuencia de descomposición del movimiento de la bicicleta de Denise Rimbaud en los Alpes, es la misma posibilidad del vídeo de traspasamiento entre el móvil y el

⁷⁵ El fácil manejo de la cámara de vídeo, bien como su liviandad, concurren igualmente para esta intimización de la creación audiovisual.

⁷⁶ *Id., ibid.*

inmóvil que es cinematográficamente llevada a cabo. Tratándose de planos cinematográficos, las imágenes no se detienen realmente, sino que recomponen a otra velocidad el movimiento. Paradójicamente, atentan, contradiciendo el código del movimiento, contra la progresión de la película que ese mismo movimiento constituye. Por consiguiente, la emergencia del vídeo, con sus especificidades tecnológicas, provoca una mutación plástica intermediática de la imagen, que desnaturaliza, desfigura, y arranca las imágenes cinematográficas al dogma de la vida a 24 cuadros por segundo.

Los nuevos medios proponen, pues, nuevas disyunciones. En la escritura audiovisual se recolocan las viejas cuestiones literarias del Mismo y de la mismidad, del Otro y de la alteridad. Denise Rimbaud – pensemos en el celebre verso de Arthur Rimbaud - *Je est un Autre*⁷⁷ - co-interpreta con Paul Godard. Jean-Luc Godard afirma: *Yo tengo necesidad de otro para no tener miedo de la imagen de mí mismo*⁷⁸.

Para Bellour, la invención del vídeo refuerza e intimiza los lazos entre dos formas de pasajes – entre analogía y desanalogía; entre movilidad e inmovilidad. El medio electrónico, determinando el retroceso de los sujetos audiovisuales hacia un espacio privado e intensificando la tensión entre palabra e imagen, marcaría también el intercambio de las propiedades de la literatura y del audiovisual. La tendencia a la desfiguración y a la desanalogización se traducirían en una cierta propensión a la lisibilidad de la imagen y a la visibilidad de la palabra. En este sentido, el vídeo no solo constituye una expansión desanalogizante del cine, sino igualmente una expansión visible de la literatura. El autorretrato, transitando del campo de la literatura al campo del cine y del vídeo, sería tal vez el “género” donde es más notoria la condición del vídeo (debido a sus características tecnológicas y a sus prácticas estéticas) como *mancha*, vértigo estético que corrompe la forma de analogía fotográfica, pero a la vez como vida, Libro en continuidad integral, escritura del cuerpo en su relación con la palabra y la imagen.

La tendencia a la desfiguración plástica de la imagen había sido ya inaugurada en la obra de Godard en las primeras experiencias del autor con el vídeo y,

⁷⁷ *Yo es un Otro*, in Rimbaud, Arthur, *Une Saison en Enfer*, Paris, Mille et Une Nuits, 1997.

⁷⁸ Citado en Bellour, Raymond, *L'Entre-Images 2*.

notablemente, en *Ici et Ailleurs* (1974). Recordemos las condiciones de producción de la película: en 1970, Godard, juntamente con Jean-Pierre Gorin, con quien el cineasta había fundado el Grupo Dziga Vertov, es convidado por el grupo militante palestino Al Fatah a rodar un documental en Palestina. El documental permanece, sin embargo, inacabado. Años más tarde, tras la disolución del Grupo Dziga Vertov, Godard edita el material original con Anne-Marie Miéville, figura que ejercería gran influencia en su obra. Si, por un lado, es interesante estudiar las correspondencias entre la obra cinematográfica y la obra videográfica de Godard, en el caso de *Ici et Ailleurs*, no solamente la estructura formal de la película – en dos espacios – Palestina y Francia (Palestina a través de los ojos de una familia televidente francesa de clase media), y sobre todo, en dos tiempos – 1970 y 1976, fecha de edición del material original, a la cual corresponde la *voz-off* del propio director y de Anne-Marie Miéville –, sino también el trabajo de montaje y de deformación, en postproducción, de la imagen, contribuyen para subvertir el valor ontológico del material original. Estos procedimientos – pensemos en la secuencia en que la fotografía manipulada electrónicamente de Golda Meir se deforma y transforma, en un ambiente a-referencial, en la mayéutica de la *voz-off*, o en el uso del sonido como contrapunto semántico – cuestionando el carácter militante de *Ici et Ailleurs* y transforman la película en algo de completamente diverso: en una construcción autorreflexiva, que interroga el mundo y la política a partir de la creación audiovisual y esta a partir de los primeros, y que autorreferencialmente apunta, en última instancia, para el par Godard-Miéville como instancias de producción-enunciación:

En 1970 este film se llamaba victoria.

En 1975 se llama Aquí y Allá.

Aquí, una familia francesa que mira la televisión.

Allá, imágenes de la revolución palestina.

Aquí, hoy, el ruido y la imagen de este ruido de hoy.

Allá, en primer lugar ayer, en el extranjero, en segundo lugar, mañana.

(...)

Pero esto da así porque de hecho cuando uno hace un film las cosas pasan de esta manera:

cada vez una imagen viene a remplazar a la otra.

Cada vez la imagen que viene después expulsa a la anterior, la reemplaza, viéndolas por supuesto más o menos seguido y es posible porque el film se mueve, el film se mueve y las imágenes no vienen a registrarse juntas sino separadamente, una después de la otra, sobre su soporte, Agfa, Kodak, Orwo, Gevaert.⁷⁹

Sintomáticamente, Bellour identifica *Ici et Ailleurs* y *Número Deux* como momentos en que la palabra gana la capacidad de transformarse en imagen en la obra de Godard. La potencia de desanalogización del vídeo reforzaría, a la vez, la oscilación de la obra de Godard entre el ensayo y el autorretrato. El vídeo permitiría al autor, aun según Bellour, sustraer la escritura a su lisibilidad y tornarla visible. El mismo movimiento garantizaría la lisibilidad de la imagen.

El vídeo, entonces, solamente puede ser comprendido a partir de las transformaciones que provoca: en la fotografía y en el cine, pero también en las artes plásticas y en la literatura (el autorretrato y las posiciones de enunciación). La multiplicidad de superposiciones y de configuraciones producidas se traduce en pasajes imprevisibles entre la fotografía, el cine y el vídeo. Para Bellour, las entre-imágenes son, virtualmente, el espacio donde ocurren todos estos pasajes: un lugar físico, mental y difuso; un territorio simultáneamente visible e inmerso en las obras; un no-lugar o un lugar impreciso que opera y se da entre dos imágenes, entre dos pantallas, entre dos velocidades, como en el caso de la obra *Screen Tests* (1964-66), de Andy Warhol, que será analizada más adelante. El vídeo debe, dentro de esta lógica, ser comprendido desde un punto de vista histórico, como lugar de pasaje, como *sistema de transformación de unas imágenes en otras*⁸⁰.

⁷⁹ Voz-off de *Ici et Ailleurs*.

⁸⁰ *Id.*, *ibid.*.

Si bien comparto la interpretación de Bellour - hoy más evidente aún con el proceso de informatización y de digitalización de todas las imágenes -, considero, sin embargo, que el objeto de este trabajo exige una mayor concentración y un más profundo desarrollo de las especificidades del vídeo, sobre todo en lo que concierne a la relación entre imagen electrónica, subjetividad, memoria y historia.

Las especificidades técnicas del vídeo como tecnología electrónica pueden favorecer el tratamiento de temáticas relacionadas con la memoria y el tiempo, tanto como el trabajo con archivos. Por un lado, existen afinidades de naturaleza casi ontológica entre la simultaneidad del registro y su actualización (en la visión) en la imagen videográfica - cuya existencia prescinde de la mediación de un soporte de fijación - y el proceso mnemónico. Por otro lado, el vídeo, como *praxis*, encuentra en la memoria privada, autorreferencial, su material de archivo privilegiado. Estas razones favorecen los procesos de reescritura y de reconstrucción videográfica de fragmentos del pasado – en *Obsessive Becoming*, de Daniel Reeves (1990-95)⁸¹ - o del presente en la ausencia de archivos del pasado – en *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, de Janice Tanaka (1992)⁸², obras que, por esta misma razón, hacen parte del *corpus* audiovisual de este ensayo.

El *home movie* o film familiar media la transición del cine experimental y de los diarios personales cinematográficos (Maya Deren, Stan Brakhage, Jonas Mekas) para el autorretrato videográfico. Tal como el cine familiar, el cine amateur y el autorretrato en vídeo constituyen narrativas no-lineales, que oscilan entre el diario, el fragmento y el canto. Para Stan Brakhage, las imágenes de familia son *songs*, *música registrada de mi vida*⁸³ -, que retratan el cotidiano, ponen en escena la memoria en formas de temporalidad no estandarizadas, representan micro-historias personales como gesto de oposición a la pretensa universalidad del cine clásico y de las narrativas televisivas y concretizan usos liberadores de la primera persona, narraciones melódicas, en que la cámara funciona a la vez como prótesis del cuerpo y libreta de notas.

⁸¹ *Vide* el análisis de esta obra más adelante en este ensayo.

⁸² *Vide* el análisis más adelante.

⁸³ In Lischi, Sandra, *Dallo Specchio al Discorso. Video e Autobiografia*.

Paralelamente, me parece pertinente destacar una tendencia, dentro del eclecticismo de las estrategias formales del autorretrato videográfico contemporáneo, a la apropiación y uso de material de archivo perteneciente a filmes familiares. En trabajos como *Obsessive Becoming* o *Nobody's Business* (1996), de Alan Berliner, estos procesos de captura de material de archivo familiar fundan y estructuran narrativamente las obras y legitiman las soluciones formales y estéticas de puesta en escena. Representan, por otro lado, el pasaje del vídeo a una fase más compleja de investigación de los materiales de base y de exploración más profunda de las estrategias de autorrepresentación. En esta fase, el aparato tecnológico funciona como instrumento activador de la intimidad. Paradigmáticos de esta tendencia son los vídeos *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, obra en que el vídeo funciona como mecanismo catalizador de las relaciones familiares entre padre e hija y abuelo y nietos, y que será analizada en el capítulo dedicado al estudio del *corpus* audiovisual; *No Sex Last Night / Double Blind*, de Sophie Calle y Greg Shephard (1992), obra en que el aparato tecnológico es testigo de la relación amorosa entre los actores-directores en un *road-movie* intimista y autorreferencial por EE.UU.; *Obsessive Becoming*, obra en que el vídeo funciona como mecanismo tecnológico de contradicción del carácter eufórico de los *home movies*, y que será retomada más adelante.

En *Sweetheart* (2006), del realizador argentino Gustavo Galuppo, la exposición de los cuerpos al tiempo y a la duración, a la captación continua de una *web cam*, en los pequeños *sketches* cotidianos y familiares que intercalan las secuencias de montaje de material de archivo, unifica y estructura narrativa y formalmente el vídeo. Tal como en las obras de Bill Viola, lo que nos es dado a ver es el trabajo del tiempo sobre los cuerpos expuestos al dispositivo tecnológico, sobre los cuerpos inscriptos en la duración exasperante y dilatada del cotidiano. Sin embargo, si en la obra del vídeoartista norteamericano son los elementos físicos internos al cuadro que tornan visible el tiempo de esa duración –las variaciones de luz, los contrastes, etc. –, en *Sweetheart* esa percepción transcurre de una oposición extrínseca entre las características de estos *sketches* y el tratamiento estético y formal virtuoso de las secuencias de material de archivo – segmentadas y redundantes –, y es reforzada por la inclusión de elementos deícticos en la pantalla – la fecha, la hora –, que circunscriben la duración a un único día.

Podemos aun citar *Balaou*, del realizador portugués Gonçalo Tocha (2007), donde la muerte de la madre del director abre camino a un viaje oceánico (Azores – Lisboa, a bordo del velero “Balaou”), y que constituye a la vez una reflexión sobre los límites de la imagen y de la vida, un film-ensayo sobre el tiempo y la memoria y la dificultad (o la imposibilidad) de representar la pérdida. La proliferación de imágenes hápticas y de imágenes ralentizadas transforma la Imagen – la imagen de la cabina del velero, por ejemplo – en una escena que se recorre, que se atraviesa lentamente. Así como Bill Viola, Gonçalo Tocha explora situaciones a partir de la creación de espacios mentales, conceptuales. No vemos la muerte, pero esta constituye siempre el contraplano de los planos, de una duración dilacerante, en que el sujeto-autor - circunscrito, en la mayor parte del documental, al espacio del velero - se coloca en escena.

Si el inmediatismo, la transmisión y la continuidad de la imagen electrónica condicionan la mediatización contemporánea de la historia universal por la televisión, específicamente, las características tecnológicas y funcionales del vídeo como aparato – dimensiones reducidas, gran movilidad, facilidad de acceso al material registrado, ausencia de lapso temporal entre el registro y el visionado, etc. – favorecen la inscripción subjetiva y fragmentaria de la historia personal y privada, cotidiana.

Pese a la rápida deterioración del material de archivo electrónico y a la insipiente de las técnicas de conservación, la televisión y el vídeo se han constituido como vehículos privilegiados de la memoria y de la historia. Por un lado, la estética del directo parece evocar más el curso de la historia, es decir, una historia en devenir, que una historia fija y estabilizada. En este sentido, las características tecnológicas de la imagen electrónica favorecen el registro de la historia como proceso. Sin embargo, los autorretratos en soporte electrónico que reconstituyen microhistorias familiares o personales parecen contradecir el dinamismo de la imagen-“viva” y presente de los noticieros televisivos.

Entre el vídeo y los usos convencionales e institucionales de la televisión se delinea una doble oposición: por un lado, entre las características tecnológicas y el funcionamiento programático de la televisión, que se orienta hacia un universalismo subjetivo, y entre las especificidades técnicas y los usos creativos del vídeo – el

autorretrato, nominadamente, o experiencias del tipo de *Ici et Ailleurs* -, que se orientan hacia un subjetivismo universalista, que, sin embargo, refleja los movimientos de la Historia. Por otro lado, entre el relativismo ontológico de la imagen televisiva, cuya verosimilitud e impresión de simultaneidad reclama la proliferación de índices sonoros sincrónicos, y la afirmación creativa del vídeo como medio tecnológico audiovisual, que favorece la emergencia y la inscripción de la subjetividad. Para Jean-Paul Fargier:

La conciencia de sí de la televisión es el vídeo. La televisión es. Es en el instante. Y en el instinto. El vídeo, él, viene; viene como un tarde demás; el tarde demás del directo. El vídeo sabe, por lo tanto, que la televisión “voz”. Y, luego, el vídeo se hace voz. Para hacerse voz, el vídeo dice “yo”. Es normal. No hay voz sin “yo”. El yo de la televisión es un yo alienado, censurado, tu sin cesar y muerto; el yo del vídeo, por el contrario, será un yo exacerbado, sobreafirmado, glorioso, resucitado... El “yo voz” del vídeo suena como un big bang.⁸⁴

Si la televisión constituye hoy un lugar primario de la historia debido al fenómeno de mediatización televisiva de todos los acontecimientos, el vídeo configura, esencialmente, un medio de tratamiento de cuestiones relacionadas con la memoria individual y colectiva, y a la vez un instrumento privilegiado de la política de la memoria y de la identidad. En esta medida, es fundamental, en el vídeo, la fricción y la articulación entre memoria personal y memoria colectiva.

Es importante remarcar la transdisciplinariedad del tratamiento de las problemáticas de la historia y de la memoria a partir del trabajo con archivos. Una serie de obras inclasificables, eclécticas y no propiamente audiovisuales, se estructura alrededor de estas cuestiones.

El proyecto de Douglas Gordon, artista escocés que, tal como Sophie Calle, trabaja en su obra los temas de la memoria, de la repetición y de la identidad, de fundación de una cinemateca que reagrupe las películas proyectadas en su ciudad natal en el año de su nacimiento no solamente constituye una forma original de articulación

⁸⁴ *Id., ibid.*

del cine con el arte o, para que seamos más precisos, de la creación artística con algo que tiene que ver con una cierta materialidad cinematográfica, como también se fundamenta en un interesante y complejo punto de intersección entre memoria pública y memoria privada. Douglas Gordon trabaja particularmente la relación psicológica del receptor con la imagen en movimiento. En *24 Hour Psycho* (1993), el artista escocés manipuló *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, ralentizando la proyección de la película de forma a que esta durara 24 horas. La imagen referencial se desvanece, se inmaterializa y se inestabiliza. Emerge entonces algo que es del dominio del puramente sinestésico, algo que está en los límites de la representación y que constituye una apropiación singular de uno de los iconos de la memoria colectiva, y que a la vez interroga subjetivamente el mecanismo de proyección cinematográfica como una de las grandes ilusiones del siglo XX.

Ya en la obra de Sophie Calle, nos deparamos con situaciones artísticas estricta u obsesivamente planificadas, que marcan y exponen la relación entre dos cuerpos – el artista, el Otro -, y donde el espacio físico – la ciudad, en su aleatoriedad, el museo, los espacios íntimos -, se torna secundario ante las nociones y las acciones de desplazamiento y de recorrido, de numeración y de taxonomía. El no-compromiso con la verdad o con la verosimilitud inscribe la obra de Sophie Calle en el territorio difuso e impreciso del autorretrato. En una entrevista, la artista afirma:

*I only talk about things that don't work, Who wants to know that I spent six years with a man who loved me and with whom I never had a fight?*⁸⁵

La noción de archivo juega un papel fundamental en la obra de Sophie Calle: la obra se construye alrededor de objetos, juegos y ceremonias que la colocan al borde de la metonímica. Los objetos poseen simultáneamente un carácter presencial y testimonial. Por un lado, refuerzan la relación entre texto e imagen, dotándola de una

⁸⁵ *Hablo solamente de cosas que no funcionan, quien quiere saber que estuve seis años con un hombre que me amaba y con quien nunca me he peleado?*, in *Sophie Calle*, Munich, Berlín, Londres, NY, Prestel Books, 2003

materialidad y de una corporeidad que han sido históricamente proscritas del espacio de la representación. Por otro lado, en la medida en que certifican textos e imágenes, testimonian una desconfianza fundamental en relación al valor indicial y ontológico de la imagen fotográfica. Situaciones, sensaciones y recuerdos son sistemática y metonímicamente invertidos en objetos. Además, los objetos operan como *souvenirs* de los juegos y ceremonias. De esta forma funcionan las series *Autobiographies* (1988-2003), bien como *The Birthday Ceremony* (1980-1993). Es importante añadir que los objetos poseen un valor procesual – son residuos visibles de procesos – y que constituyen, por otro lado, extensiones, materializaciones o manifestaciones del universo íntimo de la artista. Poseen, asimismo, un carácter eminentemente narrativo – el pasado y las historias inverosímiles de Calle solo existen a través de sus pruebas. Hay que referir, aun, que los objetos ni siempre son inanimados: en la serie *The Sleepers* (1979), los invitados poseen una función más objetual que la cama en la cual reposan; por otro lado, en ciertas situaciones, el cuerpo de Calle se expone y se invierte como objeto. Tal es la situación de *Room with a View* (2002), obra en que la cama de Calle y Sophie Calle se trasladan, por una noche, a la Torre Eiffel.

La noción de archivo es también fundamental en la obra de la fotógrafa alemana Candida Höffer. Casi todas sus fotografías representan espacios interiores vacíos y todas ellas representan espacios públicos, jamás privados. La obra de Candida Höffer puede, pues, ser entendida como un retrato sensible del espacio y, sobre todo, de los espacios de la memoria, de los archivos arquitectónicos o, si queremos, de las arquitecturas-archivo, algo que en este contexto, puede ser entendido como una forma paralela de apropiación.

En la obra *Familia* (2005), de la artista argentina Andrea Nacach, transitamos del trabajo con archivos públicos para el tratamiento de archivos privados. *Familia* es una especie de libro-álbum-objeto, de carácter autobiográfico, que presenta episodios cotidianos de la vida de la autora, entrelazados por una narrativa a la vez literaria (textual-electrónica: fragmentos de e-mails; en las primeras páginas, como información o aviso – *Subject: Hola mi vida*) y fotográfica. Dos relatos, uno inicialmente abierto por la imagen, el otro por el texto, se entrecruzan y superponen en un juego intertextual (e hipertextual) constante: el pasado familiar lejano de la autora, puesto en escena a través de la incorporación y manipulación (sobre todo, operaciones de recorte y de reencuadre)

de fotografías familiares (vacaciones, fiestas, etc.); el pasado reciente y el presente familiar de la autora representado por los e-mails (la muerte anunciada, relatada en primera persona y en pretérito perfecto) y fotografías que parecen más recientes, planos *post-mortem* de una familia (imágenes casi hápticas de rostros y cuerpos, en el comienzo de la obra; de espacios vacíos, al final).

Formalmente, el libro es atravesado y dividido por una figura en forma de cruz que descompone y fragmenta las imágenes. Si, en primera instancia, esta segmentación apunta simbólicamente, de una forma tal vez demasiado explícita, para los contenidos centrales de la obra – la desintegración de la memoria, el tiempo, la muerte, la pulverización de la familia nuclear -, en un segundo nivel, el modelo de presentación remite (paragramáticamente) para el proceso de recomposición subjetiva de la memoria, para el trabajo singular de “amputación” de las imágenes-vestigios de la historia familiar. Por un lado, esta operación exterioriza un rechazo del valor indicial y analógico de las imágenes de archivo: fracturadas, las imágenes familiares pierden su valor y función de memoria grupal colectiva, apuntando autorreflexivamente para el sujeto de enunciación; por otro lado, esta estrategia es acompañada por el recorte y reencuadre de las imágenes, que inestabiliza el nivel de referencia, la posibilidad de identificación de los objetos y cuerpos retratados. Las dos operaciones – el recorte exterior y general de los planos, a partir de la configuración formal del libro, el encuadre y el reencuadre casi háptico de las fotografías – desplazan las imágenes hacia un territorio donde la sensación y la desfiguración como estrategias creativas subjetivas subvierten la referencialidad como atributo de la imagen fotoquímica.

En *The Art of Memory*, de Woody Vasulka (1987), así como en la obra de Douglas Gordon, el cine se presenta, a través de sus materiales, como forma moderna de definición de una concepción concreta de los espacios público, histórico e imaginario que íntimamente compartimos.

En *The Art of Memory*, la historia es recreada a partir de la manipulación electrónica y digital de material de archivo, antes mismo de que existiesen ordenadores en el mercado con prestaciones similares a nivel de edición. Material de archivo ecléctico – imagen, sonido, archivos documentales, archivos ficcionales – y, sobre todo,

híbrido –, las imágenes cinematográficas del pasado son digitalizadas, electrónicamente manipuladas, e inscriptas de forma difusa en un ambiente virtual no-referencial.

El material de archivo es presentado de modo transversal, como pantalla que se inscribe sobre el ambiente electrónico, como materia plástica, maleable, oblicua, que flexiblemente se configura, reconfigura y se desvanece, absorbida por el fondo virtual. De resaltar aún la equivalencia ontológica entre material de archivo documental y material de archivo ficcional postulada por el tratamiento de las imágenes del pasado y formalmente expresa a través de la ruptura del cuadro cinematográfico como frontera de las imágenes – la continuidad entre planos se torna metamórfica y mutante para evitar el corte y se multiplica, a la vez, en varias ventanas que contestan la unidimensionalidad (formal e ideológica) del cuadro tradicional. La tensión dialéctica entre historia y representación cinematográfica es encarnada por la mediación de las imágenes de la II Guerra Mundial y de la Revolución Rusa, respectivamente, por los emblemas de la UFA, principal compañía cinematográfica alemana que, tras la ascensión de Hitler al poder, funciona como vehículo propagandístico del régimen, y de la MosFilm, principal estudio cinematográfico soviético.

La historia del siglo es presentada, por lo tanto, como historia de su representación mediática – radiofónica, cinematográfica. Sin embargo, en *The Art of Memory* las imágenes de la historia no solo se confunden con la experiencia mnemónica de Vasulka, checo inmigrado en EE.UU., nacido en 1937 - la Guerra Civil de España, la II Guerra Mundial -, como son truncadas por la experimentación formal de las potencialidades narrativas y estéticas del aparato tecnológico. La edición videográfica se configura, en esta medida, en instrumento privilegiado de narración (no-didáctica) de la experiencia mnemónica de la historia – si el cine y sus imágenes fabrican la memoria colectiva de la historia del siglo, son, sin embargo, las potencialidades narrativas del vídeo que vienen a permitir la narración subjetiva de los residuos perceptivos cinematográficos de la historia.

El vídeo *The Art of Memory* puede, en este sentido, ser entendido como representación mnemónica de la representación mediática de la historia, lo que apunta, en última instancia, para la experiencia vivencial de Vasulka, el enunciador desdoblado en la figura que se inscribe en el espacio virtual.

En lo que respecta a la cuestión enunciativa, la emergencia del “yo” en el vídeo se opondría, pues, a la implicación y a la reiteración didáctica de un hipotético “nosotros” por el discurso televisivo consensuado. El subjetivismo de los autorretratos videográficos, específicamente en sus estrategias de apropiación y de tratamiento de material de archivo, subvierten una ontología de la imagen audiovisual y la revelan como construcción tecnoideológica – y cultural.

Paradójicamente, la reducida calidad técnica (cuando comparada con la calidad de la imagen analógica) de la imagen electrónica es interpretada, en la esfera de la recepción, como evocativa de la velocidad y del carácter inmediato de la información, proceso que evidentemente borra su materialidad electrónica. En este sentido, las especificidades técnicas de la imagen electrónica funcionan como catalizadoras de un realismo agregado. Para Philippe Dubois, la imagen electrónica adhiere de tal forma al real (en el caso del directo) que se confunde con este en algunos casos, como en los circuitos cerrados de vigilancia. Para el autor, este tipo de adherencia al real convierte la imagen en una:

*imagen amnésica cuyo fantasma es un “en vivo” planetario perpetuo, ella abre la puerta a la ilusión (simulación) de la co-presencia integral.*⁸⁶

En el caso del vídeo, en paralelo a esta adherencia al real, se verifica además una íntima adherencia al cuerpo del autor – las *handycams* como aparatos que se pueden tocar, acoplar, manipular -, paradójica si pensamos en las tres características fundadoras de la imagen electrónica: la transmisión a distancia, en directo y multiplicada. Al contrario del cine, el vídeo constituye, simultáneamente, un dispositivo de captación, producción y percepción y recepción de la imagen.

En lo que respecta a la relación entre cuerpo-productor y máquina-objeto, el autorretrato en vídeo puede ser leído de cuatro formas:

⁸⁶ *Id., ibid.*

- 1- como intimización o hibridación de las relaciones hombre-máquina, a un nivel de prótesis o de prótesis parcial;
- 2- como singularización de las etapas de producción y de postproducción audiovisual;
- 3- como juego o conflicto de materialidades e inmaterialidades;
- 4- como inversión de la vocación realista creada por la recepción perceptiva de la imagen electrónica.

Es relevante precisar que estas características son extensibles, aunque con algunas discrepancias, al autorretrato como género, en los variados soportes tecnológicos.

Parece ser, pues, que cuanto más un dispositivo de visión se perfecciona en el registro mimético del mundo más evidente se torna su imposibilidad de igualar ontológicamente el universo registrado. Si nos remitimos al campo del autorretrato, es posible detectar un progresivo desprendimiento indicial, al largo de los varios medios, o, más precisamente, una abdicación ontológica. El autorretratista no pretende registrar el mundo, sino representarse expresiva y subjetivamente, procediendo a un trabajo de reinención subjetiva de la memoria, de la historia y de sus imágenes.

En *The Passing*, Bill Viola trabaja el modelo de temporalidad continua y no-estática videográfica para asociar dos pasajes brutales – el nacimiento de su hijo y la muerte de su madre. Tenemos, sin embargo, la impresión de una duración real, que no permite aislar instantes, y que a penas la presencia del director – solo, en la noche, frente a la cámara – viene a fragmentar. El hombre en vigilia es un ser entre dos estados, entre dos formas antagónicas de no-ser. El tratamiento sonoro, alejándose de la percepción convencional, cumple un papel esencial en la articulación de estos tres espacios: Viola propone una nueva lógica de organización espaciotemporal y la funda en una nueva concepción de la representación. Del estatismo de la imagen transitamos a los procesos, de orden sensible y tecnológica, de la imagen, al devenir, al flujo; del registro de acciones a la representación de situaciones y estados mentales que encuentran en el vídeo, por sus características tecnológicas, su medio (su espejismo) por excelencia. Bill Viola afirma:

*El pensamiento es un proceso, es una energía, no es una cosa fija. El pensamiento es como la música, debe ser ejecutado para ser un pensamiento.*⁸⁷

Este tipo de lectura nos permite interpretar las estrategias formales del autorretrato como afirmación de la imposibilidad de representación indicial del mundo. La apropiación y el uso de material de archivo, en particular, incorporaría, dentro de esta lógica, la tensión entre movimiento analógico y tendencia desanalógica. Si atentamos en la teoría ontológica del documental- el documental como hipotética emanación (en apariencia, no mediada tecnológicamente) del real -, la apropiación de material de archivo en el autorretrato inestabiliza y subvierte la potencia analógica de las imágenes del pasado. Por otro lado, las prácticas de apropiación de material de archivo son con frecuencia combinadas con procedimientos de manipulación estética. Además, el acoplamiento de un punto de vista enunciativo afirmado como subjetivo al material de archivo perturba su carácter aparentemente neutro, garantizado por el automatismo “ingenuo” y “objetivo” del aparato. Al apropiarse de la imagen ontológicamente afirmada (exaltada) como hiperreal, y al deconstruirla formalmente, el autorretrato trastoca el exceso de realismo del dispositivo tecnológico, revelándolo en sus procedimientos de construcción simbólica-ideológica del mundo.

Por consiguiente, no solo las prácticas de apropiación de material de archivo y las estrategias de experimentación formal del autorretrato pueden legítimamente ser leídas como potencial de desanalogía del documental, sino el mismo autorretrato como género documental puede, *in extremis*, ser concebido como movimiento de desanalogización de la analogía documental. Este punto de vista presupone, no obstante, una relación de correlación entre las estrategias narrativas y estéticas de puesta en escena y la variable tecnológica. Si extrapolamos esta problemática para la cuestión constitutiva del vídeo como imagen electrónica – el carácter del vídeo como transmisor y la baja calidad técnica de la imagen como garantía de hiperrealismo -, los autorretratos videográficos pueden, inclusivamente desde el punto de vista tecnológico, ser

⁸⁷ Citado *in* Duguet, Anne-Marie, *ibid.*

interpretados como estrategia de desanalogización. El carácter no-referencial y inmaterial del medio electrónico – durante las primeras décadas de la televisión, no existían soportes materiales de registro, situación que contemporáneamente se repite en las *web cams*, en los teléfonos celulares con cámara incorporada, en las cámaras fotográficas y digitales con tarjeta de memoria, etc. -, tanto como el flujo continuo, incesante e inmediato de la imagen electrónica, liberan la imagen de su función documental y la colocan al servicio de la voluntad expresiva del autor. Por otro lado, la más grande artificialidad de la imagen del vídeo flexibiliza la experimentación formal. Asimismo, el cine y el vídeo proceden de distintas ontologías de la imagen: si la imagen cinematográfica es, por naturaleza, singular (debido al soporte material de registro), el carácter continuo de la imagen electrónica y el privilegio del vídeo en la producción de imágenes simultáneamente presentes y renovables (factibles de sustituir) trastocan la univocidad de la imagen y favorecen procesos de manipulación estética y formal. Esta oposición es más evidente si pensamos en el proceso de digitalización de material de archivo analógico, que determina formas inéditas de relación entre el sujeto de representación y el material de base.

El autorretrato funcionaría, por consiguiente, como género en que recíprocamente se reflejan contenido y forma, a partir de la relación entre sujeto de representación y aparato tecnológico. Este punto será desarrollado más detenidamente en el capítulo siguiente.

Por ahora, es posible ya definir algunas características generales del autorretrato como género documental y discursivo y precisar ciertas particularidades de sus estrategias formales de puesta en escena:

- I) cada tecnología audiovisual (y, en especial, debido a la naturaleza de sus características tecnológicas, el vídeo y el vídeo digital, pero también los medios interactivos contemporáneos) puede funcionar como mecanismo

catalizador de la búsqueda de una verdad interna, puesta en escena por el autorretrato;

- II) la unificación en el autorretrato de las personas del autor, del narrador y del protagonista tiende a redimensionar los criterios convencionales de definición de verdad. En el autorretrato, el lapso entre sujeto de enunciación y sujeto enunciado no es ocultado, sino que es reiterado;
- III) el modelo de enunciación del autorretrato es, no obstante, esencialmente polifónico;
- IV) la polifonía asume también la forma de superposición espacial y temporal. De ahí la recurrencia de la metáfora del desplazamiento en el autorretrato;
- V) estas características sitúan el autorretrato al borde de la ficción, dando relevancia a los mecanismos de puesta en escena, tecnológicamente determinados;
- VI) la puesta en escena autorreferencial, responsable por lecturas interiores en abismo, tiende, en algunos casos, a servirse de la historia familiar como constitutiva del sujeto que se enuncia;
- VII) en el autorretrato, las narrativas familiares o personales suelen con frecuencia ser rescritas a través de material de archivo familiar, personal o público;
- VIII) la naturaleza del autorretrato como proceso de escritura, en devenir y fragmentario, favorece la autorreflexividad y la visibilización de los mecanismos de producción documental;
- IX) la anterior característica, articulada con la naturaleza dilatada del proceso de gestación del autorretrato y con la variable tecnológica, instaura, en casos admirables, una experimentación formal y estética como intrínseca al autorretrato como subgénero documental;
- X) como género audiovisual o literario, el autorretrato suele apartarse de métodos narrativos y secuenciales, sustituyéndolos por modelos

narrativos no-lineales, próximos de la lógica poética del fragmento y de la sinestesia como recurso estilístico;

- XI) el autorretrato se separa de la autobiografía a través de la ruptura del efecto de verdad de la última y por medio de la adopción de un marco temporal ilimitado;
- XII) la relación proxémica entre el cuerpo del director, visible, fragmentario o audible, y el aparato tecnológico, es fundamental en el autorretrato;
- XIII) el trabajo subterráneo de la memoria en el autorretrato informa nuevos modelos de relación con la verdad;
- XIV) el relativismo ontológico - la desconfianza del valor referencial e indicial de las imágenes tecnológicas - determina lecturas transversales del material registrado y / o del material de archivo;
- XV) el trabajo de resemantización de material de archivo (en abierto antagonismo, en el caso del material de archivo familiar, con la mitología de los instantes-pose a través de los cuales el familiar se pone en escena) constituye una de las principales estrategias formales del autorretrato como género documental;
- XVI) la resemantización introduce el problema del punto de vista, y señala el sujeto del autorretrato;
- XVII) el trabajo digital con archivos suele favorecer la experimentación formal y estética;
- XVIII) la experimentación formal y estética, tanto como el no-compromiso con la ontología y con la analogía propios del autorretrato como género, permiten interpretarlo como praxis de deformación creativa (en el sentido que el término *desrepresentación* asume en la teoría de Bellour).

La relación entre dispositivo tecnológico (técnica) y sujeto del autorretrato (estética) estructura el autorretrato, como praxis híbrida. Sus estrategias formales se articulan en función de la determinación tecnológica (de acuerdo a las especificidades

materiales de cada técnica audiovisual) y de la explotación autorreflexiva y subjetiva del medio conducida por cada autor.

Este principio guió la selección de las obras audiovisuales:

- a) *Screen Tests*, de Andy Warhol, como ejemplo de autorretrato filmico, donde es clara la tensión entre aparatos tecnológicos y subjetividades;
- b) *Dear Doc*, de Robert Kramer, como autorretrato en vídeo basado en la reinterpretación y manipulación de material de archivo filmico bajo la acción tecnológica de la imagen en múltiples tiempos y soportes;
- c) Los vídeos *Obsessive Becoming*, de Daniel Reeves, y *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, de Janice Tanaka, como obras paradigmáticas de la estructuración narrativa no-lineal de material de archivo fotoquímico, en el primero caso, y de material de archivo híbrido, en el segundo caso, potenciada por las técnicas de edición digital y que se identifica, en ambos casos, con los procesos de reconstrucción de la memoria individual y colectiva;
- d) El CD-ROM *Immemory One*, de Chris Marker, como prototipo del desmembramiento tecnológico de la memoria personal y del conflicto entre imagen tecnológica e imagen mental, evidenciado en toda la filmografía de Chris Marker y, en especial, en *Sans Soleil* (1983);
- e) El DVD-ROM interactivo *O Tempo não Recuperado*, de Lucas Bambozzi, concebido con el programa Korsakow, como composición narrativa a la vez aleatoria (autogenerada por la máquina), programada (preprogramada por el programador-director) e interactiva (secuencias narrativas intercambiables de acuerdo a las elecciones del navegador).

A partir del estudio de esta serie de materiales, en distintos medios y soportes, fue posible sistematizar las principales características del autorretrato a partir de su

praxis, tanto como evaluar los desplazamientos formales y narrativos del género en los varios soportes tecnológicos.

2. Prometeo contra Narciso

Prometeo - *Al principio miraban sin ver y escuchaban sin oír, y semejantes a las formas de los sueños en su larga vida todo lo mezclaban al azar.*⁸⁸

Al principio era el silencio. Cuerpos que se movían en la imagen. Movimientos ensayados, la carne expuesta a la máquina. En los inicios de la fotografía y del cine, el cuerpo asombrosamente asume una dimensión espectral. El doble de la imagen es percibido como espíritu, como irradiación o desdoblamiento anímico. Aureolas translucidas emanan de los primeros cuerpos fotografiados. Por otro lado, el imperativo de fijación del movimiento: el ritual de las pestañas selladas, los gestos abolidos, las supersticiones alrededor de la fotografía, el terror fotográfico de Honoré de Balzac (que, sin embargo, aceptó ser fotografiado), tal como descrito por Félix Nadar:

... segundo Balzac, cada cuerpo se encuentra naturalmente compuesto por una serie de espectros en capas superpuestas hasta el infinito, fragmentados en partículas infinitesimales, en todos los sentidos en que la óptica percibe el cuerpo.

...cada operación de daguerrotipia viene, pues, sorprender y retirar una de las capas del cuerpo captado.

Por esa razón, para el dicho cuerpo cada operación renovada significa la pérdida evidente de uno de sus espectros, es decir, de una parte de su esencia constitutiva.

⁸⁸ Esquilo, *Prometeo Encadenado*, Buenos Aires, Bureau Editor, 2004

*¿Habría pérdida absoluta, definitiva, o ese desperdicio parcial se repara consecutivamente en el misterio de un renacimiento más o menos instantáneo de la materia espectral?*⁸⁹

Una nueva relación se instituye, con la invención de la fotografía y más tarde del cine, entre el cuerpo, como materia, y la imagen. Como tecnologías mecánicas de registro analógico, la fotografía y el cine inducen una desarticulación y una separación, inéditas en la historia de la representación, entre la imagen, como “inmaterial”, y el cuerpo, como materialidad. Por primera vez en la historia, es posible fijar, en un soporte independiente y a través de una operación de naturaleza mecánica y automática, los cuerpos tecnológicamente representados. Y esa demarcación tiene importantes consecuencias ontológicas.

El cuerpo, como categoría metafísica, había hasta entonces sustentado conceptualmente la relación entre interioridad y exterioridad, tanto como la dinámica entre visibilidad e invisibilidad. La crisis del cuerpo moderno, inaugurada por las técnicas de reproducibilidad mecánica, e intensificada por las contemporáneas máquinas endoscópicas, que fijan y tornan visibles las sinuosidades del cuerpo orgánico, coloca en abismo el edificio eidético del pensamiento occidental y vuelve central la cuestión del cuerpo propio, del cuerpo visceral, del cuerpo agónico.

La duplicación del cuerpo a través de la imagen tecnológica fragiliza la ligación del cuerpo al mundo y rompe el mosaico de relaciones (teológicas, filosóficas, jurídicas, políticas) que lo habían sustentado históricamente. El cuerpo que se mira tecnológicamente, mirado se torna crítico, insumiso, voraz. La célebre formulación de William Burroughs – *te regalaran un cuerpo para siempre. Para que cagues para siempre*⁹⁰ – o la crítica de Antonin Artaud al cuerpo orgánico – *El cuerpo es el cuerpo, existe por sí y no necesita de órganos, el cuerpo jamás es un organismo, los organismos son enemigos del cuerpo...*⁹¹, formulación que *The Act of Seeing with One Own's Eyes*,

⁸⁹ Nadar, Félix, *Quand j'Étais Photograph*, Paris, Seuil, 1994

⁹⁰ Burroughs, William, *Refeição Nua*, Lisboa, Livros do Brasil, 1993

⁹¹ Artaud, Antonin, *Para Acabar com o Juízo de Deus*, Lisboa, &etc. s.d.

de Stan Brakhage (1971), radicalmente ilustra, transcurren ineludiblemente del relativismo abierto, entre otros aspectos, por el desdoblamiento tecnológico.

Sin embargo, al comienzo, la cámara es inmóvil y los gestos controlados. El cuerpo filmante jamás se identifica con el cuerpo filmado. Si *Le Repas de Bébé*, de Louis Lumière (1895), puede ser considerada la primera puesta en escena autorreferencial de una situación familiar y, para algunos, el germen del cine de ficción, la inauguración del *espacio autobiográfico* (Tarquini⁹²) reclamaría, sin embargo, la transformación radical de las condiciones técnicas y subjetivas de producción audiovisual.

Por un lado, el retroceso del sujeto hacia un espacio íntimo y privado. Los diarios filmicos de Man Ray y los cortometrajes autorreferenciales de Maya Deren serían paradigmáticos de esa transición. El diario filmico, como género, no solo permite al autor expresar de forma más directa y sincera la subjetividad, como posee también el valor de acto expresivo e intencional. Se configura como escritura automática del cotidiano, siempre que tomemos en cuenta el valor del aleatorio en su concepción. El espacio cinematográfico se vuelve, entonces, subjetivo y fragmentario.

Por otro lado, la emergencia de cámaras más livianas, económicas y menos complejas de manejar técnicamente funda el film familiar como género.

La invención del vídeo, intensificando una tendencia ya presente en el film familiar en 16mm y Super 8, lanza el sujeto en el espacio representativo, y funda modalidades, narrativas y estéticas, de autopuesta en escena. El vídeo favorece, por consiguiente, una relación privilegiada del sujeto con el aparato tecnológico, en la medida en que con la cámara de vídeo es más fácil filmarse a sí mismo. Al permitir capturar simultáneamente imagen y sonido, el vídeo se aproxima al lenguaje verbal, lo que lo convierte en vehículo de elección del íntimo. El vídeo, como dispositivo tecnológico, no solamente refuerza la posibilidad de interacción con los sujetos filmados, como crea también, a través de la voz, las condiciones materiales de expresión subjetiva (la *voz-in* de Robert Kramer en *Berlin 10/90*, de 1991, por ejemplo). Por otro

⁹² “Forme della Soggettività. Tra Generi e media”, in *Bianco & Nero*, vol 62, nº 1-2, 2001.

lado, la mayor facilidad de acceso al registro videográfico (a través de la videgrabadora o de la pantalla de las videocámaras actuales) estimula la experimentación de técnicas de composición narrativa. La proximidad del vídeo, como técnica electrónica, a la televisión favorece, aún, la contaminación entre espacio público y espacio privado, tanto como la intersección del imaginario cultural y televisivo con el imaginario privado y familiar.

El cuerpo se coloca en escena y se aventura a mover ante la cámara. Precisemos que este movimiento es de naturaleza audiovisual, dada la naturaleza técnica de las imágenes electrónicas. Por primera vez, imagen y voz pueden ser sincronizadas, de forma interdependiente, en el mismo aparato de registro. Operando más que una transición histórica entre dispositivos y sistemas de representación, el vídeo nace como lugar privilegiado donde se operan pasajes, contaminaciones y transformaciones. Evidencia, además, la imposibilidad de pensar la representación solamente en términos de imágenes: (la representación) se *aprehende en primer lugar como un sistema, un proceso, técnico, sensible y mental*⁹³.

En la primera fase del vídeoarte, el cuerpo se aproxima al aparato como a un espejo. Esta característica transcurre, tal vez, de la coincidencia entre el cuerpo filmante y el cuerpo filmado, tanto como del imperativo de incrustación del cuerpo en un espacio visual preexistente. Por otro lado, consideramos relevante señalar que los primeros vídeoartistas provenían, mayoritariamente, de los campos de la *performance* y del *body art*, como, por ejemplo Vito Acconci o William Wegman.

En la década de 60, la autorreferencialidad audiovisual atraviesa su fase del espejo. El arte y sus criterios estéticos comienzan a redefinirse a partir de la confrontación (y de la alianza) del arte con la tecnología. Robert Whitman, por ejemplo, realizó performances que dependían no solo de la presencia espaciotemporal simultánea de uno o más *performers* y del público, sino igualmente de la exploración, a partir de modelos bidimensionales y tridimensionales, de la relación entre los cuerpos presentes y los aparatos tecnológicos a través de la proyección de películas, de objetos y de otros elementos espaciales sobre los cuerpos. Las obras *Spyglass (Film Images, 1960-76)*, y *Prune Flat (1965)*, obra que integró el Expanded Cinema Festival, organizado para

⁹³ Duguet, Anne-Marie, *ibid.*.

reunir fondos para a Film-Makers' Cinematheque de Jonas Mekas, evento que incluyó obras de Trisha Brown, Nam June Paik, Stan Vanderbeek y de Andy Warhol, son bastante reveladoras de esa tendencia. En *Prune Flat*, un film es proyectado sobre el cuerpo de una bailarina vestida de blanco, en el cual se pueden observar imágenes la misma bailarina desnudándose.

En esta fase, los artistas se filman a sí mismo filmándose, creando poderosas imágenes especulares que, pese a su visceralidad, carecen de complejidad conceptual narrativa. En *Centres*, por ejemplo, Vito Acconci (1971) se mira en la televisión, a través de un circuito cerrado, mientras se filma, usando el aparato televisivo como un espejo.

La obra de la videoartista brasilera Leticia Parente se inscribe en esta tendencia. En sus vídeos, el cuerpo de la artista se instituye a la vez como sujeto y medio de expresión estética. El contenido de la obra coincide integralmente con el cuerpo de Leticia Parente y con las acciones que esta realiza. En plano corto y, sobre todo, en plano-detalle, la artista manipula e hiere su cuerpo. El cuerpo es afirmado en su carnalidad, como objeto artístico maleable. Las acciones del cuerpo se vuelven más importantes que el cuerpo transformado en imagen. Sin embargo, es impactante la naturalidad con que el cuerpo se expone fragmentariamente a la imagen, mediado por el vídeo como aparato tecnológico que favorece el registro y la puesta en escena de la intimidad. Un pie en plano-detalle, una mano que minuciosamente inscribe, cosiendo, *Made in Brazil* en su planta. En *Marca Registrada* (1975-80), el tiempo de espera se vuelve doloroso. Es también un reto al espectador que es lanzado en esta obra que se destaca por el ímpetu y visceralidad de su contenido biográfico. La duración de vídeo es definida por la duración de la acción a cumplir. Con una violencia detallista, Parente ata, en otro vídeo, un hilo alrededor de su rostro. La piel se fisura, se grieta en concavidades que transfiguran el rostro. En plano corto frontal, tal como en *Screen Tests*, el rostro se transforma en máscara. Las estrategias de deformación se transfieren, con una precisión exasperante, para el interior del cuadro y para el momento de registro, con el cuerpo como superficie plástica.

Si en los vídeos de Parente el cuerpo se transforma minimalísticamente en materia, en la obra de Peter Campus el cuerpo del artista es manipulado

tecnológicamente. Es la manipulación del dispositivo que constituye y funda la obra. La intervención física de la obra de Parente se transmuta en intervención en directo de la imagen. Así como la obra del videoartista chileno Juan Downey, donde también se verifica una constante cuestionación de los límites de la representación y del sujeto de la representación (por ejemplo, en *Las Meninas*, de 1975), Peter Campus interroga en toda su obra las relaciones entre el cuerpo y el espacio y entre ambos y el vídeo como dispositivo de representación tecnológica.

En *Three Transitions* (1973), detectamos tres tipos de manipulación tecnológica del cuerpo: en la primera transición, el cuerpo se desdobla digitalmente, es decir, el cuerpo físico del artista encuentra, dentro de cuadro, un doble inmaterial, que remite para la dimensión cognitiva del vídeo; en la segunda transición, el cuerpo se reconfigura digitalmente. Si en la obra de Parente el cuerpo de la artista se expone materialmente al dispositivo tecnológico, en la obra de Campus el cuerpo del autor incorpora tecnológicamente el dispositivo. En la tercera transición, el cuerpo es tecnológica y especularmente fragmentado y, por ende, destruido. Campus se mira en un espejo en que su reflejo ha sido incrustado digitalmente. El reflejo se disuelve y destruye progresivamente, a medida que el espejo se rompe y que el mecanismo se vuelve comprensible. También en la obra de Campus el estatuto ontológico de la imagen indicial es puesto en abismo. Entre el sujeto de representación y su proyección se funda una relación sinuosa y difícil, especular. El centro organizador de la escena se desplaza y reorganiza a partir de la exploración sistemática de las relaciones entre punto de vista (Campus mira repetidas veces a cámara) y proyección. El observador se transforma en observado y ocupa, en este sentido, el centro de la representación, sin que, sin embargo, en algún momento coincida Campus con los sujetos-reflejos en los cuales se desdobla.

La propensión a la especularidad de las primeras performances videográficas condujo la crítica norteamericana Rosalind Krauss, en el artículo *Video, The Aesthetics of Narcissism*⁹⁴, a considerar que el nuevo medio tecnológico favorecía, debido a una especie de vocación ontológica y narcisista de la imagen electrónica, la puesta en escena del cuerpo del artista. Partiendo de los mecanismos especulares derivados de la exploración del circuito cerrado como dispositivo, Krauss deduce el narcisismo original

⁹⁴ Referido en Lischi, Sandra, *Dallo Specchio al Discorso. Video e Autobiografia*.

del vídeo, generalizado como condición fundadora de los procesos de creación del soporte.

La presencia continua de la imagen videográfica, su duplicación incesante del real, determina una nueva relación, más íntima y introspectiva, entre el cuerpo del director y el aparato tecnológico. En un cierto sentido, el vídeoartista es incitado a ponerse en escena inscribiéndose en cuadro. Las primeras obras de vídeoarte se sustentan en una relación primaria entre cuerpo y dispositivo tecnológico, convirtiéndose estos en el núcleo estructural de las obras. Muchas veces, la obra se confunde con el proceso en devenir, como en el caso de los vídeos de Leticia Parente.

Sin embargo, más que de una supuesta vocación narcisista del vídeo como soporte electrónico, esta compulsión transcurre de ciertas características tecnológicas del aparato, bien como de aspectos contextuales históricos, a margen del modernismo y que contestan la autonomía de la obra de arte, como la tendencia a la conversión del cuerpo del artista en objeto de arte, que se vivía por entonces. Por un lado, el vídeo sirvió como soporte de registro de acciones, *happenings* y performances, confiriéndoles una cierta materialidad. Por otro lado, las obras videográficas de este primero periodo, como la obra de Peter Campus, al colocar en escena la posición del sujeto en el dispositivo de representación, cuestionan el estatuto de la mirada en el imaginario occidental y reflejan los desplazamientos enunciativos propios del autorretrato como género. Entre el sujeto que observa y el sujeto que se ve / que es observado (Peter Campus) hay necesariamente una fisura conceptual y filosófica, de características tecnológicas (el circuito cerrado como posibilidad; la plasticidad de las pantallas de las *handycams*, etc.), que coloca en abismo el sistema de representación occidental y que se demarca radicalmente de la especularidad primaria de la figura de Narciso.

El espacio videográfico, como espacio íntimo, determina, además, modalidades de creación solitaria en que es fundamental la relación proxémica entre el cuerpo y el aparato tecnológico. El trabajo misantrópico del artista, en su espacio privado, crea las condiciones y el contexto para la exposición de su cuerpo a la mecánica del aparato. Características tecnológicas como las dimensiones crecientemente reducidas y la liviandad de las videocámaras o el precio reducido de los casetes, provocan una translación progresiva del espacio íntimo videográfico al espacio público, que se traduce

en un uso protético (y ya no especular) del aparato. Esta tendencia se verifica, en un primer momento, en los diarios colectivos y familiares y, en un segundo momento, en la articulación, en algunas obras, del espacio privado con el espacio social e, *in extremis*, de ambos con la Historia.

El documental autorreferencial *Sherman's March*, de Ross McElwee (1986), que se inscribe en la línea del autorretrato como género documental, constituye un excelente ejemplo del entrelazamiento, en este segundo momento, entre espacio privado y espacio público-social. *Sherman's March* articula el discurso autorreferencial con la narración histórica: relato de la Odisea del director por el Sur de los EE.UU. y, a la vez, persecución del trayecto histórico del General Sherman durante la Guerra de la Secesión. La cámara funciona como cómplice, prótesis y confidente del director en su búsqueda de Penélope, mediatizando, por otro lado, la interacción entre McElwee y los personajes. Si, en el comienzo del documental, McElwee usa la cámara como una prótesis, unificándola, como extensión audiovisual, a su cuerpo, posteriormente el aparato se convierte en personaje autónomo y confidente privilegiado del director, en un *pastiche* de las entrevistas televisivas o del documental expositivo. En este caso, la exploración de las potencialidades del vídeo, de la movilidad de los aparatos y de la posibilidad teórica de filmar ilimitadamente, características propias del autorretrato videográfico, se transforman en *leitmotiv* para la puesta en escena de la cotidianidad y de una microhistoria personal inserida en la historia colectiva de EE.UU.. Por otro lado, la concepción formal de la obra denota la apropiación creativa videográfica de formas y técnicas televisivas y cinematográficas estandarizadas, dotadas, en el nuevo soporte, de una cierta solidez que deriva de sus especificidades tecnológicas.

A modo de síntesis, si en los primeros años del vídeo el autor todavía no se recuenta con complejidad, limitándose a inscribir su cuerpo en la imagen, conformando, de esa forma, una especie de autografía de carácter indicial – el cuerpo como materia-prima del dispositivo tecnológico- , la emergencia de la narratividad propia de la dimensión “autobiográfica” despliega formas discursivas más complejas.

La definición del autorretrato como práctica narcisista por determinados teóricos corrobora una concepción indicialista de la creación audiovisual, que excluye la variable

tecnológica y que rescata las mitologías del realismo de la imagen audiovisual. Entre el sujeto de enunciación y el sujeto de la imagen hay necesariamente una grieta, un espacio de no-coincidencia, una desnivelación, por entre los cuales se filtra la ruptura radical del autorretrato con la ontología de la imagen tecnológica.

Por un lado, es importante recordar que la ontología del vídeo se separa radicalmente de la ontología fotográfica o cinematográfica. Al contrario de la imagen fotográfica o cinematográfica, el vídeo, como imagen electrónica, no mantiene una relación de orden indicial con la realidad filmada. El funcionamiento de la imagen electrónica no conduce necesariamente a la inscripción en un soporte, es decir, puede permanecer como transmisión pura e inmaterial, como en el caso de los circuitos cerrados o de la gran mayoría de las *web cams*.

En este punto, es relevante trazar una pequeña genealogía de la ontología de la imagen tecnológica en general.

La imagen cinematográfica concretó una doble revolución en relación a la representación clásica: por un lado, arrancó la imagen a su carácter estático al conferirle movimiento; por otro lado, se presentó como sonora, al integrar⁹⁵ la palabra. Sin embargo, tal como en el caso de la fotografía, es su valor indicial, de trazo, de registro del real, al cual sin embargo se agrega su valor simbólico y conceptual, determinado por su condición de dispositivo tecnológico óptico, a conferirle una de las más importantes características de su singular naturaleza.

Para André Bazin⁹⁶, el cine posee dos calidades fundamentales: por un lado, la capacidad de captar el tiempo y, por otro, la capacidad de repetirlo. En estos atributos asienta el concepto baziniano de *complejo de la momia*:

⁹⁵ Aunque de forma interdependiente con aparatos de registro sonoro, como, por ejemplo, el grabador Nagra.

⁹⁶ Bazin, André, *¿Qué es el Cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 2000.

*No puedo repetir un solo instante de mí vida, pero uno cualquier de estos instantes puede repetirse indefinidamente delante de mí*⁹⁷ ...

El estatuto ontológico del cine adviene de la combinación y del desdoblamiento entre un tiempo que ha sido - el tiempo del registro - y un tiempo que es - el tiempo de la proyección. La ontología del cine, se fundaría, por consiguiente, en la verdad de los cuerpos expuestos al aparato cinematográfico. El tiempo del montaje y de la postproducción interviene, aún, en la mayoría de las obras cinematográficas, como tiempo de mediación.

La naturaleza original del vídeo suprime, en primer lugar, el desequilibrio temporal entre el momento de registro y el momento de proyección. Por otro lado, como tecnología electrónica, el vídeo, tal como la televisión, incorpora, en su concepción, conocimientos científicos que advienen del campo de experimentación sonora y que se encuadran en la línea de evolución y de desarrollo de dispositivos electrónicos, tales como el fonógrafo, el telégrafo, el teléfono. Esta característica conduce ciertos teóricos, como Jean-Paul Fargier⁹⁸ y John Belton⁹⁹, a definir el vídeo como tecnología fundamentalmente sonora, por oposición al cine, como tecnología visual y mecánica. Por otro lado, estas especificidades también hacen del vídeo una tecnología de transmisión. En esta medida, el proceso de registro y de transmisión de imágenes electrónicas es un proceso esencialmente continuo e incesante, contrariamente a la intermitencia de los procesos cinematográficos de registro y al lapso temporal que necesariamente los separa del proceso de proyección. John Belton define de la siguiente forma la duplicación en tiempo real y la relación de inmediatez entre acontecimiento e imagen propias del vídeo:

⁹⁷ *Id., ibid.*

⁹⁸ *Id., ibid.*

⁹⁹ Belton, John, "Looking through Video: The Psychology of Video and Film", in AA.VV., *Resolutions. Contemporary Video Practices.*

*Las imágenes de vídeo se encuentran siempre en el proceso de su misma realización.*¹⁰⁰

Nam June Paik puede ser considerado el artista que más temprana y profundamente ha explorado las especificidades técnicas del vídeo como dispositivo de transmisión. La performance *Exposition of Music – Electronic TV* fue, en 1963, la primera obra a tratar los recursos de improvisación y de manipulación en vivo de imágenes videográficas, explorando la simultaneidad entre imagen de registro e imagen de transmisión. En *Bye Bye Kipling* (1986), por ejemplo, el artista exploró, a partir de la interactividad con el público, la variabilidad y el polimorfismo de las condiciones de transmisión de la imagen electrónica – la imagen enviada y la imagen recibida, debido a la inestabilidad del canal de transmisión, no son concordantes, sino, al contrario, arbitrarias. En *Good Morning, Mr. Orwell* (1984), Paik trató la tecnología electrónica como tecnología de transmisión, subvirtiendo la linealidad de las relaciones espaciotemporales hasta hoy mantenidas por la televisión. En esta emisión televisiva de la Noche Vieja de 1983-84, Paik mezcló y combinó en directo a partir de un *switcher master* imágenes de varias emisiones televisivas simultáneas transmitidas vía satélite desde varios puntos del mundo, demostrando, así, que existen formas experimentales de hacer televisión.

Tomando en línea de cuenta las especificidades tecnológicas del vídeo como dispositivo de registro electrónico y audiovisual, la puesta en escena del sujeto del autorretrato reclama la reinención de las categorías que han sustentado el análisis del espacio autobiográfico cinematográfico. La continuidad temporal entre el momento de registro y la inserción del cuerpo del autor en cuadro permite hablar de un desdoblamiento encadenado con importantes consecuencias ontológicas.

La inscripción del cuerpo en escena en el campo cinematográfico exige, por un lado, o bien el entrometimiento de un cuerpo segundo – el cuerpo que filma -, o bien un uso protético y limitado, por la duración de las bobinas, de los equipos

¹⁰⁰ *Id., ibid.*

cinematográficos. La continuidad del espacio y del tiempo autorreferenciales videográficos reduce la relación triádica entre sujeto filmante, cámara y sujeto filmado a los dos últimos términos¹⁰¹. ¿Coincide ontológicamente en su desdoblamiento el sujeto que acciona la cámara – a la vez, el autor y el narrador – con el cuerpo que se inscribe en escena – el sujeto-performer, el actor?

El sujeto que se cuenta en el autorretrato no coincide más que a un nivel físico, dentro de la cadena de relaciones continuas y de registro incesante del vídeo, con el sujeto que es contado. Dentro de esta lógica conceptual operan los dispositivos formales y narrativos de puesta en escena del *yo* en el autorretrato. Entre las estrategias formales del autorretrato, la apropiación y resignificación de material de archivo cumplen, en ciertos autorretratos, una función mediadora, entre el cuerpo que se narra y el aparato que lo capta. En cierto sentido, es posible considerar que la mediación del material de archivo obstaculiza el desempeño del aparato. Esta concepción será desarrollada en las próximas páginas.

La lógica del vídeo, en conjunto con sus especificidades en tanto imagen electrónica, en evidente ruptura dialógica con la ontología de la imagen fotográfica y cinematográfica, promueve no solo un desplazamiento de las categorías discursivas y enunciativas que sustentan el funcionamiento de los medios de registro analógico, sino que sustenta igualmente prácticas conceptuales, que además clasifico como *prometeicas*. Estas prácticas combinan la composición narrativa autorreferencial y autorreflexiva, sustentada por las relaciones entre sujeto y aparato tecnológico y, en términos más amplios, entre estética y técnica, con mecanismos de experimentación formal y estética, como es notorio en *Three Transitions* y en *Set of Coincidence* (1974), vídeo que retoma la lógica de desdoblamiento tecnológico de la primera obra, ya analizada, de Peter Campus.

Ich Tank, de David Larcher, y *The Art of Memory*, de Woody Vasulka, ilustran formalmente la reciprocidad, en el autorretrato, de la dislocación de las categorías discursivas y enunciativas y de la experimentación de prácticas conceptuales que he definido como *prometeicas*. En *Ich Tank*, la combinación simultánea de soportes

¹⁰¹ Relación dual que, en el caso de la *paluche*, como ya referido, puede ser reducida a un solo término, tomando en línea de cuenta el funcionamiento del dispositivo a modo de prótesis.

híbridos, la multiplicación infinita de objetos e imágenes - “referenciales”, electrónicos y virtuales, asimilados ontológicamente -, el pasaje continuo de la representación a la desrepresentación, la disolvencia constante del ambiente fotográfico en el ambiente virtual reflejan el paralelismo entre el conocimiento y la rememoración de sí y la exploración experimental del dispositivo-vídeo.

En *The Art of Memory*, la incrustación del material de archivo histórico en un paisaje electrónico no-referencial, presidido por una figura apocalíptica – solitaria, como Prometeo, en el pico de una montaña rocosa -, y la mutación permanente de las formas de color gris (que figuran la historia en proceso y, a la vez, la flotación tecnológica y mediática de sus formas de representación y de los significados culturales de las imágenes), no solo son reveladoras de la referida correlación propia del autorretrato, sino que son igualmente sintomáticas de la distinta relación fenomenológica de la televisión y del vídeo con la memoria y con la historia.

Si la figura de Narciso mitológica y psicoanalíticamente subentiende un descentramiento nominal de la subjetividad, su aplicación a la creación videográfica elide la relación primaria y fundamental entre el cuerpo y el aparato tecnológico. Este último eje es central y estructural en cualquier acercamiento teórico que aspire a la evaluación de los modelos de interacción entre subjetividad y tecnología.

Sweetheart, de Gustavo Galuppo, se sustenta formalmente en una lógica de desalojamiento progresivo. El ojo que se desincrusta de la cámara en los primeros planos de la película argentina, ensayando un movimiento contrario al del ojo-cámara de *El Hombre de la Cámara* (1929), de Dziga Vertov, funciona como metáfora de la conversión del director en personaje desdoblada de su propia narrativa y se imbrica en el modelo enunciativo que es propio del autorretrato en vídeo.

El tipo de desdoblamiento enunciativo producido por las especificidades tecnológicas del vídeo funda, discursiva y ontológicamente, el Mismo como Otro.

En *Soi-Même comme un Autre*¹⁰², Paul Ricoeur marca el primado de la mediación reflexiva sobre la posición inmediata del sujeto tal como esta se expresa en la primera persona del singular. Una dialéctica de la *ipseidad*, más vasta y extensiva, se

¹⁰² Ricoeur, Paul, *Soi-Même comme un Autre*, Paris, Seuil, 1990.

opondría, dentro de este cuadro, a una dialéctica de la *mismidad*. Más, la dialéctica de la ipseidad es definida como dialéctica de la alteridad. En las palabras de Ricoeur:

*El sí-mismo como otro sugiere desde el comienzo que la ipseidad del sí-mismo implica la alteridad en un grado tan íntimo, que una no se deja pensar sin la otra.*¹⁰³

La proposición de Ricoeur no solamente permite al filósofo repensar el *Cogito* como *Cogito quebrado*, ya que la inserción de la preposición enunciativa en la célebre formulación cartesiana la inestabiliza y disloca deícticamente, y, con ella, las bases de sustentación de la racionalidad filosófica occidental, sino apunta ontológica y filosóficamente para la pluralidad como esencia del ser. La polisemia de la alteridad pasará, pues, a sustentar la hermenéutica de la acción. El *yo* que se enuncia es, discursivamente, un sujeto desdoblado. El sujeto de enunciación no coincide, desde el punto de vista discursivo, con el sujeto enunciado.

Estas cuestiones se agudizan al ser transferidas para la esfera de las relaciones tecnológicas. El problema enunciativo se complejifica considerablemente. Las relaciones discursivas entre mismidad y alteridad se desdoblan doblemente. La especularidad narcisista es insuficiente para abordarlas. El dispositivo que media la visión del Mismo como Otro suplanta el nivel especular. Por otro lado, en el autorretrato, como campo de experimentación formal y estética, es evidente una tensión entre el cuerpo que se coloca en escena, narrándose, y el aparato de registro.

La obra de la vídeoartista francesa Esti (Esther Garion) refleja notablemente esta tensión. En el vídeo *Les Après-midi de Caroline: la Dictée* (1992), la autora utiliza una actriz para representarse, estrategia que torna clara la fricción entre el cuerpo presente en la imagen – la actriz, sentada -, y el cuerpo ausente-presente – Esti, ausente de la imagen, presente vocalmente, siendo el aparato tecnológico que media la relación entre los dos cuerpos femeninos. Por otro lado, la tensión entre cuerpo y aparato tecnológico se transfigura en la relación entre el acto de dictar un texto, de temática cotidiana y tono íntimo, una especie de diario personal, y el acto de transcribir y, posteriormente, recitar,

¹⁰³ *Id., ibid.*

un texto dictado. A estos dos actos, que, en cierto sentido, incorporan la dialéctica hegeliana del señor y del esclavo (la directora como *dictadora*), subyace, sin embargo, una inflexión más profunda. Expresan, por un lado, la relación entre dos cuerpos – un cuerpo que representa (la actriz) y un cuerpo que es representado (la directora) -, separados y mediados por un aparato tecnológico. Por otro lado, los dos cuerpos comparten el espacio de la representación, característica que apunta autorreflexivamente para la instancia de producción. Por fin, si insistimos en el contenido íntimo del texto dictado, el cuerpo representado se proyecta y se invierte autorreferencialmente en el cuerpo que lo representa. Además, las no-coincidencias – fonéticas, enunciativas, de las modulaciones de la entonación, la dicotomía entre escritura y habla, en sentido amplio -, reflejan la bifurcación entre la situación registrada y su representación tecnológica, lo que es reforzado por otros recursos formales minimalistas como la pintura sobre la imagen, la escenografía del espacio, etc.

En el autorretrato, varias estrategias de seducción del aparato son desplegadas, en un primer momento, por el cuerpo que se mira mirado: por un lado, porque las tecnologías de la imagen y hoy las tecnologías de la información lanzan una sombra ontológica sobre el cuerpo convertido en carne; por otro lado, porque la mediación tecnológica crea figuras y porque todas las figuras son fantasmagóricas. El cuerpo que se pone en escena en el autorretrato es un cuerpo-carne, que contrapone a la translúcida y pulcra espectralidad de los cuerpos-imagen¹⁰⁴ la visceralidad del suplicio de Prometeo.

En *Waterways: 4 Saliva Studies*, Vito Acconci realiza, en primer plano frente a cámara, cuatro ejercicios en los cuales explora las propiedades de la saliva como fluido corporal. La *performance* es, en cierta medida, provocadora: de boca abierta, Acconci fuerza el espectador a penetrar, literalmente, en su cuerpo. Esta exposición desencarnada de la corporeidad encuentra paralelo en las experiencias de autoflagelación física, que son una constante en los vídeos y performances de Marina Abramovic, Chris Burden y Leticia Parente, y es conceptualmente reinventada en el vídeo *The Space between the Teeth* (1976), de Bill Viola.

¹⁰⁴ Como modelo posible, los cuerpos-imagen que pueblan los espacios vacíos del Hotel Ambassador de Los Angeles, en *The Decay of Fiction*, de Pat O'Neill (2002).

Estrategias de ficcionalización y de complejificación narrativa y estética son desarrolladas, en un segundo momento, por los sujetos que se enuncian. La continuidad del plano-secuencia es sustituida por montajes complejos que perturban el carácter incesante del flujo electrónico y que aproximan las formas de narratividad a los códigos literarios y cinematográficos. En el vídeo *Weather Report N° 5* (1988), George Kuchar articula el montaje en cámara con *inserts* que permiten que el material sea organizado de acuerdo a un orden cronológico estricto. Por otro lado, *Weather Report N° 5* es un documental sobre el cuerpo, sobre sus fluidos y excreciones, en su relación con el tiempo videográfico, por un lado, y con la duración dilatada del cotidiano rural norteamericano de la década de 80, y que articula, por consiguiente, el intimismo físico con el retrato de un espacio sociocultural determinado. La imagen-tiempo (Deleuze), en el vídeo, es prolongada hasta la exasperación y se dilata hasta el hastío. Los “irrepresentables” cinematográficos – los fluidos corporales, los detalles impuros del cotidiano – fundan el mismo espacio representativo. La manipulación experimental del vídeo como medio tecnológico en la postproducción, característica de este segundo momento y manifiesta en algunas obras del *corpus* analítico, se transforma en una configuración experimental del cuadro y en la elección de lo aleatorio como método de escritura videográfica. En este sentido, el documental de Kuchar se opone diametralmente a la lógica televisiva convencional: oponiendo la duración a la inmediatez, el no-acontecimiento al acontecimiento, el diferido al directo, el anonimato a la celebridad. Discursivamente, es remarcable la creciente puesta en escena de la intimidad – la exploración del cuerpo del director por el dispositivo videográfico que en él se acopla protéticamente, una elegía de la puerilidad y del marasmo y, visualmente, la adopción de una estética *trash* para la representación de los *White Trash*, clase social norteamericana, de escasos recursos y reducido nivel educativo, que drásticamente desmiente los mitos del *self-made man* y del *American Dream* preconizados por el cine de Hollywood.

Las características formales y narrativas de *Weather Report N° 5* entroncan en la definición del autorretrato audiovisual de Raymond Bellour¹⁰⁵. Para el autor, el medio

¹⁰⁵ *Id.*, *ibid.*

electrónico ofrece condiciones óptimas para la expresión de las características del autorretrato como género:

- por un lado, porque la imagen electrónica posee un espacio autónomo de existencia dentro del cual el video-artista continúa viviendo en tiempo real, si bien asumiendo un segundo cuerpo protético, un doble;
- por otro lado, porque favorece la exposición de la intimidad del artista a partir de su ligación protética con la cámara;
- asimismo, porque la imagen electrónica, debido a su menor calidad técnica, traduce de una forma menos artificiosa las impresiones del ojo, los movimientos del cuerpo y los procesos del pensamiento;
- por fin, porque estimula un proceso de subjetivación y distorsión de los datos de la memoria en directa oposición al tiempo televisivo como presente universal continuo.

También en los vídeos de Bill Viola y, notablemente, en *The Passing*, las características técnicas del vídeo se traducen en una concepción procesual de la imagen – inestática, siempre en formación –, que permite al artista representar y expresar estados mentales (y de ahí la importancia del tratamiento sonoro en la concepción de los espacios en la obra del videoartista norteamericano) y corporales, entre el nacimiento, la vigilia y la muerte.

Si el pasaje del fotoquímico al vídeo electrónico y digital ha alterado radicalmente la ontología de la imagen en movimiento, el vídeo no ha provocado transformaciones sustanciales en la fenomenología de la imagen¹⁰⁶. Fenomenológicamente, la imagen videográfica permanece, en general, conectada a la analogía referencial.

Sin embargo, que en lo que respecta a los procesos de representación de la historia y de la memoria, que son centrales, temática y formalmente, en el autorretrato,

¹⁰⁶ Youngblood, Gene, “Cinema and the Code”, in Shaw, Jeffrey, Weibel, Peter (ed.), *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, Cambridge – Londres, MIT Press, 1992

el pasaje del fotoquímico al vídeo determinó una transformación radical de la fenomenología de la imagen, que encuentra expresión en los procesos de apropiación, manipulación y experimentación de las imágenes del pasado. Por otro lado, el carácter continuo de la imagen videográfica determina nuevas modalidades fenomenológicas de relación entre el sujeto y el espacio de representación, que tornan central la cuestión de la intromisión del cuerpo en la imagen y apuntan para la tensión entre campo y fuera de campo, brillantemente puesta en escena en *Berlin 10/90*, de Robert Kramer.

Bellour distingue, por otro lado, el autorretrato de la autobiografía a partir del compromiso del primero género con un *racconto* discontinuo y con un distinto tipo de coherencia (no necesariamente narrativa), fundado en un sistema de superposiciones y de correspondencias entre elementos homólogos e intercambiables. El autorretrato tiende a una lógica fragmentaria, analógica, metafórica, poética y discontinua, constituida a partir *de un sistema de recuerdos retomados, superposiciones y correspondencias*¹⁰⁷, pasajes, en abierta oposición al carácter estrictamente cronológico de la autobiografía. La discontinuidad esencial del autorretrato se traduce, además, en la ausencia de límites temporales – el sujeto del autorretrato sustituye la lógica factual de la autobiografía por un método autocognoscitivo, caracterizado por la incertidumbre del trayecto a seguir y por la liberación del programa de su propia vida. Para Bellour, el sujeto del autorretrato parece decir: *No narraré lo que hice, diré quien soy*¹⁰⁸.

Como género literario y audiovisual, el autorretrato nace, para Bellour del ocio y de la vida retirada y opone la escritura como inacción y como divagación, que encuentra en el monólogo su forma de expresión privilegiada, a la escritura como acción e intervención dialógica. El pensador apunta Jean-Luc Godard como autorretratista por excelencia. Bellour transfiere para el análisis estructural y narrativo del autorretrato la dialéctica entre estatismo y movimiento que sustenta su concepción de la entre-imagen.

Por otro lado, el autor analiza el paradójico incremento de naturalismo (psicológico) de la imagen videográfica relativamente a la imagen cinematográfica – la imagen-vídeo traduce más directamente las impresiones del ojo, tanto como los movimientos del cuerpo y los procesos del pensamiento. Además, la dinámica de

¹⁰⁷ *Id., ibid.*

¹⁰⁸ *Id., ibid.*

incorporación de los códigos televisivos, al favorecer la percepción naturalista de la imagen, la libera, en el vídeo como dispositivo de resistencia a una cierta obsesión ontológica de la televisión, del compromiso documental, y la inscribe en el ámbito de la voluntad expresiva y subjetiva del sujeto productor. El vídeo funcionaría, por consiguiente, como mecanismo de reinención subjetiva de la memoria, en oposición, por ejemplo, a las formas impositivas y pasivas del registro televisivo convencional.

Si la teoría de Bellour es brillante y sobresaliente por su desenvoltura retórica y por la sistematización del autorretrato como género transhistórico e intermediático, considero, sin embargo, que ciertas cuestiones no son suficientemente exploradas. Por un lado, la cuestión de la polifonía del autorretrato como género – la articulación de las múltiples voces del sujeto y del sujeto en campo con un modelo de escritura intertextual -, aspecto que será profundizado más adelante. Por otro lado, y este punto es decisivo, la relación entre la exposición del cuerpo del autorretratista y la exploración de mecanismos tecnológicos de experimentación formal, narrativa y estética.

Como práctica formal, narrativa y estética, el autorretrato puede ser interpretado metafóricamente como una victoria de Prometeo contra Narciso, como recorte de figuras contra máquinas y como movimiento de destitución, a partir de la separación de la imagen de la ontología de su modelo, del sujeto como centro trascendental de la representación.

Sistematizando:

- I) el autorretrato contrapone la creatividad y la originalidad a las predeterminaciones estéticas y formales de la programación de los aparatos tecnológicos (Flusser, Manovich);
- II) el autorretrato se juega, se da, precisamente en el área de intersección entre el condicionamiento tecnológico y la afirmación, o la reflexión, de una memoria privada;

- III) el autorretrato cinematográfico afirma la esencial discontinuidad de la imagen en movimiento, contra los usos dominantes de la tecnología como dispositivo ilusionista;
- IV) el carácter inmediato del vídeo y su tiempo virtualmente continuo, doble espectral del tiempo cotidiano, favorecen el registro de la intimidad y estrategias experimentales de puesta en escena del “yo”. Estas estrategias se oponen a la lógica universalista y referencial de la televisión convencional, fundando un tiempo subjetivo, fragmentario y discontinuo que se opone fenomenológicamente a las mismas condiciones técnicas que le dan origen;
- V) el carácter discontinuo y visceral del autorretrato arranca el sujeto trascendental y abstracto como centro de la representación (Baudry);
- VI) el autorretrato dislocaría, en consecuencia, la relación entre tecnología, ideología e imagen y entre representación y realidad. Esta dislocación es central en el tratamiento del material de archivo;
- VII) formalmente, las dislocaciones conceptuales del autorretrato se traducen en la no-linealidad narrativa, en la experimentación estética y formal, y en el carácter fragmentario y sinestésico (audiovisual, pero que también remite a la expresión del cuerpo como mosaico de sensaciones) del género;
- VIII) por otro lado, la manipulación de la imagen y la experimentación narrativa del autorretrato, como prácticas innovadoras, anteponen la “deformación” subjetiva y creativa de las potencialidades inscriptas en las tecnologías a la uniformidad visual dominante, que es fruto de la estandarización de los aparatos tecnológicos y del *software* (Flusser, Manovich);
- IX) la convivencia creativa, en el autorretrato, de *viejos medios* y de *nuevos medios*¹⁰⁹ favorece la manipulación subjetiva y creativa de las predeterminaciones inscriptas en los aparatos y programas tecnológicos (Flusser, Manovich);

¹⁰⁹ Manovich, Lev, *The Language of the New Media*, Cambridge – Londres, MIT Press, 2001

- X) el autorretrato testimonia la posibilidad de una nueva relación con los aparatos tecnológicos, expresa en nuevas formas de exposición de la subjetividad;
- XI) el autorretrato opone una lógica de subjetividad universal a la lógica contemporánea (reiterada por los medios de comunicación social) de universalidad subjetiva.

Los fundamentos de estas concepciones se inscriben en la línea de la filosofía de la fotografía de Vilém Flusser¹¹⁰, y permiten esbozar una doble definición del concepto de *apropiación*: en primer término, la apropiación de material de archivo preexistente, de carácter familiar, público, privado o híbrido¹¹¹, que constituye una de las estrategias formales del autorretrato como género, dada la centralidad de los temas de la memoria y de la reconstitución de narrativas familiares; en segundo término, la apropiación experimental y formal de los aparatos y programas tecnológicos.

En el cuadro de la teoría de Flusser, la materialización, en la cámara fotográfica, de conceptos científicos acumulados durante siglos, transforma el utilizador, limitado al manejo del *output*, en funcionario del dispositivo. En este sentido, es la cámara fotográfica a programar y a servirse del utilizador y no este a colocar la máquina a su servicio. En esta línea, Flusser afirma que un álbum de vacaciones no reconstituye la memoria de un hombre. Funciona, inversamente, como trazo de la memoria de un aparato¹¹². La libertad humana se encuentra, por lo tanto, absolutamente condicionada y determinada por un abanico de posibilidades técnicas configuradas *a priori*. La elección del fotógrafo es enteramente condicionada por el número de categorías programadas en la construcción del aparato, constituyendo el universo fotográfico la realización, por funcionarios especializados, de algunas de las virtualidades inscriptas en la caja negra de la cámara fotográfica.

¹¹⁰ *Id., ibid.*

¹¹¹ Taxonomía que será expuesta más adelante.

¹¹² Sería posible leer la película *Sans Soleil* y el Cd-Rom *Immemory One*, de Chris Marker, como obras donde estas cuestiones se colocan.

Flusser considera que la sociedad contemporánea funciona de una forma casi teocrática, dada la diseminación de la fotografía y de imágenes que no son más que la materialización de conceptos que, por su turno, significan el mundo mediado por un lenguaje y un sistema simbólico (significantes visuales derivados de significantes verbales) compuesto a partir del desgarramiento vertical de imágenes poseedoras de un poder ritual y político¹¹³. Si el fotógrafo convencional vive, en el contexto de progresiva automatización de las máquinas, la tiranía iconocrática de los aparatos, el filósofo considera que el fotógrafo experimental, al introducir en el aparato modalidades de reproducción no planificadas por el programa, restaura la libertad en un contexto de dominación del hombre por la máquina. La función de la filosofía de la fotografía asienta en la ruptura del círculo mágico con que la proliferación fotográfica ha circunscrito la sociedad, tanto como en la incitación de los fotógrafos experimentales a la subversión del universo fotográfico. Citando el autor,

*... la filosofía de la fotografía es necesaria porque es una reflexión sobre las posibilidades de vivir libremente en un mundo programado por aparatos (...) Filosofía urgente por ser ella, quizás, la única revolución todavía posible.*¹¹⁴

En términos generales, la fotografía háptica y abstracta (aunque una táctica de manipulación en el exterior de la caja negra) puede ser considerada como una de las modalidades de inversión del automatismo de los aparatos. Sin embargo, en la obra de Cindy Sherman, por ejemplo, la creación fotográfica autorreferencial conmueve, igualmente, esta lógica. Oponiéndose y, sin embargo, prolongando el método enunciativo de *Les Après-midi de Caroline: la Dictée*, de Esti, Sherman es actriz y figurante de sus propias fotografías. Desconocemos el autor del disparo fotográfico y, sin embargo, la paradójica constitución del cuerpo de la autora como sujeto y objeto de la representación, torna irrelevante ese hecho. Por otro lado, Sherman trabaja

¹¹³ La crisis iconoclasta del siglo VIII en Bizancio es paradigmática de esta indisociabilidad entre imagen, economía y poder, anclada en la raíz terminológica de los términos Griegos *eikon* (imagen) y *oikos* (economía).

¹¹⁴ *Id., ibid.*

concientemente el nivel del significado, colocando en escena, para obstruirlo, una multiplicidad de sentidos, a partir de la incorporación de personajes cinematográficos femeninos, unificados por el cuerpo de la fotógrafa como *continuum*, que encarnan los estereotipos norteamericanos sobre la mujer. La obra de Sherman perpetúa, de forma invertida, la tensión entre cuerpos y aparato tecnológico que encontramos en el vídeo de Esti: en este caso, es el cuerpo de la fotógrafa que se inscribe en la imagen y un cuerpo otro que manipula el aparato. Esta tensión es particularmente relevante si advertimos que en la mayoría de su producción fotográfica, Cindy Sherman mira frontalmente a cámara y, por lo tanto, a este sujeto elidido que, perceptivamente, se identifica con el aparato tecnológico.

Por otro lado, es imprescindible precisar que la teoría de Flusser es pasible de extrapolación a todos los dispositivos tecnológicos audiovisuales.

La lógica del autorretrato se opone a la inversión contemporánea, apuntada por Flusser, entre universo fotográfico y universo referencial. Uno de los puntos más importantes del pensamiento del filósofo checo reside en la concepción de que el automatismo mágico fotográfico determina un proceso de inversión semiótica, en el cuadro del cual el significante usurpa el lugar del referente y las imágenes no son ya descifradas como significantes del mundo, sino el mundo como mosaico de imágenes.

Por otro lado, la autorreferencialidad, al oponer, de un modo general, los artificios de la vivencia subjetiva a la sistemática de la ficción, obstaculiza el proceso de supresión de formas de videncia no-mediatizadas, creadas por la proliferación de miradas mecánicas automatizadas.

En términos amplios, la experimentación que marca el autorretrato como género documental y discursivo podría ser situada en el contexto de la exhortación flusseriana de emancipación de la sociedad a través del ejercicio de la libertad fotográfica.

En lo que respecta, en sentido estricto, al material de archivo, las prácticas de apropiación, al subvertir y exceder el funcionamiento del aparato y su programación en función de la producción (y de la diseminación) continua e incesante de nuevas imágenes, funcionan como mecanismo de entropía del aparato y del programa, en la medida en que estos son forzados a copiarse a sí mismos. Más que un fenómeno de

redundancia de la información, se trata de un proceso de coacción del aparato a volverse sobre sí mismo, para retrabajarse, y de una transferencia de la gestualidad mecánica del obrero industrial al interior mismo de la caja negra del aparato fotográfico o videográfico. Se trata de disfuncionalizar o de dominar el aparato, de tornarlo ineficaz, inoperante. Por otro lado, si la fotografía automática adquiere, en el marco de la filosofía de Flusser, el estatuto de realidad referencial, ¿hasta qué punto apropiarse de lo ya existente no significa remitir la imagen a su estatuto simbólico y conceptual?

En el artículo *La Fotografía como Expresión del Concepto*¹¹⁵, Arlindo Machado defiende el estatuto simbólico de la fotografía, contra las definiciones corrientes de la fotografía como índice – trazo de un real, concepción que transcurre de una concepción del acto fotográfico como registro referencial -, o como icono – la fotografía como *representamen*, representación. Sin embargo, para el teórico, el signo fotográfico no es únicamente simbólico. Los dominios de la primeiridad y de la segundidad peirceanas concurren en la definición de la naturaleza de la imagen fotográfica. En otras palabras, el funcionamiento de la fotografía como símbolo no puede ser reducido a la relación entre *representamen* (signo) y símbolo (concepto). La dinámica fotográfica se desdobra, segundo el modelo semiótico peirceano, en una estructura triádica, que simultáneamente engloba la relación con el signo, la relación con el objeto y la relación con el concepto, es decir, con la interpretación físico-química y matemática – para Machado, *la única lectura seria de la fotografía*¹¹⁶.

La concepción de Machado de la fotografía como símbolo es completamente innovadora en lo que respecta a la descomposición de la mitología indicialista de la fotografía que, si bien contiene algunas virtualidades, es igualmente responsable por la ideología del valor de verosimilitud del registro que legitima, en un primer nivel, la manipulación informativa concretizada por los medios y promueve, en un segundo nivel, la hipertrofia de la visión y del visible. Esta concepción fortalece e impulsa, al

¹¹⁵ Machado, Arlindo, “La Fotografía como Expresión del Concepto”, in *El Paisaje Mediático. Sobre el Desafío de las Poéticas Tecnológicas* (editado por Jorge La Ferla), Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA, 2000

¹¹⁶ *Id., ibid.*

mismo tiempo, un uso conservador y convencional de la técnica y de la estética en los medios audiovisuales.

Es precisamente este último punto, en su relación con la teoría de Flusser, que es fundamental. Por un lado, porque la interpretación de la fotografía como práctica conceptual, a la cual subyace la idea de la fotografía como máquina tecnológica semiótica, puede funcionar como punto de partida para la comprensión y definición de las estrategias semióticas que sustentan la producción signica contemporánea. Por otro lado, porque la concepción de Machado abre una segunda acepción de los procesos de manipulación de la caja negra: si la manipulación de la caja negra, como proceso de liberación experimental del automatismo de los aparatos, asume, en Flusser, un carácter eminentemente interno, en Machado se configura como funcionalidad interna y a la vez externa. Es decir, si para el filósofo checo, los procesos creativos pasan únicamente por la intervención en la configuración mecánica de los aparatos tecnológicos, lo que naturalmente requiere un amplio *background* técnico y científico por parte del artista – pensemos en la figura contemporánea del artista-científico o del científico-artista, que tiene, además, varios antecedentes históricos-, para Machado, las modalidades de experimentación son a la vez internas y externas.

Dentro de las modalidades externas de experimentación de los aparatos, es posible referir la imagen háptica y abstracta, la autorreferencialidad, ciertos procedimientos autorreflexivos, determinadas formas de manipulación estética, como, por ejemplo, la pintura del negativo cinematográfico en algunas obras de Stan Brakhage, como *Eye Myth Educational* (1972), *The Dante Quartet* (1987) o *Glaze of Cathexis* (1990), las prácticas de apropiación y de manipulación de material de archivo, etc. La imagen fijada en la película se torna secundaria frente a la imagen proyectada, manipulada, materializada.

En esta medida, las estrategias de transfiguración de la imagen, tanto como las prácticas de apropiación y de manipulación de material de archivo, entre otras estrategias formales del autorretrato, trabajan en el mismo sentido que las operaciones en el interior de la caja negra propuestas por Flusser como tácticas de liberación del automatismo de los aparatos y de sumisión de los dispositivos y programas técnicos a la voluntad estética humana. De un uso automático de las máquinas visuales, en que la

máquina no es controlada por el sujeto, sino que es esta que lo manipula, transitamos para un uso creativo de los aparatos técnicos, que transforma la técnica en un poderoso aliado del hombre en los procesos creativos. La imagen háptica o abstracta, obstaculiza, al trastocar la posibilidad de identificación del objeto, la vocación maquina de transformación de conceptos en escenas; la imagen apropiada obstruye la programación de las máquinas para la producción incesante de nuevas imágenes. Ambas constituyen, por lo tanto, ejemplos paradigmáticos de la utilización creativa de los aparatos técnicos.

Por consiguiente es posible identificar en el autorretrato, como práctica discursiva, modalidades de intervención en el exterior y en el interior de la caja negra. Por un lado, modalidades de intervención en el interior de la caja negra: cuando el autorretratista recurre a estrategias de manipulación formal y estética, tanto como a mecanismos de desfuncionalización de los conceptos científicos inscriptos en el interior de la caja negra – la técnica, es, en este caso, sometida por la estética a través de un complejo proceso de reciprocidad e intercambio. Por otro lado, modalidades de intervención en el exterior de la caja negra: cuando el autorretratista interviene en el exterior de la caja negra para desviar y absorber el carácter conceptual y simbólico de programas y de aparatos en prácticas disruptivas de expresión subjetiva y fragmentaria. El autorretrato, al contraponer la deformación subjetiva y creativa a las posibilidades inscriptas en las técnicas audiovisuales, trastoca el predominio del simbólico y del imaginario en el mundo tecnológico. Por otro lado, la fricción entre cuerpo y tecnología, organismo e imagen, perturba las condiciones de hegemonía de la imagen frente al ser.

Por estas razones, los objetos de análisis elegidos se encuentran en función de un doble punto de vista:

- a) la perturbación de la fuerza conceptual de la imagen por medio de la relación proxémica entre el cuerpo y el aparato tecnológico, que trastoca autorreferencialmente los términos clásicos de la relación entre sujeto, objeto y dispositivo de representación;
- b) la existencia de propuestas de (des)composición narrativa subjetiva y de estrategias de manipulación técnica, formal y estética.

En esta medida, estos materiales,

- *Screen Tests*, de Andy Warhol, da cuenta, por medio de la manipulación de la velocidad de proyección y a través de las veladuras que crean áreas vacías en la imagen, de la incompatibilidad fundamental entre los cuerpos registrados y la tecnología como representación, tanto como entre la duración de los cuerpos registrados y el tiempo de registro de esa duración;

- En *Dear Doc*, de Robert Kramer, la apropiación y el remontaje de material de archivo personal debilitan la fuerza ontológica de la imagen registrada y ponen en abismo las modalidades de composición narrativa del material original;

- *Obsessive Becoming*, de Daniel Reeves, y *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, de Janice Tanaka, combinan la apropiación de material de archivo familiar con la experimentación narrativa introducida por las técnicas de edición digital;

- En *Immemory One*, de Chris Marker, la no-linealidad del CD-ROM como formato narrativo da cuerpo a la fragmentación y a la reunificación formal de las "materialidades" fragmentarias que componen las afinidades electivas y la memoria afectiva del director: literatura, poesía, fotografía, cine, vídeo, la propia obra;

- *O Tempo não Recuperado*, de Lucas Bambozzi propone la descomposición narrativa en unidades diegéticas mínimas informatizadas y programadas como única posibilidad de narración de la experiencia subjetiva contemporánea.

Luego, si bien hay algo del dominio del real que se inscribe en la imagen (el tiempo de duración del registro, la verdad de la existencia de un cuerpo o de un objeto), el carácter conceptual de la imagen tecnológicamente mediada no permite que esta sea pasible de identificación con la realidad. De ahí la importancia, inclusivamente a nivel ideológico, que la experimentación, el subjetivismo y la ruptura ontológica asumen, con

sus estrategias formales de descomposición, entre las cuales las prácticas de apropiación, en el autorretrato como género documental y discursivo. La impresión de analogía se transfiere, en este sentido, para el nivel de la recepción, como consecuencia ideológica del tránsito de la imagen, mediato o inmediato, de acuerdo con cada dispositivo tecnológico.

La relación entre documental, autorretrato y material de archivo puede ser repensada a la luz de la metáfora de la *doble hélice*, de Raymond Bellour¹¹⁷. Por un lado, debido a las consecuencias, ya enunciadas, del género en la ontología de la imagen, tanto como en el carácter analógico de la imagen en general y de la imagen documental, con sus implicaciones ideológicas, filosóficas y epistemológicas, en particular. Por otro lado, en un nivel extra-tecnológico, el autorretrato es susceptible de ser interpretado como estrategia de deformación creativa y subjetiva, que desfigura y subvierte el nivel de analogía sugerido por el carácter indicial de la imagen documental. Los movimientos de hibridación y de contaminación entre medios tecnológicos enfatizados en el autorretrato confieren legitimidad a esta lectura. En lo que se refiere al material de archivo, los procesos de digitalización necesarios a su remontaje no solamente suprimen la materialidad cinematográfica de las imágenes del pasado, como las arrancan a los ejes espaciotemporales que sustentaran históricamente su relación con el sujeto de representación y los sujetos representados, modificando a la vez su relación con la Historia.

¹¹⁷ *Id., ibid.*

3. Materialidad – Inmaterialidad: Cuerpo y Material de Archivo

Da cuenta de cómo los cuerpos no encuentran límite alguno en el espejo, sino que, en cambio es el ojo el que lo ve dentro de dicho espejo. De este modo, al ver tu rostro reflejado en el espejo, el todo es equivalente a la parte, ya que es toda la parte en el espejo todo y toda también en cada parte del espejo.¹¹⁸

En el *Diccionario de los Lugares Comunes*, Gustave Flaubert define el cuerpo con el siguiente aforismo: *Si supiéramos de lo que está hecho nuestro cuerpo, no nos atreveríamos a efectuar un solo movimiento¹¹⁹*. El cuerpo como unidad orgánica, como módulo a la vez irreducible y agotable en sus elegías burguesas, pero igualmente el cuerpo modelado por la historia y por la ideología, el dualismo cartesiano, el cuerpo eufórico transformado por el deseo y por el dolor, por el desbordamiento y el éxtasis, por la metamorfosis. El cuerpo como indecible, que sólo la irrupción de la enfermedad o la disformidad permitían comenzar a contar, pero a la vez la escritura como cuerpo y el cuerpo como soporte de escritura de la ley, de la máquina-ley, en Kafka, o, aun, el cuerpo-máquina, de La Mettrie. Inequívocamente, el cuerpo como lugar de experiencia y territorio singular a partir del cual es posible narrarse.

Al “lugar común” utilizado por Flaubert subyace aún una concepción orgánica del cuerpo-propio; sin embargo, le están ya subyacentes la fragmentación y el desdoblamiento, asociados al movimiento. La fecha de escritura de la obra es 1913. La fotografía y el cine eran por entonces ya fenómenos masivos y el desdoblamiento del cuerpo en la imagen una práctica corriente y desmitificada. Los cuerpos se movían en la imagen y atravesaban dinámicamente sus cuadros. El cuerpo habría por entonces dejado

¹¹⁸ Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la Pintura*, Buenos Aires, Ediciones Libertador, 2004.

¹¹⁹ Flaubert, Gustave, *Diccionario de los Lugares Comunes*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2005.

de ser ya una masa estática y el sujeto se adivinaba como construcción histórica, lingüística, cultural y política. La organicidad del cuerpo disecado invadía el imaginario occidental. El ruido de las máquinas era incesante. Multitudes acudían al cine. Los operadores Lumière habían ya archivado cinematográficamente el mundo. El cine se complejiza en sus códigos narrativos – un año después, Griffith dirigiría *The Birth of a Nation* (1914). El evolucionismo darwiniano se asocia, en el pensamiento positivista, al evolucionismo tecnológico. Un año después comenzaría la Primera Gran Guerra, donde las máquinas se fundirían con los cuerpos. El cuerpo-máquina y el esteticismo de la guerra serán exaltados en las elegías futuristas:

... la guerra es bella porque fundamenta el dominio del hombre sobre la maquinaria subyugada, gracias a las máscaras de gas, a los megáfonos asustadores, a los lanza-llamas y a los tanques. La guerra es bella porque inaugura la soñada metalización del cuerpo humano. (...) La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas, como la de los grandes tanques, la de la geometría de los aviones en formación, la de las espirales de humo de los pueblos ardiendo, y muchas otras... poetas y artistas del futurismo... acordaos de estos fundamentos de una estética de la guerra, ¡para que vuestra lucha pueda iluminar una nueva poesía y una nueva escultura!¹²⁰

La imagen del cuerpo, sustentada por la metafísica occidental, comienza por entonces a perderse en una infinidad de imágenes. Si el pensamiento cristiano se había apoyado en una transfiguración anímica y visual de la carne – el alma como imagen de Dios -, el pensamiento nihilista, colocando en crisis el alma, hace emerger el cuerpo como figura. Se trata en aquel momento de un cuerpo ya multiplicado: un cuerpo desdoblado, en la dinámica del inconsciente, un cuerpo duplicado, en las técnicas de representación, un cuerpo científicamente estabilizado, en la fotografía, un cuerpo proyectado, en el cine.

¹²⁰ Marinetti, F. T., citado in Benjamin, Walter, *ibid.*.

Por otro lado, el cuerpo propio gana cada vez mayor relevancia y espacio dentro de las técnicas representativas. Si en la pintura, la creciente abstracción y la tendencia a la desfiguración hacen emerger la carne – los cuerpos disformes de Emil Nolde, los cuerpos desamparados y escuálidos de Francis Gruber, los cuerpos sin relieve de Edward Hopper, la iconografía de la carne espectral en la pintura de Francis Bacon -, en el campo de las artes mecánicas el cuerpo individual sustituye, como figura, la fijación de poses¹²¹ de los principios de la fotografía – como paradigma, los cuerpos-tipo del proyecto gigantesco de August Sander -, y se suma a la fotografía de espacios, segmentos, ciudades, de la fotografía de un Atget o de un Rodchenko, por ejemplo. Esta tendencia será acentuada por la masificación de los aparatos tecnológicos de representación, con el Super 8, y, sobre todo, con el advenimiento del vídeo.

Los movimientos del *body art* y de la *performance* de la década de 70 colocan en evidencia la plasticidad y el polimorfismo del cuerpo, interrogándolo como algo de vivo y de vulnerable. Por otro lado, en estas manifestaciones artísticas se verifica, por primera vez de forma generalizada, la coincidencia del cuerpo del artista como objeto y sujeto artístico. El vídeo, como tecnología, primariamente asociado al *body art* y a la *performance* como medio de registro de manifestaciones que se caracterizan por su evenemencialidad, promueve una creciente hibridación entre el cuerpo del artista y la tecnología, definiendo nuevas formas de puesta en escena de la subjetividad.

Más tarde, la *performance* abandona, en cierta medida, su dimensión presencial y se transfiere para el espacio privado, en el interior del cual el individuo interactúa con aparatos tecnológicos. La creación audiovisual adquiere, así, una dimensión performática, que marcará decisivamente las estrategias de puesta en escena de la subjetividad en el autorretrato. Por otro lado, la exploración subjetiva del vídeo se enriquece con la reelaboración electrónica transversal de otros medios, como la fotografía, el cine, la literatura y el autorretrato y la autobiografía como géneros.

Como práctica formal, el autorretrato da cuenta de un retorno de la materia al espacio inmaterial de la imagen. Por un lado, el género define nuevos modelos de relación entre el cuerpo propio, los aparatos tecnológicos y la imagen. Modelos de

¹²¹ Los modos de composición del encuadre y de inscripción del sujeto en cuadro parecen retornar en la obra de algunos fotógrafos de la Escuela de Bochum, como Thomas Ruff.

relación que, dada la intimidad o la hibridación entre el cuerpo y el funcionamiento del dispositivo tecnológico como prótesis, se caracterizan a la vez por su visceralidad y por su complejidad narrativa. La ruptura y la coincidencia existentes entre el sujeto y el objeto de la representación, entre el cuerpo “filmante” que, al inscribirse en cuadro, se convierte en cuerpo “registrado”, determina nuevas formas de relación de los sujetos con los aparatos. Relaciones que se caracterizan por el intimismo, por el uso de los aparatos como confesores, catalizadores discursivos, pero igualmente por un cierto ritualismo y por una fricción de carácter erótico – la cámara es tocada, el rostro se aproxima de la cámara o esta se acerca al cuerpo, lo rodea, lo frota, lo recorre. Pienso en la proximidad entre el cuerpo y los dispositivos tecnológicos en la obra de Sadie Benning - en los vídeos *A Placed Called Lovely* (1991) o *Girl Power* (1993); de George Kuchar - en el vídeo, ya analizado, *Weather Report N° 5*; de Marcello Mercado - en *The Edge of Rain* (1995) o *The Warm Place* (1998); o, aun, en la exposición de la fragilidad del cuerpo y de la enfermedad al dispositivo tecnológico, en *Le Journal* (1992), del dramaturgo francés Jean-Luc Lagarce.

Esta contigüidad favorece, en los cuatro casos, modelos de exposición en los cuales ya no es la cámara que se acerca al cuerpo, a través del *zoom* óptico (mecanismo inexistente en la cámara FischerPrice con la cual Sadie Benning filmó sus primeras obras) o de la composición del cuadro, sino este a aproximarse de la cámara. Esta inversión determina formas más íntimas, fluidas y abstractas de inscripción del cuerpo en la imagen – la emergencia de territorios (la enfermedad, en el diario de Lagarce) y de prácticas corporales proscritos de la representación cinematográfica clásica o, inclusivamente, del documental contemporáneo en general.

En el autorretrato y en el documental experimental contemporáneo emergen tipologías de la materialidad y de la corporeidad que han sido históricamente relegadas del espacio de la representación. En la obra de Stan Brakhage, en particular, encontramos dos tipos de puesta en escena de la materialidad: por un lado, la puesta en escena de una materialidad que se funda y experimenta abstractamente el film como soporte, conduciéndonos a la experiencia de algo que es ya del dominio del fotogramático y a la emergencia de una película doble, en *Eye Mouth*, *The Dante Quartet* y ya en *Dog Star Man* (1962-64); por otro lado, la puesta en escena de una

materialidad concreta y orgánica a partir de la exposición desencarnada y radical del cuerpo, en *The Act of Seeing with One Own's Eyes*.

Esta característica no solo es favorecida por la “escenografía” del autorretrato – espacios íntimos y personales, creación solitaria o con un equipo técnico diminuto -, sino igualmente por la unificación y simultáneo desdoblamiento, en el autorretrato, de las personas del autor, del narrador y del protagonista. La dialéctica de la unificación y del desdoblamiento engendra modelos singulares de puesta en escena de la subjetividad. El “Mismo” que se coloca en escena se percibe, delante del aparato, como “Otro”, lo que favorece experiencias radicales, próximas de la ficción, de exposición de la intimidad.

El autorretratista constituye, en este sentido, el héroe absoluto del autorretrato, verificándose, como ya referido, una identidad funcional entre el autor, el narrador y el protagonista.

Para Raymond Bellour¹²², el autorretrato oscila entre un vitalismo eufórico antropológico y una tanatografía. Dentro de este cuadro, y en abierta oposición a la tendencia televisiva, el autorretrato, como dominio del personal, universaliza su lógica subjetiva, abriendo, por lo tanto, un espacio para la proyección del espectador. La tensión entre el sujeto de enunciación y el sujeto enunciado desplaza las instancias del *cogito* cartesiano: luego, el autorretrato se da en el intervalo impreciso entre el “yo” que se piensa y el “yo” que se comunica y se rememora.

Es pertinente pensar hasta que punto este lapso temporal enunciativo no refuerza las tensiones subyacentes al desdoblamiento del sujeto, dotando el autorretrato de estructuras narrativas, sobre todo en el campo de la postproducción, que se aproximan de la ficción. Por otro lado, este intervalo favorece, en lo que respecta al tratamiento del material de archivo, estrategias de “desontologización” de las imágenes del pasado, ligadas a la materialidad del presente de enunciación. El carácter fragmentario, desde los puntos de vista espacial y temporal, del material de archivo, sería, dentro de este cuadro, unificado a partir de su entrelazamiento en el tiempo de la enunciación. Este desplazamiento espaciotemporal se traduce aun en las estrategias de resemantización y

¹²² Bellour, Raymond, “Auto-Retratos”, in *Entre-Imagens Foto Cinema Vídeo*.

de recontextualización, que acoplan el punto de vista del sujeto de enunciación a las imágenes del pasado. La cuestión del desplazamiento subjetivo y material propio del autorretrato será desarrollada más detenidamente en las páginas siguientes.

El documental *Mother Dao*, de Vincent Monnikendam (1995), aunque externo al campo del autorretrato, es bastante ilustrativo de los procesos de resemantización. La película es enteramente compuesta a partir del remontaje y sonorización de imágenes de archivo provenientes de doscientos documentales filmados entre 1912 y 1933 por operadores de cámara holandeses en las Indias Holandesas, actual Indonesia. *Mother Dao* no sólo coloca el espectador en presencia de un conflicto de interpretaciones provocado por el choque de los distintos *Weltanschauungen* de los operadores de cámara (ligados, sin embargo, por una común visión eurocéntrica del territorio y del pueblo colonizados) frente a la operación de recorte de la realidad a través de la elección del encuadre y de selección temática, sino también (y sobre todo) torna visible la acción de la propia dinámica histórica: si los documentales originales dan cuenta de la visión del colonialismo holandés, ya que se tratan de películas de propaganda al servicio del Estado, el documental apropiado, manipulado y resemantizado de Monnikendam¹²³ es revelador del criticismo respecto al colonialismo otorgado por sesenta años de distancia temporal y de las tentativas contemporáneas de revisionismo positivo de la historia colonial (pero que tal vez correspondan a una forma menos evidente, pero no menos significativa de neocolonialismo).

En lo que respecta a la cuestión enunciativa, Jean-Louis Comolli¹²⁴ cuestiona hasta que punto no conforma la primera persona enunciativa un otro personaje enmascarado y disimulado. Este tipo de enunciación reiteraría, por lo tanto, el efecto de sinceridad como un engaño suplementario.

Por otro lado, el crítico problematiza la coincidencia del sujeto de enunciación con el sujeto enunciado. Comolli considera que la voz-yo disloca gran parte de las prerrogativas del pacto cinematográfico: las condiciones enunciativas dificultan la proyección imaginaria del espectador e inestabilizan los tiempos de representación

¹²³ Es también importante referir el tratamiento sonoro de *Mother Dao* como elemento de unificación de las imágenes fragmentarias.

¹²⁴ In "Le Miroir a Deux Faces", in *Ârret sur Histoire*.

cinematográfica, complejificando las relaciones entre espectador, personajes y enunciador. La confrontación y la disociación entre sujeto enunciativo y sujeto histórico son, en este punto, fundamentales. Por otro lado, el teórico interpreta la enunciación en primera persona como mecanismo de superación del estatuto de citación del material de archivo y como inscripción de las imágenes del pasado como escena suplementar de la película. Para Comolli, “Yo” es al mismo tiempo laberinto e hilo de Ariadna¹²⁵.

El movimiento de retorno de la materia al espacio inmaterial de la imagen en el autorretrato es acompañado por la dislocación del sujeto como centro activo y fuente de la representación. En este sentido, el autorretrato marca también un momento de ruptura con la ideología de la perspectiva renacentista.

El exceso de presencia de los cuerpos expuestos a la máquina, signos de una saturación y de la imposibilidad fenomenológica de aplazar el tiempo, desvela la imagen como lugar de una ausencia. El vacío como lugar de la imagen cinematográfica o videográfica apunta para la esencial discontinuidad de la representación tecnológica y bloquea la restauración de continuidad entre los elementos discontinuos.

El cuerpo que se inscribe en el espacio inmaterial de la imagen posee, por consiguiente, un carácter esencialmente antinómico: al afirmarse como materia, el cuerpo es desmaterializado¹²⁶ en la imagen – los cuerpos inmateriales de *Screen Tests* o el cuerpo fragmentado por el desplazamiento geográfico y mnemónico de *O Tempo não Recuperado*; al inserirse en la imagen como centro y fuente de sentido de la representación el cuerpo rompe el modelo de negación diferencial fundador del cine y coloca en abismo el sistema de representación occidental.

Para Jean-Louis Baudry¹²⁷, la *perspectiva artificiales*, a semejanza del antropocentrismo científico o del individualismo burgués, implanta el sujeto como

¹²⁵ *Id., ibid.*

¹²⁶ Como ejemplo radical, el cuerpo videográficamente inmaterializado, gaseoso, de *Chott-el-Djerid*, de Bill Viola (1979).

¹²⁷ *Id., ibid.*

centro activo y fuente de sentido de la representación, sustituyendo la trascendencia divina de la pintura medieval por una trascendencia metafísica de contornos abstractos.

Si el cine produce efectos ideológicos, es porque él mismo es determinado por la ideología dominante. La ocultación del aparato técnico, tanto como la naturaleza procesual y esencialmente discontinua del cine, se inscriben, en este sentido, en la línea de un condicionamiento ideológico productor de un efecto ideológico en el contexto de recepción cinematográfica. El autorretrato podría legítimamente, en casos notables, ser interpretado, dentro de esta lógica, como género en que el efecto de realidad producido por el discurso de los medios y por la industria cinematográfica es anulado y convertido en efecto de conocimiento.

Por otro lado, si la perspectiva tradicional desempeña una función normativa e ideológica, el efecto ideológico cinematográfico es todavía definido por su relación con la ideología inherente en el modelo de la perspectiva. En la perspectiva renacentista, determinada por una concepción continua del espacio (calculado en función de un centro fijo), en oposición a la concepción espacial Griega, discontinua y heterogénea, el centro coincide con el ojo-sujeto. Baudry considera que, al precisar el lugar del sujeto, el dispositivo constituye la proyección alucinatoria de una “imagen virtual”. Espacio de una visión ideal, que corresponde a una concepción idealista de plenitud y de homogeneidad del ser, la perspectiva renacentista reclama, por lo tanto, una otra trascendencia, de raíz antropocéntrica. Al crear una representación tangible de la metafísica, el dispositivo contribuye, por consiguiente, para la función ideológica del arte.

El dispositivo cinematográfico, como dispositivo ideológico, se funda en un mecanismo de negación de la diferencia, en la ocultación de la instrumentación mecánica del movimiento de series de imágenes estáticas. Cada imagen de la serie es, en el mecanismo de proyección, percibida como igual a la precedente y a la siguiente, cuando, en realidad, es la percepción de la diferencia entre cada una de ellas, percibida, sin embargo, como igualdad, a funcionar como condición *sine qua non* para la creación de la ilusión psicológica del movimiento cinematográfico. Parecería que una paradoja está, pues, en el origen de la invención del cine: la restauración de continuidad entre elementos discontinuos. Sin embargo, el efecto de sentido producido no solamente

depende del contenido diferencial de las imágenes y de un proceso psíquico, sino igualmente de un conjunto de procedimientos técnicos y materiales, a través de los cuales la continuidad es restaurada entre capas de elementos discontinuos. De hecho, los fallos en la recreación del movimiento, detenciones súbitas de la continuidad, generan efectos de perturbación en el espectador, promoviendo una especie de *Entfremdung* brechtiano.

Al colocar en juego la relación entre el cuerpo como materia y la imagen como inmaterialidad, el autorretrato, escritura en el cuerpo, se afirma como espacio privilegiado de retorno de las antiguas imágenes y, a la vez, como género donde una subjetividad excesiva sutura el modelo de negación diferencial, cuestionando, en este movimiento, el sistema ideológico de la representación. A la vez, el modelo narrativo y estético del autorretrato subvierte el mecanismo de identificación estructurador de la relación entre espectador, personaje y aparato cinematográfico en el cine de ficción en general.

Baudry distingue dos niveles de identificación dentro de la identificación audiovisual primaria: en un primer nivel, la identificación del sujeto con un personaje; en un segundo nivel, la emergencia del sujeto trascendental a partir de la identificación del espectador con la cámara. Luego, el espectador se identifica menos con lo que es representado que con la maquinaria que regula el espectáculo y lo fuerza a ver lo que ve. El eje de identificación se establece, en este sentido, entre sujeto y aparato tecnológico de base.

El exceso de presencia del cuerpo – los cuerpos excesivos - y el extremo subjetivismo del autorretrato dificultan la identificación del espectador con la cámara y, por consiguiente, la emergencia del sujeto trascendental ideológico. Por un lado, la tendencia prometeica a la experimentación en los niveles de composición del cuadro, montaje y postproducción, atrofia la función primaria de los aparatos audiovisuales, transfiriendo el juego de fuerzas para el espacio intradieético. Por otro lado, la presencia del sujeto de enunciación permanece fuertemente dilatada en el campo de la representación, obstaculizando los modelos de identificación ideológica. El tipo de relación establecida entre el sujeto y el aparato tecnológico más bien podría crear un efecto de distanciamiento crítico y de rechazo comprometido próximo del teatro épico

de Brecht. Por fin, este tipo de experimentación frecuentemente se traduce en la ruptura efectiva del espacio representativo renacentista.

En *Obsessive Becoming*, una de las obras que será analizada más adelante, la imagen multicapa y el montaje horizontal se presentan como prácticas de ruptura de las operaciones de continuidad visual constitutivas del cine. Por un lado, introducen una diferente espacialidad y una diversa temporalidad, sobre todo en el tratamiento de los materiales de archivo, expresa en una distinta concepción y percepción-experiencia del eje espacio-temporal.

En cierto sentido, estas prácticas pueden, en sentido general, ser definidas como un otro tipo de montaje: el montaje horizontal, que, al sustituir la organización diacrónica y vertical por un modelo organizativo sincrónico y horizontal, parece operar del lado de la simultaneidad. A la sucesión como principio organizativo, el montaje horizontal opone la simultaneidad; a la yuxtaposición, la mezcla; a la movilidad y a la continuidad, la condensación y la unificación. La superposición y la contaminación espacial y temporal propias del montaje horizontal hacen de él una técnica recurrente en el autorretrato. Podríamos, así, trazar una línea de continuidad, con base a estos principios de montaje, que va desde *Meshes of the Afternoon*, de Maya Deren, al DVD-ROM interactivo *O Tempo não Recuperado*, de Lucas Bambozzi, pasando por la obra de Peter Campus y de David Larcher.

Es importante referir la pulverización del montaje asociada a una nueva e inédita (aunque con antecedentes en cierta vanguardia cinematográfica, como en *Napoleón*, de Abel Gance, 1927, o en *El Hombre de la Cámara*, de Dziga Vertov, 1929) concepción del cuadro cinematográfico o videográfico: el espacio tradicionalmente unívoco del cuadro cinematográfico, conforme a la “unidimensionalidad” narrativa de la perspectiva renacentista, se abre en múltiples capas para el interior de las cuales se transfieren las operaciones del montaje clásico¹²⁸. El espacio se agrega así al tiempo como principio organizativo del montaje. La movilidad de la imagen videográfica se espacializa.

¹²⁸ Por ejemplo, la secuencia de transmutación genealógica a través de la técnica de manipulación digital *morphing* en *Obsessive Becoming*.

Las estrategias de ruptura de la unidimensionalidad del espacio representativo informado por la perspectiva renacentista adquieren relevancia con la llegada de nuevas tecnologías, soportes y formas de configuración narrativa, como el CD-ROM y el DVD-ROM. Por un lado, estas nuevas formas digitales operan en un contexto de hibridación de códigos y lenguajes intersemióticos, produciendo, por consecuencia, un incremento de la complejidad semántica. Por otro lado, el estatuto intersemiótico de los mensajes mediáticos transforma igualmente la complejidad sintáctica de los mensajes – el nivel sintáctico no se reduce ya a la relación entre signos del mismo código, sino, al contrario, se transmuta en un sistema de signos pertenecientes a diversos códigos en interacción permanente. En *Ich Tank*, de David Larcher, el flujo y el pasaje entre imágenes híbridas, pertenecientes a distintos códigos y soportes, se torna casi imperceptible, una especie de metamorfosis fluida e interpolada.

La emergencia de un nuevo ambiente tecnológico focalizado en el ordenador produce una remodelación de las demás tecnologías, instaurando nuevas formas y contenidos en el lenguaje, tanto como nuevas estructuras de pensamiento, al mismo tiempo que provoca profundas transformaciones en el campo de la subjetividad y en la esfera de la interacción social.

En lo que se refiere a los procedimientos de reestructuración del espacio de la representación renacentista, el CD-ROM y el DVD-ROM viabilizan formas de montaje espacial que se oponen a la organización secuencial propia del montaje vertical tradicional y se aproximan del carácter fragmentario y discontinuo de los procesos mnemónicos, al mismo tiempo que transforman la concepción del cuadro cinematográfico. Se verifica una segmentación y una inestabilización del sentido, ya que el espectador puede acceder de manera asecuencial y conjuntamente a varios “episodios” separados en el tiempo, superpuestos u organizados en diversos cuadros, y no solo en una escena, como en el cine tradicional. La unidimensionalidad espaciotemporal del montaje vertical es sustituida por la coexistencia en tiempo real de varias imágenes (en múltiples capas o camadas, organizadas en estructuras verticales). El tiempo como variable de organización narrativa cinematográfica es espacializado y distribuido en profundidad en una organización que puede evocar la morfología cerebral y el funcionamiento de la memoria. En el CD-ROM *Immemory One*, el autorretrato

nace de la yuxtaposición y de la diseminación espacial de elementos biográficos y culturales discontinuos.

El concepto de *entre-imagen*, de Raymond Bellour¹²⁹, que la concepción formal de doble película, al borde del fotogramático, de la obra de Stan Brakhage podría brillantemente ilustrar, cuestiona la discontinuidad fundadora del cine como tecnología del visible: el encadenamiento de las imágenes en el tiempo (en un tiempo que el espectador no puede dominar) como principio de definición del cine.

Por otro lado, el espacio (y el tiempo) de proyección se alinea como lugar de producción (transmisión) de imaginario. Para Bellour, tal como para Jean-Louis Comolli, la fuerza del cine no reside, por consiguiente, solamente en su dimensión tecnológica, sino también y, sobre todo, en su dimensión simbólica, imbricada en el proceso de recepción de la imagen. Entre la imagen concreta y la imagen mental, la imagen cinematográfica, como *imagen-híbrido*¹³⁰ doblemente inmaterial (imagen reflejada + imagen proyectada), posee la capacidad de producción de universos mentales en la esfera de la recepción.

El autorretrato coloca simultáneamente en crisis la fuerza simbólica de la imagen – mecanismo de identificación, en el cine; mecanismo de simultaneidad y de “verdad” ontológica, en la televisión y en el vídeo. Por un lado, las estrategias de manipulación de la imagen, tanto como de descomposición narrativa debilitan, en el caso del autorretrato cinematográfico, el mecanismo de identificación; por otro lado, la experimentación formal, tanto como el carácter intrincado de la narración y la complejidad del montaje y del tratamiento sonoro rompen, en el caso del autorretrato, las características fundadoras de la imagen electrónica.

En *The Passing*, de Bill Viola (1991), el director se coloca en escena como elemento unificador de dos situaciones radicales: el nacimiento de su hijo y la muerte de su madre. Subrayando la afinidad de la imagen del vídeo con la memoria, en la medida en que esta, además de permitir la escritura de impresiones, puede generar igualmente la proliferación de alucinaciones, en el vídeo de Bill Viola es perenne y frágil el equilibrio

¹²⁹ *Id., ibid.*

¹³⁰ Dubois, Philippe, *Cinema, Video, Godard*, S. Paulo, Editorial Cosac Naif, 2004.

entre ensueño, vigilia, vida, muerte, imagen, realidad. Estas oscilaciones, tanto como la complejidad narrativa de *The Passing*, colocan en cuestión el estatuto indicial de la imagen, su fuerza ontológica, tanto como la simultaneidad y la verosimilitud de la imagen electrónica. Por otro lado, a partir de la inestabilización del entorno referencial, se profundiza la tensión y la indefinición en torno a la “materialidad” de los cuerpos y aparatos y a la “inmaterialidad” de las imágenes. Es también importante referir las marcas enunciativas de Bill Viola: en ciertas secuencias del vídeo, el director hace cámara al mismo tiempo que se inscribe en cuadro a través de su sombra. Paradójicamente, los deícticos - la sombra - se vuelven inestables, desdoblados.

El cuerpo se proyecta en las imágenes o las imágenes se proyectan en el cuerpo. En los materiales audiovisuales analizados:

- a) el cuerpo ausente se refleja en las imágenes de una proyección postergada, *Screen Tests*, de Andy Warhol;
- b) el cuerpo se hace imagen plana entre los cuerpos de la memoria pública y privada (familiar), *Obsessive Becoming*, de Daniel Reeves;
- c) una memoria se hace pública a través de las imágenes que en ella fueran acumuladas, *Immemory One*, de Chris Marker;
- d) el cuerpo es cartografía, *O Tempo não Recuperado*, de Lucas Bambozzi.

El autorretrato constituye un género por excelencia donde se resignifican las imágenes. En él, lecturas transversales enlazan el presente y el pasado – la contaminación sincrónica (por ejemplo, en *Dear Doc*, de Robert Kramer) entre la transhistoricidad del imaginario privado y la linealidad del tiempo histórico es adoptada como metodología. Solo el cuerpo del director, como mosaico de experiencias, puede, no obstante, unificar la lógica fragmentaria de sus estrategias formales, entre las cuales la apropiación de material de archivo.

En el autorretrato, la imagen de archivo, al funcionar como materialización de las imágenes mentales adquiere, al mismo tiempo, el estatuto de los instantes

privilegiados: por un lado, en una cierta retórica del material del archivo, que, en el autorretrato, es transfigurado y despojado del valor indicial de atestiguación que rige su funcionamiento en el documental en general; por otro lado, a través de la relación que se establece entre la inmaterialidad de estas inscripciones-detenciones del tiempo y la materialidad del cuerpo del director, que conforman estructuralmente la composición narrativa de la obra y se revisten del mismo valor ontológico; por fin, por su vectorialidad, que unifica el pasado y el presente, lo aprensible y lo inaprensible, y los integra en el tiempo continuo de la narración.

La inscripción de la imagen de archivo en el autorretrato videográfico promueve, en un cierto sentido, la interrupción de la historia y de la continuidad narrativa, la emergencia de un nuevo orden visual. Como detención de la imagen (funcionando como reflejo mnemónico) y puesta en abismo de la continuidad con que se engendra y pone en escena la representación del "yo", pero a la vez como inscripción de otra temporalidad en el flujo incesante de la imagen, tanto como de una diversa espacialidad y de una imagen dotada, en su origen, de un distinto funcionamiento ontológico. En determinados autorretratos videográficos, como en *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, el material de archivo parecería funcionar como puntuación y detención del vídeo como doble incesante del real.

En lo que concierne a la relación entre el carácter inmediato del vídeo y la inserción de imágenes de archivo como entretiempos congelados, la articulación de un tiempo virtualmente continuo - el tiempo del vídeo como doble del tiempo cotidiano - con un tiempo estático - el tiempo de las imágenes de archivo -, adquiere, en el vídeo, un funcionamiento similar a los instantes-pose, regularmente equidistantes, de la imagen-movimiento. Por otro lado, en lo que respecta a la relación entre materialidad e inmaterialidad, esta lectura permite relacionar el tiempo duradero del desplazamiento subjetivo (geográfico o introspectivo) como característica del autorretrato - como ejemplo, la obra de Francis Alys y, en especial, el vídeo-*performance Sometimes Making Something Leads to Nothing (Ice)*, en que el artista recurrió las calles de la Ciudad de Méjico arrastrando un bloque de hielo hasta que este se derritió - con la cita (el material de archivo) como variante cultural del desplazamiento.

Para Thierry Dupas¹³¹, el desplazamiento, en el autorretrato videográfico, funciona como pretexto, ya que los autores buscan entregarse a sí mismos, al proceso de autorreconocimiento, y no al espacio propiamente dicho. Por consiguiente, no es tanto el desplazamiento lo que cuenta, sino *encontrar una posición en el desplazamiento*¹³², tal como las imágenes de archivo tienden a encontrar una posición de contrapunto, geográfico y cultural, en la temporalidad continua del registro videográfico.

En este sentido, el material de archivo se encuentra dotado de una doble vectorialidad: por un lado, entre pasado, capas de pasado y presente; por otro lado, como interrupción – fuga - del presente continuo en que se pone en escena el sujeto del autorretrato.

En este momento, es ya posible clasificar algunas modalidades de interacción entre la erupción del cuerpo propio y el recurso a material de archivo como una de las estrategias formales del autorretrato:

- c) la apropiación de material de archivo, en general, como apropiación, congelamiento y puesta en abismo de instantes privilegiados (reflejos mnemónicos) con que se engendra y pone en escena la representación del “yo” en el autorretrato;
- d) la manipulación de material de archivo en *Obsessive Becoming* por un cuerpo-dispositivo circunscrito a las posibilidades creativas del medio y que revive la experiencia de la infancia a través del equipo tecnológico en el cual se auto-inscribe como presencia;
- e) la formalización de la narración en *O Tempo não Recuperado*, que instituye el mecanismo de repetición de material de archivo, a la vez programada y

¹³¹ In “Du Point de Vue du Déplacement”, in *La Règle du Je*.

¹³² *Id.*, *ibid.*

autogenerada, como dispositivo a partir del cual puede darse la emergencia del cuerpo del director, elemento unificador de la diegesis.

Por otro lado, es también ya posible definir algunas estrategias formales del autorretrato, que serán desarrolladas más profundamente en el capítulo ulterior:

- a) la presencia o la ausencia del cuerpo del director en la imagen (la sobrecarga simbólica de la figura de Robert Kramer en *Dear Doc* o el juego especular entre los cuerpos presentes de *Screen Tests* y el cuerpo ausente de Andy Warhol);
- b) los diversos usos y especificidades del material de archivo, que serán desarrollados en la sección siguiente;
- c) los variados grados de experimentación, que serán abordados en las próximas páginas.

4. Estrategias Formales del Autorretrato: La Apropiación de Material de Archivo

El plagio es necesario. Es el progreso que lo implica. Él estrecha apretadamente la frase de un autor, sirviendo de sus expresiones, borra una idea falsa, la sustituye por la idea cierta. ¹³³

El Conde de Lautréamont, o más bien Isidore Ducasse, fue el primero en usar la cita, el plagio y la apropiación como métodos sistemáticos de escritura literaria. Entre las innumerables técnicas de escritura que componen *Los Cantos de Maldoror* y las *Poesías*, se destacan, por su naturaleza insólita y productiva, el *collage*, el *ready-made*, el *cut-up*, la apropiación y la mezcla, que anticipan la desfiguración expresionista y hasta la cultura *trash* contemporánea.

Julia Kristeva¹³⁴ fundamenta su teoría del intertexto y del paragramatismo en el modelo de apropiación y de denegación creativa que da cuerpo a las dos únicas obras de Lautréamont. A un nivel extralingüístico, las dos obras deconstruyen asimismo la estética romántica y la exploran en todos sus *clichés*, exacerbando sus metáforas, el barroquismo de sus sentimientos nobles y el fondo macabro de sus melodramas. Estas estrategias desvelan la autorreflexividad de la obra en proceso, los procedimientos creativos de la obra en devenir.

Y está la cuestión polifónica. La del franco-uruguayo Isidore Ducasse, con todas las ficciones que rodean su identidad, su desdoblamiento literario en el Comte de Lautréamont, la figura de Maldoror y la constante flotación enunciativa que satura los

¹³³ Lautréamont, Comte de, "Poesías. Prefacio a um Livro Futuro", in *Os Cantos de Maldoror*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2004.

¹³⁴ Kristeva, Julia, *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Minuit, 1987.

Cantos. La voz del narrador constantemente se infiltra en la voz del personaje, la excede, la rompe, apuntando autorreferencialmente para el propio Isidore Ducasse. La interpenetración de las distintas voces es acompañada, además, por sucesivas variaciones formales: la tendencia a la divagación, la apropiación de la literatura de viajes romántica, la caricatura literaria, la heterogeneidad del estilo, un modelo de escritura que parece anticipar formas narrativas tecnológicas, tal como el montaje filmico y el montaje intelectual de Eisenstein, ciertas experiencias cinematográficas surrealistas y, sobre todo, debido a la disparidad de los regimenes expresivos y formales desplegados en el mismo cuerpo continuo, el montaje no-lineal desarrollado en el autorretrato videográfico, en el CD-ROM y el DVD-ROM, como formas narrativas que absorben y refuncionalizan una multiplicidad de códigos, prácticas formales y narrativas, objetos, espacios oníricos, memorias.

El autorretrato encuentra su germen en los dispositivos prevideográficos, en el cine analógico, pero, particularmente, en el genero literario – las experiencias fundadoras de los *Essais*, de Montaigne, de los diarios íntimos de Joubert, articulación del plano histórico – la Francia revolucionaria e imperial – y del plano privado, de Stendhal, en *Henry Brulard*, y de Proust, con la reinención de la memoria en *En Búsqueda del Tiempo Perdido*, referencia-base de dos de las obras del *corpus* audiovisual. Es posible, entonces, encontrar también una clara genealogía de las estrategias formales del autorretrato, entre las cuales la apropiación, en el campo de la literatura.

Entre la citación irrisoria y la dualidad enunciativa de la experiencia literaria de Lautréamont y el autorretrato podemos señalar ciertas áreas de proximidad y de contaminación con base en las estrategias formales y enunciativas.

Por un lado, entre la parodia de la grandilocuencia de la literatura romántica, que subvierte la ficción en proceso de los *Cantos*, y la deconstrucción de un cierto tipo de puesta en escena de la historia, del tiempo y de la memoria del documental expositivo en el autorretrato, que dota las obras del género de una predilección autorreflexiva.

Entre la historia y su representación cinematográfica, identificamos dos tipos de movimientos: por un lado, la representación de la historia – imaginemos la Guerra Civil de España a través de sus imágenes de archivo, en *Mourir à Madrid*, de Frédérique Rossif (1963), por ejemplo; por otro lado, el proceso de construcción y de actualización de la Historia a través de sus representaciones cinematográficas.

El primer movimiento posee, naturalmente, una serie de implicaciones: en primer lugar, la lectura de las imágenes del pasado en el presente tiende a liberarlas del peso subjetivo y de la carga ideológica de los sujetos de enunciación. Retomando el ejemplo de la Guerra Civil española, en la gran mayoría de los casos, las imágenes de los acontecimientos son apropiadas de forma ambivalente y, casi siempre, poco metódica y descriptiva. Un ejemplo de este primero movimiento podría ser el documental *El Perro Negro*, de Peter Forgacs (2005), que no sólo arranca el material de archivo que funda integralmente la película de su contexto de origen, sino que lo hace intencionalmente: en la actualidad, presentar a sabiendas un retrato de la Guerra Civil española construido enteramente con imágenes de archivo pertenecientes a la minoría franquista no hubiera sido “políticamente correcto”.

En segundo lugar, el uso de imágenes de archivo en el documental parte, generalmente, de una concepción indicial de los aparatos tecnológicos. En esta medida, las imágenes son vistas como construcciones automáticas, emanaciones puras del real, no mediadas ideológicamente.

El recurso a imágenes de archivo tiende, en tercer lugar, a rellenar fisuras enunciativas. En esta medida, el material de archivo es usado generalmente de una forma no inmanente, como mecanismo axiomático de testimonio de lógicas de razonamiento inexistentes en el discurso original. Dentro de esta lógica, compañía o ilustra voz-*off*, casi siempre en tercera persona, que articula y unifica discursivamente la construcción documental.

Esta característica se imbrica en la cuarta consideración: el material de archivo tiende a ser descontextualizado e interpretado en función de relecturas de la historia elaboradas póstumamente, o durante el mismo proceso de representación documental.

En lo que concierne al segundo punto - el proceso de construcción y de actualización de la Historia a través de sus representaciones cinematográficas-, el cine ha construido, sin reflexión, los acontecimientos históricos como acontecimientos cinematográficos, realidades filmadas. Para Jean-Louis Comolli:

*Hijo de este siglo en que triunfa lo espectacular, el cine es al mismo tiempo el objeto y el agente de ese triunfo, es el constructor y el archivista, el actor y la memoria*¹³⁵.

Si Hans Jürgen Syberberg¹³⁶ afirma que el Congreso de Nuremberg constituyó una puesta en escena organizada para el rodaje de *El Triunfo de la Voluntad*, de Leni Riefenstahl (1933), para Comolli, todas las grandes puestas en escena bélicas o políticas del siglo XX sufren, en su concepción, la influencia de las puestas en escenas cinematográficas y rivalizan con estas.

En esta medida, más que colocar la historia en escena, el cine la representa y la construye, concediéndole las formas de su visibilidad final. La eficacia de la puesta en escena se debe, una vez más, a la creencia, reforzada en el pacto de proyección, en el registro automático de las máquinas audiovisuales por el espectador. Sin embargo, las estrategias formales del autorretrato y, en particular, el funcionamiento del material de archivo en el género audiovisual tienden, inversamente, a subvertir y a exceder esta lógica de atestiguación ontológica. Es decir que, por un lado, la enunciación en primera persona y la presencia explícita, vocal y /o corporal del sujeto de enunciación, se opone a la generalización del espectáculo y al funcionamiento anónimo de los medios de comunicación. La primera persona afirma la prominencia creativa del sujeto frente a la masa y al automatismo de los aparatos, y al mismo tiempo constituye una forma de resistencia a la despersonalización que es central en el documental expositivo.

¹³⁵ Comolli, Jean-Louis, "Le Miroir a Deux Faces", in *Ârret sur Histoire*.

¹³⁶ Referido en Onfray, Michel, *A Política do Rebelde. Tratado de Resistencia e de Insubmissão*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997.

Y, por otro lado, en lo que concierne a la recepción del material de archivo, las estrategias de composición formal, narrativa y estructural del autorretrato se contraponen a las modalidades de recepción de las imágenes del pasado en tiempo presente por el espectador. Es decir, el material de archivo es recibido en tiempo presente, pero los procedimientos de manipulación, subjetivización y resemantización son tan fuertes e incisivos, que obstaculizan la renovación audiovisual del mundo sensible y la constitución del trazo cinematográfico como referente último de la historia reciente, como ocurre en el documental expositivo. En esta medida, la reiteración de la desnivelación temporal entre las imágenes del pasado y su re-enunciación, filtrada por el sujeto de enunciación, en tiempo presente es tan clara, que no solo funda, en la esfera de la recepción, la sospecha sobre el valor ontológico del material de archivo original, sino la expande a la obra audiovisual como totalidad. En este sentido, el autorretrato se opone al documental expositivo al afirmarse como representación, contra las proclamaciones de registro automático de este último subgénero documental.

Tal como la escritura por espirales, capas y camadas de los *Cantos*, de Lautréamont, obstruye el proceso narrativo de elaboración en la obra, las estrategias formales autorreflexivas del autorretrato, quebrantan el documental hipotéticamente en devenir. Por un lado, las estrategias de experimentación y de manipulación tecnológica, al desfigurar y al desrealizar creativamente la imagen, debilitan su fuerza ontológica. Por otro lado, promueven una dislocación de las categorías del verdadero y del falso en lo que atañe a las imágenes, “presentes” o pasadas.

Jean-Louis Comolli¹³⁷ libera estas categorías de su valor epistemológico lógico o matemático y las aborda como categorías musicales. En el documental, se verifica, para el teórico, una mayor enfatización de las relaciones y ligaciones que de las conexiones con la verdad y la falsedad como calidades intrínsecas y lógicas. En el autorretrato, la incorporación de imágenes del pasado funciona como una musicalización no-melódica de la memoria de los sujetos. El ritmo es repetitivo, circular.¹³⁸

¹³⁷ *Id., ibid.*

¹³⁸ Es interesante verificar que las composiciones no-melódicas florecieran en Bizancio durante la crisis iconoclasta.

Se coloca, aún, la cuestión polifónica. La polifonía del material de archivo respecto a los sujetos de enunciación – del material original, del material apropiado; de los sujetos de enunciación en el tiempo (la infancia – el presente); de los sujetos desdoblados del autorretrato -, pero también la polifonía de las máquinas. En la mayoría de los autorretratos analizados, se verifica una variación y una alternancia entre soportes: del caso paradigmático de *Histoire(s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard (1988-98), en última instancia, autorretrato del director, filmadas en vídeo y posproducidas en digital, obra en que por primera vez un cineasta evalúa su arte, hasta las experiencias más corrientes de digitalización y de manipulación digital de material de archivo originalmente registrado en 16mm o en Super 8, como en *Obsessive Becoming*, por ejemplo, pasando por la intersección de la memoria pública, a través de sus archivos, de la memoria cinematográfica, por medio de sus fragmentos, y de la memoria privada, a través del proceso de rememoración y de construcción audiovisual, en un escenario virtual computadorizado, como es el caso de *The Art of Memory*, de Woody Vasulka, o de *Ich Tank*, de David Larcher.

La hibridez de soportes constituye una de las características más remarcables de *The Art of Memory*: por un lado, la ambientación de las imágenes cinematográficas (transferidas a soporte electrónico) en un paisaje electrónico que pone en abismo los códigos cinematográficos básicos – la perspectiva y las limitaciones del cuadro cinematográfico -, y los potencia narrativamente. Por otro lado, el proceso de resignificación de la Historia emerge de la hibridación de códigos de distintos soportes. Por fin, el material de archivo documental es desvinculado de su valor referencial a partir de su contaminación electrónica. En *Ich Tank*, el autorretrato emerge de la superposición y de la manipulación de elementos híbridos, unificados por la presencia y la discursividad verborrágica de Larcher.

Como género, el autorretrato se caracteriza por la combinación de la determinación tecnológica, de acuerdo a cada medio audiovisual, con la acción singular y experimental ejercida por el autor sobre el aparato tecnológico y sobre el material de base. Este doble funcionamiento del autorretrato crea dos tipos de estrategias de experimentación, en función de las cuales fue abordado el *corpus* de análisis:

- f) por un lado, las estrategias de resemantización (apropiación) y de desontologización de las imágenes filmadas en tiempo “presente” o de material de archivo preexistente, familiar, público, privado, híbrido;
- g) por otro lado, la experimentación (apropiación) experimental y formal del aparato tecnológico.

El vídeo y el vídeo digital, como dispositivos tecnológicos de producción digital, poseen un abanico de características tecnológicas que pueden favorecer y potenciar la experiencia del autorretrato. Sin embargo, como ha sido ya referido, el autorretrato como género audiovisual encuentra su punto de origen en los dispositivos prevideográficos (en la fotografía y en el cine analógico), fue particularmente rico como género literario, y prevalece, dotado de una mayor complejidad semántica y sintáctica, en los dispositivos de configuración narrativa pós-videográfica, como en el multimedia digital interactivo.

El análisis del *corpus* audiovisual en los próximos capítulos, tomará, de esta manera, como base las estrategias formales del autorretrato, en su doble vertiente, y como variable estructural la relación entre máquinas y sujetos audiovisuales. Serán señalados, dentro de este cuadro, espacios de discontinuidad, pero también las líneas de continuidad que fundan el autorretrato como género.

La selección de los objetos de análisis fue guiada por el propósito de estudiar distintas modalidades de experimentación tecnológica y diferentes tipologías del funcionamiento del material de archivo en las diversas modalidades del autorretrato, definidas de acuerdo a sus fases tecnológicas. Las siguientes distinciones, que se agregan a las formuladas en el capítulo precedente, fueran consideradas:

- I) el recurso a material de archivo público y/o material de archivo privado;
- II) subdivisión del material de archivo privado en tres grados:
 - a) material de archivo privado personal;
 - b) material de archivo privado familiar;
 - c) material de archivo privado público, en los casos de apropiación de material de archivo de una cinematografía personal preexistente, como, por ejemplo, en *Dear Doc*, de Robert Kramer, y en *Immemory One*, de Chris Marker;
- III) apropiación de material de archivo y/o experimentación formal del aparato tecnológico;
- IV) dentro de la última categoría, definición de varios grados de experimentación;
- V) experimentación narrativa y formal y / o experimentación estética.

A la clasificación enunciada no subyace una concepción singularizada de las obras en cuestión. Cada una de las obras analizadas se encuadra en diversos niveles de experimentación formal:

- *Screen Tests*, de Andy Warhol: la teatralización del cotidiano a través de la dilatación de su duración separa la imagen de la ontología de su modelo y apunta para la presencia del autor- manipulador de la cámara; en este sentido, he interpretado la obra como autorretrato diferido y prorrogado de Andy Warhol, a partir de un uso experimental del aparato;
- *Dear Doc*, de Robert Kramer: obra que actualiza, a partir de la experimentación narrativa, formal y experimental y de la apropiación de material de archivo, el autorretrato de Kramer, delegado parcialmente en

*Route 1*¹³⁹, (de 1989, el principal archivo cinematográfico de *Dear Doc*), en la figura del Doc, el actor Paul McIsaac;

- *Obsessive Becoming*, de Daniel Reeves: apropiación de material de archivo (privado familiar, privado personal, privado público y público) y experimentación narrativa y formal;
- *Who's Going to Pay for These Donuts Anyway?*, de Janice Tanaka: apropiación de material de archivo público y experimentación narrativa y formal;
- *Immemory One*, de Chris Marker: cubre todas las estrategias formales definidas; por otro lado, extiende el concepto de apropiación a otras fuentes: textos literarios, pinturas, etc.;
- *O Tempo Não Recuperado*, de Lucas Bambozzi: combina la apropiación de material de archivo (privado personal) con modalidades de experimentación narrativa, formal y estética, a través de la programación de una base de datos en ordenador.

¹³⁹ En *Route 1*, el actor Paul McIsaac interpreta el personaje Doc que, tal como Robert Kramer, con quien interactúa al largo de un viaje de carretera por EE.UU., retorna a la patria después de un periodo largo en Europa.

5. Análisis del Corpus Audiovisual

a) *Screen Tests*

Andy Warhol (1964-66)

En el mundo homérico el hombre tiene una existencia doble: la de su corporeidad perceptible y la de su imagen invisible, que solo gana vida propia e independiente después de la muerte¹⁴⁰.

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Cámara y dirección: Andy Warhol

Formato: 16mm

Duración promedia de cada *Screen Test*: 3 minutos

Personajes: más de quinientos, incluyendo Gerard Malanga (1964), Barbara Rubin (1964), Jonas Mekas (1964), Piero Heliczer (1964), Susan Sontag (1964), Allen Ginsberg (c.64/65), John Ashbery (1965), Benedetta Barzini (1966), Francesco Scavullo (1965), Phoebe Russell (1965), Marisa Berenson (1965), Nico (1966), Lou Reed (1966), John Wieners, Bob Dylan, Ingrid Superstar, Edie Sedgwick (1965), Ivy Nicholson, Danny Fields, Billy Name, Salvador Dali (1966), Donovan (1966), Charles Henri Ford (1966), Rene Ricard (1966), Willard Maas (1966), Baby Jane Holzer (en la foto), Phoebe Russell (1965), Susan Bottomly (1966)

Un cuerpo aislado se expone durante aproximadamente tres minutos a la cámara cinematográfica. El tiempo de exposición fue predefinido, y, sin embargo, se dilata y repite, instituyéndose como antítesis de la premisa inicial – el cuerpo que se mueve en el cuadro estático y que repite la acción en el tiempo no sabe que hacer, se vuelve agónico, obstruido, momificado.

¹⁴⁰ Rhode, Erwin, *Psique. La Idea del Alma y la Inmortalidad entre los Griegos*, Méjico, FCE, 1994

*Screen Tests*¹⁴¹, de Andy Warhol, obra que retoma la cuestión de la reproducibilidad técnica presente en toda la obra del artista, parte de una idea de Gerad Malanga, *habitué* de la Factory. Es la Factory, estudio de Warhol y espacio *underground* en la Nueva York de las décadas de 60 y de 70, que sirve, además, de escenario y set de filmación de estas *pruebas de casting*.

Si André Bazin define la función primordial del arte como la *salvación del ser por las apariencias*¹⁴², *Screen Tests*, de Andy Warhol, parece duplicar la imagen como sustituta mágica del ser, inscribiendo la forma en el dominio de la duración y exorcizando el tiempo. Los cuerpos de *Screen Tests* nos recuerdan, por su petrificación, los cuerpos deificados de *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard (1963) – en las dos obras el estatismo de los cuerpos es puesto en marcha por la mecánica de los aparatos; el movimiento circular de la obra de Godard torna dinámico el cuerpo perceptible; la dinámica de la proyección torna perenne, en la obra de Warhol, la imagen visible de los cuerpos.

Cual canto de Sirenas, el funcionamiento encantador y continuo del dispositivo tecnológico absorbe el soplo del ser expuesto a la máquina. La narración se funda. Un poderoso ritual erótico-mecánico se compone. Los cuerpos ensayan gestos y movimientos de seducción del aparato. Warhol descubre (sacrifica), inscribiéndolos en la duración, cuerpos para el tiempo, *huellas digitales*¹⁴³.

Los mecanismos de puesta en escena contrarían la “esencial” objetividad de la fotografía. La puesta en escena se funda como puesta en abismo de una imagen especular invertida que apunta, al final de la cadena semiótica, para el propio Warhol. Encadenamientos tautológicos crean imágenes que plenamente proceden de la ontología del modelo, que *son la presencia turbadora de la vida detenida en su duración*¹⁴⁴.

¹⁴¹ La obra *VOOM Portraits*, de Bob Wilson (2004-2006), retoma la idea de *Screen Tests* en soporte HD. La serie de retratos en vídeo HD fue producida por la compañía VOOM, pionera en la TV HD. Retrata figuras como Wilem Dafoe, Marianne Faithfull, Isabelle Huppert, Juliette Binoche, Brad Pitt, etc.

¹⁴² *Id., ibid.*

¹⁴³ *Id., ibid.*

¹⁴⁴ *Id., ibid.*

El gesto apropiador de Warhol presupone, no obstante, una ruptura radical con la ontología de la imagen cinematográfica. Para Bazin:

... *la imagen de las cosas es también la imagen de su duración (la momificación del cambio)*¹⁴⁵,

de un cambio a 24 cuadros por segundo.

La ralentización de la proyección de cada prueba cinematográfica (o prueba de *casting*), filmada a 24 cuadros por segundo y proyectada a 16 cuadros por segundo, retomando, de este modo, el tiempo de proyección del cine mudo primitivo, además de apuntar de forma autorreflexiva para la instancia de enunciación y para los dispositivos materiales de registro y de proyección, genera una incompatibilidad fundamental entre la duración de los cuerpos y el tiempo de esa duración, lo que, en última instancia, suspende la identidad ontológica entre el cuerpo retratado que magnetiza el tiempo y el cuerpo del retrato que magnetiza en el tiempo. Modelos de permanencia de la duración porque los *Screen Tests* son continuos, reactivables, recomienzan siempre, diluidos en manchas de luz y de sombra.

En este cine-cuerpo en que se modulan a la vez el instante cualquiera de la duración del cuerpo presente y el instante definido de las poses con que el cuerpo se desdobra, la reconstitución del tiempo es creada por el encadenamiento prolongado y continuo del movimiento. Para Gilles Deleuze¹⁴⁶, el cine describe la persistencia del movimiento, fijado en sus puntos cualesquiera, paradójicamente combinada con los instantes privilegiados (los instantes privilegiados del patético, por ejemplo). Los cuerpos puestos en duración por la cámara de Warhol son cuerpos que, tecnológicamente, en su relación con el dispositivo cinematográfico, remontan al precine propio de la fotografía de pose, pero que a la vez anticipan la ceremonización tecnológica del cuerpo cotidiano en el vídeo (pensemos en *Mario Banana*, de 1964, por ejemplo). En *Reasons for Knocking at an Empty House*, de Bill Viola (1982), es la

¹⁴⁵ *Id., ibid.*

¹⁴⁶ Deleuze, Gilles, *A Imagem-Movimento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004

experiencia del cuerpo cansado del autor, aplazado allá de la duración consentida, a presentarse, exhausto, ante la cámara, tras tres días y tres noches en vigilia. Es una experiencia de este tipo, de desplazamiento estático de la corporeidad (por la ausencia de movimiento de cámara, sustituido por los movimientos ralentizados de la proyección) que nos es ofrecida en *Screen Tests*, que fueran originariamente denominados “stillies”, es decir, retratos fijos, como fotografías o pinturas.

Hay una componente de fijación en la imagen, reforzada por las poses adoptadas por los cuerpos indefensos, inmaterializados, que es bloqueada por la intervención tecnológica de Warhol sobre la velocidad de proyección de las imágenes. Por consiguiente, si *Screen Tests* apunta, en primer término, a la experiencia del cuerpo trascendental del sujeto en la imagen, la intervención técnica de Warhol, teatralizando el cotidiano a través de la dilatación de su duración, separa la imagen de la ontología del modelo, la desfigura, imbricándola, en última instancia, en la presencia del autor manipulador del aparato. Sería legítimo afirmar, *in extremis*, que los *Screen Tests* constituyen autorretratos diferidos o prorrogados del autor.

Para Jean-Louis Baudry¹⁴⁷, el cine eleva el ojo-sujeto configurado por la perspectiva renacentista a una función más vasta: al reconstituir el movimiento, el cine lo encarna y, en este sentido, libera el ojo, ya no condicionado por las leyes espacio-temporales y por los límites del movimiento. En el entender del autor, la representación será siempre constitutiva de un sentido y, en esta medida, la imagen ofrece el mundo como objeto invertido de sentido, como objeto intencional – la transformación del mundo en imagen, al mismo tiempo que opera una inversión de las categorías semióticas, concretiza una especie de reducción fenomenológica, al permitir cuestionar la existencia del mundo allá de su imagen. Al instituir el sentido, la imagen funda simultáneamente el sujeto como centro de la representación, sujeto trascendental, centro activo y fuente de sentido, sustituyendo la trascendencia divina de la pintura medieval por una trascendencia metafísica abstracta (e ideológica).

La expansión de la duración consumada en *Screen Tests* opera un descentramiento que destituye, saturándolo, el sujeto como centro de la representación. El exceso de presencia configurado por la plenitud constante de estos cuerpos,

¹⁴⁷ *Id., ibid.*

expuestos a la máquina y, a la vez, a la imposibilidad fenomenológica de aplazar el tiempo, apuntan para una ausencia – la del cuerpo del director que todavía no puede presentarse en escena. Si la paradoja de la restauración de continuidad entre elementos discontinuos subyace a la invención del cine como aparato tecnológico, la apropiación de la duración en *Screen Tests*, a través de un efecto de violencia y de exceso de sentido, bloquea la restauración de continuidad entre los elementos discontinuos y apunta para el cuerpo detrás de la cámara. Si, para Bellour, el auto-retrato se caracteriza por una temporalidad sin fin y toma como punto de partida una cuestión, que en sí misma, notoriamente evidencia un vacío, la del cuerpo ocioso, preso en una espera, presente o ausente, los *Screen Tests* pueden ser considerados auto-retratos especulares de Warhol, *auto-retratos en el límite del apagamiento y de la impersonalidad*¹⁴⁸.

Warhol se rodea y se proyecta en cuerpos hermosos, los cuerpos que se mueven en la Factory. En *Award Presentation to Andy Warhol*, de Jonas Mekas (1964), el cuerpo del artista se inscribe en escena circunscrito por estos cuerpos. El cuerpo elige una posición central, predeterminada o aleatoria. Tal como en *Screen Tests*, los movimientos son retardados, la proyección silente y aplazada. La célebre banana es deshojada cadenciosamente. La mímica facial recuerda la risa tímida de Susan Sontag o el altivo pestañear de Jenny Holzer en *Screen Tests*.

Entendemos que la inscripción del espacio autobiográfico se verifica en la obra de Warhol, de forma explícita y constante, como reflejo de una comunidad artística y subcultural, a modo de crónica y de retrato de grupo. Por un lado, por la constancia de la Factory, como espacio escenográfico, en sus obras audiovisuales – de *Vynil* (1965) a *The Nude Restaurant* (1967), pasando por *Screen Tests*¹⁴⁹, es la Factory, como espacio físico, pero a la vez como espacio imaginario y tejido colectivo de referencias “mitológicas” que propician una ubicación inmediata del espectador, a colocarse en escena. En este sentido, *Screen Tests* se presenta como autorretrato singular y colectivo. Warhol somete aquellos que lo rodean a pruebas cinematográficas, colocándolos frente a cámara y dejando correr el rollo.

¹⁴⁸ *Id., ibid.*

¹⁴⁹ Solo uno de los cerca de quinientos *Screen Tests* fue registrado fuera de la Factory.

Por otro lado, es imperativo evaluar la proxémica de la relación entre los cuerpos registrados y el aparato, tanto como la distancia entre este y el cuerpo del enunciador. El tamaño del plano es variable – del plano corto al plano general –, pero la separación es constante y amplia – 4.57 metros de distancia separan los cuerpos filmados de la cámara, verificándose, sin embargo, una sensación de intimidad y de contigüidad más estrecha; el aparato media la demarcación – ontológica y fenomenológica – entre los cuerpos filmados y el cuerpo que filma. Se demarcan dos territorios, reinventados por la manipulación del dispositivo de proyección – el territorio de la representación y el territorio del representante. Si la instancia discursiva de representación ha sido históricamente elidida del espacio de la representación (con rarísimas excepciones, como la aparición de Velásquez como centro autoinstituido de la representación en *Las Meninas*), es decir, si la dominación implícita en el acto de representar el otro lo funda como alterno e instituye la imposibilidad radical de que representado y representante compartan el espacio de representación, los procedimientos experimentales de *Screen Tests* proyectan e implantan Warhol en el territorio de lo representado.

La relación entre máquina y sujetos audiovisuales, analizada en el primer capítulo este ensayo, se proyecta en *Screen Tests* en dos niveles:

1) por un lado, en la proxémica entre el cuerpo y el aparato de registro: la distancia entre la cámara y el sujeto representado determina modalidades de exposición – estrategias de seducción y de visión – del cuerpo a la cámara. La cámara fija favorece la exposición estática de los cuerpos. Pese a la inmovilidad del cuadro y a la circunscripción del sujeto a sus coordenadas espaciales, los cuerpos se mueven. Sutilmente, a través de mímica facial (*Screen Test* de Jenny Holzer); manifiestamente, denotando una cierta incomodidad frente a la cámara (*Screen Test* de Dennis Hopper). Hay, aun, la cuestión de la mirada y la dificultad, evidente en ciertos *Screen Tests*, como en el *casting* de Susan Sontag, de enfrentar frontalmente la visión mecánica;

2) por otro lado, en la ubicación del cuerpo-productor, el cuerpo de Warhol, relativamente al dispositivo tecnológico y a los cuerpos retratados. Warhol

evidentemente se coloca detrás de cámara, la maneja, y, sin embargo, se verifica una inscripción abismal de su cuerpo en escena. A través del juego de miradas – la oblicuidad de ciertas miradas, que se proyectan transversalmente en el fuera de campo, evitando la confrontación directa con la cámara -, e igualmente a través de la manipulación experimental – prometéica - del aparato tecnológico que revela el artista como gran enunciador.

El espacio cinematográfico de representación constituye, todavía, pese a la definición del cine como arte del movimiento, un espacio doblemente fijo (al contrario del espacio videográfico de representación): en primer lugar, a un nivel técnico, en lo que concierne a su dimensión fotogramática, animada por el dispositivo de proyección; en segundo lugar, a un nivel fenomenológico, ya que no solo las modalidades de recepción de la imagen cinematográfica son indubitablemente estáticas – el espectador la recibe sentado en una sala oscura -, sino también porque el contexto de registro de los cuerpos representados se caracteriza por procedimientos de fijación. El proceso de absorción del cuerpo por el aparato implica una contención del cuerpo a los límites del cuadro; en esta medida, el cuerpo registrado es siempre un cuerpo circunscrito, un cuerpo perseguido que no puede tornarse, en ningún sentido, fuera de campo.

Pero las estrategias de experimentación formal de *Screen Tests* operan igualmente en el nivel de la recepción, invirtiendo las condiciones de visibilidad cinematográfica. El estatismo de los cuadros que contienen los cuerpos se traduce en una doble dinámica:

- 1) por un lado, en la proyección del cuerpo-productor, a través de una serie de procesos de subjetivación, entre los cuales, el proceso de ralentización de la proyección, en los cuerpos registrados;

2) por otro lado, porque el estatismo del cuadro en *Screen Tests* – cuadros en movimiento, naturalezas vivas¹⁵⁰ – favorece formas de recepción móviles. La contemplación de *Screen Tests* fuerza al espectador al desplazamiento, al movimiento dentro del espacio (de la galería o del museo) en que la obra es proyectada, lo que anticipa la interactividad de la vídeo-instalación contemporánea.

Considero importante subrayar que la implicación del espectador no constituye solamente una implicación motora, sino también una implicación afectiva: la equivalencia entre el tiempo de la narración y la duración de cada “prueba de casting” es responsable por el confronto entre el espectador y la persona filmada en tiempo real, lo que necesariamente refuerza la carga emotiva del contexto de recepción. El espectador se mira en el otro como en un espejo. Este proceso de identificación posee, sin embargo, contornos difusos. El tiempo dilatado de la proyección obstaculiza la creación de una identificación acorde al modelo del *star system*.

El cuerpo del espectador es implicado pues, a un nivel performativo y afectivo, en la imagen. El cuerpo circula entre y por las imágenes. En este sentido, *Screen Tests* define, en la línea de lo que ha sido desarrollado en el capítulo III de este ensayo, dos tipos de relación entre cuerpo e imagen, que podrían ser definidos como procesos de subjetivación del registro:

1) la dialogía entre el cuerpo del autor y los cuerpos representados, que se juega a un doble nivel: en la proxémica escénica y, en paralelo, por medio de las estrategias de manipulación de los cuerpos hechos imagen – ralentización de la proyección –, procesadas a un nivel de “postproducción”, es decir, a través del mecanismo constitutivo del cine como arte mediática, el mecanismo de proyección;

2) el desplazamiento del espectador por un espacio en que las imágenes – los *Screen Tests* – están colgadas como obras pictóricas vivas: la relación entre un cuerpo-

¹⁵⁰ Marie Lea Bandy se cuestiona: *son (los Screen Tests) versiones filmicas de pinturas?*, in AA.VV., *Andy Warhol: Motion Pictures / Cuadros en Movimiento*, Buenos Aires, MALBA, 2005.

móvil, el cuerpo del espectador, y cuerpos inmovilizados, herederos del aura de los cuerpos-estrella, que, paradójicamente, son cinéticos dentro de cuadro.

Los procesos de subjetivación del registro, asociados a la manipulación del dispositivo de proyección, son, por otro lado, indisociables de ciertos procedimientos de abstracción de la imagen cinematográfica. Por un lado, estos procedimientos se oponen formalmente a los procesos de tipificación de la imagen industrial que caracterizan la obra de Warhol en su vertiente pictórica. Si nos atenemos, sin embargo, al estatuto del cine como maquinaria industrial, contra el estatuto de la imagen pictórica, como imagen “artística”, identificamos, por otro lado, la misma lógica de trastorno, inversión y desfuncionalización de los usos morfológicos de la imagen. Las veladuras y borrones que cubren ciertos fragmentos de la imagen, creando áreas vacías en que los cuerpos se desvanecen y transfiguran en manchas de luz y de sombra, sobre todo en el inicio y en el final de cada *Screen Test*, suspenden el efecto indicial de la imagen y la desfiguran y desrealizan conceptualmente. La desmaterialización y la inestabilización del referente realizadas por estos procedimientos creativos se inscriben en la línea del llamado de Vilém Flusser a la manipulación creativa de los aparatos tecnológicos¹⁵¹.

Las operaciones de experimentación y de apropiación del aparato tecnológico, en este caso de la máquina filmica, que pueden ser definidas, en la línea de lo que ha sido desarrollado, como prometeicas, en sus dos niveles – manipulación del tiempo de proyección y abstracción de la imagen analógica -, se aproximan, asimismo, del concepto de *entre-imágenes* de Raymond Bellour¹⁵². Crean pasajes entre el móvil y el inmóvil, entre la analogía cinematográfica y la tendencia a la desfiguración, trabajan más allá y más acá de la imagen: en un espacio impreciso en el que el film-proyección paradójicamente obstaculiza sin cesar el film-película. Solo a partir de este entorpecimiento podría emerger el autorretrato.

Una dialéctica entre el film en devenir y el film-objeto caracteriza, igualmente, *Dear Doc*, de Robert Kramer, obra que será analizada en el próximo capítulo.

¹⁵¹ *Vide* capítulo *Prometeo contra Narciso*.

¹⁵² *Id.*, *ibid.*

b) *Dear Doc*¹⁵³

Robert Kramer (1990)

Cuanto a la memoria, es terrible. Unas veces va buscar imágenes distantes de acontecimientos que, en general, aún vendrán a suceder. Otras, pura y simplemente no hay memoria de nada. Un poco como si yo comenzara a ser a cada fracción de segundo, y llevo un tiempo infinito, deshumano, para eruir de nuevo, pieza a pieza, lo que soy.(...) Me seduce la idea de venir a vivir en un cuerpo que ya no siente, etílico, transparente, y con una liviandad de cenizas.¹⁵⁴

FICHA TÉCNICA

Dirección: Robert Kramer

Fotografía y montaje: Robert Kramer

Personajes: Robert Kramer, Paul McIsaac

Producción: Les Films d'Ici, La Sept

Formato: Vídeo

Duración: 35 minutos

1990 / Francia / Color

La imagen sucia, inmóvil y casi háptica de un rostro que habla. El movimiento de los labios acompaña el *flow* que recorre el cuadro. Los tonos son azules, etéreos, diluidos. La imagen reproducida es evidentemente filtrada por un dispositivo tecnológico. *Here in Paris, Paul...*¹⁵⁵ El sonido agudo y anguloso de una transmisión entrecorta la voz. Un intertítulo: *A home movie from my cutting room, which is also my*

¹⁵³ *Querido Doc*

¹⁵⁴ Al Berto, "Ressaca para uma Autobiografia", in *O Anjo Mudo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

¹⁵⁵ *Aquí, en Paris, Paul...*

*home*¹⁵⁶.

Durante el proceso de montaje de *Route 1*, Robert Kramer, ya en París, compone una videocarta dirigida a Paul McIsaac, el Doc de *Doc's Kingdom* (1987) y del documental americano.

El estatuto híbrido del personaje es desde luego enunciado en la primera secuencia del cortometraje a través de la voz-off en primera persona de Kramer: *The Doc who is you, Paul, and not you. Who is also me*¹⁵⁷. El personaje-Kramer, el director de *Doc's Kingdom* y de *Route 1* (1989), “escribe” al personaje-Paul, el médico de las dos películas, una imagen a otra imagen.

En la primera secuencia de *Dear Doc*, la mano de Kramer roza la pantalla, bajo o dentro de la cual imágenes de Erika y de Kenja Ho, la compañera y la hija del director, respectivamente, tanto como planos de las sesiones de composición de la música de *Route 1*, seguidos de material en bruto de la odisea americana, se suceden. Este gesto contamina la película de una cierta inseguridad ontológica, que parece inestabilizar la frontera entre el cuerpo corpóreo y la imagen. En la secuencia final de la videocarta, son ya las manos de Erika, a acariciar, dentro de la pantalla, la superficie cóncava de una escultura de granito (imágenes que pertenecen al vídeo *X-Country*, de 1987). La figura de Kramer, el hipertrofiado cuerpo visual y táctil del director, organiza los imprecisos límites entre la interioridad y la exterioridad del gesto repetido, que marcan la tenue frontera entre representación y registro.

Por otro lado, la lógica narrativa del plano / contra-plano es hiperbolizada, desvelando la esencial discontinuidad de las reglas de montaje temporal y espacial clásico: imágenes de *Doc's Kingdom*, de *X-Country* y de *Route 1* (y también imágenes del archivo familiar de Kramer, imágenes de Kramer en su estudio de montaje, en pleno proceso de edición de *Route 1*, e igualmente de *Dear Doc*, tanto como imágenes de la composición de la banda sonora del documental) son entrelazadas en una misma cadena espacio-temporal. Por consiguiente, a un plano de *Doc's Kingdom* del Doc en la orilla oriental del río Tajo, en Lisboa, se siguen imágenes de su llegada a Nueva York, en

¹⁵⁶ *Un film familiar de mi isla de edición, que también es mi hogar.*

¹⁵⁷ *El Doc que sos vos, Paul, y no sos vos. Que yo soy también.*

Route 1, captadas en contra-plano desde el río Hudson. El *raccord* es reforzado por la continuidad sonora y por la *voz-off*. La superposición, la contaminación y el encadenamiento de espacios y tiempo discontinuos se configura como metodología formal y estructural de *Dear Doc*.

Más que en presencia de cuestiones de intertextualidad y de polifonía narrativa, nos encontraríamos ante una especie de efecto de polifonía sinestésica (la sensación como único eje verosímil de continuidad), que puede remitir a la narrativa de William Faulkner, citado (*Luz de Agosto*) por Kramer en la primera videocarta a Steve Dwoskin, *Hi Steve* (1991).

Si en el comienzo de la videocarta afirma Kramer constituir esta *a home movie from my cutting room, which is also my home...*¹⁵⁸, el verso de Joachim du Bellay del intertítulo final – *Heureux qui, comme Ulysse après un long voyage...*¹⁵⁹, circunscribe Kramer a un no-lugar entre dos mundos, tal vez al lugar neutro y condensado de la sala de edición, e incorpora el conflicto, patentado por la estructura formal de la película, entre la imagen como registro y la imagen como representación. Se verifica constantemente un salto (formal y cualitativo), marcado por el uso de dos tecnologías audiovisuales – el filmico y el vídeo - entre la imagen como “registro” – la imagen de *Route 1* -, y la imagen como “representación” – la imagen de *Route 1* que Kramer visiona, analiza y escruta en las pantallas de la sala de edición; entre la imagen de Paul, en la secuencia del río, excluida del corte final de *Route 1*, inserida en *Dear Doc*, y la imagen-Paul en movimiento en el dispositivo videográfico inscripto en el interior del cuadro del documental.

Este mecanismo remite, por otro lado, a la cuestión de la asimilación entre filmar y mirar, a la cual subyace una concepción de la cámara como prótesis – *to film is to look*¹⁶⁰, enunciada por Kramer en la *voz-in* de *Route 1 - Dear Doc*. ¿A que correspondería, por lo tanto, el “remirar” que da origen a *Dear Doc*? Además de una fructífera reflexión sobre el proceso de producción de *Route 1* (*We take the necessary*

¹⁵⁸ Vide nota de pie n° 156.

¹⁵⁹ *Felices aquellos que, como Ulises después de un largo viaje...*

¹⁶⁰ *Filmar es mirar.*

*distance to make them*¹⁶¹ – las películas), *Dear Doc* constituye asimismo una actualización del autorretrato de Kramer delegado, en la primera película, en la figura del Doc. Considero importante precisar, sin embargo, que, en *Route 1*, esta delegación es suturada por algunas secuencias: la secuencia de la segunda llegada a Nueva York, cuando Kramer, en *voz-off* recuerda su infancia, con su padre también médico, en la periferia de la ciudad, por ejemplo. Entendemos que estos procedimientos poseen, sin embargo, un carácter, en cierto sentido, hermético: exigen, por parte del espectador, alguna familiaridad con la figura – la voz –, y con la obra del cineasta – sus modelos enunciativos.

Si entre *Doc's Kingdom* y *Route 1*, transitamos del territorio de la “ficción” al terreno del “documental”, de *Route 1* a *Dear Doc* pasamos de un autorretrato diferido (que ciertas secuencias de montaje de *Dear Doc* confirman), “fallado” – el personaje del Doc desaparece y es reencontrado, “emancipado” diegeticamente, en Miami –, a un autorretrato espontáneo, alimentado por la transfiguración de la realidad de *Route 1* bajo la acción tecnológica de la imagen.

La imagen registrada diluye, a través de los procesos de manipulación y de superposición espaciotemporal, su fuerza ontológica; el peso de los cuerpos en la imagen parece disolverse al ser doblemente mediado. La imagen demuestra su esencial incapacidad de penetrar la carne. Hay algo que permanece remaneciente, en el dominio del incapturable, del inimputable, y la continua oscilación entre imagen registrada e imagen visionada parece desvelarlo a veces. Ese algo indefinible es mucho más claro en *Ghosts of Electricity* (1997) – la absoluta imbricación entre arte y vida, en la obra de Kramer, explícita en *Dear Doc* en la amplia combinación de materiales de archivo, que apuntan, en última instancia, para el film terminado y todavía en devenir, es metafóricamente representada en este último vídeo en la hibridación del cuerpo de Kramer con el dispositivo tecnológico. Si la citación de *Hamletmaschine*, de Heiner Müller, en *Hi Steve*, remitía ya para este tipo de fusión, el contrapunto y el posterior protetismo entre máquinas y cuerpos de *Ghosts of Electricity* se encuadra en la desvinculación entre forma y función y en la dolencia de los cuerpos en la sociedad postindustrial. A partir de esa falencia y de esa problemática, *Dear Doc* puede ser

¹⁶¹ *Tomamos la distancia necesaria para hacerlas...*

interpretada como obra de actualización y de reflexión de *Route 1*, como obra inconclusa de la vida, en el sentido que asume el proyecto del *Livre* en la vida-obra de Mallarmé.

Solo la figura de Kramer, en el proceso de producción, se yergue y unifica los fragmentos dispersos, los pedazos de vida que se confunden con los extractos de la obra, como si el director realizara algo como un auto-homenaje *pre-mortem*, un sacrificio en pos de una suspensión del tiempo: *A movie between two worlds a fiction between others a movie that comes from another culture*¹⁶².

Si la videocarta constituye en las décadas de 80 y de 90 del siglo XX una forma de correspondencia ampliamente utilizada por directores y videoartistas – la serie de *Videoletters* intercambiadas entre Kramer y Steve Dwoskin en 1991 –, la videocarta *Dear Doc* posee, asimismo, características singulares que la destacan dentro del género. Por un lado, el destinatario de la carta no es el actor Paul McIsaac, amigo de larga data de Kramer, sino el personaje Doc. En esta medida, la carta – casi un monólogo – extrapola el nivel extradiegético para inserirse en el universo intradiegético, intertextual e hipertextual de la obra de Kramer. Más que una reflexión sobre el proceso creativo audiovisual en sus dos fases – el registro y la postproducción de imagen, sonora y musical –, la obra constituye una interpelación franca y directa al proyecto krameriano de entrelazamiento entre arte y vida. En *Point de Départ* (1993), *Route 1*, *Dear Doc* y *Berlin 10/90* (1991), arte y vida se articulan íntimamente a partir de sus materiales, de las estrategias narrativas y formales de puesta en escena y del uso experimental de las tecnologías audiovisuales.

Es importante remarcar que el Doc – Paul McIsaac – transita de *Doc's Kingdom* para *Route 1* como personaje de ficción. Sin embargo, en Lisboa Oriental el Doc se movía ya como un personaje documental. Las imágenes de la película conforman el archivo visual definitivo del último sector de la ciudad a ser planificado urbanísticamente antes de la Exposición Universal del 1998.

Hay una inequívoca continuidad narrativa entre *Doc's Kingdom* y *Route 1* fundada en el personaje del Doc: el Doc regresa de un exilio de diez años en África y en

¹⁶² *Un film entre dos mundos; una ficción entre otras; un film que viene de otra cultura.*

Europa; cuenta a un comerciante portugués que ha vivido en Lisboa; realiza una llamada telefónica fallada a Jimmy, su hijo en *Doc's Kingdom*, interpretado por Vincent Gallo. Por otro lado, ejes de continuidad biográfica entre el personaje del Doc y la vida de Kramer: el autoexilio del cineasta en París y en Berlín, el retorno a los EE.UU., la condición de extranjero en el propio país. Sin embargo, al transitar de *Route 1* para *Dear Doc*, el Doc es, en un primer nivel, rescatado como personaje documental.

Si intentamos realizar un *découpage* mental de los múltiples bloques narrativos espaciales y diegéticos que componen la estructura hiperfragmentaria de *Dear Doc*, verificamos que el vídeo realiza un verdadero atentado terrorista contra la ontología de la imagen. En primer lugar, la frontera entre la imagen como registro y la imagen como representación se desmorona completamente. Las imágenes de Erika sembrando flores en la casa de los Kramer en París posee el mismo estatuto indicial y el mismo valor diegético de las imágenes que componen la secuencia, de *Doc's Kingdom*, en que el médico Paul McIsaac toca un cadáver ficticio en el Hospital de San José o de las imágenes “documentales” de Washington entrevistas a partir del vehículo en que se desplaza Kramer (y tal vez Paul) de *Route 1*. Por otro lado, es notorio que solo la continuidad del proceso de edición de *Route 1* - ficticia o pasada, una vez que, en 1990, el montaje de la película estaba ya terminado -, logra unificar el inmenso mosaico de fragmentos espaciales y temporales. La permanente oscilación entre imagen “inmediata” e imagen mediatizada en segundo grado – reproducida en televisores -, da cuenta de esta subversión ontológica.

En este sentido, solamente la heterogeneidad de los formatos tecnológicos permite delimitar las camadas temporales y los territorios geográficos que componen fragmentariamente *Dear Doc*. Por otro lado, también la diversidad de soportes permite separar, tras un análisis minucioso, las diversas categorías de imágenes:

- las imágenes de *Doc's Kingdom*, en 35mm;
- las imágenes de *Route 1* (e, igualmente, de secuencias que no fueran incluidas en el montaje final, como la secuencia en que Kramer y Paul

dialogan sobre el proceso de registro de la película al borde un río), en 16 mm;

- las imágenes de *X-Country*, en vídeo;
- las imágenes de Kramer durante el proceso de edición, en vídeo;
- las imágenes de las sesiones de composición y grabación de la música de *Route 1*, en vídeo;
- material de archivo familiar fragmentario, en diversos soportes.

Retomando un concepto caro a Raymond Bellour, el vídeo funciona aquí como un *atravesador*¹⁶³ que opera pasajes entre imágenes. Esta tecnología desestabiliza aun, en *Dear Doc*, la ontología de la imagen cinematográfica y propicia la experimentación de la mutación plástica de la imagen – las imágenes hápticas y desfiguradas cromáticamente de la secuencia de apertura, por ejemplo.

Es importante referir, por otro lado, que las especificidades del vídeo como tecnología electrónica son potenciadas por Kramer en el concepto de videocarta. La posible coincidencia entre el tiempo de registro y el tiempo de transmisión en el vídeo, como imagen electrónica, permite sustituir el papel (o hoy el e-mail) como mecanismo privilegiado de comunicación epistolar. Otras características del vídeo son también desarrolladas: la posibilidad de grabación sincrónica de la voz, traducida en la *voz-in* de *Route 1* y de *Dear Doc*, tanto como un tratamiento sonoro que recuerda la sonoridad de los procesos electrónicos de transmisión.

Paradójicamente, como vehículo, la carta ha significado históricamente un incremento de indicialidad – la escritura, como marca, como signo indicial. Entendemos, sin embargo, que la carta ha siempre funcionado como género polifónico, en la medida en que el sujeto de enunciación se desdobra, a semejanza de lo que ocurre en el autorretrato, en el sujeto enunciado. Al favorecer la interacción relativista de un punto de vista documental con un punto de vista ficcional, la carta funciona, por consiguiente, como soporte privilegiado de la intersección discursiva y de la unificación

¹⁶³ *Id.*, *ibid.*

de fragmentos. El carácter cotidiano y la doble enunciación de la carta, como género videográfico, apuntan, por otro lado, simultáneamente para el destinatario y para el espectador.

Tal como en *Screen Tests*, en *Dear Doc* son relevantes las estrategias formales de desfiguración de la imagen, que pueden ser definidas, en la línea de lo que ha sido desarrollado, como estrategias prometeicas: por un lado, las imágenes de archivo son filtradas por aparatos tecnológicos, como si la superposición espaciotemporal que define la organización narrativa de *Dear Doc* fuera insuficiente para afirmar el carácter conceptual y representativo de las imágenes; por otro lado, proliferan en la obra imágenes hápticas, creadas a partir de la mediación tecnológica. Cuerpos y objetos se desfiguran y desvanecen en la lluvia del televisor. Las imágenes pierden sus calidades referenciales, el movimiento se ralentiza, se tornan abstractas, imprecisas, ambiguas.

Los procesos de abstracción de la imagen constituyen, tal como en *Screen Tests*, estrategias de subjetivación narrativa. Por un lado, el cuerpo-imagen de Kramer, durante el proceso de edición de *Route 1* (o de *Dear Doc*), funciona como unidad de *raccord* de elementos espacial, temporal y figurativamente discontinuos. La lógica de contigüidad narrativa del plano / contra-plano se amplía radicalmente.

La imagen de Kramer editando es mediada primaria y directamente, es decir, sin recurso a la filtración tecnológica que “deforma” algunas de las imágenes que componen el cortometraje. Por otro lado, como ocurría ya en *Point de Départ* y en la segunda parte de *Route 1*, la *voz-off* del director unifica narrativa y temporalmente la obra.

*Heureux qui, comme Ulysse après un long voyage...*¹⁶⁴, el intertítulo final de *Dear Doc* y la citación de un verso de Joachim du Bellay, en *Regrets*, apunta para una doble problemática. Por un lado, para la continuidad de la temática del desplazamiento en el autorretrato y para la correlación, propia del género, entre la sucesión de espacios y territorios como desplazamiento geográfico, y la apropiación de material de archivo - en este caso híbrido - como desplazamiento cultural, conflicto de interpretaciones, proceso de subjetivación y de resemantización.

¹⁶⁴ Vide nota de pie nº 159.

Las afinidades temáticas entre *Route 1* y la biografía de du Bellay son, en cierta medida, clarificadoras de *Dear Doc*: du Bellay conoce Pierre Ronsard al borde del Loire; juntos crean, en 1553, el grupo literario *Pléiade*, apuntado como movimiento fundador de la poesía francesa; du Bellay escribe *Regrets*, autorretrato sentimental del desplazamiento, durante su exilio voluntario en Roma; refina y publica la obra en 1558, de regreso a Paris. Más una vez, el proyecto poético como proyecto de una vida. La constancia de esa indisociabilidad en la obra de Kramer: las imágenes del nacimiento de Kenja Ho en *Point de Départ*, sus amigos en *X-Country*, la casa donde vivió con su padre en *Route 1*, el entorno familiar en *Berlin 10/90*, *Dear Doc* y *Ghosts of Electricity*.

En *Dear Doc*, identificamos tres grandes categorías de imágenes:

- imágenes públicas que son, a la vez, imágenes íntimas – las imágenes pertenecientes a *X-Country*, *Doc's Kingdom* y *Route 1*;
- material de archivo personal familiar filmado “arbitrariamente”: desplazamiento, el contexto familiar, el registro cotidiano, imágenes que se configuran como *imágenes-recuerdo* respecto a la obra;
- material de archivo personal – el proceso de montaje, la grabación en estudio de la música de *Route 1*.

En *Dear Doc*, el autorretrato emerge de la articulación de material de archivo de carácter híbrido. Es la figura de Kramer que unifica singularmente los diversos fragmentos espaciotemporales. La superposición “documental” de estos segmentos recuerda y visibiliza los procesos mnemónicos de organización mental. Algo de extremadamente recóndito emerge. La profundidad y la complejidad de la puesta en escena del personaje-Kramer despierta una relación de afinidad que solo había encontrado antes en ciertos personajes literarios, como Marcel, Robinson o Hans Castorp, o en determinadas obras audiovisuales admirables, como la de Jonas Mekas. En casi todos los casos, eso se debe a la identificación ejemplar entre arte y vida, imbricadas en una ética de la creación.

Es importante reiterar que el vídeo, como tecnología, facilitó la concepción formal de *Dear Doc*: por un lado, el vídeo permite sustentar de forma más simple la polifonía narrativa – el entrelazamiento de voces como condición del autorretrato –, y propicia, por otro lado, una mayor naturalidad de la presencia del cuerpo del director en cuadro, condición fundamental en la medida en que el cuerpo opera como elemento de unificación de los múltiples ejes espaciales y temporales.

Retomando las problemáticas desarrolladas en el primer capítulo *Máquinas y Sujetos Audiovisuales* - el autorretrato emergería en *Dear Doc* de la fricción entre máquinas – la cámara, las computadoras donde se desarrolla el proceso de edición, los dispositivos de grabación de la música de *Route 1*, sujetos – la figura omnipresente de Kramer, tanto como la constancia de sus personajes (familiares – Erika, Kenja Ho; híbridos – Paul McIsacc, el Doc), e imágenes - heterogéneas. El autorretrato se confundiría, así, con el proceso de unificación de la heterogeneidad – espacial, temporal, tecnológica – de las imágenes.

La tenacidad de la figura del director no solo permite articular los territorios privados, familiares, con el espacio profilmico, como también el confronto entre los bloques diegéticos propicia un desdoblamiento discursivo del enunciador. Si en *Route 1*, como ya referido, el autorretrato de Kramer se proyecta en la figura del Doc, la concepción formal y las estrategias discursivas de *Dear Doc* promueven un descentramiento y una segmentación enunciativa y escénica de Kramer: por un lado, Kramer-personaje, que se disocia y autonomiza, a través del proceso enunciativo de *Dear Doc*, del personaje de *Route 1*; por otro lado, Kramer-narrador, que reflexiona sobre el proceso de producción de *Dear Doc* y articula la praxis filmica con elementos de naturaleza autobiográfica; por fin, Kramer-autor de ambas obras. Este desdoblamiento, reforzado por la voz-off, rescata estrategias enunciativas del campo de la literatura, como, por ejemplo, la segmentación autorreflexiva entre autor, narrador y personaje en *Tristan Shandy*, de Lawrence Sterne. Sin embargo, la naturaleza audiovisual de la obra de Kramer radicaliza, a partir de la puesta en escena de estrategias formales que tienden a la desfiguración del material de base, el conflicto entre segmentos espaciales, temporales y tecnológicos. Por otro lado, crea un interesante conflicto entre campo y fuera de campo – en *Dear Doc*, Kramer se inscribe,

por primera vez autorreferencialmente, en cuadro¹⁶⁵. Sin embargo, en *Point de Départ* y, sobre todo, en *Route 1* es ya evidente la tensión provocada por su presencia, como camarógrafo y, a la vez, como interlocutor, en la auto-puesta en escena de los personajes.

De acuerdo con los conceptos desarrollados a lo largo del ensayo, considero que *Dear Doc* constituye, más que una meditación sobre el proceso de producción de *Route 1* y sobre una etapa autobiográfica de Kramer, una obra de reflexión, que retoma las características narrativas y formales del autorretrato, sobre la entera producción audiovisual del director y su absoluta imbricación con la vida de Kramer. Significativamente, *Dear Doc* marca un punto de inflexión en la carrera de Kramer – a *Dear Doc* se seguirá *Berlin 10/90*, vídeo en el cual culmina, siempre a partir del desarrollo de estrategias de experimentación tecnológica, la inscripción del cuerpo del director, de fragmentos de la vida de Kramer, en escena.

En *Dear Doc* se articularían y confundirían a la vez una ética y una estética de la creación: Kramer da cuerpo – incorpora y encarna - a sus imágenes, conformando una obra cuerpo-cinématica, que se aprehende a la vez como una construcción de naturaleza física, técnica, sensible y mental.

¹⁶⁵ A parte de sus apariciones como actor: en su propia obra – en *The Edge* (1968), en *Ice* (1970) y en *Guns* (1980) -, y en obras de otros directores – entre otras, en *Nem Pássaro nem Peixe*, de Solveig Nordlund (1978), en *Der Stand der Dinge (El Estado de las Cosas)*, de Wim Wenders (1982), en *L'Ennui*, de Cédric Kahn (1998).

c) *Obsessive Becoming*¹⁶⁶

Daniel Reeves (1990-95)

*Momentos, momentos sin rumbo, sin acotaciones,
sin regresar, sin reunirse, fluidos, independientes.*¹⁶⁷

FICHA TÉCNICA

Dirección: Daniel Reeves

Guión y montaje: Daniel Reeves

Animación de vídeo: Daniel Reeves, Jane may, Malcolm Jameson

Música: David Darling

Personajes: Joris Gunwardena, Mooch Gunwardena, Emma Davie, Linda Reeves, Daniel Reeves, Adele Reeves.

Narración : Grace Reeves, Cecilia Swanson, Thich Nhat Hanh

Producción: Arts Council of England / Channel 4 Television

Formato: vídeo digital (y material de archivo en 16mm y en 8mm)

Duración: 54 minutos

1995 / Gran Bretaña – EE.UU. / color

Imágenes sucesivas de las guerras, los conflictos bélicos del siglo XX: la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de Vietnam, la Guerra del Golfo. La figura traslucida de un niño vestido de blanco vuela y da vueltas sobre las imágenes. Circula y se imprime sobre ellas. Neil Armstrong camina en la Luna. El cuerpo volátil se embate contra la segunda imagen. El astronauta cae por tierra. Pierde gravedad y desaparece volando. Un adulto dialoga con niños en un cumpleaños infantil. Metadiálogos. La siguiente imagen es la de su ataúd en un cortejo fúnebre.

¹⁶⁶ El título del vídeo podría ser traducido por *Tornándose Obsesivo* o por *Volviéndose Obsesivo*; sin embargo, el término *Becoming* posee también, en Inglés, el significado filosófico de *transmutación*, que remite al concepto Griego de *alethéia*, desvelamiento o desocultación.

¹⁶⁷ Michaux, Henri, “Lugares, Momentos, Travesías del Tiempo”, in *Momentos*, Michaux, Henri, *Antología Poética 1927-1986*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005

Primer movimiento: padre, madre e hijos caminando en una calle típica de EE.UU. Periodo: final de los 50, *the golden age*.

Segundo movimiento: un jardín. La familia. La cámara registra el cotidiano. La indumentaria y los accesorios marcan la época. Los hijos llevan uniformes militares. Un fin de semana soleado. Súbitamente, el padre arremete con violencia contra uno de los adolescentes. Los gestos son incisivos, brutales. Ralentizados. El hijo cae postrado sobre tierra. La cámara no para de filmar.

¿Como articular / conciliar la utilización de material de archivo familiar con la experimentación narrativa otorgada por las técnicas de edición digital? ¿Constituye la distorsión tecnológica de los parámetros lineales de espacialidad y de temporalidad aportada por el digital condición *sine qua non* para poder narrarse como miembro de una estructura molecular?

Daniel Reeves no solamente elige apropiarse material familiar en 16 mm para recontar un episodio traumático familiar - la punición física y el abuso sexual del director y de su hermano por el padrastro, la primera registrada en película familiar -, contradictorio con la exaltación eufórica de la felicidad familiar característica del *home movie*, como igualmente lo remonta digitalmente, a través de un sistema de superposiciones en *morphing* y de un *racconto* progresivo acronológico y asekuencial, en que cada capa de imagen, tanto como cada capa de sonido y de tipografía, trabaja en sentido dispar. El montaje digital parece liberar las narrativas de su morfología linear y progresiva e instaurar un régimen polifónico, perspectivista, en abierta oposición al sistema clásico de enunciación.

Las estrategias de apropiación de material de archivo pueden ser comprendidas, retomando la línea argumentativa de Vilém Flusser¹⁶⁸, ya desarrollada en los capítulos precedentes, como respuesta estética a la progresiva automatización y a la virtualización de las máquinas visuales. El documental experimental de Reeves explora, por un lado, las potencialidades narrativas del digital, en un periodo en que los programas comerciales de edición y de manipulación digital, como el *After Effects*, todavía no existían o habían sido comercializados. El director apropia, por otro lado, las imágenes

¹⁶⁸ *Id., ibid.*

registradas por su padrastró y las combina con imágenes capturadas en vídeo digital. Estos procedimientos invierten los usos convencionales de los aparatos de registro, montaje y proyección de los *home movies*.

El uso de material apropiado induce, tomando en línea de cuenta la duración del proceso de postproducción (que se identifica, en este caso, con el proceso de producción) de *Obsessive Becoming* – 1990-95 -, tanto como la multiplicidad y la complejidad de las técnicas de manipulación del material de archivo -, el uso creativo de las posibilidades inscriptas en los dispositivos tecnológicos.

Obsessive Becoming oscila, por un lado, entre la dimensión indicial de la imagen cinematográfica (con importantes consecuencias decurrentes de su digitalización, como la pérdida de soporte del material original) y su dimensión conceptual, potenciada por el uso creativo de las potencialidades del aparato tecnológico.

Dos importantes cuestiones se delinean: en primer lugar, la cuestión de la reconstrucción del pasado familiar a través de material de archivo, que en este caso obstruye la idea de álbum familiar por medio de la configuración de un dispersivo autorretrato personal y de la impresión de una mirada subjetiva temporalmente dislocada sobre materiales donde el sujeto de enunciación opera a la vez como objeto y como personaje; en segundo lugar, la cuestión de la experimentación de las potencialidades del medio tecnológico, imbricada en la práctica de reconstrucción, que convierte *Obsessive Becoming* en escritura audiovisual en acto de escribirse. La composición narrativa emerge del cruzamiento y de la hibridación de registros provenientes de distintos soportes tecnológicos (montaje horizontal estilístico, según Lev Manovich¹⁶⁹), como si se repitiera el viejo aforismo de Marshall McLuhan de que *el medio es el mensaje*.

La unidad narrativa del material en 16mm y en 8mm filmado por el padrastró de Reeves (digitalizado) y del material en vídeo digital filmado por el director brota del montaje digital, de una construcción entrecruzada, de un *patchwork* de retallos visuales, sonoros, textuales, de carácter fragmentario y no-lineal - la escena traumática no es progresivamente desvelada, aunque ciertos aspectos de la personalidad del padrastró lo

¹⁶⁹ *Id., ibid.*

sean -, lo que, en última instancia, remite al director como enunciador y lo coloca en escena. *Obsessive Becoming* pone en abismo el valor ontológico de la imagen fotoquímica y constituye una especie de “manifiesto” de las potencialidades narrativas de la tecnología digital.

El montaje digital favorece discursiva y estéticamente la multitextualidad, la hibridación de materiales y de técnicas audiovisuales, los cruzamientos y superposiciones - diversas capas de sonido, de tipografía, de imagen -, una estética del fragmento como reflejo de la imposibilidad subjetiva de conceptualizar o representar el mundo lo que, a la vez, cuestiona la implicación de verosimilitud subyacente al estatuto indicial de la imagen fotoquímica, cuestionamiento agudizado por la pérdida de materialidad del original en el digital.

La percepción de la imagen del *home movie* la funda como imagen hipermóvil, eufórica – su proyección continuada crea la impresión de felicidad familiar; los rituales de proyección colectiva inventan las narrativas y las mitologías familiares. El trabajo de Daniel Reeves, al retrabajar el cuerpo familiar a partir del presente, realiza cortes e intervenciones en el material de base que, paralizándolo, evidencian la falsa euforia del registro familiar. El tiempo, conceptualizado, transborda, a través de la intervención de un cuerpo-dispositivo visualmente circunscrito a las posibilidades creativas del medio, que solamente puede revivir la experiencia de la infancia a través de las virtualidades técnicas de un equipo tecnológico en el cual se auto-inscribe como presencia.

En *Obsessive Becoming* se cruzan y entrechocan dos tipos de memoria: por un lado, la memoria vivida, psicológica; por otro lado, la memoria registrada, tecnológica. Una serie de tensiones, creadas por la articulación de estos dos tipos de memoria, transcurren de la paradoja que está en la base de los aparatos tecnológicos como instrumentos de recuerdo: tensiones entre el pasado y el presente, entre la ausencia y un punto de vista testimonial, entre las memorias fotografiadas y las memorias no-fotografiadas, entre la memoria y el olvido. Todas estas cuestiones remiten al problema de la producción tecnológica de la memoria, tal como problematizado en la *voz-off* de *Sans Soleil*, de Chris Marker, por ejemplo:

(las imágenes) *se sustituyeran a mi memoria. Ellas son mi memoria. Me pregunto como recordará la gente las cosas que no filma, que no fotografía, que no graba. ¿Como ha logrado la humanidad recordar?*

A esta citación, que sirve también de epígrafe a *Point de Départ*, de Robert Kramer, se encuentra subyacente la paradoja de la imagen fotográfica: la imagen tecnológica se configura a la vez como imagen-recuerdo y como imagen-olvido: imagen condensada de una duración infotografiable, imagen técnica y automática de la percepción humana del mundo.

La estructura formal de *Obsessive Becoming* propone, de forma clara, esta problemática: a través de la manipulación de material de archivo, en 16mm y en Super 8mm, registrado por el padrastró del director; por medio de su articulación con entrevistas a miembros de la familia Reeves, con material diverso grabado por el autor, y con secuencias en que Reeves se pone en escena e interpela el espectador / la cámara; por la prolijidad y eclecticismo del material de archivo: fotografías familiares y públicas (una célebre foto de la Guerra de Vietnam, ya apropiada por Wolf Vostell en la serie de *collages Miss America*, de 1968), material de archivo privado y público – las imágenes de la guerra; material de archivo sonoro – grabaciones familiares en audio. Hay que precisar, por otro lado, que todas las imágenes, independientemente de su formato o proveniencia, son mezcladas y manipuladas a un ritmo creciente. La lógica de superposición espacial, temporal y material que preside a la puesta en escena de *Obsessive Becoming* se traduce, además, en la convivencia, dentro del mismo plano, de imágenes de archivo privadas y de imágenes de archivo públicas.

La paleta de recursos de manipulación y de composición de las imágenes es amplia: el multicapa y la superposición funcionan como técnicas narrativas, el *blue screen* permite crear una zona fantástica que describe el flujo de las representaciones mentales; Reeves recurre aun al *morphing*, efecto que puede ser definido como la tridimensionalización, flexibilización, modulación y metamorfosis (*transmutación*) de figuras, en este caso, de las figuras que componen el árbol genealógico de la familia Reeves. A través de un conjunto de interpolaciones calculadas informaticamente, esta técnica permite producir una transformación imperceptible – una transición

metamórfica - entre las imágenes, produciendo imágenes intermediarias, no-referenciales.

La tipografía es utilizada expresivamente: por un lado, la tipografía propiamente dicha – los intertítulos multidimensionales, que insieren palabras sobre la pantalla (*Obsessive, Becoming*, etc.) y se inscriben directamente sobre las imágenes del pasado; por otro lado, los subtítulos, que funcionan de forma no-ilustrativa y multifuncional, introduciendo nuevos elementos narrativos no coincidentes o contradictorios con las imágenes que son presentadas en cuadro. La frase *The camera was rolling... the act became family history*¹⁷⁰ anticipa tipográficamente las imágenes de archivo del acontecimiento traumático.

Las imágenes de archivo digitalizadas y manipuladas comparten el espacio representativo y ontológico de las imágenes registradas en vídeo por Daniel Reeves en tiempo “presente”. Esta compatibilidad no sólo abre espacio para la problematización del estatuto indicial y referencial de ambas imágenes, como también, a través del trabajo de superposición y de la adopción del multicapa y del *overlapping* como principales técnicas narrativas formales, rompe las limitaciones espaciotemporales impuestas a la imagen por el cuadro cinematográfico. Constituye, en este sentido, una afirmación de las potencialidades y especificidades del vídeo y de la edición digital en el tratamiento y apropiación de imágenes del pasado: el vídeo como procesador mnemónico, afirmación que paradójicamente se contrapone al carácter inmediato de la imagen electrónica.

El cuadro cinematográfico, manipulado digitalmente en *Obsessive Becoming* en una computadora personal, se torna inestable y maleable, susceptible de alteraciones de tamaño (el cuadro se libera de las dimensiones espaciales del cuadro cinematográfico y se fragmenta y superpone en múltiples capas), de forma geométrica (no necesariamente rectangular-cuadrada), proporcional (diferente escala de las imágenes), temporal (simultaneidad) y espacial (aglomeración y superposición). Para Lev Manovich, *la tecnología informática privilegia las dimensiones espaciales...*¹⁷¹

¹⁷⁰ *La cámara estaba grabando...el acto se convirtió en historia familiar.*

¹⁷¹ *Id., ibid.*

La ruptura con una concepción continua del espacio (centrado en un centro fijo) y su sustitución por una concepción espacial discontinua y heterogénea, disloca la coincidencia del centro con el ojo-sujeto y destituye el espacio de la representación de la condición de espacio de visión ideal. Es legítimo afirmar, en este sentido, que la visión ideal de la perspectiva renacentista se pulveriza en una serie de visiones perspectivistas que apuntan para el trabajo del pensamiento y de la memoria y, en última instancia, para la visión autónoma del espectador.

Si la emergencia del cine significó históricamente la imposición de un régimen estable y uniforme de visibilidad – el cuadro cinematográfico, en el cual los cuerpos de los personajes se inscriben y al cual son adaptados a través de técnicas como el *story board* -, las posibilidades contempladas en el proceso de edición digital liberan los cuerpos del estatismo del espacio de representación cinematográfica. Lev Manovich define el cine como régimen particular del visible:

*Una máquina... estaba ahora escupiendo imágenes, que compartían todas la misma apariencia, el mismo tamaño, que se movían todas a la misma velocidad, como una línea de soldados marchando.*¹⁷²

Las técnicas contemporáneas de edición digital, desarrolladas tempranamente en *Obsessive Becoming*, no solo rescatan la plasticidad de la imagen – la animan, tornando maleable y flexible su espacio interno, como determinan una distribución de las escenas en profundidad. La lectura de *Obsessive Becoming* exige del espectador la elaboración de una especie de desglose en cadena: el montaje horizontal paradójicamente remite a una descomposición vertical (en un sentido concreto, no temporal) de los elementos fragmentados en la superficie del plano. La combinación de imágenes fotoquímicas con las posibilidades de edición digital en *Obsessive Becoming* radicaliza esta tendencia: el material de archivo, originalmente registrado en Super 8mm y en 16mm, no solo es digitalizado – adquiriendo, en este sentido, el mismo valor ontológico de una imagen creada por animación informática -, como las estrategias de manipulación descomponen

¹⁷² Manovich, Lev, *What is Digital Cinema?* in www.manovich.net

los límites que encerraban la imagen en el cuadro. Los cuerpos y los objetos se tornan plásticos, morfogenéticos, superpuestos, expandidos.

Obsessive Becoming no solo se construye a partir de una ruptura con la ontología de la imagen fotoquímica y con su valor indicial, desarrollando, para tal, estrategias prometeicas de experimentación conceptual, como igualmente se estructura a partir de cuestiones nucleares en el autorretrato, como las cuestiones del punto de vista, de los procesos de rememoración, de la fricción entre cuerpos y máquinas tecnológicas. La reconstrucción de la memoria se traduce en la obra de Reeves en la manipulación experimental de las imágenes que la sustentan. Hay todo un trabajo de dislocación, fundado en la asociación entre imagen tecnológica e imagen mnemónica. La catarsis de la memoria se fundamenta en la deformación de los materiales que la eternizan. La imagen es asumida como artificio, y de ahí el despliegue de procesos de manipulación que se aproximan de las técnicas contemporáneas de animación digital.

Para Lev Manovich¹⁷³, el montaje horizontal digital libera el editor-director del imperativo de edición en perspectiva y de acuerdo a la escala de los diferentes espacios y capas presentes en el cuadro. En esta medida, cada capa visual (tanto como cada capa sonora) puede mantener su independencia respecto a la composición global. La unificación emergería, por lo tanto, más del choque semántico que de la integración sintáctica.

El montaje espacial sustituye la organización secuencial del montaje tradicional por una organización espacial. Se verifica, por consiguiente, una fragmentación y una fluctuación del sentido, ya que el espectador puede acceder conjuntamente y a la vez a varios “episodios” separados en el tiempo, superpuestos o agrupados en cuadro, y no solo a una escena, como en el cine tradicional. El encadenamiento espacio-temporal del montaje vertical es sustituido por la coexistencia en tiempo real de múltiples imágenes. El tiempo como variable de organización narrativa cinematográfica se espacializa y es distribuido al largo de la superficie de la pantalla.

¹⁷³ *Id., ibid.*

En el caso de *Obsessive Becoming*, la superposición espaciotemporal, asociada a los procesos de manipulación del material de archivo concurren conjuntamente, como ya referido, para debilitar el valor ontológico de las imágenes del pasado.

El cuerpo y la voz de Daniel Reeves unifican narrativamente las múltiples capas imagéticas, sonoras, textuales, espaciales y temporales. Casi al final del vídeo, el director se coloca en escena (más una vez nos encontramos al borde de un río) e interpela directamente la cámara con un arma en la mano: *Dad, you don't need this where you are now...*¹⁷⁴ Enunciativamente, la cámara es a la vez identificada con el padrastro de Reeves y con el espectador.

La experimentación formal de los procesos de edición y del material de archivo, realizadas por medio de una utilización protética de los equipos de montaje, no encuentra, sin embargo, en *Obsessive Becoming*, un contrapunto correlativo en la puesta en escena autorreferencial del vídeo. La cámara no es usada de modo integrado y creativo, sino de una forma absolutamente convencional; la *voz-off* en primera persona tiende al sentimentalismo y a un tono melodramático. Recrea verbalmente el universo fantástico de los “dorados” años cincuenta que la complejidad del trabajo de la imagen contradice y desmitifica.

Si la edición digital abre perspectivas inéditas y prodigiosas en lo que concierne al tratamiento y manipulación de material de archivo, considero, sin embargo, que el despliegue exuberante y cáustico de técnicas de manipulación, concurre, en este caso, para una construcción empobrecida y marcada por ciertos rasgos didácticos que oscurecen las pretensiones y las calidades estéticas y formales de la película. *Obsessive Becoming* constituye, no obstante, un excelente ejemplo para el análisis de las variaciones formales de tratamiento de material de archivo y de composición del autorretrato abiertas por las posibilidades de edición digital. Por un lado, a través de la contraposición del mundo mecánico al mundo electrónico: *this machine world, this cyber world*¹⁷⁵, enunciada por la voz del director. Por otro lado, por medio de la absorción y manipulación digital de todas las técnicas y formatos precedentes:

¹⁷⁴ *Papá, no necesitas esto donde estás ahora...*

¹⁷⁵ *Este mundo máquina, este mundo cyber...*

- material de archivo familiar privado – los filmes familiares, en 16mm y Super 8, del padrastro de Daniel Reeves;
- material de archivo personal – las entrevistas y otras imágenes registradas por el director en vídeo digital;
- material de archivo público – imágenes en formato analógico de las guerras, del alunaje, etc. -, proveniente del National Archive de EE.UU. y del Institut of Jew Research;
- fotografías familiares y públicas;
- registros audio familiares.

Al comparar este autorretrato con *Dear Doc*, sorprende la sobriedad y la belleza formal de la obra de Kramer. A otro nivel, *Obsessive Becoming* constituye también una obra ejemplar: al narrar una traumática historia familiar que solamente las técnicas y efectos de composición digital podrían tornar perenne y accesible, al promover un mayor distanciamiento de la materialidad y del soporte material de las imágenes, al trabajar la fragmentación de la imagen como equivalente formal del perspectivismo filosófico planteado.

Obsessive Becoming conforma la propuesta de autorretrato de Reeves a partir de la relación entre memoria y tecnología. Como en *Sans Soleil*, tres cuestiones son colocadas: por un lado, la imposibilidad de acceso pleno al instante, pese a su registro tecnológico; por otro lado, la posibilidad de transmutación del registro tecnológico en experiencia personal (y colectiva, por medio de la película) de la memoria y del tiempo; por fin, la falencia del proyecto de imbricación productiva de la imagen mental, rememorada, y de la imagen tecnológica, apropiada y manipulada. Tal como en la película de Marker, la respuesta adviene del conflicto y de la hibridación de varias tipologías de la imagen.

La película de Reeves retoma problemáticas nucleares del autorretrato: por un lado, la relación entre máquina y sujetos audiovisuales, desarrollada en el primer

capítulo de este ensayo, ya que la manipulación digital de material de archivo familiar, como estrategia formal fenomenológicamente asociada a los procesos mnemónicos, estructura la organización narrativa de *Obsessive Becoming*. Sin embargo, al contrario de los restantes materiales analizados, en *Obsessive Becoming* se verifica una supremacía de la forma, una exacerbación de la expresión, relativamente al contenido – en cierta medida, tautológico – de las imágenes del pasado. Estas características no solo radicalizan la tensión entre registro y representación, como cuestionan activamente, a un doble nivel, la posibilidad de representación cinematográfica de la historia. Por un lado, las estrategias formales de tratamiento de material de archivo separan las imágenes del pasado de la ontología de su modelo y deconstruyen la lógica de funcionamiento – eufórico – de los *home movies*. Las imágenes son afirmadas como representación, como construcción.

Hay, sin embargo, una paradoja en este movimiento: si las estrategias formales tienden a subvertir el valor indicial de la imagen, el carácter presencial, testimonial, del registro de la cámara es todavía afirmado por la puesta en escena de *Obsessive Becoming*, notablemente en lo que respecta a la escena de punición física. Por otro lado, Reeves coloca el valor documental de las imágenes en dependencia estricta de una mediación subjetiva temporal y espacialmente dislocada. Podríamos afirmar que el autorretrato se pone en escena, en *Obsessive Becoming*, a partir del conflicto entre la imagen mental – prolongada y reflejada en las estrategias formales de manipulación de las imágenes del pasado – y la imagen tecnológica – desfigurada a través de esas estrategias, en un área donde se interseccionan figuras – los personajes inmateriales de los *home movies*, el enunciador (Reeves) -, máquinas – intervenidas en el exterior de la caja negra -, e imágenes – presentes, pasadas, que vuelven, se consolidan, retornan, acompañando autorreflexivamente el proceso de escritura audiovisual de *Obsessive Becoming*.

En la obra analizada en el capítulo siguiente, *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, de Janice Tanaka, el material de archivo es trabajado de forma similar.

d) *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*¹⁷⁶

Janice Tanaka (1992)

Observar el efecto del pasado solo podría haber sido tratado detrás de las lentes distanciadoras de la cámara.¹⁷⁷

FICHA TÉCNICA

Dirección y producción: Janice Tanaka

Narración / Voz-off: Nancy Penn, R.D. Rathbone, Michael Shibata, Samuel Spade, Ken Takemoto, Lawrence Talbot, Janice Tanaka, Robert Yamate, Nelson Yamaguch

Producción Ejecutiva: Genevieve Fong, Rebecca Gallardo, Seton Kim, Laura Wiggins

Iluminación: Timothy Durr

Sonido: K. C. Clayton

Montaje: Suzanne Mitus-uribe, Janice Tanaka

Editado en The Post Group, Los Angeles

Música Original: Douglas Lofstrom

Tipografía: Rhythm & Hues

Artistas gráficos: Charley Gibson, Jonathan Derovan

Fotografía: Toyo Miyatake, Archie Miyatak

Producción: Fo Fum Productions

Formato: vídeo digital

Duración: 58 minutos

1992 / EE.UU. / color

Apertura: Los trazos indefinibles de una figura en movimiento. Los espacios: puertas, ventanas, zonas de pasaje. En voz-off, la historia se enuncia. La imagen abstracta adquiere relieve y color. Un anciano curvado recorre con dificultad una calle.

Puesta en abismo: un japonés anciano agarra trémulamente una cámara. Su hija lava una pila de platos. Retornamos al anciano, que apaga la cámara. La segunda imagen persiste.

¹⁷⁶ *¿Quién pagará por estos donuts de todos modos?*

¹⁷⁷ Tanaka, Janice, voz-off de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*

Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?, de Janice Tanaka, expande la articulación entre memoria y tecnología a la relación más vasta entre historia colectiva / cultural y historia personal / singular. El vídeo aborda las formas y modelos de tratamiento de la primera a partir de la segunda y, sobre todo, los procesos políticos e ideológicos de elisión de los movimientos históricos. ¿Cómo tratar determinadas cuestiones de la historia que han sido propositadamente borradas de los archivos visuales de la humanidad? ¿Cómo abordar aspectos de la historia colectiva que se encuentran íntima e intrínsecamente enlazados con la historia familiar y personal? ¿Qué modelos y modalidades narrativas adoptar cuando la memoria subjetiva se configura como último reducto de acontecimientos tachados de la historia colectiva?

En el caso del documental de Tanaka, nos encontramos en presencia de una construcción intimista-familiar que, sin embargo, se articula estrechamente con el plano histórico. La directora retrata, a través de los escasos archivos disponibles – sobre todo, fotografías familiares, material de archivo audiovisual público, noticias de periódicos, *spots* y comunicaciones radiofónicas de la década de 40 -, combinados con material registrado en vídeo digital por Tanaka (en el inicio de la década de 90 del siglo XX), un tema poco tratado como fue el encarcelamiento en campos de concentración de la comunidad nipónico-americana durante la Segunda Guerra Mundial, del cual el padre de la directora fue víctima, ocasionándole secuelas mentales que se mantienen hasta el tiempo presente.

El presente del proceso de rodaje se intercala con informes oficiales y notas periodísticas de la década de 40, cuyo efecto penetrante es reforzado por la *voz-off* en primera persona de la directora. A través de una construcción fragmentaria y de temporalidad imprecisa, la historia familiar se imbrica en la historia colectiva, revelando, en última instancia, el cuerpo – físico, vocal – de la directora como entidad productora del discurso.

Una vez más, el vídeo electrónico y, sobre todo, el vídeo digital, se definen como dispositivos que pueden favorecer la multitextualidad y, estéticamente, un modelo de composición fragmentaria. Estas características emergen no solo de la heterogeneidad espacio-temporal del material de archivo utilizado – amplia, en los tres casos analizados-, tanto como de la inclusión del tiempo de producción discursiva. Los

modelos de puesta en escena se revelan, en ambos medios audiovisuales, como actos de escritura de una subjetividad, difícil de lograr con el material filmico, debido al lapso temporal que forzosamente separa el proceso de registro del proceso de montaje. Asimismo, también la fragilidad, el carácter singular y el precio elevado de la película filmica obstaculizan, a un cierto nivel, la grabación continua y la experimentación estética y formal durante el proceso de edición.

En el artículo *The Politics of Video Memory. Electronic Erasures and Inscriptions*¹⁷⁸, Marita Sturken introduce el concepto de *memoria cultural*, concepto que no se opone a la noción de memoria individual, singular y personal, sino a la historia oficial, doctrinaria. Esta noción designa, por lo tanto, el proceso de elaboración de memorias colectivas en lugares de ruptura histórica, a partir de movimientos de tensión dialéctica con los dogmas y teorías de la historia oficial. Por un lado, el concepto permite abordar la ambivalencia de la imagen audiovisual – su oscilación como imagen-recuerdo e imagen-olvido, en cuanto proyección de la memoria automática, fija y conceptual de una máquina. Por otro lado, es posible extrapolarlo a los procesos de fricción y de tensión entre memoria individual, singular, y memoria histórica, colectiva.

En el marco de esta línea conceptual, el vídeo funcionaría como instrumento y campo de la memoria cultural, frente a la uniformidad y a la univocidad de los mecanismos represivos de la memoria oficial. Recordemos la *voz-off* de Janice Tanaka que sirve de epígrafe a este capítulo: *Observar el efecto del pasado solo podría haber sido tratado detrás de las lentes distanciadoras de la cámara*¹⁷⁹, o, aun, la aserción de que el vídeo funcionó, durante el proceso de creación de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?* como *The key to making sense of my own history*¹⁸⁰.

La fotografía y documental constituyen, por consiguiente, géneros centrales en el proceso de construcción de la historia contemporánea. Para Sturken, las especificidades tecnológicas de la imagen electrónica la relacionan intrínsecamente con los procesos de la historia. La autora enfatiza el inmediatez, la transmisión y la

¹⁷⁸ In AA.VV., *Resolutions. Contemporary Video Practices*.

¹⁷⁹ *Vide* nota de pie n° 142

¹⁸⁰ *La llave para dar sentido a mi propia historia*.

continuidad como características fundamentales de los medios electrónicos – la televisión y el vídeo.

Raymond Williams crea el concepto de *flow* (flujo) para definir el funcionamiento de la imagen televisiva. El concepto posee, en la teoría de Williams, tres acepciones. Sin embargo, el tercero significado es el más importante en este contexto:

*... en tercer lugar, el flujo más detallado se encuentra en el interior de este mecanismo general: la sucesión efectiva de sonidos y de imágenes. ... la combinación y la fusión planificadas de palabras y de imágenes, aunque el proceso de movimiento y de interacción sea interno a la secuencia y al flujo.*¹⁸¹

El flujo incesante de la imagen televisiva posee importantes consecuencias ontológicas. Por un lado, la imagen televisiva constituye, en su esencia, una imagen sin original. El estatuto de la copia se torna, por consiguiente, irrelevante. Los formatos televisivos son fuertemente determinados por estas características tecnológicas. Desde los puntos de vista sociológico y tecnológico, el autorretrato se opone al tratamiento televisivo de la historia: su singularidad y subjetividad subvierten las ambiciones de universalismo de los contenidos televisivos; por otro lado, en el autorretrato se verifica una exploración experimental de las posibilidades tecnológicas del medio, que es excepcional en la historia de la televisión, excluyendo las experiencias fundadoras de Nam June Paik y de Jean-Christophe Averty, entre otros. Por fin, la historia es filtrada y puesta en escena en el autorretrato a través de modelos de mediación subjetiva que la televisión, como transmisor inmediato e incesante de sonidos y de imágenes, torna irrevocables. La historia es abordada en el autorretrato a partir de su relación con la memoria, por un lado, y, en paralelo, con las imágenes del pasado, otra forma de nombrar el juego de tensiones entre figuras, máquinas e imágenes. Si la televisión se inscribe en el tiempo de un presente continuo, el autorretrato reivindica una temporalidad múltiple y difusa, un heteróclito campo de fuerzas entre pasado, presente y

¹⁸¹ Williams, Raymond, *Televisione, Tecnologia e Forma Culturale*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

presente continuo, el tiempo de la narración. Estas particularidades se reflejan en la adopción de modelos narrativos no-lineales, que aproximan la lógica compositiva del autorretrato de la polifonía y de la multitemporalidad de ciertas experiencias literarias.

En *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, como sucede con frecuencia en el autorretrato en general, la relación de tensión entre el dinamismo de una imagen-“viva” y presente y el material de archivo como soporte de reconstitución de narrativas familiares o personales, constituye un campo privilegiado a partir del cual emerge la subjetividad.

En la obra de Tanaka, la relación entre historia y memoria se complejiza a través de procedimientos de apropiación y de manipulación de material de archivo, tanto como por medio de procesos no-lineales de composición narrativa. La amnesia del padre acerca de los acontecimientos vividos en la década de 40 del siglo XX, como consecuencia de su encarcelamiento y de una prolongada reclusión en instituciones psiquiátricas, es antinómicamente imbricada en el exceso de memoria creado por la profusión de imágenes electrónicas del mundo. La sobriedad formal de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, condensada, por ejemplo, en las imágenes de la ceremonia del té, es narrativamente contrapuesta al flujo incesante de la imagen electrónica. La abundancia de imágenes hápticas, las intervenciones sobre el material de archivo, identificadas en los capítulos precedentes como estrategias prometeicas, tanto como la lenta progresión narrativa de ciertas secuencias, funcionarían, en este sentido, como interrupciones – obstrucciones – reflexivas de la continuidad de la imagen electrónicas.

Si esta última característica funciona, en ciertas experiencias del autorretrato, como elemento catalizador de la inscripción del cuerpo del autorretratista en cuadro, en el caso de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?* el proceso de recuperación de la memoria es superpuesto a secuencias reflexivas que interrumpen el registro continuo del cotidiano.

La relación entre historia y memoria permitiría describir, en términos amplios, la dialéctica entre registro y representación: por un lado, las imágenes del cotidiano como registro “indicial” del mundo y la memoria como registro sensitivo y perceptivo de la realidad; por otro lado, la representación cinematográfica de la historia y el minucioso

trabajo de reconstrucción oficial de los acontecimientos, responsable por la actualización ideológica incluso de los acontecimientos del pasado reciente. El tratamiento de los sucesos retratados en *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?* es paradigmático de esta oscilación entre la memoria oficial de la historia y la memoria subjetiva de la historia: la historia política se rescribe contra la memoria singular y vivencial de los acontecimientos. El poder de registro y de representación audiovisual de la historia – de la historia familiar como reflejo de la historia política – se transfiere, en el caso de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, para los sujetos. Tanaka y su padre se constituyen en simultáneo como objetos, agentes y sujetos de representación de la Historia. El fondo documental de la película se trastoca (a semejanza de lo que ocurría en las obras del *corpus* audiovisual) en este movimiento: no se trata de registrar los acontecimientos, sino de representar, a través del escaso material de archivo disponible y del recurso a estrategias narrativas, estéticas y formales innovadoras, la memoria subjetiva de los procesos de la Historia.

Los recursos de puesta en escena de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?* apuntan al tratamiento de la memoria como registro sensitivo y perceptivo de la realidad. No sólo la estructura no-lineal de la película recrea, en cierta medida, la ambivalencia de los mecanismos de la memoria, como, además, la profusión de imágenes hápticas¹⁸² viene a desvanecer y a obstaculizar el registro “objetivo” del mundo. La imagen háptica se inscribe dentro de una lógica de utilización experimental del aparato tecnológico – en el nivel de registro, pero también de postproducción (manipulación del material de archivo y estructura narrativa no-lineal). Por lo demás, este recurso crea un poderoso efecto de distanciamiento. Un buen ejemplo es la primera secuencia de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, descrita en el apartado “apertura” de este capítulo. La secuencia es repetida al final de la película, tras el proceso de recuperación parcial de la memoria por el padre de la directora, en plano abierto, concreto y cromático. Tanaka asevera, a través de este recurso, la relación entre imagen tecnológica y memoria y, en términos más vastos, el carácter primordial de la imagen mnemónica – expreso a través de las imágenes hápticas – con respecto a su prolongación tecnológica.

¹⁸² Para la definición de imagen háptica, *vide* nota de pie nº 58.

Los aparatos tecnológicos constituyen, para autores como Vilém Flusser y Marshall McLuhan, prolongaciones exteriores, prótesis, de capacidades orgánicas, motoras y cerebrales humanas. Las estrategias formales de puesta en escena de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?* invierten, en cierta medida, la preponderancia contemporánea de estas prótesis tecnológicas audiovisuales respecto a la visión y al cerebro. La abundancia de imágenes hápticas, tanto como el tratamiento fragmentario y a-referencial del material de archivo, invierte y subjetiviza el carácter hipertrófico y automático de la visión tecnológica y acentúa su estricta dependencia de la visión orgánica. Señala, por otro lado, la frontera indeleble entre dos usos del vídeo del vídeo no necesariamente antagónicos: por un lado, la utilización del vídeo como instrumento de testimonio y de reivindicación de la memoria; por otro lado, la desproporción icónica decurrente del uso del vídeo como herramienta de olvido de la memoria sensible de los acontecimientos. El amplio recurso al congelamiento y a la ralentización de imágenes, expresivo de la tendencia del vídeo al inmovilismo y a la entre-imagen, conceptos que fueran desarrollados en los capítulos anteriores trabajan, igualmente, en este sentido.

Tal como en *Obsessive Becoming*, la superposición de imágenes produce el efecto de unificación del pasado y del presente a partir del tiempo enunciativo, debilitando el valor ontológico de la imagen de archivo. Por otro lado, el uso de la tipografía opera, como en el primer vídeo, como contrapunto de las imágenes, anticipando y agregando informaciones adicionales, independientes o hasta contradictorias.

Las aproximaciones y la simultaneidad espaciotemporal refuerzan, por otro lado, cuestiones de naturaleza autorreferencial que remiten al problema de la identidad cultural - es la constancia discursiva de la voz-off en primera persona (en algunas secuencias voz-in) que asegura la continuidad narrativa espaciotemporal. El descubrimiento del padre por Tanaka determina una progresiva inserción del cuerpo de la directora en el espacio de la representación, tanto como una transferencia creciente del vídeo de los espacios públicos de la memoria colectiva para los espacios privados de la memoria íntima y del cotidiano. Por otro lado, la recuperación parcial de la memoria

por el padre de la directora vuelve notorio el núcleo familiar, tanto como las relaciones entregeneracionales: Tanaka y su padre, este y sus nietos, la directora y sus dos hijos.

En cuanto a la tipología del material de archivo, se destacan tres grupos:

- material de archivo público: material de archivo de la década de 40, constituido por fotografías, películas (provenientes del National Archive de EE.UU.) y, sobre todo, sonidos (discursos oficiales sobre la segregación de nipo-americanos). Por otro lado, imágenes de periódicos y música de la época;
- material de archivo privado familiar: fotos familiares;
- material de archivo privado personal: registro de acontecimientos personales, como la boda de la hija de Tanaka al final de la película.

Si el vídeo funciona como dispositivo mediador y catalizador de trabajos de reconstrucción de la memoria, el autorretrato nace, en *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, de la yuxtaposición y de la diseminación espacial de elementos biográficos y culturales discontinuos a partir de la articulación operada entre memoria pública y memoria privada, desdoblada en varios puntos de vista: de Janice Tanaka y de su padre, pero también de su tío y de sus hijos.

Retomando los conceptos desarrollados en el primer capítulo de este ensayo - *Máquinas y sujetos audiovisuales* -, en la articulación entre memoria pública y memoria privada en *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?* no solo es fundamental el estrechamiento de la relación, abierto por las especificidades tecnológicas del vídeo, entre sujetos y máquinas de representación, como también la introducción de nuevas formas de percepción, horizontales y discontinuas, que pasan, con el vídeo, a dominar la relación entre campo y fuera de campo. La relación entre los dos ejes espaciales es central en la película de Tanaka:

- 1) el material de archivo funciona y opera como fuera de campo del discurso oficialista de la historia;
- 2) el desdoblamiento del material de archivo – material público y privado – determina la impresión de la subjetividad y del punto de vista de la autora sobre el primero y, por tanto, procesos de resemantización que refuerzan la disparidad entre memoria pública y memoria privada;
- 3) el campo de la historia se configura como fuera de campo del espacio donde se desarrolla la vida cotidiana, en presente continuo, de Tanaka y sus familiares. La composición narrativa y formal de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?* se halla en el territorio de intersección entre la memoria pública – representada por los archivos de la historia (y, en este sentido, es sintomático que la directora se sirva tanto de archivos documentales como de archivos ficcionales, ontológicamente asimilados) – y la memoria privada;
- 4) en la estructura formal y narrativa de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?* es fundamental la oposición morfológica entre el padre – superviviente sin memoria de los campos – y el tío de la directora – superviviente con memoria, oposición, que, por otro lado, apunta a los procesos de redefinición del legado de la memoria subjetiva en el campo de la imagen electrónica;
- 5) internamente, en la composición del plano, la tensión entre campo y fuera de campo marca la distancia enunciativa entre sujetos y objetos de representación y remite a la reconstrucción videográfica de los procesos de la memoria - a medida que recupera la memoria, el padre de Tanaka se constituye a la vez como sujeto y objeto de representación, sirviéndose de la cámara para registrar momentos de intimidad familiar (puesta en abismo).

La difusión de los aparatos de registro videográfico, tanto como las relaciones de proximidad y de intimidad con el espacio audiovisual engendradas por los aparatos de reproducción videográfica, propician la realización de micronarrativas estructuradas, en

varios casos, a partir de la articulación entre historia y memoria subjetiva. En *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, el desarrollo de estrategias formales que, en el segundo capítulo de este trabajo de investigación fueran clasificadas como prometeicas, encuentra, además, una correspondencia especular entre el contenido narrativo de la película y su concepción estructural: la oposición entre historia y memoria se traduce en la adopción de estrategias estéticas y narrativas que exceden y desfiguran el nivel referencial de las imágenes y cuestionan su valor ontológico. La historia no solo es cuestionada en sus materiales – imágenes oficiales, discursos radiofónicos, etc. -, sino es reinventada a partir de la impresión de un punto de vista íntimo y cotidiano en su discurso. Por otro lado, hay también una equivalencia especular entre el proceso de recuperación de la memoria del padre de Tanaka y la estructura narrativa y los recursos formales de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*: no solo el recobro de la memoria se traduce en una “cotidianización” de la película y en un retroceso de la imagen háptica y poética, sino, en términos estructurales, el plano-secuencia sustituye la fragmentación narrativa de la primera parte del vídeo. Los recursos formales y estéticos de la primera parte de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?* parecen, en cierto sentido, querer sustituirse, por medio de las especificidades tecnológicas del vídeo, a la ausencia de recuerdos del padre de Tanaka. Una vez recuperada la memoria, la narración se “naturaliza”.

El recobro de la memoria se traduce igualmente en una exposición creciente del cuerpo de Tanaka y de sus familiares en cuadro. La lógica fragmentaria de la primera parte de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?* es sustituida por una puesta en escena “continua” del cotidiano de la familia Tanaka. Por otro lado, los cuerpos ocupan ahora todo el cuadro: el plano háptico y el plano corto, privilegiados por Tanaka en las primeras imágenes de su padre, son sustituidos por planos medios, americanos y largos de Tanaka, su padre, sus hijos y su tío.

Retomando los conceptos desarrollados en el tercer capítulo, el carácter inmediato del vídeo y su tiempo virtualmente continuo favorecen el registro de la intimidad. Los cuerpos en la historia ocupan, en la segunda parte de *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, el espacio representativo antes reservado a los archivos de la historia. La relación entre tecnología, ideología e imagen y, luego, entre

representación y registro, se disloca en este movimiento. El autorretrato emerge de esta fusión entre imagen de archivo e imagen mental, de la fricción entre el carácter inmediato y cotidiano del vídeo y los procesos de resemantización subjetiva de la Historia.

E) *Immemory One*¹⁸³

Chris Marker (1997)

*Una memoria total es una memoria anestesiada.*¹⁸⁴

FICHA TÉCNICA

Realización y concepción: Chris Marker

Producción y edición del Centre Georges Pompidou

Formato: CD-ROM interactivo

1997

Una frase nos invita a entrar en la memoria: *Entrée dans la mémoire*¹⁸⁵. Al lado, un mosaico de imágenes, las que conforman *Immemory One*, que sin cesar se reconfiguran. Una figura, que después reconocemos como la Mona Lisa, se recompone anamórficamente. Ella es memoria. Hay siete secciones: El Cine. El Viaje. El Museo. La Memoria. La Poesía. La Guerra. La Fotografía. Cada una de estas secciones se conecta hipertextualmente con las demás. Todo depende del navegador¹⁸⁶. La navegación es interactiva. La circulación estratificada. Cuanto más nos aventuramos, más profundamente penetramos en la Memoria. Proust y Hitchcock son las referencias modélicas de entrada en la zona Memoria: *A cada uno su Madalena; reclamo, para la imagen, la humildad y los poderes de una madalena*¹⁸⁷. Marker es preciso, sin embargo:

¹⁸³ *Imemória I.*

¹⁸⁴ *Voz-off de Sans Soleil*, de Chris Marker.

¹⁸⁵ *Entrada en la memoria.*

¹⁸⁶ Adoptamos el concepto de *navegador* para referirnos al usuario del CD-Rom y del DVD-ROM porque creemos que es el término que mejor se adapta a las características tecnológicas de los dos soportes.

¹⁸⁷ *À chacun sa Madeleine; Je réclame, pour l'image, l'humilité et les pouvoirs d'une madeleine.*

*Aviso piadoso: si Usted no conoce Vertigo de memoria, es inútil leer lo que se sigue. Retorne al genérico*¹⁸⁸.

Se trata, pues, para el espectador, de experimentar todos los pasajes y lugares que permiten saltar de una imagen a otra, a través de zonas que apelan a tres tipos de memoria: a la memoria personal, de Marker, a través de sus fotos, sus objetos, sus recuerdos; a la memoria personal – cultural, configurada por la obra de Marker, y que se imbrica en el primer tipo de memoria; en fin, a la memoria cultural, que contamina los dos primeros niveles mnemónicos, y que coincide con la galería de *cosas que hacen el corazón latir*¹⁸⁹.

De un lado Proust, con *En Búsqueda del Tiempo Perdido* como obra paradigmática de la experiencia literaria de la memoria del siglo XX. Del otro, Hitchcock, con *Vertigo* (1958) y la figura de Madeleine Elster como referencia cultural modélica de los procesos mnemónicos:

*Ninguna otra película ha jamás mostrado a este punto que el mecanismo de la memoria, si lo desreglamos, puede servir para algo más que recordar: para reinventar la vida y, finalmente, para vaciar la muerte*¹⁹⁰.

La fragmentación de los procesos de la memoria encuentra en el CD-ROM como soporte un medio privilegiado de expresión. La experiencia mnemónica encuentra paralelo en formatos narrativos no-lineales y asecuenciales como el CD-ROM.

Por un lado, la estructura formal del CD-ROM crea una aguda sensación de descomposición perceptiva y sensitiva. Al contrario del cine o del vídeo, el navegador puede interactuar en los múltiples niveles que estructuran el formato. La concepción y la

¹⁸⁸ *Avertissement charitable: si vous ne connaissez pas Vertigo par coeur, inutile de lire ce qui suit. Retournez au générique.*

¹⁸⁹ Marker, Chris, *Immemory*.

¹⁹⁰ Comentario tipográfico de la zona Memoria: *Aucun film n'a jamais montrée a ce point que le mécanisme de la mémoire, si on le déregle, peut servir à tout autre chose qu'à se souvenir: à reinventer la vie, et finalement à vaincre la mort.*

funcionalidad de los interfaces incrementan, por otro lado, la impresión de interactividad y la tensión entre los elementos ocultos y visibles. Precisemos que las instrucciones de programación, que disminuyen el nivel de interactividad, se encuentran siempre escondidas. Las instrucciones de programación, la interface del autor, marca, asimismo, una doble correlación:

1) por un lado, la correlación entre el navegador, el autor y el aparato tecnológico – el navegador manipula el aparato tecnológico de acuerdo a algoritmos de programación que fueran previamente determinados por el autor;

2) por otro lado, a la correlación entre el autor, el aparato tecnológico y el *software* subyace no solo una utilización (una transformación) subjetiva y creativa de los aparatos y programas, sino igualmente la conversión a código digital de datos de naturaleza difusa y de origen múltiple – fotografías, fragmentos de películas, textos, etc.

La segunda correlación, evidente en la heterogeneidad del material que compone *Immemory One*, determina la equivalencia ontológica de las diversas fuentes. Compartiendo el mismo código digital, la fotografía, el cine, el vídeo, los citas literarias, etc., se asimilan ontológicamente. Por otro lado, esta cuestión torna crucial el concepto de base de datos, híbrido – música, texto, imagen, película, etc. – en el caso de este CD-ROM.

Como formato, el CD-ROM determina, aún, nuevas relaciones de temporalidad y de espacialidad en el tratamiento y la articulación de los datos.

El montaje funcionó, a lo largo del siglo XX, como técnica ilusionista por excelencia. La articulación y la unificación espaciotemporal de planos cinematográficos separados en el tiempo y en el espacio, asociadas a la ideología de la *perspectiva artificialis* que comanda la composición tecnológica del encuadre, son responsables por la asociación de las ideas de naturalismo y de continuidad a una tecnología visual substancialmente discontinua: el cine. El establecimiento de una cadena visual y narrativa continua entre elementos esencialmente discontinuos no solamente obedece a una estrategia diegetica (e ideológica)– el entretejimiento de la fábula -, sino responde a

los modelos de experiencia arraigados del periodo histórico. El tiempo simultaneo y duradero del *Weltanschauung* del siglo encuentra paralelo en la creación de un tiempo fluido e incesante en el cine, compuesto a partir de la movilización de elementos fragmentarios y estáticos en el tiempo de la proyección. En este sentido, la experiencia del cine podría también ser definida en función de sus instantes cualesquiera: los instantes cualesquiera de la persistencia retiniana, pero también el instante de revelación sinestésica que parece definir, a partir de *En Búsqueda del Tiempo Perdido*, el modelo de experiencia mnemónica del siglo.

El CD-ROM, como estructura narrativa discontinua, fragmentaria, no-lineal, interactiva y programada se imbrica en la intermitencia y en la involuntariedad inmediata y sinestésica de los procesos mnemónicos, como descritos en la obra de Proust:

*Y de un solo golpe el recuerdo me ha aparecido. Mas, cuando de un pasado antiguo ya nada subsiste, tras la muerte de los seres, tras la destrucción de las cosas, solas, más frágiles pero más vivaces, más inateriales, más persistentes, más fieles, el olor y el sabor permanecen por mucho tiempo aún, como las almas, relacionando, aguardando, esperando, sobre la ruina de todo el resto, llevando sin doblegar... el edificio inmenso del recuerdo*¹⁹¹.

Si en *En Búsqueda del Tiempo Perdido*, son los sentidos a unificar la experiencia fragmentaria y discontinua de Marcel – el sabor de la madalena, pero también el rojo de los zapatos descubiertos de la Duquesa de Guermites subiéndose al carro, la visión huidiza e incierta de Gilberte caminando, travestida, en los Campos Elisios, el rostro-

¹⁹¹ Proust, Marcel, *À la Recherche du Temps Perdu – I, Du Côté de chez Swann*, citado en la zona Memoria de *Immemory One*:

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Mais, quando d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à esperer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir... l'édifice immense du souvenir.

nebulosa de Albertine, diluido entre el grupo de sus compañeras, a medida que los labios de Marcel se acercan para besarlo -, en *Immemory One*, es ya la navegación, transferida parcialmente (ya que las ligaciones hipertextuales fueran preprogramadas por el autor) para la esfera de la recepción, a unificar y reunificar los diversos capítulos. Tal como en la obra de Proust, los materiales, sumamente eclécticos – fotografías de Marker, fragmentos animados de películas, pinturas, dibujos, composiciones tipográficas en movimiento, etc. -, que componen *Immemory One* describen la forma como la sensación atinge el cuerpo. La experiencia de Marker se expande: la recomposición creativa de los materiales, obras, visiones y lugares significativos para el autor se transfiere, mediada por la imagen, para el receptor. La materia transformada en imagen se cimienta, en *Immemory One*, como en *En Búsqueda del Tiempo Perdido*, en algo que es siempre del dominio de la sensación, y, como tal, del infigurable, del irrepresentable, y que solo la transfiguración literaria, en la primera obra – unificada por el cuerpo de Proust-Marcel – logra universalizar, y la experimentación creativa de formatos y técnicas digitales, en la segunda obra - consolidada por el cuerpo-obra de Marker -, logra expresar, traducir y transmitir en signos de órdenes varias:

*Es banal decir que la memoria es mentirosa, es más interesante ver en esa mentira una forma de protección natural que podemos gobernar y modelar. Algunas veces, eso se nombra el arte.*¹⁹²

En *The Language of the New Media*¹⁹³, Lev Manovich traza la genealogía del CD-ROM como formato. En la década de 80, Apple desarrolló *software* para la reproducción de películas en computador. Sin embargo, el *software* desarrollado se enfrentaba con una serie de problemas. Por un lado, la duración soportada era extremadamente limitada. Por otro lado, la compresión del formato exigida por este

¹⁹² Tipografía de la zona *Memoria*:

Il est banal de dire que la mémoire est menteuse, il est plus intéressant de voir dans ce mensonge une forme de protection naturelle qu'on peut gouverner et modeler. Quelquefois, cela s'appelle l'art.

¹⁹³ *Id.*, *ibid.*

problema implicaba la degradación de la apariencia visual de las películas. Estas limitaciones determinarían la invención de un lenguaje cinematográfico de reproducción que retomaba estrategias formales del campo de la animación y del cine gráfico de vanguardia, tales como los *loops* y las sobreimpresiones. Para el teórico,

*Este lenguaje sintetizó el ilusionismo cinematográfico con la estética del collage gráfico, con su heterogeneidad y discontinuidad características. El fotográfico y el gráfico, divorciados cuando el cine y la animación fueran por caminos distintos, se encontrarán de nuevo en la pantalla del ordenador.*¹⁹⁴

Las características formales del CD-ROM determinan, por lo tanto, una puesta en escena de las relaciones de temporalidad, espacialidad, campo y fuera de campo sin paralelo en el campo del cine o en el campo del vídeo, exceptuando ciertas experiencias vanguardistas, como, por ejemplo, *Blow Job* (1963-64), de Andy Warhol, obra en que la acción es repetida a través de *loop printing*, la producción cinematográfica del Grupo FLUXUS o, aun, la experimentación de estrategias formales en el autorretrato como género audiovisual (pensemos en *Obsessive Becoming*).

En el artículo *D'une Yakoute Affligé de Strabisme*¹⁹⁵, Laurent Roth apunta la tensión entre visibilidad e invisibilidad, entre campo y fuera de campo, como *continuum* en la obra de Marker. Esa tensión no se da, sin embargo, en un sentido baziniano, es decir, en términos de un fuera de campo contiguo al campo físico, sino en la medida en que hay algo escondido en el interior del cuadro de cada imagen.

En *Immemory One*, esa relación se desdobra en un sentido físico-material y en un sentido formal y, a la vez, en un sentido histórico-cultural: en primer lugar, porque el CD-ROM, como soporte tecnológico, remite a las funciones de navegabilidad (a las prácticas y conceptos de búsqueda, orientación, descubierta, trayecto, emplazamiento, desplazamiento, territorio, desterritorialización, etc.), de hipertextualidad, de

¹⁹⁴ *Id., ibid.*

¹⁹⁵ In Bellour, Raymond y Roth, Laurent, *Qu'est-ce qu'une Madeleine? A Propos du Cd-Rom Immemory One de Chris Marker*, Paris, Yves Gevaert Éditeur, Centre Georges Pompidou, 1997

palimpsesto. En esta medida, los pequeños indicadores gráficos de color rojo, a los cuales el navegador accede a través de la movilización del cursor al largo del cuadro, funcionarían como brújulas (prospectivas) ocultas, cuya descubierta apela a la implicación interactiva (mental y motora) del navegador. En segundo término porque la estructuración formal del CD-ROM, dividido en varios capítulos temáticos que corresponden a la memoria singular de las tecnologías visuales y culturales del siglo, dibuja varios trayectos. Trayectos densos y cruzados – escalas de navegabilidad -, horizontales, cuando se verifica un verdadero compromiso del navegador; trayectos lineales y verticales, cuando se da una menor implicación por parte del usuario. Por otro lado, la navegación unifica y reunifica los diversos capítulos, aparentemente autónomos, desvinculados y lineales desde el punto de vista hipertextual. Además, las características formales del CD-ROM, su condición de texto e imagen – fija, fotogramática, móvil (escasa, debido a la diminuta memoria del soporte), etc. -, implantan la oscilación entre visibilidad e invisibilidad como condición fundadora del mismo CD-ROM como soporte tecnológico de organización narrativa. Por fin, en lo que se refiere a la visibilidad – invisibilidad en su sentido cultural, la navegación de la obra implica la posesión de un vasto *background* intelectual y cultural por parte del navegador. Sintomáticamente, este *background* no pasa solamente por el conocimiento de la obra de Marker – la conexión Proust – *Vertigo* – *Sans Soleil*, por ejemplo, sino también por la familiaridad con las cosas y objetos estimados por Marker y su corazón, que por su turno se entretrejen con las grandes obras del siglo y con su memoria tecnológica.

Es interesante relacionar estas formulaciones con la aplicación del concepto de montaje vertical de Bazin a la obra de Marker por Roth. En su crítica a *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker, André Bazin distingue entre montaje vertical y montaje horizontal. El primer término designaría el montaje tradicional, operando en el eje de la organización narrativa y formal plano a plano. El segundo término, por el contrario, nombra una noción absolutamente nueva del montaje, en la cual la imagen ocupa una posición terciaria con relación a la inteligencia, en primer lugar, y a la palabra, en segundo término.

Para Bazin, en el montaje horizontal el plano no remite a aquello que lo precede ni a aquello que lo sigue, sino a aquello que le es lateral, es decir, a lo que es dicho. En

el cine de Marker, *el elemento primordial es la belleza sonora y es por ella que el espíritu debe transitar a la imagen. El montaje se hace del oído a la mirada*¹⁹⁶. El valor del comentario de Bazin no reside solamente en la identificación de un nuevo estilo y de una nueva técnica de montaje, sino también (y sobre todo) en esta curiosa e interesante disociación entre imagen y sonido-voz-off. Si el trabajo sonoro en multicapa constituye actualmente una práctica generalizada y convencionalmente asimilada y naturalizada por el público, el montaje horizontal en el plano de la imagen permanece, en cierto sentido, una práctica marginal a la producción cinematográfica *mainstream*, exceptuando obras como *A TV Dante* (1989) o *Prospero's Books* (1991), de Peter Greenaway.

En el cine de Marker, concretamente, las discontinuidades espacio-temporales de la imagen - en *Sans Soleil*, por ejemplo - , o la inmovilidad de los planos, en *La Jetée* (1962), son de hecho suturadas y unificadas por la palabra y por la amplia utilización de las posibilidades retóricas del comentario y de la interpelación. Para Bellour, *todo se pasa como si el tiempo de cada uno de sus filmes le sirviese para condensar la experiencia de un viaje en una historia y en una geografía en la cual el autor solamente considera los polos extremos y en el cual será, él, el narrador, el elemento invariante*¹⁹⁷.

En *Immemory One*, el montaje horizontal se estructura a partir de la organización transversal de los materiales digitalizados - de naturaleza fotografía, audiovisual, literaria y pictórica - distribuidos en cada capítulo. Los capítulos son interdependientes: ligaciones hipertextuales crean ejes de transición entre los distintos materiales. Por otro lado, la liberación de la edición en perspectiva y escala de los diferentes espacios (capas) que componen el cuadro, abierta por las posibilidades de edición digital, permite que cada capa visual mantenga su autonomía con relación a la composición global. Cada capa es, en este sentido, autónoma y, a la vez, subordinada: independiente desde el punto de vista individual, si nos remitimos a cada nivel de presentación; subordinada sintagmáticamente, ya que el CD-ROM determina un modelo de organización narrativa sincrónica, fundado en el concepto de hiperligación. Cada capa y cada nivel remiten a otra capa y a otro nivel. La unificación entre los elementos

¹⁹⁶ Bazin, André, *ibid.*

¹⁹⁷ *Id.*, *ibid.*

discontinuos y heterogéneos emerge, en *Immemory One*, tanto del embate semántico – los tópicos que organizan y estructuran el CD-ROM-, cuanto de la integración sintáctica – los materiales, de distintos soportes, son combinados a través de su digitalización y organización narrativa hipertextual.

El cine de Marker, como cine de las aproximaciones y de la simultaneidad, pone en juego igualmente la cuestión identitaria y auto-referencial, ya que, en sus obras cinematográficas, es la permanencia de la *voz-off* que asegura la continuidad narrativa espaciotemporal. La *voz-off* funciona, por así decir, como elemento metanarrativo o supranarrativo, que apunta, en última instancia, para la figura del propio Marker como enunciador.

La aglutinación de elementos espacial y temporalmente dispersos a través del encadenamiento enunciativo es conducida por el director a su punto extremo en *Immemory One*: en el CD-ROM, es la ausente figura de Marker (presente a través de una fotografía que, por medio de una puesta en escena especular, representa Marker y, al mismo tiempo, la fotografía y el cine como tecnologías del visible) a unificar los fragmentos biográficos y los retazos de los objetos y obras que, de una forma muy subjetiva, son caras al corazón del director. En él, el autorretrato nace de la diseminación espacial de elementos biográficos y culturales fragmentarios que parecen obedecer a la acción espontánea de la memoria.

El autorretrato emerge, en *Immemory One*, de la confluencia y de la fricción entre la memoria cultural y política del mundo y la memoria singular y personal de Marker. Los grados de navegabilidad del CD-ROM son, en primer término, determinados por la conexión hipertextual entre los fragmentos culturales de la memoria del mundo y los segmentos de naturaleza visual, sonora, cinematográfica, iconográfica, fotográfica que conforman la experiencia de Marker en el mundo, desdoblada en dos niveles: el nivel íntimo, personal - la figura biográfica del tío Anton, ya implicada en el nivel *Memoria*, y que se desplaza al largo de las hiperligaciones del CD-ROM -, y el nivel operístico, que remite a la obra audiovisual del autor. En segundo término, la transición interactiva entre el texto y la imagen marca la relación entre el espacio

material del álbum y la realidad física del CD-ROM como espacio de escritura. El CD-ROM se presenta, así, como una especie de álbum de memorias.

Esta doble flexión nos remite de nuevo a la articulación, en el autorretrato, visible en el conjunto de las obras analizadas, entre espacio autobiográfico y reconstrucción imaginaria y creativa de la experiencia del autorretratista. Esta característica marca, por un lado, el estatuto del autorretrato como género de divagación y de invención; apunta, por otro lado, para la lógica de no-compromiso con la verdad y con la cronología factual y biográfica, que fundan el autorretrato, por oposición a la autobiografía, como género.

La transfiguración creativa (desfiguración, si nos remetemos a la teoría de la *doble hélice* enunciada por Bellour y discutida en los capítulos precedentes) de los objetos culturales presentes en *Immemory One* apunta, por otro lado, para la tendencia de desontologización de los objetos del mundo característica del autorretrato. Tal como en *Ich Tank*, *The Art of Memory*, *Screen Tests*, *Dear Doc*, *Obsessive Becoming* o *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, etc., objetos y figuras son parcialmente desvinculados de su trasfondo referencial y resemantizados, manipulados o transformados, mediados por la subjetividad del autor y su híbrido tecnológico. En *Immemory One*, el nivel de intervención se amplía, tal como en las obras analizadas, a recursos formales, prometeicos, de manipulación estética que subvierten el nivel de referencialidad de objetos y figuras: la cromatización, la superposición, la incorporación tipográfica concurren para trastocar su naturaleza referencial.

Por otro lado, al relacionar la *praxis* creativa de *Immemory One* con la máquina de manipulación de imágenes *Zona*, de *Sans Soleil*, verifico que el pionerismo tecnológico de Marker, tanto como la adopción del CD-ROM como formato, podría dar cuenta de la emergencia de un nuevo tipo de memoria, que pasa por la filtración y por la reorganización tecnológica de la memoria perceptiva y sensitiva del mundo, y que encuentra paralelo en las obras analizadas en los capítulos anteriores.

La cuestión de la memoria, presentada en *Immemory One* como movimiento de intersección entre memoria individual y memoria colectiva se traduciría, dentro de esta lógica, en la fricción entre el proceso de reorganización tecnológica de la memoria (ya presente en *La Jetée*) y un modelo de memoria sensitiva que solo la transfiguración y la

transmutación de los objetos y experiencias del mundo torna pasible de comunicación. Los signos visuales, iconográficos, fotográficos, cinematográficos, musicales que habitan fragmentariamente *Immemory One* se revelarían como insuficientes para dar cuenta del proceso de articulación entre memoria singular y memoria colectiva. Su recomposición y conexión hipertextual, a través de un formato que, al contrario del cine, apela directa y formalmente a la implicación del receptor, permitiría dar cuenta de esa fricción. Tres de los siete bloques de *Immemory One* son consagrados a prácticas donde se verifica la intersección o la hibridación entre el cuerpo y la máquina – El Cine, la Guerra, la Fotografía. La memoria tecnológica del siglo – a través de la obra de Marker, pero también por medio de una amplia gama de objetos culturales -, constituye, pues, una de las unidades temáticas escondidas y, no obstante, remanecientes, en la concepción formal de *Immemory One*. El CD-ROM, como formato tecnológico que permite absorber y reorganizar todos los tipos de imágenes (fotográficas, cinematográficas, videográficas) y de archivos del mundo, constituye, por consiguiente, la cúspide – presencial y, sin embargo, ya mnemónica -, de la intersección entre memoria tecnológica, memoria cultural y política y memoria íntima, singular (que el gato *Guillaume-en-Egypte* podría simbolizar).

Immemory One da cuenta de una desvinculación primordial entre imagen y sensación, que constituye una de las características del autorretrato en su relación con la memoria y con la historia. Las imágenes son esquivas y se escapan; lo que sobrevive es siempre una inmensa sensación de presencia. Esta característica se opone igualmente al estatuto indicial y al funcionamiento de la imagen de archivo y de la imagen, pictórica o audiovisual, en general, en cuanto rastro, marca, testimonio, desvelando más bien la presencia de una subjetividad poética que opera precisamente en el cuadro de una anti-ontología de la imagen. En la línea de Comolli, Marker insiste en la constitución de la historia del siglo a través de su representación cinematográfica – la representación cinematográfica de la Primera Guerra Mundial a través de sus aviadores eternizados en película como memoria cultural y singular de los acontecimientos. La secuencia nos introduce en la memoria de Marker: podemos presentirlo, adolescente, impregnándose de la cadencia frenética de los aviones-imagen.

Venimos también a nombrar madalenas todos los objetos, todos los instantes que puedan servir de disparadores a este extraño mecanismo del recuerdo¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Tipografía de la zona *Memoria*:

On en vent aussi à nommer madeleines tout les objets, tous les instants qui peuvent servir de déclencheurs à cet étrange mécanisme du souvenir.

f) O Tempo não Recuperado

Lucas Bambozzi (2004)

¿Puedo considerar este libro una novela? Tal vez sea menos o tal vez bien más, la esencia de mi vida acumulada sin nada reunir, en estas horas de ruptura en que transcurre. El libro no ha sido hecho, ha sido cosechado¹⁹⁹.

FICHA TÉCNICA

Dirección y concepción: Lucas Bambozzi

Formato: CD-ROM concebido con el Sistema Korsakow desarrollado en la Universidad de las Artes Berlín (2000-2004)

Material de archivo: vídeo digital

2004 / Brasil / color – b/n

Prefacio: un *travelling* en plano cerrado. Pilas de casetes mini- dv y VHS, una edición preciosa de *En Búsqueda del Tiempo Perdido*. Aparatos tecnológicos. Cámaras, más casetes, los tiempos de la imagen acaecen en la pantalla de un aparato de reproducción digital. Un corte seco. El libro está abierto, surcado, marcado por una mano que se inscribe en cuadro. La palabra *NÃO* es interpuesta al título *O Tempo Recuperado*²⁰⁰. Una frase es repetidamente subrayada: *O mesmo se dá com o nosso passado*²⁰¹.

Primer movimiento: el plano se divide en tres pantallas. Pantallas simétricas, alineadas al fondo de cuadro. En la primera, planos de los casetes, pertenecientes al plano-secuencia del prefacio, que contienen el material de archivo que recompone el

¹⁹⁹ Proust, Marcel, manuscrito de *Jean Santeuil*, citado in Blanchot, Marcel, *Le Livre à Venir*, Paris, Folio, 1999.

²⁰⁰ *Le Temps Retrouvé, El Tiempo Recuperado*, último volumen de *En Búsqueda del Tiempo Perdido*.

²⁰¹ *Lo mismo se da con nuestro pasado*.

tiempo. En la segunda, una imagen abstracta, indefinible: ¿una luz, un reflejo, un astro? En la tercera, la portada del volumen: Marcel Proust, *No Caminho de Swann, A Sombra das Moças em Flor*²⁰², primero y segundo volúmenes de *En Búsqueda del Tiempo Perdido*, agrupados en la edición de Lucas Bambozzi.

Segundo movimiento: movemos el cursor y seleccionamos la segunda pantalla. La imagen háptica se encadena y transforma en un acelerado plano-secuencia por un espacio íntimo. Un cuerpo se refleja en la superficie cristalina de una puerta. Todo es muy rápido, tal vez demasiado rápido – una sucesión de espacios-tiempos repetidos que se suceden en la pantalla ampliada. Cuartos, camas hechas, deshechas, instrumentos de trabajo, exteriores entrevistados a través de ventanas abiertas. Calles, espacios verdes, ciudades, espacios degradados. Como *continuum*: un cuerpo que aparece reflejado – en puertas, ventanas, espejos; las manos que manipulan los espacios de mediación al servicio de la continuidad o del corte abrupto del plano; el sonido – concreto e íntimo, cotidiano. Un predilección sistemática por la acción y por el desplazamiento.

Tercer movimiento: los tres cuadros simétricos retornan automáticamente al segmento inferior de la pantalla. En la parte superior, las acciones descritas se repiten en la pantalla ampliada.

Cien años después, las magdalenas ya no tienen sabor? Consumidos los modos históricos de percepción del mundo, ¿que nuevas formas puede adoptar el cuerpo como piedra angular de la percepción de la realidad y del lugar desde el cual es posible narrar la experiencia?

Para Peter Weibel²⁰³, el cuerpo como lugar de experiencia ha desaparecido en su apariencia histórica en consecuencia de la transformación tecnológica del mundo. Y, con él, ha arrastrado el mundo histórico. *O Tempo não Recuperado*, DVD-ROM interactivo de Lucas Bambozzi, concebido con el Sistema Korsakow, parece dar cuenta de la escisión contemporánea del cuerpo en el espacio-tiempo de la ausencia y de su flotación inmaterial en el espacio intermediático. Paralelamente, el cuerpo – el cuerpo del director

²⁰² *À l'Ombre de Jeunes Filles en Fleur*, en Castellano *A la Sombra de las Muchachas en Flor*.

²⁰³ Weibel, Peter, “La Era de la Ausência”, in *Arte en la Era Electrónica. Perspectivas de una nueva estética* (editado por Claudia Giannetti), Barcelona, Ed. L'Angelot, Barcelona, 1997.

- es afirmado como reducto orgánico, evidenciado por una predilección por el movimiento y por la acción, tanto como por la representación del cuerpo involucrado en sus funciones vitales – dormir, comer, beber, etc. El desplazamiento - físico, somático -, se afirma como constante temática, que encuentra reflejo en la concepción formal del DVD-ROM. Hay un movimiento constante entre el dentro – el cuerpo -, y el fuera – los espacios; una conmoción incesante entre la interioridad – los espacios íntimos, privados, donde se inscribe el cuerpo reinventado -, y la exterioridad – el mundo como ventana dúplice: los territorios que asoman a partir de los espacios personales, la realidad tecnológicamente representada.

EL DVD-ROM interactivo, como soporte, amplía narrativamente las potencialidades narrativas del CD-ROM interactivo – su mayor memoria y capacidad permite incorporar fragmentos más extensos de imagen móvil (todavía escasos y de reducida duración en *Immemory One*) -, y, sin embargo, parece reforzar la sensación, en el nivel del navegador, de fragmentación narrativa. La mayor duración de los bloques diegéticos, en *O Tempo não Recuperado*, evidencia más notoriamente la discontinuidad y el fraccionamiento entre los diversos niveles narrativos. Por otro lado, la asociación entre la duración más extensa e interfaces interactivas más sofisticadas y, en algunos casos, más complejas, determina una más grande implicación del navegador que, en el caso del CD-ROM y del DVD-ROM parece, dada la naturaleza motora y cognitiva de la interacción, debilitar su fuerza narrativa.

Para Lev Manovich²⁰⁴, la imbricación teórica entre cine digital y interactividad narrativa adviene de la identificación entre cine y fábula por la mayoría de los críticos y espectadores. Para el teórico,

El desafío que los medios digitales colocan al cine se extiende mucho más allá de la cuestión de la narrativa. Los medios digitales redefinen la misma identidad del cine. ²⁰⁵

²⁰⁴ Manovich, Lev, *What is Digital Cinema?*

²⁰⁵ *Id.*, *ibid.*

La concepción formal de *O Tempo não Recuperado* trastoca la imbricación entre narrativa e interactividad. No solo la estructura de programación del DVD-ROM torna precaria la idea de interactividad, como será desarrollado más adelante, como, narrativamente, el DVD-ROM se estructura a partir de prácticas y nociones de fragmentación y de desplazamiento.

El título de la obra – *El Tiempo no Recuperado* – alude a la imposibilidad de reunificación contemporánea de la experiencia y, en simultáneo, a los procesos de materialización y de expansión de los sentidos a través de prótesis tecnológicas que sustituyen la memoria directa de los acontecimientos. Parafraseando Weibel, señala nuevos cuerpos que se instalan en nuevos medios.

La función de la memoria sensitiva en Proust – la sonata de Vinteuil, el sabor de la magdalena, etc. -, como memoria involuntaria, es suplantada por el encadenamiento de fragmentos mnemónicos mediante la programación de las especificidades tecnológicas del programa Korsakow. El carácter fundamentalmente involuntario de los procesos de la memoria es doblemente denegado: en primer término, debido a la base tecnológica (y, en este sentido, ideológica) e intencional de las imágenes que representan la memoria; en segundo lugar, porque la estructuración narrativa de los fragmentos de memoria ha sido previamente definida por el autor a través de los mecanismos formales de la interface de programación. Sin embargo, es notoria la exploración sinestésica de las imágenes, presente en la proliferación de imágenes hápticas, tanto como en el cromatismo y en los matices que informan la representación de los objetos. La expresión narrativa de la subjetividad se traslada a la exploración de la vocación no-mimética de la imagen videográfica. *O Tempo não Recuperado* es prolífico en imágenes desfiguradas, no-referenciales, que refuerzan, junto a la segmentación y a la discontinuidad narrativa, la tenacidad del autorretrato.

Lucas Bambozzi define *O Tempo não Recuperado* como *el resultado de la búsqueda insistente en ese archivo personal, transpuesta a un formato de narrativa no lineal e interactiva*²⁰⁶. Para el autor, *la memoria sólo existe cuando es convocada o*

²⁰⁶ Bambozzi, Lucas, in Maciel, Kátia e Parente, André (org.), *Existem Filmes, Existem Livros, Existem Blogs e Existe Isso, sobre O Tempo não Recuperado, de Lucas Bambozzi, Transcinemas*, Rio de Janeiro, N Imagem, 2006.

*disparada por elementos revisitados, como los sonidos, los espacios físicos donde estuve, los olores, etc.*²⁰⁷.

Para Lúcia Santaella²⁰⁸, es el vídeo, máquina sensorial que opera en un régimen de hibridez con máquinas cerebrales – hibridación que es fundamental, en la concepción formal y narrativa de *O Tempo não Recuperado* -, a afirmar su vocación no-analógica dentro de una cadena evolutiva marcada por el binomio perfeccionamiento del poder mimético / aumento de la discrepancia entre imagen y referente, y a marcar, por lo tanto, un punto de inflexión en la historia de las imágenes técnicas. El funcionamiento estético de las nuevas imágenes tecnológicas, muchas veces regresivo desde el punto de vista analógico, opera, para Philippe Dubois²⁰⁹, en antinomia con el discurso de las intenciones que las sustentan.

La explotación de las características tecnológicas interactivas del Programa Korsakow sugiere, si asociadas a la interpolación de la palabra *no* al título del volumen final de *En Búsqueda del Tiempo Perdido*, la transferencia de los procesos involuntarios de la memoria para la esfera y para el campo de acción del receptor. Considero que la interactividad del programa se define por la ambivalencia: por un lado, existen escalas de navegabilidad definidas por la *performance* del navegador; por otro lado, las rutas de navegación han sido ya estrictamente programadas por el autor, mediante palabras-clave, que fundan unidades narrativas temáticas, unidades semánticas, como principio de organización sintáctica del Programa Korsakow. El concepto de *metadata* es, pues, central en el modelo de organización del Programa Korsakow.

Es importante precisar algunas características tecnológicas y narrativas del Programa Korsakow antes de pasar al análisis de *O Tempo não Recuperado*.

El Programa Korsakow fue desarrollado en la Universidad de las Artes de Berlín por Florian Thalhofer, en 2000. El nombre del *software* hace referencia a un síndrome de pérdida de memoria asociada al abuso de alcohol. El programa se define por dos características fundamentales: por un método de programación que opera con unidades

²⁰⁷ *Id., ibid.*

²⁰⁸ Santaella, Lúcia, *Cultura das Mídias*, S. Paulo, Editora Experimento, 1996.

²⁰⁹ *Id., ibid.*

narrativas temáticas – las palabras-llave, y por la interactividad. La segunda característica – la interactividad narrativa - apunta a la posibilidad de variación del argumento en función de las reacciones del navegador. Sin embargo, si, en un cierto sentido, esta posibilidad transforma el navegador en parte activa de la narrativa, los posibles trayectos de navegación – la narración - han sido ya configurados por el autor. Es relevante destacar que, a un nivel aun más extremo que en *Immemory One*, se trata de una navegación sin brújula: la desorientación caracteriza la definición voluntaria de trayectos por parte del navegador; solamente la percepción de una cierta continuidad temática puede iluminar el laberinto de las escalas involuntarias.

El autor posee, pues, el poder de definir el papel del navegador en la narrativa, bien como las modalidades de variación y de transformación narrativa que advienen de sus elecciones. Es decir, el autor define el grado de apertura de la narración, tanto como el nivel de autonomía del navegador en la configuración narrativa. Es importante referir que el sistema narrativo propuesto por el Programa Korsakow es a la vez abierto y cerrado: abierto, en cuanto obra en devenir, en proceso de generación, condicionado por las elecciones del navegador; cerrado porque sus múltiples posibilidades combinatorias son previamente definidas por el autor en la fase de programación. Tal como en el caso de las instalaciones, la interface constituye el núcleo estructural de la obra.

Lev Manovich²¹⁰ distingue entre *interacción abierta* e *interacción cerrada* precisamente a partir de la experiencia del navegador. Considero que, en el caso del Programa Korsakow y de *O Tempo não Recuperado*, el nivel de interactividad es rigurosamente definido en la interface del autor.

Los aspectos formales del Programa Korsakow se imbrican en la noción de *obra en movimiento* desarrollada por Umberto Eco: si la naturaleza interactiva de la *obra en movimiento*, característica que es común a la *obra abierta*, implica una dimensión virtual, la primera suplanta la segunda en la medida en que no solo provoca una pluralidad de interpretaciones, como se encuentra también programada para variar de acuerdo con los ejecutantes.

²¹⁰ Manovich, Lev, *The Language of the New Media*.

El Programa Korsakow se divide en dos interfaces: la interface *Korsakow-too*²¹¹, la interface del autor, en el cuadro de la cual se definen las reglas que determinarán la reorganización de los elementos singulares de acuerdo a las reacciones del navegador; el *Korsakow-engine*²¹², la interface del navegador, donde se verifica la reorganización narrativa en función de las reglas definidas en el *Instrumento-Korsakow*.

En lo que concierne al material de base, el Sistema Korsakow, como sistema informático de narración, suporta archivos de texto, archivos de vídeo digital, archivos fotográficos, archivos sonoros y archivos de música. Los archivos de texto, juntamente con las *Small Narrative Units*²¹³ (SNU) constituyen la componente formal más importante del programa, ya que es a partir de su codificación que la narración interactiva es codificada.

Los capítulos de un libro – en este caso, es sintomático el hecho de que una de las ventanas de acceso a *O Tempo não Recuperado* sea constituida por imágenes del hojear, inalterado, por el autor, de la obra de Proust – pueden funcionar como excelente metáfora de las SNU.

Las alteraciones de las combinaciones de los materiales y de los dispositivos narrativos realizadas en la interface del navegador son guardadas como metainformación en la carpeta *database*²¹⁴. Es importante remarcar que los datos son únicamente alterados en la base de datos y que el material permanece intacto en el *Instrumento-Korsakow*. Son, de facto, las reglas narrativas definidas por el autor que determinan la forma como el material es reunido y transformado en la interface del navegador. Tomando en línea de cuenta el hecho de que las alteraciones realizadas por el navegador han sido ya, en todos casos, definidas con anterioridad por el autor, es legítimo afirmar que solo la forma y la expresión del material se modifica, y jamás su “sustancia”. El campo de acción del navegador puede, metafóricamente, ser delimitado como servo-albedrío presentado como libre-albedrío.

²¹¹ *Instrumento-Korsakow*.

²¹² *Motor-Korsakow*.

²¹³ *Pequeñas unidades narrativas*.

²¹⁴ *Base de datos*.

En la interface del autor son seleccionadas las mejores opciones del navegador de acuerdo a los datos de preprogramación y a la cantidad de palabras-llave agregadas a cada SNU. Las SNU son, a partir de su determinación por las palabras-llave, ofrecidas al navegador a través de sus *previews* – como ejemplo, la imagen abstracta que abre *O Tempo não Recuperado*. En este cuadro de relaciones, la correlación entre el autor y el navegador es, en cierto sentido, paradigmática de la relación entre máquina y navegador – tal como ocurre con las funciones automáticas incorporadas en las cámaras fotográficas o videográficas, el navegador tiene la impresión de operar en libertad. Navega, sin embargo, de acuerdo a predisposiciones generadas creativamente en la interface del autor. Existen, no obstante, “rutas” de navegación más o menos profundas de acuerdo a la implicación del navegador.

Prosigamos con las explicaciones técnicas que son fundamentales para la comprensión de la complejidad semántica y sintáctica de *O Tempo não Recuperado*. Comprender su funcionamiento es tan importante como entender los mecanismos de registro y de proyección en el análisis de los objetos cinematográficos, ya que las posibilidades formales del programa determinan las modalidades de programación del autor y el desempeño del navegador. Una vez que el *preview* es seleccionado por el navegador – la imagen abstracta que fue seleccionada en el segundo movimiento -, la SNU correspondiente comienza la búsqueda (determinada por palabras-llave preprogramadas por el autor), en el *Motor-Korsakow*, de nuevas *previews*. Es esta la situación descrita por el tercer movimiento.

La búsqueda de nuevas *previews* por las SNU es convenida por varios agentes: por un lado, por el condicionamiento semántico de las SNU por las palabras-llave; por otro lado, en función de factores tales como la duración de las decisiones de selección y de despliegue, en la interface del navegador. Por consiguiente, la estructuración narrativa en devenir depende también, en cierta medida, del desempeño motor del navegador.

En lo que concierne a *O Tempo não Recuperado*, la predilección sistemática por la acción, la exacerbación de los gestos y de los movimientos – humanos y técnicos – como herramientas narrativas se refleja, en el campo de la recepción, en la implicación cognitiva y motora del navegador. El navegador es compelido a seleccionar una de las

tres pantallas. Esa selección no se traduce, sin embargo, exclusivamente en una acción motora – en el voltear de la hoja de un libro, por ejemplo -, sino se convierte en una *performance* cognitiva y motora, que amplía ciertas experiencias literarias del siglo XX, como, por ejemplo, *Si en una Noche de Invierno un Viajero*, de Italo Calvino. Para seleccionar la pantalla, el navegador es forzado a tocar y a presionar un dispositivo de carácter tecnológico, al cual se acopla, de forma protética, su mano: el *mouse* externo o interno. El funcionamiento motor y cognitivo del DVD-ROM interactivo parece, pues, asimilar y expandir la dinámica de los videojuegos. Esta temática gana especial relevancia cuando pensamos en el carácter “documental” y biográfico del material audiovisual y sonoro que compone *O Tempo não Recuperado*. La dinámica de los videojuegos no se limita, por lo demás, a la relación entre el navegador y el aparato tecnológico, sino se traduce también en la componente lúdica, reforzada por la interactividad, que prepassa *O Tempo não Recuperado*. En cierto sentido, el navegador asimila la experiencia perceptiva, cognitiva y mnemónica de Bambozzi, convertido, *in extremis*, en su avatar.

En el caso del DVD-ROM de Lucas Bambozzi, dada la predominancia de imágenes hápticas y abstractas como *previews*, la elección del navegador es una elección *a ciegas*. Al seleccionar el *preview*, el receptor desconoce las ondulaciones y la morfología del camino a seguir.

Las palabras-llave constituyen, pues, el principal principio organizativo del Sistema Korsakow. Por un lado, funcionan como base de cálculo del *Motor-Korsakow* de los SNU que son ofrecidos como *previews* al navegador. El número de palabras-llave que puede ser agregado a cada SNU es virtualmente ilimitado, pero el funcionamiento de cada unidad narrativa requiere el acoplamiento de por lo menos una palabra-llave.

Existen cuatro tipos de palabras-llave, metadata: palabras-llave de búsqueda, que procuran SNU con idénticas palabras-llave y permiten, en este sentido, estructurar temáticamente la narración; palabras-llave de descripción, que buscan SNU con descripciones similares; palabras-llave *asesinas*, que descalifican SNU semejantes; *palabras-llave super*, que invalidan SNU que no se encuadren dentro de esta última categoría. El modelo de palabras-llave favorece mayormente padrones narrativos fundados en principios de identidad y de semejanza. Esta característica tecnológica se

refleja en la concepción narrativa y formal de *O Tempo não Recuperado*: en la lógica de repetición de acciones y de situaciones, en la adopción de la padronización – de espacios y tiempos fragmentarios – como principio estilístico de organización narrativa. Es importante precisar, sin embargo, que la estandarización y la unificación narrativa de espacios y tiempos dispersivos encuentra equivalencia, igualmente, en ciertas soluciones técnicas de puesta en escena que tienen que ver con la repetición temporal de los tamaños de plano y con la redundancia de los movimientos de cámara que apropian los espacios.

La presentación de las *previews* – las pequeñas pantallas – en la parte inferior de la pantalla, tanto como su posicionamiento y redimensionamiento, al ser seleccionadas, en la parte central superior de la pantalla, responden a predisposiciones técnicas del programa. En el caso de *O Tempo não Recuperado*, es importante remarcar la potenciación de los modelos de configuración narrativa del programa por medio de la continuidad sonora. El encadenamiento espaciotemporal es reforzado (y, en cierta medida, dada su naturaleza hiperfragmentaria, engendrado) por la persistencia sonora. La unificación espaciotemporal de los espacios videográficos es paradójicamente asegurada por un tratamiento sonoro que se anticipa y desfigura la vocación ontológica de las imágenes. Por un lado, la continuidad sonora subvierte el carácter audiovisual del aparato tecnológico, al ser preterido el sonido directo en favor de una relectura abstracta del sonido íntimo y subjetivo de los espacios. Por otro lado, la estructura de *patchwork* de las imágenes encuentra paralelo en el carácter truncado del sonido: susurros incomprensibles, música electrónica, segmentos contrabalanceados, que obviamente reflejan un minucioso trabajo de recolección en la fase de postproducción, al cual subyace la idea de archivo audiobiográfico.

O Tempo não Recuperado propone varios trayectos. Por un lado, aquellos que espejan una utilización ligera del DVD-ROM; por otro lado, travesías cavadas, profundas, que se traducen visualmente en una creciente puesta en escena del cuerpo de Lucas Bambozzi.

Técnicamente, el *End Film*²¹⁵, es seleccionado automáticamente por el *Motor-Korsakow* cuando no existen ya SNU que puedan ser ofrecidos al navegador. El *End*

²¹⁵ *Film final*.

Film puede igualmente ser seleccionado por el autor por medio de la aplicación de una palabra-llave de terminación a un SNU. Cuanto más grande el número de palabras-llave aplicadas al SNU determinado como *End Film*, más posibilidades existen de que el *Motor-Korsakow* cierre tempranamente la sesión. Este parece ser el caso de *O Tempo não Recuperado* – trayectos cortos, superficiales, de cabotaje, se alinean, determinados por la *performance* del navegador, lado a lado con travesías de larga distancia, que exploran densa y profundamente las múltiples capas del DVD-ROM, que lo recorren y baten, y que corresponden a modelos de navegación implicada.

En el caso de que el autor no seleccione un *End Film*, este será determinado por el uso interactivo y por la acción aleatoria del *Motor-Korsakow*. El Programa Korsakow es, pues, un programa narrativo simultáneamente programado, interactivo y aleatorio, -, lo que implica una narrativa múltiple y abierta, reconfigurable, en el seno de la cual se rompe el contrato narrativo - al receptor le es negada, a pesar de la interactividad, la posibilidad de libre recomposición narrativa.

En *O Tempo não Recuperado*, la narración se transforma en máquina y el sistema Korsakow en dispositivo de construcción de guiones que conjuga pedazos de vida - material de archivo visual y sonoro de Bambozzi reunido durante quince años - programados por el autor con la participación activa del navegador, factores que se suman al carácter aleatorio del programa, que obstaculiza la erupción espontánea de las imágenes de la memoria.

Por otro lado, el autor puede determinar el número de apariciones y el límite de posibilidades de aparición de cada SNU. En *O Tempo não Recuperado*, la exploración de esta potencialidad es clara: las travesías profundas del hipertexto se transcriben en la puesta en escena, cada vez más íntima, situacional y espontánea, del cuerpo del director. Todavía un predominio de las acciones: gestos cotidianos delante de un espejo, desplazamientos y fiestas, un rostro que emerge reflejado en la ventana de un tren en movimiento, alguien que llama al director por el nombre: *Lucas!*

De entre las potencialidades narrativas previstas por el programa, Bambozzi parece haber insistido en la repetición como mecanismo diferencial – en la repetición como sucesión: de cuartos de hotel, de vistas de ciudades, de la contaminación de paisajes en trenes en movimiento; en la repetición como actualización: es de la repetición que

emerge el cuerpo del director como supuesto mecanismo compensatorio. Cuerpo repetido: en fiestas, donde es directamente interpelado; cuerpo nómada: los constantes desplazamientos geográficos y un trayecto espiritual que asoma del vídeo no-lineal como búsqueda fragmentaria de si-mismo (la secuencia de la montaña, por ejemplo); cuerpo-alterado: cansado, inquieto (la deambulación constante por espacios de pasaje), eufórico (la alegría incontrolable en una de las fiestas); cuerpo ilegible, perspectiva única de una experiencia que nos es negada; cuerpo solitario, errante, protético, instrumento de trabajo. El cuerpo tecnológicamente fragmentado en el tiempo²¹⁶, desplazado, errabundo, como método de auto- apropiación y modelo de la experiencia contemporánea da la memoria.

Frente a *O Tempo não Recuperado*, me deparo con una doble cuestión: se funda la obra en procesos de espacialización del tiempo, o, más bien, tiende el proyecto de Bambozzi a la temporalización del espacio? Considero que *O Tempo não Recuperado* responde y realiza los dos movimientos. El DVD-ROM parece perseguir una tercera dimensión de la imagen en movimiento, una dimensión espaciotemporal, que es colocada en dependencia de las características tecnológicas del programa y del navegador que las actualiza.

Por un lado, el movimiento de espacialización del tiempo: es de la sucesión intercalada de espacios, habitados y apropiados por el cuerpo vívido del director, que emerge el tiempo. El cuerpo de Bambozzi irrumpe como diferencia en la uniformidad de los espacios. Como en la obra de Proust, la experiencia mnemónica del tiempo solamente puede germinar a partir de la experiencia del cuerpo propio, diseminado en los espacios – Combray, Paris, Balbec, el piso desnivelado de San Marcos como memoria sinestésica de Venecia. La gestualidad y la lógica de las acciones marca y puntúa en *O Tempo não Recuperado* (tal como las madalenas y otros signos de la memoria involuntaria en *En Búsqueda del Tiempo Perdido*) los procesos de espacialización del tiempo.

Retomando la discusión de las relaciones entre máquinas y sujetos audiovisuales desarrollada en el primer capítulo, si las máquinas artísticas científicas

²¹⁶ En el cual igualmente se pueden leer las angustias proustianas relativamente a la imposibilidad de crear a tiempo.

obligaran, históricamente – pensemos en la *camera obscura* –, el artista a permanecer sentado y encerrado, la movilidad del vídeo favorece, al contrario, una lógica de desplazamiento continuo, que la estructura narrativa y formal de *O Tempo não Recuperado* refleja.

Por otro lado, el movimiento de temporalización del espacio: expreso en la configuración narrativa propia del Programa Korsakow; marcado por una lógica del fragmento y del inacabamiento, del tiempo no recuperado, que atraviesa el tratamiento sonoro, textual y visual del DVD-ROM. El espacio se unifica y temporaliza a través de la reagrupación formal y narrativa de espacios-tiempos fragmentarios, consolidada por la presencia continua del cuerpo del director. Las especificidades del tratamiento sonoro, textual y visual de *O Tempo não Recuperado* enfatizan su carácter de obra en devenir y la inscriben en el tiempo. En el tiempo de la obra de Lucas Bambozzi: es evidente, en su obra audiovisual, la continuidad temática y formal, que anticipa las posibilidades de tratamiento narrativo del Programa Korsakow. De *Aqui de Novo* (2002) a *O Tempo não Recuperado*, la puesta en escena dispersiva y fragmentaria de Lucas Bambozzi como sujeto mnemónico, en forma de autorretrato, que se traduce en la repetición de imágenes, espacios, lugares, situaciones. Por otro lado, el refuerzo, en el DVD-ROM, de la implicación del espectador: implicación que abre una nueva camada temporal – la camada temporal de la recepción y de la manipulación del programa, que se suma a las múltiples capas temporales en proceso de reconfiguración en cada nueva jugada; implicación que se inscribe en el cuadro de una cuestión de escritura y de enunciación, y que se traduce en una relación innovadora entre el sujeto del autorretrato, el dispositivo y el sujeto de recepción. No sólo se verifica un enderezamiento y una interpelación comunicativa del sujeto del autorretrato al sujeto de recepción, sino también ocurre, en la línea de lo que ya ocurría en *Immemory One*, de Chris Marker, una delegación, aunque parcial, de las tareas de organización de los fragmentos de la memoria de la primera persona.

En el tercer capítulo de este ensayo fueran discutidos los procesos de resignificación de material de archivo como estrategia formal del autorretrato. En *O Tempo não Recuperado*, como en *Immemory One*, la delegación de los procesos de organización de los fragmentos mnemónicos autorreferenciales se traduce, igualmente, en una

transferencia de los procedimientos de resignificación de las imágenes. Culturales, en el caso de Marker; personales y privadas, en el caso de Bambozzi; públicas, en la esfera de la recepción. Hay un cierto *voyeurismo* en vuelta de esta presencia del navegador en espacios íntimos sucesivos que necesariamente engendra mecanismos de subjetivación del material navegado.

El autorretrato se transfigura en circulación. El DVD-ROM se constituye como soporte privilegiado para la descripción de la asociación continua propia de los procesos mnemónicos y para la representación de los procesos subjetivos de reestructuración de imágenes y de textos seleccionados por la memoria.

Conclusión

Los puntos siguientes sistematizan, en la medida del posible, la relación entre sujetos, máquinas, soportes audiovisuales y material de archivo en el autorretrato como género documental. Subrayo que no pretendo ser exhaustiva, sino solamente ensayar una pequeña taxonomía del autorretrato:

- 1) como género documental contemporáneo, el autorretrato se caracteriza por la autorreferencialidad narrativa y por la experimentación formal;
- 2) las estrategias formales del autorretrato reflejan la tendencia contemporánea del documental a la fricción: entre géneros y subgéneros cinematográficos y extra-cinematográficos y, principalmente, entre cuerpos y dispositivos tecnológicos;
- 3) por otro lado, las estrategias formales del autorretrato manifiestan la hibridación como fenómeno contemporáneo: entre espacialidades y temporalidades de naturaleza difusa, unificadas por el proceso creativo, y, sobre todo, entre soportes;
- 4) las especificidades tecnológicas del vídeo, al favorecer una relación privilegiada entre el autor y el aparato tecnológico, se configura como instrumento privilegiado del autorretrato;
- 5) los principios formales y narrativos del autorretrato, tanto como la ausencia de compromiso con la verdad y la adopción de un marco temporal ilimitado separan el género de la autobiografía;
- 6) el autorretrato se estructura alrededor de tres relaciones fundamentales: a) la relación entre imagen y memoria;
b) la relación entre historia y procesos de reconstrucción de la memoria;
c) la relación entre cuerpo y representación tecnológica;

- 7) la consolidación del autorretrato como género audiovisual fue, en parte determinada tecnológicamente – la proliferación de cámaras livianas, entre otros aspectos, propició el registro de la historia familiar y personal;
- 8) el autorretrato da, pues, cuenta de una transferencia de la historia para los sujetos y agentes históricos;
- 9) el sujeto del autorretrato se constituye simultáneamente como objeto, agente y sujeto de representación de la historia;
- 10) la unificación en el autorretrato de las figuras del autor, del narrador y del protagonista redimensiona los criterios tradicionales de definición de verdad. El autorretrato se separa y subvierte la ontología de la imagen audiovisual;
- 11) cada tecnología audiovisual y, en particular, el vídeo y el vídeo digital, puede funcionar, en el autorretrato y en el documental experimental, como mecanismo catalizador de la búsqueda de una verdad interna;
- 12) el modelo de enunciación del autorretrato es esencialmente polifónico;
- 13) la superposición y la contaminación temporal y espacial constituye una de las características formales y narrativas del autorretrato;
- 14) el desplazamiento constituye una de las temáticas y uno de los elementos formales más persistentes del autorretrato;
- 15) las características del autorretrato se aproximan de la ficción – el autorretrato se caracteriza por un riguroso trabajo de planificación de la puesta en escena, determinada tecnológicamente;
- 16) en algunos casos, la autorreferencialidad del autorretrato rescata la historia familiar del autorretratista;
- 17) en el autorretrato, el pasado, las micronarrativas familiares y personales, tanto como la memoria subjetiva de acontecimientos públicos, son con frecuencia reescritos a través de material de archivo;
- 18) las estrategias formales del autorretrato son de naturaleza autorreflexiva, es decir, remiten a las instancias discursivas de producción documental;

- 19) la experimentación metamaquínica formal y/o estética es constante en el autorretrato;
- 20) el autorretrato se configura, por lo tanto, como género prometeico;
- 21) el autorretrato encuentra sus antecedentes en la tradición literaria ensayística e importa modelos narrativos no-lineales del campo de la literatura;
- 22) la naturaleza fragmentaria y difusa del autorretrato tiende a privilegiar la sensación y la desfiguración poética con relación a la referencialidad documental;
- 23) en el autorretrato, es fundamental la relación entre el cuerpo del director y el aparato tecnológico;
- 24) el trabajo de resemantización de material de archivo constituye una de las principales estrategias formales del autorretrato como género documental;
- 25) la resemantización introduce el problema del punto de vista, lo que más una vez apunta para el sujeto del autorretrato;
- 26) el trabajo digital con archivos favorece la experimentación formal y estética;
- 27) la experimentación formal y estética, tanto como el no-compromiso con la ontología y con la analogía del autorretrato como género lo permiten interpretar como práctica de deformación creativa (en la línea del concepto de *hélice doble*, de Raymond Bellour);
- 28) el autorretrato constituye una *praxis* híbrida estructurada por la relación entre dispositivo tecnológico (técnica) y sujeto del autorretrato (estética);
- 29) las estrategias formales del autorretrato son prácticas prometeicas que oponen la creatividad y la experimentación a las funciones preprogramadas en los aparatos tecnológicos;
- 30) el carácter discontinuo y visceral del autorretrato arranca el sujeto trascendental y abstracto como centro de la representación;

- 31) el autorretrato disloca la relación entre tecnología, ideología e imagen y entre representación y realidad. Esta dislocación se refleja en el tratamiento no-referencial del material de archivo;
- 32) el autorretrato testimonia la posibilidad de una nueva relación con los aparatos tecnológicos, expresa en nuevas formas de exposición y de exploración de la subjetividad, tanto como de los procesos de la memoria;
- 33) las estrategias formales del autorretrato lo aproximan del documental experimental.

Sintetizando, en el territorio de la producción audiovisual contemporánea, el autorretrato, prolongando la autorreflexividad de ciertas experiencias literarias, se destaca como el género documental y discursivo que más se aproxima de aquello que es o podría ser hoy el documental experimental.

Desde los puntos de vista discursivo y formal, el autorretrato favorece modos creativos de exposición de la subjetividad y modalidades de experimentación narrativa y estética.

De un lado, constituye el campo de fuerzas de la relación entre máquinas y sujetos audiovisuales, un territorio de fricción entre subjetividad y tecnología, o entre estética y técnica. Los últimos términos, como formas de tensión transversal y dialéctica, potencian la experimentación creativa de aparatos y de programas tecnológicos, el recorte de figuras contra máquinas y la emergencia de formas inéditas e inauditas de tratamiento de los materiales de base. El cuerpo del director se coloca – física o vocalmente – en escena para narrar, transfigurado, aspectos de un espacio autobiográfico virtual. La exploración metamaquínica de las potencialidades creativas inscriptas en el autorretrato, que se traduce en la desfiguración de la vocación realista de las imágenes tecnológicas, acompaña este movimiento.

La autorreflexividad de los procesos de auto-puesta en escena se traduce, en el autorretrato, en el no-compromiso con el valor indicial y ontológico de la imagen de registro. El autorretrato se coloca, enunciativa y formalmente, al borde de la ficción, y dispara mecanismos de puesta en escena y de configuración narrativa de relatos

micropersonales, fundados en una creciente experimentación (deformadora, en un sentido indicial) de la imagen, y en el abandono de la vocación “realista” del documental.

El autorretrato describe un movimiento transversal dentro de la historia del documental – un movimiento no-cronológico, a-secuencial, inseparable de un recentramiento subjetivo del género. Del documental como imagen fidedigna y realista del mundo transitamos a un espacio donde el sujeto de enunciación se auto-enuncia como única imagen tangible del mundo. De la absorción del mundo y de sus temáticas – sociales, políticas, nos trasladamos a un territorio de enunciación indefinido y movedizo y a técnicas de autofagia del sujeto.

Desde un punto de vista enunciativo, el autorretrato se estructura partir de modelos de enunciación dialógica y polifónica, que subvierten la *voz-off* impersonal y “objetiva” del documental tradicional. El sujeto de enunciación no coincide, en el autorretrato, con el sujeto enunciado, y, sin embargo, hay una coincidencia del cuerpo que se coloca en escena. La relación creativa con los aparatos marca las condiciones de visibilidad de ese cuerpo-monstruo que se insinúa, se inserta, se incrusta en la imagen. El modelo polifónico propio del autorretrato recrea audiovisualmente el *stream of consciousness*²¹⁷ que, para James Joyce, describe el soliloquio interno de primera persona. Imágenes se proyectan en los cuerpos desdoblados: imágenes mentales, condición de emergencia de un espacio mnemónico, imágenes históricas, resignificadas por la multivocalidad propia del autorretrato, imágenes que describen el movimiento del sujeto en el espacio-tiempo.

La innovación tecnológica se traduce en innovación formal y esta, a su vez, en innovación temática. El contarse implica buscar dispositivos formales de autopuesta en escena. El contarse es, por naturaleza, autorreferencial, aunque el sujeto del autorretrato delegue su identidad en otro que lo representa, y autorreflexivo. El contarse implica una relación íntima con los aparatos – como prótesis, como confidentes -, con sus técnicas – reinventadas o hibridadas -, con los materiales (material de archivo). Estas características podrían constituir la base para una definición del documental experimental contemporáneo.

²¹⁷ *Corriente o flujo de conciencia.*

Las especificidades enunciadas me permitieran identificar líneas de continuidad en el autorretrato como género audiovisual, pero igualmente señalar espacios de ruptura y de disrupción marcados por la emergencia de cada nueva tecnología audiovisual. El vídeo y el vídeo digital constituyeran los soportes privilegiados de puesta en escena del autorretrato – no solo favorecieran técnicamente la exposición narrativa y física del sujeto, que todavía ocupaba un espacio limítrofe o periférico en las experiencias autorretratistas analógicas, como estimularan la exploración del cuerpo por el aparato tecnológico y del aparato tecnológico por el cuerpo.

La transición del vídeo digital para formatos de composición computadorizada no-lineal – el CD-ROM y el DVD-ROM – significa un retroceso del sujeto en cuanto entidad física y orgánica. El cuerpo continúa presente, inmerso, pero los modelos compositivos amplían el foso entre el cuerpo narrado y el cuerpo presente. Las tácticas son más frías, los cuerpos menos implicados, una lógica del punto de vista generalizado se sustituye o se acopla al método nuclear del cuerpo propio. El cuerpo se fragmenta, se atomiza, flotando en la inmaterialidad de un espacio-tiempo discontinuo. El cuerpo se desmaterializa. Si el cuerpo orgánico, con sus fluidos y secreciones, constituyó el núcleo estructural del autorretrato videográfico, los nuevos soportes promueven, sin embargo, nuevas formas de tensión entre el cuerpo, como materia, y el espacio virtual, como inmaterial. Habría que evaluar que lugar ocuparán el sujeto y la historia, con sus materiales, dentro de este nuevo espacio narrativo pulverizado.

Adenda

DIARIO DE BITÁCORA DE GUIÓN II DE LA MAESTRÍA DE DOCUMENTAL DE LA FUC

Algunas ideas sobre procesos experimentales en Cine, Vídeo, TV y Multimedia Interactivos

Este diario de bitácora fue presentado en diciembre de 2005 como uno de los trabajos requeridos para aprobar la materia de Guión II, de Jorge La Ferla y Gabriel Boschi, de la maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine.

1. Las relaciones entre las diversas tecnologías audiovisuales, sus variables discursivas y estéticas, y la idea de documental autorreferencial, a partir de una bitácora analítica comparada de los materiales trabajados en la materia Guión II.

La cuestión de la autorreferencialidad en el documental experimental, pensada a partir de la imbricación entre estética y técnica, en sus distintas configuraciones tecnológicas, es decir, de acuerdo con el dispositivo técnico, estructura una parte del desarrollo de la materia así como la elección de los materiales vistos. Cada tecnología audiovisual señala una estética y un discurso propios, pero, a la vez, entabla un diálogo con los otros dispositivos. Las posibilidades discursivas de cada nuevo medio emergen a partir de sus características tecnológicas. En particular, las especificidades tecnológicas del vídeo electrónico, del vídeo digital y del ordenador, parecen favorecer el género autobiográfico y autorreferencial. Es decir, en la medida en que el director es compelido a ponerse en escena, a dialogar con la cámara, y a contarse, ya sea a través de la directa exposición o de la apropiación de materiales familiares o ajenos en los cuales siempre imprime su subjetividad.

Sin embargo, la bitácora de materiales exhibidos en la materia no solamente privilegia el género autorreferencial, sino, en sentido lato, todas las corrientes del audiovisual, a partir de sus materiales fundamentales, que se cuestionan metanarrativamente y que, a la vez, realizan un trabajo experimental sobre el aparato

tecnológico que busca rescatar sus potencialidades narrativas y estéticas más allá de las categorías (y modalidades narrativas) programadas en la configuración original del aparato. Todos los materiales exhibidos no solamente nos permitieran tomar en línea de cuenta o repensar las potencialidades narrativas y estéticas inherentes a cada dispositivo tecnológico – desde el fotoquímico, hasta el multimedia, el interactivo, la instalación - por ejemplo *Opera*, de Rejane Cantoni y de Daniela Kutschat (2004); *In Death's Dream Kingdom*, de Iván Marino, (2003), la vídeo-danza (*Circumnavigation Lisbonne* y *Circumnavigation Vigo*, de N. y N. Corsino, 1993) -, pasando por la televisión, el vídeo y el vídeo digital.

De la misma manera, se trabajan propuestas formales de puesta en escena, que son fundamentales en nuestro trabajo como documentalistas, ya que nos permiten replantear la cuestión del realismo en el documental y la inadecuación de la ética como categoría única de aprehensión de un género que ha sobrepasado el mero registro de la realidad y que, al contrario, tiende a expandirse en profundidad. Es decir, hacia el interior del aparato tecnológico y de la subjetividad del autor, que se diferencia del autor moderno como instancia invisible de producción discursiva, reservando la prospección de la realidad para el género periodístico, por ejemplo.

Algunas de las obras trabajadas – *Obsessive Becoming*, de Daniel Reeves (1990-95), y *Nobody's Business*, de Alan Berliner (1996) -, plantean dos cuestiones fundamentales dentro del cuadro teórico de la materia:

1. La cuestión de la reconstrucción del pasado familiar a través de material de archivo, conformando la idea de álbum familiar y de impresión de una mirada subjetiva temporalmente dislocada en materiales en que el sujeto de enunciación opera como objeto, personaje;

2. La cuestión de la experimentación de las potencialidades del medio, imbricada en la práctica de reconstrucción del pasado familiar.

En la obra de Reeves, la escritura audiovisual - puesta en escena en acto de escribirse -, es más intrincada que en el caso de Berliner. Pero, en ambos casos, la composición narrativa emerge del cruzamiento y de la hibridación de registros provenientes de distintos soportes tecnológicos, como si se repitiera el viejo aforismo de McLuhan, *el medio es el mensaje*. En *Obsessive Becoming*, la unidad narrativa del

material en 16 mm filmado por el mismo padraastro del director, ya digitalizado, emerge dentro del montaje digital como una construcción entrecruzada, como un *patchwork* de retazos. La escena traumática es progresivamente desvelada a través de fragmentos visuales, sonoros y textuales no-lineales, así marcando el gran imaginario del director en su manera de poner en escena estos elementos. En *Nobody's Business*, los materiales grabados en distintos soportes – 35 mm en la secuencia del boxeador, 16 mm cuando el director viaja a Polonia, Super 8 del material de archivo familiar – son unificados por su digitalización y por la entrevista realizada por el director a su padre que funciona como nodo aglutinador de los diversos fragmentos narrativos que componen la obra.

En ambos casos, nos encontramos en presencia de una puesta en abismo del valor ontológico de la imagen fotoquímica y de una “apología” de las potencialidades narrativas de la tecnología videográfica y digital. Verificamos que el montaje electrónico y digital en estos usos destacados favorece discursiva y estéticamente la multitextualidad, las hibridaciones de materiales, los cruzamientos y las superposiciones (diversas capas de sonido, de tipografía, de imagen). Es decir, una estética de la fragmentación como reflejo de la imposibilidad subjetiva de conceptualizar el mundo y que, a la vez, cuestiona la implicación de verosimilitud contenida en el estatuto de index de la imagen fotoquímica, cuestionamiento agudizado por la pérdida de la materialidad del original en el digital.

Ya en el caso de *Whose going to pay for these donuts anyway?*, de Janice Tanaka (1992), nos encontramos en presencia de un documental intimista-familiar que, sin embargo, se articula igualmente con el plano histórico. Esto ocurre en la medida en que retrata a través de archivos una época no-familiar articulada con material en vídeo digital filmado en la “actualidad” del proceso de rodaje por la directora. Es decir, una combinatoria de informes oficiales y de notas periodísticas, sobre un tema poco tratado como fue el encarcelamiento de japoneses en campos de concentración en EE.UU. durante la Segunda Guerra Mundial, del cual el padre de la directora fue víctima. A través de una construcción fragmentaria y de temporalidad imprecisa, la historia familiar se imbrica en la historia colectiva, revelando, en última instancia, el ente cuerpo de la directora como entidad productora del discurso.

Si, discursivamente, lo electrónico y el digital favorecen la multitextualidad y, estéticamente, un modelo de composición fragmentaria, esas características emergen de

los tiempos múltiples de los materiales inseridos, que remiten al tiempo de producción discursiva, al proceso de composición documental, en una puesta en escena que se revela como el acto de escritura de una subjetividad. En *Nobody's Business*, la madre y la hermana del director comparten, jugando *badminton* en la playa, lo incompartible, por cuestiones de naturaleza temporal, espacio de representación, revelando el falso *raccord*. En este caso, un *raccord* ontológico, como mecanismo ilusionista de todas las películas.

La misma estrategia se repite en *Producto de una Ausencia*, de Lorena Salomé (2001). En esta obra de carácter intimista, el cuerpo de la directora es el cuerpo organizador del relato, y el cuerpo de su tía, un cuerpo ya ausente que, sin embargo, es el motivo del relato, comparten momentáneamente el espacio de la representación, de esa forma transgrediendo las leyes de verosimilitud y de la representación. Tal como *Obsessive Becoming* y *Nobody's Business*, *Producto de una Ausencia* es un documental extremadamente construido, algo ilusionista y anti-naturalista, propone una magia ingenua y tierna tanto como una película de Méliès, mezclando diversos materiales de archivo, visuales y sonoros, y material grabado por la propia directora en vídeo. La imagen de una ausencia aparece, desaparece, fluye, se implanta, se cicatriza, se abre, se va, se queda, se esfuma, testimoniando un cierto desconcierto del mundo ante la imposibilidad de contar la enfermedad, el dolor, la pérdida. Hay una cierta parálisis implícita en el cinetismo de la película, en esos recortes de tiempo, como si fuesen figuritas infantiles recortadas, que van y vienen y se resisten a querer estabilizarse. Las variables discursivas del vídeo favorecen, por consiguiente, la proliferación de microhistorias, contrapuestas a la “gran” historia escrita en 35 mm en los grandes estudios, de pequeñas (grandes) puestas en escena de la intimidad personal y familiar, problemáticas cuando pensamos en la objetividad como tradicional elemento de definición del género documental.

Pronóstico del Tiempo N° 5, de George Kuchar (1988), se define, por el contrario, como producto de una presencia. De una presencia demasiado llena, demasiado cargada, que es la del cuerpo del director flotando en el agujero negro del típico cuarto de motel norteamericano a su vez dentro del agujero negro del pueblo y el entorno, que la cámara del director en su banalidad clínicamente registra. *Pronóstico del Tiempo N° 5* es, efectivamente, un documental sobre el tiempo, pero no sobre el tiempo

meteorológico, sino sobre el tiempo de la duración, la imagen-tiempo, en el vídeo, que Kuchar prolonga, hasta la exasperación, dilata, hasta el hastío. *Pronóstico del Tiempo...* es igualmente un documental sobre el cuerpo en el tiempo y la conciencia de estar en el tiempo, que transfiere la manipulación experimental del medio en postproducción para una configuración experimental del cuadro y que toma el aleatorio (también la estructura de *Obsessive Becoming* podría ser tomada por aleatoria por un espectador no-preparado para la recepción de una obra de este tipo) como método de escritura videográfica. En este sentido, el documental de Kuchar se opone diametralmente a la lógica televisiva convencional: oponiendo la duración a la inmediatez, el no-acontecimiento al acontecimiento, el diferido al directo, el anonimato a la celebridad. Discursivamente, verificamos una creciente puesta en escena de la intimidad – la exploración del cuerpo del director por el dispositivo videográfico que en él se acopla protéticamente, una elegía de la puerilidad y del marasmo y, visualmente, una estética *trash*, reflejo de la superabundancia de la sociedad norteamericana y de ese despectivo calificativo que se aplica en los EE.UU. a este entorno social: *White Trash*.

Con *No Sex Last Night / Double Blind*, de Sophie Calle y Greg Shephard (1992), y *Sherman's March*, de Ross McElwee (1986), nos adentramos progresivamente en el terreno de la intimidad. Los dos documentales son *road-movies* autorreferenciales y biográficos, el primero retratando un viaje (¿documental?) de Sophie Calle por EE.UU. con su novio, el segundo, articulando un discurso autorreferencial y una narración histórica, relatando la Odisea de Ross McElwee por el Sur de EE.UU., siguiendo los pasos del General Sherman durante la Guerra de la Secesión. En ambos documentales, la cámara funciona como confidente de los directores – en el caso de la obra de Sophie Calle, el monólogo, el desahogo con la cámara, ya sea por parte de la fotógrafa o de su novio, es privilegiado en relación al diálogo entre ambos. En el documental de McElwee, la cámara es cómplice, prótesis y confidente del director en su búsqueda de Penélope. Si, en el comienzo del documental, el director usa la cámara como una prótesis, unificándola, como extensión, a su cuerpo, posteriormente este se dirige directamente al personaje de ella, en un *pastiche* de las entrevistas televisivas o del documental expositivo, confiándole sus penas. El género autobiográfico, emergente de la exploración de las potencialidades del vídeo, de la movilidad de los aparatos y de la posibilidad teórica de filmar ilimitadamente, se caracteriza, por lo tanto, por la puesta en

escena de la cotidianidad y de microhistorias personales inseridas en la historia colectiva de EE.UU., en el caso de McElwee, en la historia de Francia en el caso de Sophie Calle, ya que se refiere, y dedica la obra a Hervé Guibert, frente a cuyo deceso la película se presenta como una huída, en movimiento. Estéticamente, el vídeo se apropia creativamente de formas televisivas y cinematográficas, de acuerdo con la especificidad de cada obra, dotándolas de una cierta solidez que deriva de las especificidades del soporte. En el caso de Sophie Calle, es notoria una cierta estética del *snap shot*.

En los casos de *11-09*, de Claudia Aravena (2002), y *Da Trapani*, de Jean-François Guitton (1992), nos encontramos en presencia de una exposición de acontecimientos histórico-mediáticos a partir de la exploración situacional intimista y doméstica. Es el caso del vídeo de la directora chilena, el 11-09-2001 es colocado en paralelo, algo antagónico, con el 11-09-1973 y son ambos inmersos en una situación doméstica en que la directora interpone a los acontecimientos su propio cuerpo, transfigurado en los cuerpos de *Hiroshima, mon Amour*, metáfora de la relación dialéctica entre historia y olvido, y su espacio íntimo, a través de la composición de la banda de sonido. El resultado es un ejercicio de una impresionante belleza formal que demuestra como la tecnología del vídeo viabiliza interpretaciones personales e intimistas de la historia, cargadas de una mayor fuerza simbólica que las mil e una tergiversaciones televisivas sobre esta temática. En *Da Trapani*, el director francés Jean-François Guitton, accidentalmente en Palermo, Sicilia, cuando el 4 de junio de 1992 asesinan al juez anti mafia Giovanni Falcone, registra e interpreta sus impresiones personales del impacto mediático y urbano de los acontecimientos, subrayando la obsolescencia y el barroquismo de los ceremoniales funerarios en oposición al sentido profundo y a la gravedad del acontecimiento.

En *The Passing*, de Bill Viola (1991), el director se coloca en escena como elemento unificador de dos situaciones radicales: el nacimiento de su hijo y la muerte de su madre. Subrayando la afinidad de la imagen del vídeo con la memoria, en la medida en que, además de permitir la escritura de impresiones, genera igualmente la proliferación de alucinaciones, en el vídeo de Bill Viola es perenne y frágil el equilibrio entre ensueño, vigilia, vida, muerte, imagen, realidad, colocándose en cuestión el estatuto indicial de la imagen, al mismo tiempo que se reafirma su fuerza ontológica.

Por otro lado, *Paulina*, de Vicky Funari (1997), coloca en juego, y en escena, un enfrentamiento entre los distintos soportes de captación del “real” – el 16mm para el espacio onírico y mnemónico; el vídeo para el registro del presente – una política del género. Del embate de los géneros documental y ficcional, pero igualmente del culebrón, del melodrama mejicano, de las novelas de rancheras, que crean una suerte de juego intertextual con el período mejicano de Buñuel. En este sentido, una vez más se verifica la vocación de apropiación genérica del dispositivo digital con sus implicaciones discursivas y estéticas. Sin embargo, se trata de una apropiación creativa, que corresponde a un uso ingenioso del medio y que utiliza la misma contaminación genérica como línea de fuerza.

En *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey, se nos autoriza a pensar hasta que punto el lenguaje formal del vídeo, tecnológicamente (e ideológicamente) determinado, favoreciendo, por su fluidez y fragmentariedad, la autopuesta (autoetnografía) en escena, la introspección y el intimismo, permite igualmente rever las categorías de definición de la alteridad. La instancia discursiva ha sido históricamente barrida del espacio de la representación con rarísimas excepciones, como la aparición de Velásquez en *Las Meninas*. Es decir, si la prepotencia implícita en el acto de representar el otro lo funda como alterno e instituye la imposibilidad de que representado y representante compartan el espacio de representación, Juan Downey, al hibridizar los géneros autobiográfico y etnográfico, procede a la inversión de las categorías que han sustentado históricamente el discurso antropológico, bien como su discurso – la antropología visual. En *The Laughing Alligator*, son Juan Downey y su familia (y no los Yanomami) el verdadero objeto de investigación antropológica que ocupan, como presencia activa, el espacio de la representación. Por otro lado, y recuperando la inscripción de Robert Stam de la metáfora canibalista en la tradición auto-reflexiva del carnavalesco de la literatura occidental, Downey opera una antropofagia invertida. Es decir si la antropofagia tribal apuntaba al fortalecimiento de los elementos de la tribu a partir de la ingestión del otro (a la imagen de la práctica etnográfica y documental tradicionales), Downey, participando en los rituales de la tribu e integrando (naturalizando) el dispositivo tecnológico activo en la cotidianidad de los Yanomami, se deja devorar para fundarse como otro. En esta medida, el documental de Juan Downey

es ejemplo de la vocación del vídeo como intermediario de la apropiación creativa de los códigos culturales y formales.

La bitácora de la materia privilegió la cuestión de la hibridación tecnológica entre fotoquímico, vídeo y digital, pero también el contacto entre televisión y vídeo. *Parabolic People*, de Sandra Kogut (1991), constituye una obra paradigmática no solamente del uso creativo de la televisión, sino igualmente de la apropiación de la estética videográfica por el dispositivo televisivo. Por otro lado, *Lacan* de Benoît Jacquot (1974) revoluciona algunos de los dispositivos formales televisivos (como la dirección en piso, la cual parodia) y representa un importante ejemplo de coincidencia entre innovación formal, discursiva, estética y riqueza temática. Sin embargo, *Good Morning, Mr. Orwell* (1984), de Nam June Paik, constituye la más original demostración visual de que a partir de la manipulación electrónica en vivo es posible romper las castrantes relaciones espaciotemporales hasta hoy mantenidas por la televisión, correspondiendo a un uso creativo de la transmisión vía satélite, a través de la mezcla y combinación experimental, desde un *switcher master*, de varias emisiones simultáneas combinadas alrededor de todo el mundo. Por otro lado, *La Commune* de Peter Watkins (2000), constituye una apropiación televisiva, y una reflexión sobre la televisión como medio, de la historia francesa a través de una original puesta en escena en que, dada la lógica inexistencia de imágenes de archivo de los acontecimientos de 1871, estos son ficcionalizados en un *set* minimalista, dentro del cual conductores-actores-personajes-periodistas televisivos asumen, en un gesto brechtiano, su condición de actores.

En este sentido, discursivamente, y en líneas generales, el vídeo, como tecnología, puede determinar puestas en escena de la intimidad, microhistorias focalizadas y fragmentadas, la comunión entre cuerpo y aparato, o este como extensión del anterior. Las bifurcaciones y la multiplicidad espacio-temporales se unifican en el cuerpo del director y, estéticamente, se privilegia el fragmento como forma en la apropiación creativa. La constante experimentación de las virtualidades del medio, el trabajo dentro (o fuera, temáticamente) de la caja negra, en que la televisión parece unificar los fragmentos a través de una puesta en escena del planetario, en el trabajo de Paik, de una relectura coherente y actualizada del pasado, en la obra de Watkins, o por la renuncia a la construcción narrativa lineal en *Parabolic People*.

Ya *In Death's Dream Kingdom*, de Iván Marino (2003), originalmente un proyecto de documental analógico en vídeo y luego multimedia interactivo *on line*, la fragmentariedad del vídeo y la imagen electrónica es conducida a otro extremo. La versión no-lineal del proyecto es dividida en microhistorias sin continuidad, que retoman los centros vacíos de gravitación que pueblan la obra del autor y que crean una fuerte sensación de circularidad temporal. Cada fragmento es, orgánica e internamente, una historia, y, sin embargo, la estructura de la obra es inorgánica. Iván Marino parece rechazar la narrativa por su obsolescencia histórica, prefiriendo, inversamente, distorsionar los parámetros espaciotemporales convencionales en una narración multiperspectivista. En este sentido, el documental multimedia, a través de una compleja propuesta de programación, tiende a agudizar y a extremar el carácter fragmentario, multiespacial, multitemporal y multitextual del documental en vídeo y vídeo digital, señalando el contemporánea apagamiento de las coordenadas espaciotemporales en la experiencia contemporánea en un contexto fascinante como puede ser Internet, el computador y los videojuegos como lugares de consumo.

2. *La idea de documental autobiográfico, autorreferencial, metamaquínico y su relevancia como género.*

Un director filma un álbum de fotos de su infancia colocado sobre sus piernas y convierte esas imágenes fotoquímicas en imágenes hápticas a través de *zooms in* realizados con la cámara. Un documental autobiográfico, autorreferencial y metamaquínico podría consistir en el hojear del álbum, o en el contar una pequeña historia autobiográfica, que colocara en escena el cuerpo del director, tanto como el aparato tecnológico, explorando metamaquínicamente algunas de las potencialidades creativas inscriptas en el aparato. Es decir, en la transformación de la vocación realista de la imagen documental en imágenes hápticas que desfiguran y subvierten la voracidad de los aparatos tecnológicos en crear cada vez más imágenes, materializaciones, que en el entender de Vilém Flusser, son de una sacralidad primitiva que se invierten y redoblan en fuerza en la superficie plana de la imagen fotográfica.

El documental autobiográfico pone en escena aspectos de la biografía del director (no necesariamente verdaderos, ya que se parte de una concepción del documental como representación y no como registro), visibiliza la presencia del aparato de producción, del proceso de producción y del director como instancias de creación-organización del discurso, trabajando, en este sentido, en un sentido anti-ilusionista y auto-reflexivo. Experimenta también con las potencialidades específicas del medio tecnológico en cuestión, ya sea trabajando en el interior de su caja negra, lo que requiere una compleja preparación científica, ya sea operando en el exterior de la caja negra, al nivel de la innovación formal, temática, de puesta en escena. Es decir operando a nivel de las estrategias de transfiguración (o de apropiación o, aun, de manipulación) que, para Arlindo Machado, liberan al director del automatismo de los aparatos y someten los programas técnicos a la voluntad estética creadora humana.

En el campo de producción audiovisual, técnica, estética y discurso se encuentran indisolublemente ligados. Es decir, la emergencia de cada nuevo dispositivo tecnológico determina, en sus buenos usos creativos, una configuración discursiva y estética diversa y original, definiendo, en este sentido, nuevos géneros y subgéneros, privilegiando determinadas prácticas en detrimento de otras, etc. Para Philippe Dubois, estética y técnica se encuentran a la vez imbricadas y autonomizadas – si los nuevos dispositivos estéticos emergen como novedad en cada época histórica, provocando una actualización de las antiguas cuestiones de la representación, su advenimiento no funciona necesariamente en un sentido innovador, ya que se verifica una asimetría entre el funcionamiento estético de las imágenes en relación al avance tecnológico por ellas teóricamente concretizado. En este sentido, el progresivo maquinismo de la imagen no se traduce necesariamente en un aumento del grado de semejanza con el objeto representado. A partir de este punto se podría leer la proliferación de narrativas micropersonales, asentadas en una creciente experimentación (deformadora, en un sentido indicial) de la imagen, bien como en un abandono voluntario de la vocación “realista” del documental (fundada en la concepción indicial y en el compromiso social del documental) como consecuencia de las especificidades tecnológicas del medio. Para Raymond Bellour, cuanto mayor sea la potencia de analogía de un sistema de imágenes, más serán las manifestaciones contrarias de desanalogización (desfiguración de la

representación), bajo el índice de pequeñas formas que inestabilizan la potencia de mimetismo de un determinado dispositivo tecnológico visual.

El género autobiográfico, autorreferencial y metamaquínico se inscribiría en este punto, ya que oponiéndose a la imagen hiperrealista de la televisión o del cine *mainstream*. Temáticamente, opondría un anti-héroe al heroísmo de los acontecimientos mediáticos y de sus protagonistas; política y filosóficamente, la autorreflexividad se enfrentaría al ilusionismo de las imágenes proliferantes; estéticamente, la experimentación al convencionalismo. Así este género buscaría deconstruir el exceso de realismo del dispositivo tecnológico (aún considerando que el vídeo signifique un “retroceso” tecnológico en términos de semejanza, su propagación refuerza la creencia en el valor ontológico y atestigüador de la imagen), revelándolo en sus procesos de construcción simbólica-ideológica del mundo.

El vídeo, como tecnología, favorece la experimentación y la autopuesta en escena – Rosalind Krauss habla de una vocación narcisista del dispositivo (*un narcisismo casi connatural de las obras vídeo que soy tentada a generalizar como condición del mismo género*). De hecho, las dimensiones del aparato favorecen un acercamiento íntimo con el cuerpo del operador, una exploración del cuerpo por el aparato y del aparato por el cuerpo. El vídeo, al contrario del cine, permite inmediatamente (sin el lapso temporal que la revelación de la película significaba), revelar, a través del *zoom*, ángulos desconocidos del cuerpo, averiguarlo inclusivamente en su interioridad, estimulando, en este sentido, la realización de diarios íntimos en que el cuerpo del director se interpone entre el aparato y el mundo.

Por otro lado, el vídeo determinó igualmente la emergencia de películas *underground*, como las de Mekas, que se asemejan a grabaciones caseras en lo que concierne a la cuestión de la duración, a la puesta en escena y al “neoprimitivismo” de la imagen. El vídeo posibilita igualmente una creación continua ya que, a par de la relativa independencia económica del director, el reducido precio del material virgen permite, en teoría, filmar ilimitadamente. Por otro lado, esta posibilidad es responsable por la emergencia de obras no-planificadas, que hacen del aleatorio y de la experimentación con el azar su materia bruta.

La proximidad del dispositivo con el cuerpo del director, al crear la necesidad en el narrarse, favorece igualmente una exploración de las raíces familiares y sociales, que conducen a la hibridación de materiales de distintas fuentes tecnológicas y impulsan la experimentación en los procesos de guión, montaje y sonido.

Por todo esto, me parece pertinente hablar de género autobiográfico, autorreferencial y metamaquínico ya que, si bien puede existir experimentación metamaquínica que no sea necesariamente autobiográfica, me parece que en el caso del vídeo autorreferencial los tres conceptos / prácticas necesariamente se aglutinan. La innovación tecnológica se traduce en innovación formal y esta a su vez, en temática. El contarse implica buscar dispositivos formales de puesta en escena que trasciendan la narración literaria e impliquen el medio. El contarse es, por naturaleza, autorreferencial, aunque se delegue nuestra identidad en otro que nos representa, y auto-reflexivo. El contarse es metamaquínico, ya que implica una relación íntima y estrecha con el aparato – como confidente, en *No Sex Last Night*, como prótesis, en *Sherman's March*, como mecanismo revelador de una verdad, en *Obsessive Becoming*, en una exploración experimental de sus potencialidades expandidas al ordenador.

Bibliografía

AA.VV., *Andy Warhol: Motion Pictures / Cuadros en Movimiento*, Buenos Aires, MALBA, 2005.

AA.VV., *Brumaria. Prácticas Artísticas, Estéticas y Políticas*, Bilbao, Editorial Sombras Breves, Verano del 2002.

AA.VV., *Electronic Culture. Technology and Visual Representation* (editado por Timothy Druckrey), Nueva York, Aperture Foundation, 1996.

AA.VV., *Imágenes del Pasado. El Cine y la Historia: Una Antología*, editado por Margarita de Orellana, Méjico, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, *s.d.*

AA.VV., *Juan Downey. Con energía más allá de estos muros*, Valencia, IVAM Centre del Carme, 1997.

AA.VV., “La Règle du Je”, *Chambre avec Vue*, N° 1, Mons-en-Baroeul, École Régionale des Beaux-Arts de Rennes y Heure Exquise!, Otoño de 1993.

AA.VV., *Lo Verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

AA.VV., *Metamorfoses do Sentido*, Porto, Balle teatro Edições, 2002.

AA.VV., *Resolutions. Contemporary Video Practices* (editado por Michael Renov & Erika Suderburg), Londres-Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

AA.VV., *Sophie Calle*, Munich, Berlín, Londres, NY, Prestel Books, 2003.

AA.VV., *Theorizing Documentary* (editado por Michael Renov), Nueva York, Londres, Routledge, 1993.

Al Berto, *O Anjo Mudo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

Artaud, Antonin, *Para Acabar com o Juízo de Deus*, Lisboa, &etc. *s.d.*

Bakhtin, Mikhail, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, S. Paulo, Hucitec, 1992.

Barnow, Eric, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, New York- Oxford, Oxford University Press, 1993.

Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1998.

Baudry, Jean-Louis, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, *Cinéthique*, nº 7-8, 1970.

Bazin, André, *¿Qué es el Cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 2000.

Beaujour, Michel, *Miroirs d'Encre: Rhétorique de l'Autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

Bellour, Raymond y Roth, Laurent, *Qu'est-ce qu'une Madeleine? A Propos du DVD-ROM Immemory*, Paris, Yves Gevaert Éditeur, Centre Georges Pompidou, 1997.

Bellour, Raymond, *Entre-Imagens. Foto. Cinema. Vídeo*, S. Paulo, Papirus Editora, 1997.

Bellour, Raymond, *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, Paris, P.O.L. Trafic, 1999.

Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

Blanchot, Maurice, *Le Livre à Venir*, Paris, Folio, 1999.

Bruzzi, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 2000.

Burgin, Victor, *The Remembered Image*, Londres, Reaktion Books, 2004.

Burke, Peter, *Visto y No Visto. El Uso de la Imagen como Documento Histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

Burroughs, William, *Refeição Nua*, Lisboa, Livros do Brasil, 1993.

Calvino, Italo, *Se Numa Noite de Inverno um Viajante*, Lisboa, Vega, s.d.

Chion, Michel, *La Audiovisión. Introducción a un Análisis Conjunto de la Imagen y del Sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.

Comolli, Jean-Louis y Rancière, Jacques, *Arrêt sur Histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1997.

Comolli, Jean-Louis, *Filmar para Ver. Escritos de Teoría y Crítica de Cine* (editado por Jorge La Ferla), Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2002.

Comolli, Jean-Louis, “Technique et Idéologie. Caméra, Perspective, Profondeur de Champ”, *Cahiers du Cinéma*, n° 229.

Comolli, Jean-Louis, *Voir et Pouvoir. L'Innocence Perdue: Cinéma, Télévision, Fiction, Documentaire*, Paris, Verdier, 2004.

Costa, Mario, *L'Estetica dei Media: Tecnologia e Produzione Artistica*, Lecce, Capone Editore, 1990.

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge-Londres, MIT Press, 1992.

Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la Pintura*, Buenos Aires, Ediciones Libertador, 2004.

Deleuze, Gilles, *A Imagem-Movimento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

Deleuze, Gilles, *La Imagen-Tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Dick, Philipp K., *Blade Runner. ¿Sueñan los Androides con Ovejas Humanas?*, Barcelona, Edhasa, 1997.

Dubois, Philippe, *O Acto Fotográfico e outros Ensaios*, Lisboa, Vega, 1992.

Dubois, Philippe, “Máquinas de Imagens: uma Questão de Linha Geral”, in Dubois, Philippe, *Cinema, Vídeo, Godard*, S. Paulo, Editorial Cosac Naif, 2004.

Duguet, Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'Image. Créations Électroniques et Numériques*, Nîmes, Centre National des Arts Plastiques et Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

Flaubert, Gustave, *Diccionario de los Lugares Comunes*, Libros del Zorzal, 2005.

Flusser, Vilém, “La Apariencia Digital”, in *Pensar el Cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías* (editado por Gerardo Yoel), Buenos Aires, Manantial, 2004.

Flusser, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

Foucault, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições Presença, 1998.

“Genesis of a Camera: Jean-Pierre Beauviala and Jean-Luc Godard”, *Camera Obscura*, Vol. 5, Nº 13, 14 (Primavera- Verano 1985), 163:93.

Gibson, William, *Neuromancer*, Londres, Harper Collins Publishers, 1995.

Haraway, Donna, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Femminism in the Late Twentieth Century*, in www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html

Hoffmann, ETA, *O Homem de Areia e outros Contos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991.

Jameson, Frederic, *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, s.d.

Klossowski, Pierre, *La Monnaie Vivante*, Paris, Gallimard, 2003.

Krauss, Rosalind, *Lo Fotográfico. Por una Teoría de los Desplazamientos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1990.

Krauss, Rosalind, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1997.

Kristeva, Julia, *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Minuit, 1987.

Labaki, Amir, *É Tudo Verdade*, S. Paulo, Francis, 2005.

La Ferla, Jorge, “Robert Kramer. Technique, Passion et Idéologie”, in *Robert Kramer. Monographie*, 2006.

La Ferla, Jorge, “Televisión, Imágen Electrónica y Formas Culturales”, in *El medio es el diseño audiovisual* (editado por Jorge La Ferla), Editorial Universidade de Caldas, 2007.

Lautréamont, Comte de, *Os Cantos de Maldoror*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2004.

Lischi, Sandra, “Dallo Specchio al Discorso. Video e Autobiografia”, in *Bianco & Nero*, vol 62, nº 1-2, 2001.

Machado, Arlindo, “La Fotografía como Expresión del Concepto”, in *El Paisaje Mediático. Sobre el Desafío de las Poéticas Tecnológicas* (editado por Jorge La Ferla), Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA, 2000.

Machado, Arlindo, “Repensando Flusser e as Imagens Técnicas”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, FCSH / UNL, 1998, nº 25/26.

Maciel, Kátia e Parente, André (org.), *Transcinemas*, Rio de Janeiro, N Imagem, 2006.

Manovich, Lev, *The Language of the New Media*, Cambridge-Londres, MIT Press, 2001.

Manovich, Lev, *What is Digital Cinema?* in www.manovich.net

Marin, Louis, *Le Portrait du Roi*, Paris, Minuit, 1981.

McLuhan, Marshall y Lapham, Lewis H., *Understanding Media: The Extensions of Man*, Londres, MIT Press, 1994.

Michaux, Henri, *Antología Poética 1927-1986*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

Mondzain, Marie-José, *Image, Icône, Économie : les Sources Byzantines de l'Imaginaire Contemporain*, Paris, Seuil, 1998.

Nadar, Félix, *Quand j'Étais Photograph*, Paris, Seuil, 1994.

Nichols, Bill, *La Representación de la Realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

Onfray, Michel, *A Política do Rebelde. Tratado de Resistência e de Insubmissão*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997.

Parfait, Françoise, *Vidéo: un Art Contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

Peirce, Charles Sanders, *Semiótica*, Lisboa, Dinalivro, 2002.

Proust, Marcel, *Em Busca do Tempo Perdido*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

Renov, Michael, *The Subject of Documentary*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2004.

Ricoeur, Paul, *Soi-Même comme un Autre*, Paris, Seuil, 1990.

Ricoeur, Paul, *Temps et Récit I, L'Intrigue et le Récit Historique*, Paris, Seuil, 1983.

Ricoeur, Paul, *Temps et Récit II, La Configuration das le Récit de Fiction*, Paris, Seuil, 1984.

Rimbaud, Arthur, *Une Saison en Enfer*, Paris, Mille et Une Nuits, 1997.

Rhode, Erwin, *Psique. La Idea del Alma y la Inmortalidad entre los Griegos*, Méjico, FCE, 1994.

Roth, Laurent y Bellour, Raymond, *Qu'est-ce qu'une Madeleine?*, Paris, Yves Gevaert Éditeur, Centre Georges Pompidou, 1997.

Santaella, Lúcia, *Corpo e Comunicação. Sintoma da Cultura*, S. Paulo, Paulus, 2004.

Santaella, Lúcia, *Culturas e Artes do Pós-Humano. Da Cultura das Mídias à Cibercultura*, S. Paulo, Paulus, 2003.

Santaella, Lúcia, *Cultura das Mídias*, S. Paulo, Editora Experimento, 1996.

Sibilia, Paula, *O Homem Pós-Orgânico: Corpo, Subjectividade e Tecnologias Digitais*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature. From Dom Quixote to Jean-Luc Godard*, Michigan, UMI Research Press, 1985.

Tarquini, Silvia, “Forme della Soggettività. Tra Generi e media”, in *Bianco & Nero*, vol 62, n° 1-2, 2001.

Tucherman, Ieda, *Breve História do Corpo e de seus Monstros*, Lisboa, Vega, 1999.

Vergine, Lea, *Body Art and Performance*, Milano, Skira Editore, 2000.

Weibel, Peter, “La Era de la Ausencia”, in *Arte en la Era Electrónica. Perspectivas de una nueva estética* (editado por Claudia Giannetti), Barcelona, Ed. L´Angelot, Barcelona, 1997.

Williams, Raymond, *Televisione, Tecnologia e Forma Culturale*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

Youngblood, Gene, “Cinema and the Code”, in Shaw, Jeffrey, Weibel, Peter (ed.), *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, Cambridge – Londres, MIT Press, 1992.

Zappelli Cerri, Gabrio, *El Maravilloso Arte del Engaño*.

MATERIALES AUDIOVISUALES CITADOS

Acconci, Vito, *Centres*, 1971, 22'28, vídeo.

Acconci, Vito, *Waterways: 4 Saliva Studies*, 1971, 22'27, vídeo.

Acconci, Vito, *The Red Tapes*, 1976, 141'27, vídeo

Alys, Francis, *Sometimes Making Something Leads to Nothing (Ice)*, 1997, vídeo.

Aravena, Claudia, *11/09*, 2002, 5', vídeo.

Bambozzi, Lucas, *Aqui de Novo*, 2002, 6', vídeo.

Bambozzi, Lucas, *O Tempo não Recuperado*, 2004, DVD-ROM.

Benning, Sadie, *A Place Called Lovely*, 1991, 14', vídeo.

Benning, Sadie, *Girl Power*, 1993, 15', vídeo.

Berliner, Alan, *Nobody's Business*, 1996, 60', vídeo, Super 8mm, 16mm, 35mm.

Brakhage, Stan, *Dog Star Man: Part I*, 1962, 30', 16mm.

Brakhage, Stan, *Dog Star Man: Part II*, 1963, 7', 16mm.

Brakhage, Stan, *Dog Star Man: Part III*, 1964, 11', 16mm.

Brakhage, Stan, *Dog Star Man: Part IV*, 1964, 6', 16mm.

Brakhage, Stan, *The Act of Seeing with One Own's Eyes*, 1971, 32', 16mm.

Brakhage, Stan, *Eye Myth Educational*, 1972, 2', 16mm.

Brakhage, Stan, *The Dante Quartet*, 1987, 6', 35mm, 65mm.

Brakhage, Stan, *Glaze of Cathexis*, 1990, 3', 16mm.

Calle, Sophie, Greg Shephard, *No Sex Last Night / Double Bind*, 1992, 76', vídeo.

Campus, Peter, *The Three Transitions*, 1973, 4'53, vídeo.

Campus, Peter, *Set of Coincidence*, 1974, 13'24, vídeo.

Cantoni, Rejane y Kutschat, Daniela, *Opera*, 2004, instalación.

Corsino, N. y N., *Circumnavigation Lisbonne*, 1991-93, vídeo.

Corsino, N. y N., *Circumnavigation Vigo*, 1991-93, vídeo.

Cronenberg, David, *Existenz*, 1999, 97', 35mm.

Deren, Maya, *Meshes of the Afternoon*, 1943, 18', 16mm.

Deren, Maya, *At Land*, 1944, 15', 16mm.

Downey, Juan, *Las Meninas*, 1975, 20'34, vídeo.

Downey, Juan, *The Laughing Alligator*, 1979, 27', vídeo.

Esti (Esther Garion), *Les Après-midi de Caroline: la Dictée*, 1992, 22', vídeo.

Forgacs, Peter, *El Perro Negro*, 2005, 84', Betacam.

Funari, Vicky, *Paulina*, 1997, 88', vídeo y 16mm.

Galuppo, Gustavo, *Sweetheart*, 2006, 65', vídeo.

Gance, Abel, *Napoleón*, 1927, 330', 35mm.

Godard, Jean-Luc, *Charlotte et son Jules*, 1959, 20', 35mm.

Godard, Jean-Luc, *Le Mépris*, 1963, 103', 16mm, 35mm.

Godard, Jean-Luc, Miéville, Anne-Marie, *Ici et Ailleurs*, 1974, 60', vídeo.

Godard, Jean-Luc, *Sauve qui Peut – la Vie*, 1980, 87', 35mm.

Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma*, 1988-98, 315', vídeo.

Gordon, Douglas, *24 Hour Psycho*, 1993, 24h, proyección en vídeo.

Greenaway, Peter, *A TV Dante*, 1989, 88', TV.

Greenway, Peter, *Prospero's Books*, 1991, 129', 35mm.

Griffith, David W., *The Birth of a Nation*, 1914, 190', 35mm.

Guitton, Jean-François, *Da Trapani*, 1992, 14', vídeo.

Hitchcock, Alfred, *Vertigo*, 1958, 128', 35mm.

Hitchcock, Alfred, *Psycho*, 1960, 109', 35mm.

Jacquot, Benoît, *Lacan*, 1974, TV.

Kahn, Cédric, *L'Ennui*, 1998, 122', 35mm.

Kogut, Sandra, *Parabolic People*, 1991, vídeo, TV.

Kramer, Robert, *The Edge*, 1968, 105', 16mm.

Kramer, Robert, *Ice*, 1970, 125', 16mm.

Kramer, Robert, *Guns*, 1980, 95', 16mm.

Kramer, Robert, *Doc's Kingdom*, 1987, 90', 35mm.

Kramer, Robert, *X-Country*, 1987, 144', vídeo.

Kramer, Robert, *Route 1*, 1989, 255', 16mm.

Kramer, Robert, *Dear Doc*, 1990, 35', vídeo.

Kramer, Robert, *Berlin 10/90*, 1991, 64', vídeo.

Kramer, Robert y Dwoskin, Steve *Videoletters*, 1991, 123', vídeo.

Kramer, Robert, *Point de Départ*, 1993, 80', 35mm.

Kramer, Robert, *Ghosts of Electricity*, 1997, 19', vídeo.

Kuchar, George, *Weather Report N° 5*, 1988, 38', vídeo.

Lagarce, Jean-Luc, *Le Journal*, 1992, 51', vídeo.

Larcher, David, *Ich Tank (El Pez Rojo)*, 1998, 59', vídeo.

Lumière, Louis, *Le Repas de Bébé*, 1895, 0:41, 35mm.

Marino, Iván, *In Death's Dream Kingdom*, 2003, multimedia interactivo *on line*.

Marker, Chris, *Lettre de Sibérie*, 1957, 62', 16mm.

Marker, Chris, *La Jetée*, 1962, 28', 35mm.

Marker, Chris, *Sans Soleil*, 1983, 100', 35mm.

Marker, Chris, *Immemory One*, 1997, CD-ROM.

McElwee, Ross, *Sherman's March*, 1986, 157', vídeo.

Mekas, Jonas, *Award Presentation to Andy Warhol*, 1964, 12', 16mm.

Mekas, Jonas, *Lost, Lost, Lost*, 1976, 180', 16mm.

Mercado, Marcello, *The Edge of Rain*, 1995, 42', vídeo.

Mercado, Marcello, *The Warm Place*, 1998, 36', vídeo.

Monnikendam, Vincent, *Mother Dao*, 1995, 90', 35mm.

Nordlund, Solveig, *Nem Pássaro nem Peixe*, 1978, 45', 35mm.

O'Neill, Pat, *The Decay of Fiction*, 2002, 73', 35mm.

Paik, Nam June, *Exposition of Music – Electronic TV*, 1963, exposición (*performance en vivo*).

Paik, Nam June, *Good Morning, Mr. Orwell*, 1984, TV.

Paik, Nam June, *Bye Bye Kipling*, 1986, 78', vídeo.

Parente, Leticia, *Marca Registrada*, 1975-80, 8', vídeo.

Ray, Man, *Autoportrait*, 1930, 8', 9,5mm.

Ray, Man, *Courses Landaises*, 9', 16mm, 9,5mm.

Ray, Man, *La Garoupe*, 1937, 11', 16mm.

Reeves, Daniel, *Obsessive Becoming*, 1990-95, 54', vídeo, 16mm, Super 8.

Resnais, Alain, *Hiroshima, mon Amour*, 1959, 90', 35mm.

Riefenstahl, Leni, *El Triunfo de la Voluntad*, 1933, 110', 35mm.

Rossif, Frédéric, *Mourir à Madrid*, 1963, 85', 16mm, 35mm.

Roth, Dieter, *Solo Scenes*, 1997-98, instalación (131 monitores).

Salomé, Lorena, *Producto de una Ausencia*, 2001, 10', vídeo.

Tanaka, Janice, *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway?*, 1992, 58', vídeo.

Tocha, Gonçalo, *Balaou*, 2007, 77', vídeo.

Vasulka, Woody, *The Art of Memory*, 1987, 36', vídeo.

Vertov, Dziga, *El Hombre de la Cámara*, 1929, 80', 35mm.

Viola, Bill, *The Space between the Teeth*, 1976, 9', vídeo.

Viola, Bill, *Chott-el-Djerid*, 1979, 28', vídeo.

Viola, Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House*, 1982, instalación, vídeo.

Viola, Bill, *The Passing*, 1991, 54', vídeo.

Wachlowski, Hermanos, *The Matrix*, 1999, 136', 35mm.

Warhol, Andy, *Blow Job*, 1963-64, 41' a 16 cuadros/ segundo o 26' a 24 cuadros / Segundo.

Warhol, Andy, *Mario Banana*, 1964, 3'30 + 3'30, 16mm.

Warhol, Andy, *Screen Tests* (1964-66), duración aproximada de cada *Screen Test* – 3', 16mm.

Warhol, Andy, *Vynil*, 1965, 70', 16mm.

Warhol, Andy, *The Nude Restaurant*, 1967, 100', 16mm.

Watkins, Peter, *La Commune*, 2000, 345', TV.

Wenders, Wim, *Der Stand der Dinge*, 1982, 125', 35mm.

Wenders, Wim, *Until the End of the World*, 1991, 280', 16mm.

Whitman, Robert, *Spyglass*, in *Film Images* (1960-76), instalación en multipantalla, 4 filmes de 16mm.

Whitman, Robert, *Prune Flat*, 1965, performance.

Wilson, Robert, *VOOM Portraits*, 2004-2006, duración variable, vídeo HD.



Raquel Schefer nació en Oporto (Portugal), en 1981. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid. En 2006 completó su maestría en Cine Documental en la Universidad del Cine de Buenos Aires, con una tesis dedicada al estudio del autorretrato en el documental y su texto constituye el presente libro. Ha realizado distintos cortometrajes y ha participado en el Talent Campus del Festival de Berlín en 2007. Actualmente trabaja en producciones del área audiovisual.