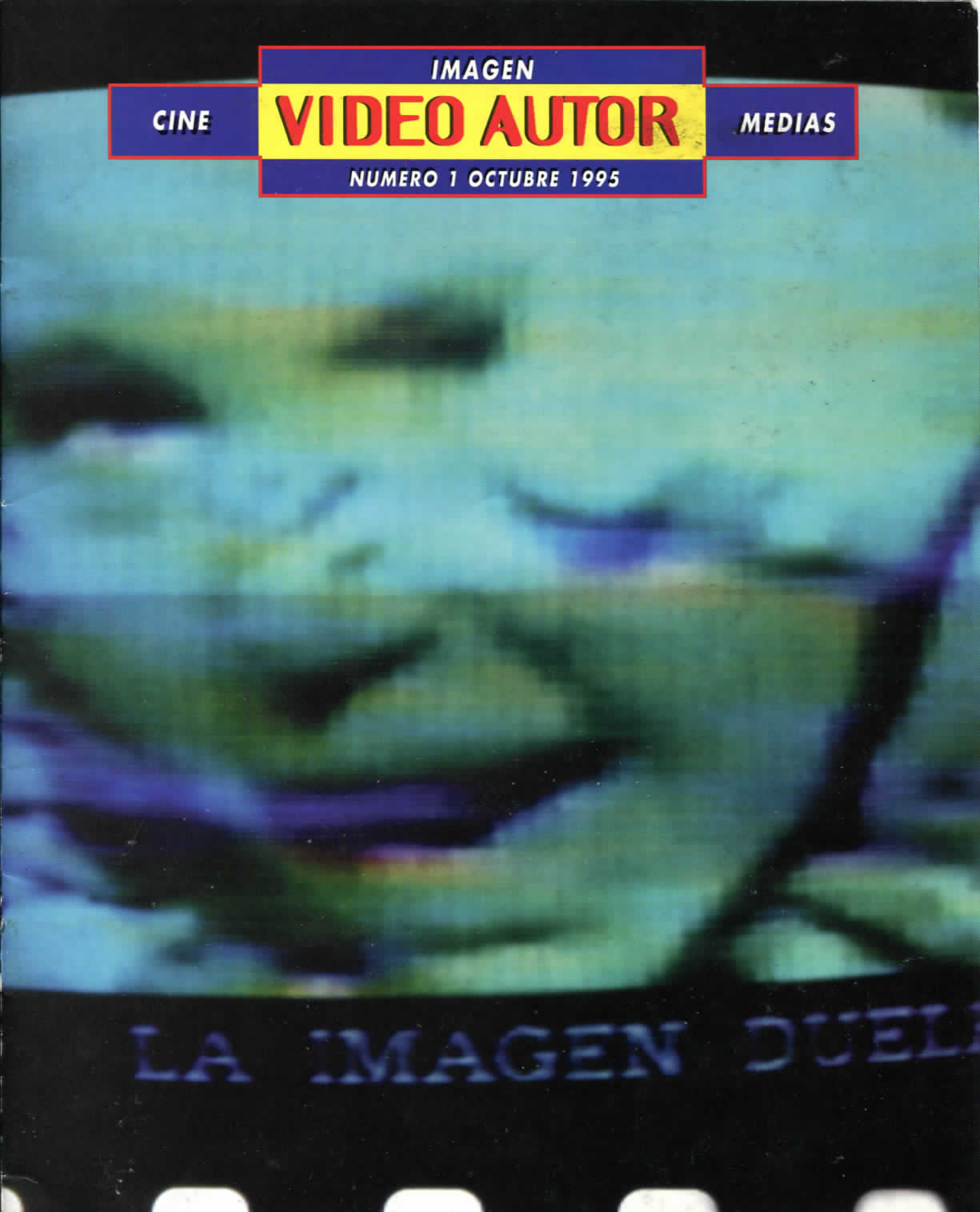
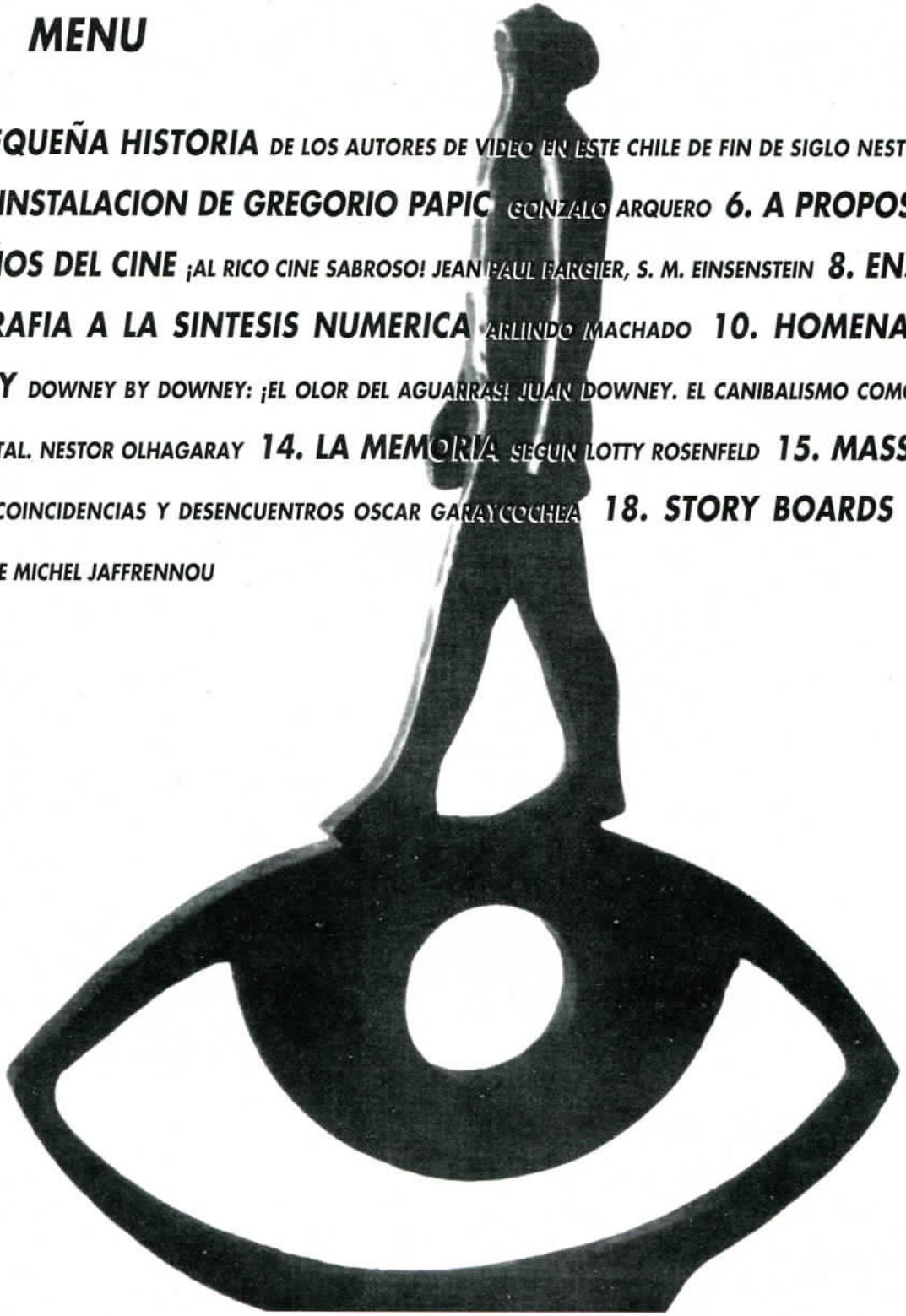
IMAGEN
CINE
VIDEO AUTOR
MEDIAS
NUMERO 1 OCTUBRE 1995



MENU

2. LA PEQUEÑA HISTORIA DE LOS AUTORES DE VIDEO EN ESTE CHILE DE FIN DE SIGLO NESTOR OLHAGARAY **4. UNA INSTALACION DE GREGORIO PAPIC** GONZALO ARQUERO **6. A PROPOSITO DE LOS CIEN AÑOS DEL CINE** ¡AL RICO CINE SABROSO! JEAN PAUL FARGIER, S. M. EINSENSTEIN **8. ENSAYO DE LA FOTOGRAFIA A LA SINTESIS NUMERICA** ARLINDO MACHADO **10. HOMENAJE A JUAN DOWNEY** DOWNEY BY DOWNEY: ¡EL OLOR DEL AGUARRAS! JUAN DOWNEY. EL CANIBALISMO COMO ARQUITECTURA FUNDAMENTAL. NESTOR OLHAGARAY **14. LA MEMORIA** SEGUN LOTTY ROSENFELD **15. MASS MEDIAS EL VIDEO:** COINCIDENCIAS Y DESENCUENTROS OSCAR GARAYCOCHEA **18. STORY BOARDS** LAS PARTITURAS GRAFICAS DE MICHEL JAFFRENNOU



VIDEOAUTOR® ES UNA PUBLICACION SEMESTRAL DE LA BIENAL DE VIDEO DE SANTIAGO

Director Néstor Olhagaray / Subdirector Guillermo Cifuentes / Comité editorial . Claudia Aravena, Edgar Endress, Oscar Garaycochea / Diseño Estudio Vicente Vargas.
Relaciones Públicas Isadora Adam .Especiales Agradecimientos a Marilys Belt de Downey, Arlindo Machado, Jean Paul Fargier, Gabriel Sucheyre, Turbulences Videos, Video Formes - Michel Jaffrennou .
Organizada por la Corporación Chilena de Video. Dirección: Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal s/n Santiago, Chile. Fono/fax: (56-2) 632 76 63..
PORTADA extracto parcial de un frame del video LAGRIMAS MAGNETICAS de Gerardo Silva.

EDITORIAL

EL VIDEO REUNE HOY EN DIA AL CONJUNTO DE PRACTICAS VISUALES ELECTRONICAS E INFORMATICAS.

EL MARCO TECNOLOGICO, EXPRESIVO Y MEDIATICO QUE CARACTERIZARA AL ESPACIO DE PRODUCCION Y LA CREACION DE COMIENZOS DEL SIGLO XXI YA ESTA DEFINIDO EN ESTE FIN DE SIGLO Y HA CORRESPONDIDO A LAS PRACTICAS DEL VIDEO LA RESPONSABILIDAD DE SER EL SOPORTE MAS CONSECUENTE PARA INTERPRETAR LOS AIRES DE LOS TIEMPOS QUE VIVIMOS .

LA LOGICA FRACTAL PARA ENFRENTAR FENOMENOS COMPLEJOS, EL RELATIVISMO Y EL PENSAMIENTO MUTANTE, LAS DINAMICAS METAMORFICAS Y EL PLURALISMO, LA DIMENSION ECOLOGICA DE NUESTRO EGO, COMO UN SISTEMA CREATIVO Y EXIGENTE EN LA BUSQUEDA DE UNA CALIDAD, HACEN QUE EL ESPIRITU CREADOR CONTEMPORANEOENCUENTRE EN LA PRACTICA DEL VIDEO, LA TRADUCCION OPTIMA DEL SENTIDO DE SU EPOCA.

EL VIDEO ES UN MEDIO DUCTIL Y VERSATIL. COMO INSTRUMENTO DE EXPRESION PLASTICA PODEMOS APROPIARNOSLO Y CONVERTIRLO EN LA EXTENSION DE NUESTRO IMAGINARIO INDIVIDUAL. AL VIDEO LO PODEMOS TRANSFORMAR EN NUESTRO ESCRIBA PERSONALIZADO, EN EL SENSOR MAS PRECISO DE LAS INFLEXIONES DE NUESTROS DISCURSOS PRIVADOS, EN EL TERRITORIO DE LAS PRACTICAS AUTORALES POR EXCELENCIA.

LA PEQUEÑA HISTORIA DE LOS AUTORES DEL VIDEO EN ESTE CHILE DE FIN DE SIGLO

ESTE ARTÍCULO, QUE POR UNA PARTE ES LA REPRODUCCIÓN PARCIAL DE LA PRESENTACIÓN DE UNA SELECCIÓN VIDEO Y CINE DE CREACIÓN, CORRESPONDIENTE A UN PROGRAMA DE DIFUSIÓN DE LA ROCKEFELLER MC-ARTHUR, A TRAVÉS DE LA FUNDACIÓN ANDES DE CHILE, Y QUE SE LLEVARÁ EFECTO PRÓXIMAMENTE EN EL LINCOLN CENTER DE NUEVA YORK. POR OTRA PARTE SE HACE ALUSIÓN A LA PRESENTACIÓN DE LA CURATORÍA CHILENA AL 2º FESTIVAL DEL VIDEO DEL CONO SUR, ORGANIZADO POR EL MUSEO DE LA IMAGEN Y EL SONIDO DE SAO PAULO.

ARTISTAS-VIDEISTAS PARTICIPANTES

Lincoln Center

LOTTY ROSENFELD
GERMAN BOBE
PABLO BASULTO
CLAUDIO ROJAS
ALEJANDRO HARRIET
MARCELA POCH
FRANCISCO FABREGA

Cono Sur

CLAUDIA ARAVENA
LILA CALDERON
VIVIAN VIDAL
MARCELA POCH
BERNARDO LEON
GERMAN BOBE
GUILLERMO CIFUENTES
PATRICIO PEREIRA

Clips

PABLO BASULTO
CLAUDIO MARCHANT
PABLO BORON

En ausencia de una industria cinematográfica, de la inexistencia de un organismo nacional regulador y de fomento del audiovisualismo, con una producción de video esencialmente destinado a la publicidad y la TV, el cine y el video de creación en Chile, ha sido obligatoriamente independiente, pero no marginal, como lo demuestra esta pequeña muestra, que si bien cuenta con obras producidas en los últimos seis años, en realidad resume, las dos décadas de este fin de siglo.

El video de creación chileno nace vigoroso, gracias a que la iniciativa la toman esencialmente los artistas plásticos, y participa de los espacios de resistencia cultural durante el régimen militar. Estas dos circunstancias le dan una fuerte inscripción artístico cultural, en el terreno estético el grupo CADA (Comité de Acciones de Arte) ejerce una influencia notable. Es imposible evitar la comparación Paik /FLUXUS, aunque no hay una influencia directa y con la gran diferencia que el contexto político es investido de modo sensible y protagónicamente por los artistas video. Lotty Rosenfeld hace parte de estas preocupaciones y así lo testimonia "Sobreseimiento" a pesar que data de 1993 .

Una mujer joven se impone reiteradamente, su larga cabellera se confunde con las manchas blancas del vestido, su andar es decidido pero fugaz, el plano típicamente televisivo la busca, asecha y la impone, ella se escabulle en la altanería de su andar rápido. Ella quiere escapar, ella puede hacerlo, la han dejado sin pasado, le han borrado sus gestos, alguien quiere que nos olvidemos en la impunidad. Ella ha sido sobreseída, el video quiere impedirlo en nombre de una identidad pisoteada.

Inicio importante, pero ya desfasado, pues en el resto del mundo el dominio del video arte había dejado de ser preocupación de los artistas tradicionales. Esta confrontación anacrónica la presenciamos en Chile al interior de los encuentros Franco- Chilenos, en que los franceses re-enseñaban sus videos correspondientes a la segunda era que estaba soportada por preocupaciones esencialmente más audiovisualistas, de meta-video en que el eje central era tensionar la lógica de la representación.

Los artistas plásticos, dejaron rápidamente la escena del video de creación, pues en realidad se habían servido de él sólo instrumentalmente. Una nueva generación que viene de los centros de formación audiovisual o de la cultura cinematográfica simplemente, pero que ven en el video un medio para plantearse diferentemente el paradigma de la imagen y el sonido, un excelente intérprete para poner en jaque los mass medias y la TV en primer lugar. La gran capacidad de manipulación de la imagen y el sonido hace del video un espacio ideal y autorizado para hablar de culturas visuales y audiovisuales o simplemente plantearse sistemas propios de la representación, la imagen y la visualidad; pues se habla de imagen a imagen, de igual a igual un fuerte espíritu de metavideo aparece .

Germán Bobe es un realizador en que las fronteras entre el cine y el video es que no estén claras sino más bien se juega con la interpenetración del uno por el otro, como lo demuestra su indiscriminada y copiosa producción. Pero al interior de este un eje: los mitos y ritos de la puesta en escena:

En "Hombres muertos de amor" se combinan, un formato: el casting, un tratamiento: el congelamiento de la carta postal y su subversión con rápidos "Clin d'oeil", lo que da una galería de retratos muy acertados, donde la parodia y la simulación esbozan una mal disimulada sonrisa en la comisura de los labios.

En " Rojo para los Labios" de Paula Basulto ocurre algo paradógico. Definitivamente nos habla de una nueva era tecnológica: la imagen asistida por computador, pero, al mismo tiempo nos ofrece un aire melancólico, en todo caso muy generalizado en la cultura izquierdista latinoamericana con respecto a la revolución cubana. Esta melancolía está poblada de lirismos caribeños y mitos revolucionarios, pero al mismo tiempo hay un distanciamiento crítico que la envuelve de un tono de escepticismo. En todo caso este retrato sensible muy certero de la Cuba de los 90 es un excelente pretexto para transitar y sobreponer el documental, la ficción y la ciencia ficción, en el fondo el verdadero eje del video es la transtextualidad de los géneros.

La emergencia de esta tendencia coincide con el viraje del paisaje político, económico, y cultural, que significó la restauración de la democracia. El nuevo marco, aunque suene paradójico, por lo menos en sus comienzos, provocó un desamparo institucional que se oponía radicalmente al ambiente de solidaridad de los espacios de resistencia cultural, entre otros el Festival Franco Chileno de Video Arte. Esta situación de repliegue cultural aristístico, sumado a una concepción del video arte como un territorio exclusivo a los artistas tradicionales y el hecho que muchos artistas videos se vieron enfrentados a asumir responsabilidades en los medios de comunicación de masas, hizo pensar a más de alguien en la desaparición del video arte chileno. En crisis cierto, pero la cosa se movía a pesar de todos y se combinaron tres elementos:

1. La aparición de nuevos espacios consolidados para el video la Bienal de Video de Santiago, el Festival del Cono Sur y la persistencia del Franco-Chileno.

2. La maduración de una serie de videístas jóvenes, producto de un esfuerzo académico sostenido.

3. Y el perfilamiento a nivel internacional de una tercera era, la actual, que podemos resumir como la del video- poesis.

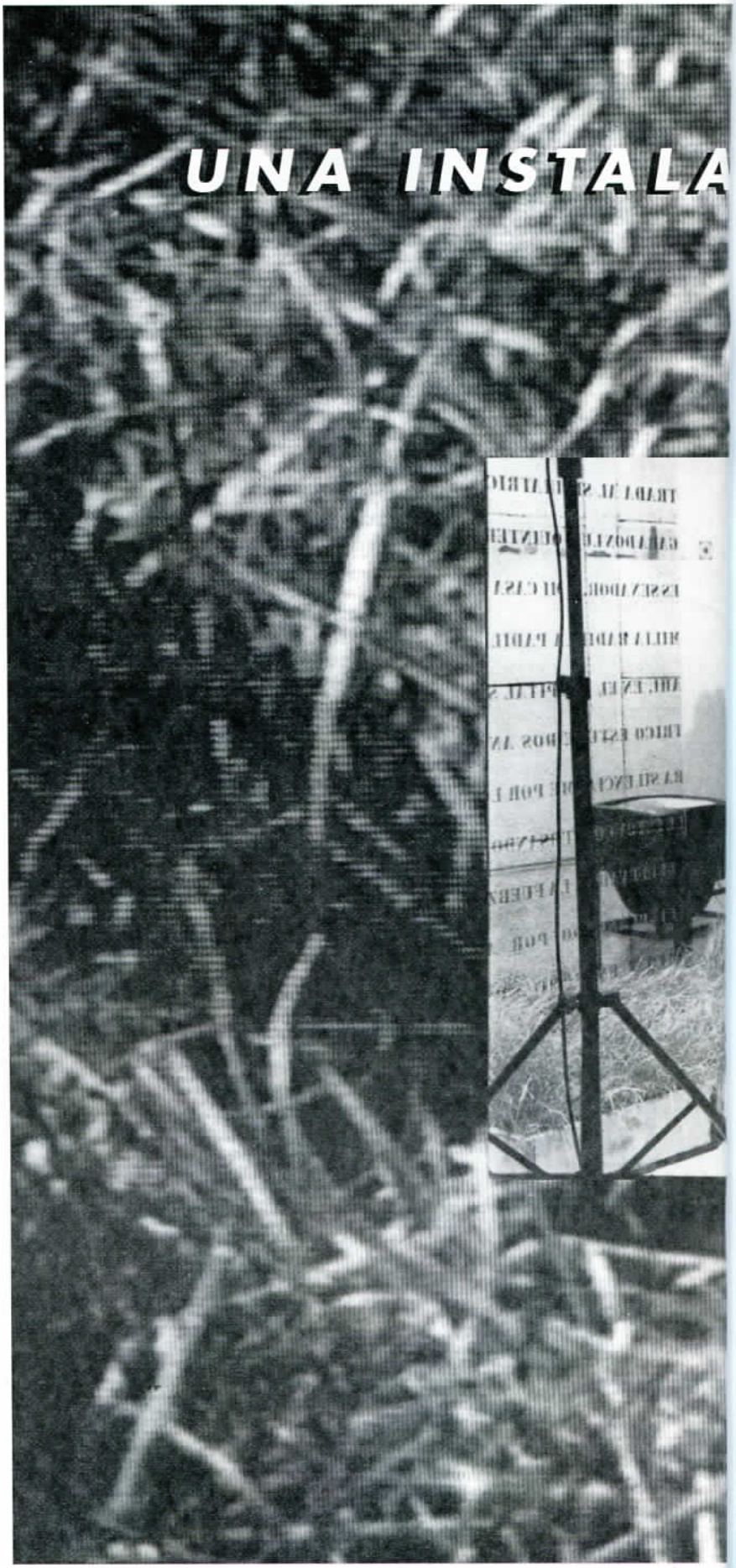
Esa tercera generación se define alrededor de lo que llamo el video-poesis, se trata de videístas que tienen cosas que decirnos y lo hacen con su escritura natural y personal; el video. El video es un medio amable, que se deja apropiar por el usuario. No sólo me refiero a su tecnología que nos posibilita, incluso utilizarlo en soledad y privacía , sino a la gran extensión que ocupa su paradigma plásticos y que ofrece al realizador un sinnúmero de articulaciones y operaciones formales en que más de alguna configuración se siente plenamente interpretado. Así el Video se nos ofrece como el mejor intérprete de las inflexiones de nuestros discursos individuales, en el traductor más fidedigno de nuestro imaginario sensible, en suma el espacio ideal para trabajar las categorías de lo poético. Francisco Fábrega en su "Da Huo" desarrolla su idea de la aldea global basándose en milenarios textos asiáticos, pero al mismo tiempo cada imagen, cada nota musical, se deja contemplar en sí como una construcción sublime. " Su ojo se sumerge en la ciudad ", de Marcela Poch está construido a la manera de un diario de viaje, pero el verdadero viaje es a través de la memoria, es un niño que recorre la ciudad la infancia como único territorio fundacional de nuestros sueños la infancia, el lugar del primer encuentro con las cosas. Es un video que habla de desplazamientos y densidad como el agua, como el tiempo.

Ya no encontramos el querer usar el video como soporte de apoyo a otras manifestaciones, ni tampoco formalismos plásticos-mediático-audio-visualistas, preocupaciones que quedaron en el pasado, hoy el video se orienta como lo ha hecho Bill Viola con su " Passing" o Iritz Batzi en "Huellas de una presencia a venir" a expresar el imaginario poético de individuos enfrentados con sus escenarios privados. Son videístas que tienen cosas que decirnos y usan el video como su escritura natural. Es sintomático el tema de la memoria, en Marcela Poch, Claudia Aravena, Guillermo Cifuentes, no por azar Bachelard, fundado en Henri Bergson eleva a categoría poética : " La memoria no es una regresión del presente en el pasado, sino más bien lo contrario, una progresión del pasado sobre el presente. La memoria nos aparece siempre como un estado virtual, y esta imagen actual la conducimos hasta la percepción actual".

En Chile el documentalismo de creación es casi inexistente a falta de un espacio de circulación definido, y la producción está absolutamente determinada por algunos programas de TV. Claudio Rojas es una excepción y precisamente sus documentales han sabido imponerse gracias a una revisión del concepto más tradicional del documental, y ello gracias a la explotación que hace de los recursos que el video le proporciona. Uno seria las posibilidades de enriquecer la imagen lo que traduce un tratamiento más ágil. Pero donde se ve un aporte sustancial del video es en sus características mediaticas, en sus posibilidades de control del registro, lo que posibilita un juego protagónico del realizador. Claudio Rojas no es invitado de las situaciones que documenta, es parte de ella y su cámara tiene la capacidad de organizar a su alrededor el evento.

Para terminar, algunas palabras sobre la selección de clips. Creo que los elegí no sólo porque todos ellos son imposibles realizar sin el video, sino que explotan los recursos del video en forma creativa. En segundo lugar, porque pertenecen a realizadores muy jóvenes, con medios de producción limitados , pero que no se dejan intimidar por posibles limitaciones de recursos, y por último los tres poseen algo esencial en un medio preferido por los jóvenes, humor y recalco este aspecto pues no se si han constatado, pero más alto es el costo de producción, los conjuntos más "in" y prestigiados, el humor va desapareciendo, siendo que estamos ante la forma del divertimento contemporánea más arrasadora.

UNA INSTALA



HAY UN PUNTO EN QUE LA MIRADA SE HACE TRANSPARENTE A SÍ MISMA. UN PUNTO EN EL QUE EL MUNDO, LOS SERES Y LAS COSAS, QUEDAN COMO SUSPENDIDOS DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO. ENTREGADOS AL TIEMPO INFINITO, AL MURMULLO INCESANTE DE LA MIRADA, CONVERTIDA ELLA MISMA EN IMAGEN, FANTASMA, FORMA DIBUJADA Y REPETIDA SOBRE EL VACÍO, PARA SIEMPRE. LA ESENCIA DE ESE PUNTO ES HUÍR, ESCAPAR, DESAPARECER. DESAPARECER EN EL BORDE PRECISO DONDE COMIENZA LA VISIÓN. ALLÍ DONDE EL MUNDO PASA AL AMPARO DEL SENTIDO AL DESAMPARO DE LO VISIBLE.

LA CORPOREIDAD DIFERIDA Y TRANSITORIA DE ESTA CONFIGURACIÓN, SU PARADÓJICO PERFIL, MATERIAL, OBJETUAL Y VISIVO... EL CRECIMIENTO LENTO Y VERTICAL DEL PASTO. LA CIRCULACIÓN INSTANTÁNEA DE SU TRADUCCIÓN ELECTRÓNICA EN LA IMAGEN DE VIDEO. LA PARODIA ELÉCTRICA DEL VIENTO. LA SUAVE MARCHA DE LAS NUBES. EL ESTRICTO ENCUADRE. LA EXTREMA FIJEZA E INMOVILIDAD DE LA IMAGEN. NOS APROXIMA LA TRANSPARENCIA, ESE PUNTO DONDE NO HAY OTRA ACCIÓN QUE LA DE MIRAR. NOS ABANDONA PRECISAMENTE SOBRE EL VÉRTICE DEL MIRAR, Y AL MISMO TIEMPO RETROCEDEN HACIA UNA ANTERIORIDAD ABSOLUTA . DONDE YA NADA COMIENZA NI TERMINA, PORQUE TODO ES PURO COMIENZO Y PREVIEDAD. MIRADA CONVERTIDA EN EL FANTASMA DE UNA VISIÓN ETERNA.

GONZALO ARQUERO

CION DE GREGORIO PAPIC

¿CRUDO O COCIDO?. ES LA ÚNICA EXPECTATIVA . EL CINE SERÁ COMIDO. YA MARINA. LA LEÑA YA SE ENCUENTRA APILADA BAJO LA OLLA. NO QUEDA MÁS QUE ENCENDER EL FÓSFORO. LOS CANÍBALES DISCUTEN Y SE DISPUTAN. HAY QUE CONTEMPLAR TODOS LOS GUSTOS, SENTENCIA EL CHEF DE LA TRIBU DE LOS VIDEASTAS CINÉFAGOS.¡AL RICO CINE SABROSO!. CRUDO Y COCIDO. EL CINE EN EL VIDEO SE ACOMODA DE MIL FORMAS.

¡AL RICO CINE SABROSO!

Jean Paul Fargier

Asado, cocido, saltado, relleno, esto para lo que es cine cocido; en tártaros o carpaccio para el cine crudo. se degusta con todo tipo de salsas. Pero ¿crudo o cocido, cambia en algo? de todas maneras se trata de una carnicería. No dirán lo contrario todos aquellos que piensan que el cine se muere gracias a las puñaladas de la TV. Crimen feo, monstruoso evidentemente. Pero deleitable, y necesario, confiesan aquellos que lo cometen, sin ningún tipo de vergüenza.

El Video es caníbal. Es una imagen comedora de imágenes, de preferencia legendarias, doradas, aureoladas, antiguas, tiritonas, rayadas. Es decir de sangre noble.

Cine y Video están hechas de la misma carne. Son sus culturas que divergen, sus religiones. El dios Real sólo lo es para el Séptimo arte. Para el arte que no se logró constituir en el octavo arte, es un no-dios, sino un ídolo.

Considerar a la pareja Cine-Video bajo el ángulo de la antropofagia, permite poner al descubierto los tres ejes fundamentales de la civilización de las imágenes actuales, todos ellos participando del canibalismo.

1) Todos los observadores lo han constatado:

De siempre el video arte come del cine sin vergüenza. Citas, subversiones, flagelos, desconstrucciones, parodias, flashasos, scratches, remakes... Clavado sobre la mesa de disección o acostado sobre el lecho de amor, se la ha visto soportar de todo inclusive hasta los más extremos ultrajes. En color y en blanco y negro, en blanco y negro sobre todo. Imagen por imagen, aceleradas, ralentizadas, para que dure más (¿la tortura?) el placer. Si sacáramos del video sus referencia cinematográficas, ¿que es lo que le queda? Sólo mecano, técnica, grafito, un museo manierista: el grado cero de la representación. Si el video no nació mudo, contrariamente como su compadre, es en todo caso en los filmes que aprendió la gramática. De la misma forma para manejar la voz , articular la palabra, para acentuarla. El video come del cine por una necesidad vital. Sus préstamos son más bien suscripciones. Sus parodias parecen transfusiones. Toda cita equivale a una donación - obligada- de órganos. El video pretende ser el otro.

2) El video es contagioso: el cine come del video. Los observadores no prestan suficiente atención a este fenómeno, que se intensifica, se acelera. La cantidad "creciente "de filmes que se traman incluyendo en sus recorridos fibras electrónicas, sustancia televisuales, tratamiento videos, intrigas de cámaras de seguridad, planos computacionales, falsos diálogos, guiones internet, rebotes CDI, aplicaciones de zapping, no son sólo obsesiones que el video ha sabido imponer gracias a su expansión a la sociedad, sino que se han constituido en las formas del estilo mismo de las imágenes electrónicas. Cuestión de vitalidad. Quien no avanza retrocede. Todos los días el ejército de las artes y técnicas electro-digitales gana terreno, sitia nuevas fortalezas, revoca poderes carcomidos.

El cine es un reinado -del sueño, del mito, de la novela familiar implicada con cuentos universales- en que los muros no serán jamás, ya no son más lo suficientemente altos para esconderles a sus habitantes, equipados, absolutamente todos, con antenas parabólicas y micro computadoras, de lo que ilumina , más allá de esos muros, a los visionarios. Mientras que el cine abre sus puertas el lapsus que dura un film, de dos, de diez, los cinéfagos saborean ese gusto llegando del más allá, un gusto franco, experto y directo. Sólo se renueva hoy en día los filmes que se cocinan a partir de recetas de la TV . (N. del T.: Juego de palabras en que receta equivale a receta culinaria y a aporte financiero)

3) La TV, desde sus inicios, come tanto de cine como del video: del sueño y del directo. Régimen de salud basada sobre la mezcla, que pone celosos a los exclusivistas, entristece a los nostálgicos. He aquí, por qué el cine y el video emulan constantemente con sus mejores caras, con sus ángulos radiantes. Cine y video no paran de interrogar a la Televisión por su fórmula secreta. La TV sola da a ver. "Has nos ver como haces ver, madre". Cine y video nacieron de un mismo vientre; he aquí por que pueden canibalizarse mutuamente hasta el infinito. Entre hermano y hermana el interdevoramiento está confinado a cumplirse como un sino. Pero el colmo todavía está por verse. "Acerquense niños míos, para que les muestre". Los niños se aproximan y son devorados, tragados hasta el fondo del vientre del cual salieron, ellos comprenderán, al fin, el secreto TV. La Televisión existe sólo gracias a esta operación. Sólo devorando a sus hijos es que la Televisión se perpetua. Ve y deja ver. Sus ojos son los de ellos, y ellos son dos, por lo tanto son cuatros. Cuando el cine y el video hayan comprendido esto, ellos se van a devorar con más ganas todavía. Se interdevoran al interior del vientre en que nacieron. La Televisión no es más que este campo de combate intrauterino. Y fuera de ella no hay otro lugar. De ese vientre no se sale. Toda imagen que entra se queda ahí.

Artículo extraído de la revista Turbulences Videos, número 7 " Especial del Festival Video Formes 95" Clermont- Ferrand Francia

NO SOLAMENTE PORQUE LOS FILMS PROVENIENTES DE DIVERSOS PAISES DAN LA VUELTA AL MUNDO A TRAVÉS DE LOS PAISES MÁS DIVERSOS. PERO MÁS BIEN, PORQUE LAS POSIBILIDADES DE ENRIQUECIMIENTO DE SU TÉCNICA Y SU PODER CREADOR EN CONTINUO PROGRESO PERMITEN AL CINE DE INSTITUIR A ESCALA INTERNACIONAL UN CONTACTO CON EL PENSAMIENTO EMINENTEMENTE VIVAZ. DE ESTA RESERVA INAGOTABLE DE POSIBILIDADES LA PRIMERA MITAD DE ESTE SIGLO NO HA VISTO MÁS QUE UTILIZAR QUE ALGUNAS MIGAJAS.

EL CINE, DESDE LUEGO ES LA MÁS INTERNACIONAL DE LAS ARTES

S.M. EISENSTEIN

"HAY QUE PREPARAR EN LOS CEREBROS UN LUGAR PARA EL ADVENIMIENTO DE TEMAS COMPLETAMENTE NUEVOS QUE, MULTIPLICADOS POR LAS POSIBILIDADES DE UNA TÉCNICA RENOVADA, EXIGIRÁN UNA ESTÉTICA ABSOLUTAMENTE NUEVA PARA LA MATERIALIZACIÓN INTELIGENTE DE ESTOS TEMAS EN LAS GRANDES OBRAS DEL MAÑANA".

"UN MUNDO INMENSO Y COMPLEJO DE POSIBILIDADES SE LE ABRE AL CINE. LA HUMANIDAD DEBE DOMINARLAS, Y DE MANERA NO MENOR COMO DOMINA EL ASPECTO FECUNDO DE LOS DESCUBRIMIENTOS DE LA FÍSICA DE HOY DÍA, DE LA ERA ATÓMICA. PERO LA ESTÉTICA MUNDIAL HA HECHO TAN POCO HASTA EL PRESENTE, TAN LAMENTABLEMENTE POCO COMO, PARA PERMITIR AL HOMBRE DE CONVERTIRSE EN EL MAESTRO DE ESTOS MEDIOS, DE LAS POSIBILIDADES QUE OFRECE EL CINE. Y NO SE TRATA DE UNA FALTA DE SABER O DE GANAS. LO QUE IMPRESIONA AQUÍ ES EL INMOVILISMO, LA RUTINA, LA FUGA ANTE PROBLEMAS ABSOLUTAMENTE NUEVOS QUE PLANTEAN LAS ETAPAS DE UN CINE EN UN PERPETUO DEVENIR. NOSOTROS NO DEBERÍAMOS DE DUDAR DE SUS ZANCADAS. NUESTRO DEBER ES DE REUNIR Y DE RESUMIR LA EXPERIENCIA DE ÉPOCAS PASADAS Y QUE ESTÁN PASANDO, PARA IR, FORTALECIDOS CON ESTA EXPERIENCIA, DELANTE DE ESTAS NUEVAS ETAPAS, TAN INFINITAMENTE ATRACTIVAS, Y DOMINARLAS VICTORIOSAMENTE, NO OLVIDANDO EN NINGÚN INSTANTE QUE LA PROFUNDIDAD IDEOLÓGICA DEL TEMA Y DE LA MATERIA CONSTITUYEN Y SERÁ PARA SIEMPRE LA VERDADERA BASE DE LA ESTÉTICA, LO QUE LE CONFIERE SU PLENO VALOR A LA UTILIZACIÓN DE NUEVAS TÉCNICAS, Y ASÍ LOS MEDIOS DE EXPRESIÓN LOS MÁS PERFECCIONADOS DEBERÁN SERVIR SOLAMENTE A DAR CUERPO A LAS FORMAS MÁS ELEVADAS DEL PENSAMIENTO".

PABLO BORON ***FISKALES AD-HOK***

LAS IMAGENES TECNICAS DE LA FOTOGRAFIA A LA SINTESIS NUMERICA *I parte*

ALFONSO GACITUA
LA VIRGEN DE LA CAMPANA

Partamos de una premisa que podrá parecer obvia para algunos y absurda para otros: existe, en algún lugar dentro de nosotros, una instancia productora de imágenes, una especie de cinematógrafo interior, a través de lo cual nuestra imaginación toma forma. Basta que yo cierre los ojos por un momento e inmediatamente puedo hacer proyectar un "filme" en el interior de mis párpados: me imagino, por ejemplo, caminando por las Ramblas de Barcelona o tomando un vino en un café de Paris sin precisar dislocarme un centímetro del espacio en que ahora estoy. El debate sobre la naturaleza de estas imágenes que denominamos -a falta de un término mejor- "internas" mueve hoy vastos sectores del pensamiento científico, en un espectro que va desde la neurobiología al psicoanálisis. Más, poco se sabe sobre ellas y también hay quienes dudan que sean de hecho imágenes. Pero eso no importa aquí. Lo que importa es que, sea cual fuera el estatuto que conferimos a esa instancia generadora a la que algunos dan el nombre de el imaginario, no tenemos ningún medio de acceso a ella. La naturaleza nos dió un aparato fonador, a través del cual podemos exteriorizar los conceptos que forjamos en nuestro interior, y a través del cual podemos también comunicarnos unos con otros, pero no nos dió desgraciadamente, un dispositivo de proyección incorporado a nuestro propio cuerpo, para que pudiésemos botar para fuera las imágenes de nuestro cinema interior.

Ya que estamos tratando de imaginario, hagamos un esfuerzo de imaginación. Intentemos visualizar un ser extraterrestre, biológicamente más evolucionado que nosotros, en cuya cabeza habría algo así como un tubo iconoscópico, una pequeña pantalla de televisión donde él podría proyectar sus imágenes interiores y exhibirlas a sus interlocutores. Dos seres de esa naturaleza podrían comunicarse simplemente "cambiando" imágenes entre sí. Pero nosotros no. Como no tenemos ese órgano en nuestro cuerpo, como no podemos proyectar para afuera las imágenes que forjamos dentro de nosotros, dependemos casi siempre de la palabra para traducir y exteriorizar los paisajes del imaginario. Este hecho tal vez explique porque el psicoanálisis deposita una fe casi ciega en la palabra hablada como puerta de

acceso a aquello que ella llama de inconsciente. Y tal vez explique también, de un lado, el estatuto privilegiado de la palabra en la mayoría aplastante de los sistemas filosóficos (por muchos considerada la propia encarnación del pensamiento), y de otro, la desconfianza, el preconcepto y hasta la involuntad de esos mismos sistemas filosóficos en relación a la imagen, condenada desde Platón, la enfermedad del simulacro. Es que la imagen, no viniendo directamente del hombre, presupone siempre una mediación técnica para exteriorizarla, ella es siempre un artificio para simular alguna cosa a la que nunca podemos tener acceso directo.

LILA CALDERON ***AZUL***

Ese preámbulo es necesario para colocar la cuestión de las imágenes técnicas, propósito declarado de ésta habla. A grosso modo, el sentido común define tales imágenes como aquellas cuyo modo de enunciación presupone algúin tipo de mediación técnica. El ejemplo más obvio y más citado es la fotografía, una vez que su producción depende fundamentalmente de la mediación de, no menos, tres dispositivos técnicos: la cámara, el sistema óptico del objetivo, y la película fotosensible. Imágenes técnicas son también las imágenes sintetizadas en computadores y esa es una premisa más o menos incuestionable, una vez que la producción de tales imágenes depende largamente del concurso de toda una parafernalia tecnológica: computadores, scanners, placas gráficas, sin contar los modeladores, editoras o procesadores de imagen y algoritmos gráficos de toda especie. El computador parece hoy marcar bien la diferencia de las imágenes técnicas en relación a todas las otras hasta entonces conocidas, en la medida en que conduce esa diferencia a sus límites más extremos. El ejemplo de Harold Cohen deja bien evidente esa diferencia: se trata de un artista plástico que produce cuadros sin jamás pintarlos, ni con un mouse; en verdad el escribe programas que habilitan computadores para pintar en su lugar (cfe. McCorduck, 1991).

Todo eso parece indicar un concepto de presición cristalina. "Imagen Técnica" sería toda representación plástica enunciada por o a través de algún tipo de dispositivo técnico. Pero -y aquí comienza la complicación- ¿ existirá alguna imagen, exceptuando aquellas que forjamos dentro de nosotros mismos, que no surja de la intervención de un dispositivo técnico ? A lo largo

GERMAN BOBE ***MOIZAFELA A KOTEZ***

de la historia del arte, ya nos enfrentamos con técnicas pictóricas semiartesanales estrictamente asociadas a la creación artística, como es el caso del grabado, de la litografía, de la serigrafía y otros procedimientos de ese género. Cabría preguntarnos también si el gesto en sí de la pintura denominada artesanal, no presupondría ya una infinidad de mediaciones técnicas, desde la preparación de las tintas y sus combinaciones, la preparación de la tela, el uso de modelos matemáticos de representación (como es el caso de la perspectiva renacentista), hasta la propia técnica de pintar, que presupone un aprendizaje largo y difícil de modelos formales entregados por la cultura en que se inserta el pintor.

La técnica, por lo tanto, está lejos de representar un trazo distintivo dentro de las artes visuales, o la expresión de un fenómeno singular dentro de la historia de la cultura, mismo porque toda imagen materializada en algún tipo de soporte es el resultado de la aplicación de algún tipo de técnica de representación pictórica. La idea, más o menos generalizada, de que la creación artística sería la expresión de la experiencia vivencial de un sujeto enunciador apenas da cuenta de parte del problema. La experiencia sola no rinde obras visuales o audiovisuales, si ella no estuviera, al mismo tiempo, asociada a un know how específico, si ella no se dejara moldear por los artificios de la representación. Tal vez esa sea la condición de toda y cualquier obra creativa, pero, en el campo específico de las artes visuales, es posible que este hecho pueda ser explicado, entre otras cosas, por el inmenso abismo existente entre las imágenes que concebimos en nuestra imaginación, en cuanto agentes destiladores de la experiencia vivencial, y las podemos materializar y socializar con los medios y las técnicas disponibles.

Eso debe ser puesto luego de inicio para limpiar un poco el terreno y situar correctamente la inserción de la técnica en el universo de las artes en general y de las artes visuales en particular. Cuando se habla de imágenes, es posible pensar la estética independientemente de la intervención de la técnica. Dependiendo del sistema filosófico utilizado, el campo semántico implicado por la primera puede ser más vasto que el de la segunda, pero, de cualquier manera, no se puede jamás ignorar el papel determinante jugado por las técnicas de producción en la realización de los fenómenos estéticos, so-pena de reducirse cualquier discusión estética a un delirio intelectualista completamente ignorante de la realidad de la experiencia productiva. Ninguna lectura de los objetos visuales o audiovisuales recientes o antiguos puede ser completa si no se considerasen relevantes, en términos de resultados, la "lógica" intrínseca del material y de las herramientas de trabajo, así como los procedimientos técnicos que dan forma al producto final. No nos olvidemos de que el término griego original para designar "arte" era téchne; esto significa que, en los orígenes, la técnica ya implicaba la creación artística, o, en otros términos, había ya una dimensión estética implícita en la técnica.

Después de eso, podemos ahora cambiar un poco la orientación de este debate. Naturalmente, cuando hoy hablamos sobre imágenes técnicas nos estamos refiriendo casi siempre a un campo de fenómenos audiovisuales más específico y también más típico de nuestro tiempo, en que la intervención de tecnologías pesadas afecta substancialmente la naturaleza misma de la imagen, un campo de fenómenos en que la intervención de las máquinas ópticas inserta la producción de imágenes dentro de paradigmas formadores que nos parecen nuevos o inéditos, a pesar de que no siempre lo sean. Por "imágenes técnicas" designamos en general una clase de fenómenos audiovisuales en que el adjetivo ("técnico") de alguna forma ofusca el sustantivo ("imagen"), en que el papel de la máquina (o cualquier otra mediación técnica) se torna tan determinante a punto de muchas veces eclipsar o sustituir el trabajo de concepción de imágenes por parte de un sujeto creador, el artista que traduce sus imágenes interiores en obras dotadas de significado en una sociedad de hombres. En este sentido, vamos a introducir un cierto "desvío" en nuestra argumentación y restringir, apenas para fines operativos, el concepto de "imagen técnica" a un campo de fenómenos visuales y audiovisuales en que la intervención de la técnica produce una diferencia dentro del universo de las imágenes, marcando muchas veces una sección, una distancia en relación a las imágenes del hombre, sus imágenes interiores. Veremos, aún así, que lo que hoy pasa en el universo de las imágenes, de la fotografía a los simulacros digitales, no es algo propiamente nuevo, pero la profundización de una tendencia que tiene por lo menos quinientos años de historia y que podemos caracterizar groseramente como la asención del artificio como destino mismo de la imagen.

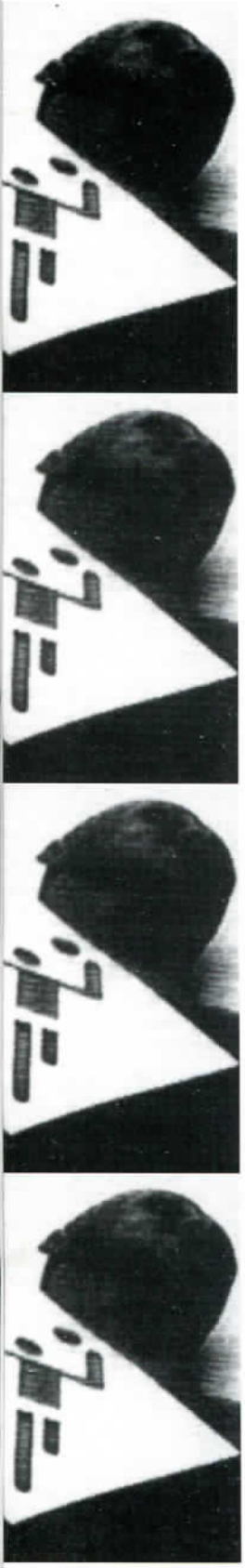
CLAUDIO MARCHAND ***PARKINSON***

De hecho, las imágenes técnicas stricto sensu comienzan a aparecer por primera vez en el Renacimiento italiano, cuando los artífices de la materia plástica se ponen a construir dispositivos técnicos destinados a dar "objetividad" y "coherencia" al trabajo de producción de imágenes. Es en esa época que los artistas comienzan, por así decir, a renegar sus propias imágenes interiores, a encararlas como engañosas y desviantes, al mismo tiempo en que se anclan en el conocimiento científico como forma de garantizar la credibilidad, la verosimilitud, el valor mismo de la producción imagética como forma de conocimiento. Dürer estudia la anatomía humana para poder pintar con mayor exactitud sus modelos; Leonardo estudia el movimiento de las aguas y de los intentos para representar la dinámica del mar y de las olas; Brunelleschi y Piero della Francesca devoran ávidamente toda la geometría euclidiana, creyendo que ella debería dar el lenguaje básico de la construcción del visible. Por otro lado, Bosch fue el último de los grandes videntes medievales en retirar su delirante iconografía de ...carma/peso??..... de imágenes interiores. Después de él la imagen se torna cada vez más calculada, arquitectada, conceptualizada, constructiva, encarnando la propia utopía de un total control de lo visible. A partir del Renacimiento, el paisaje visualizado en el cuadro (tela) adviene cada vez más sobria, con más cuerpo, matemáticamente controlada, regida por conceptos de simetría y de funcionalidad. En todos los sentidos, se trata de un efecto de conocimiento, primado del intelecto sobre la mano, o mas precisamente un empeño en la dirección de una imagen científicamente verosímil, la propia esencia de lo que ahora estamos llamando de imagen técnica.

(continuará...)

EL OLOR DEL AGUARRAS

Juan Downey.



EL OLOR DEL AGUARRÁS Quizás he leído o probablemente pensé que Marcel Duchamp había dicho que algunos artistas continúan pintando porque están adictos al olor del aguarrás. El quehacer de estos no es por lo tanto estético, sino que es una dependencia biológica de la química de este médium.

Aire acondicionado de pared a pared, el zumbido de los carretes rebobinado a alta velocidad, Paraíso o corporación, electrones disparados para estrellarse contra la pantalla fosforescente... Ese es mi aguarrás!

La necesidad de hacer video nace como la dependencia del aguarrás, la droga y el médium, del urgente deseo de conectarse. Ardiente como el deseo del electrón, que dentro del tubo de vacío, se dirige cual centella desde la oscuridad reinante adentro hacia el ojo externo que lo mira. Y en efecto, lo que se comunica solamente es ese deseo de contacto: una comunicación diferida . Después de todo, lo que genera la corriente de electrones es una diferencia de potencial eléctrico. El deseo de hacer público algo personal. Una frágil señal, se revela tiernamente con la significación de una bomba. Un hecho interior se desvela, como quitar un guante que tiene tripas.

DE LA ISLA La comunicación se intenta mientras busco a la muchedumbre de exiliados errantes por el mundo que constituyen mi país. A los 22 años atravese el frío invierno alemán. Todo era ajeno, empezando por la lengua hablada. El azar me condujo hasta una iglesia gótica cuando estaba diciendo una misa en latín . Súbitamente me sentí en casa. Sentía "madre" en los pliegues de una lengua que apenas comprendo.

A los cuarenta y cinco años confundo ya lo que leo con lo que pienso; y lo que sueño con lo que me cuenta la gente. Por lo tanto, creo que probablemente he leído o soñado lo siguiente: " desde que vine desde el desarrollado Tercer Mundo, me hizo fuerte vivir en un constante shock cultural dentro del entorno invadido por los medios de comunicación electrónicos. Como el isleño que es el único que conoce el continente, por él o ella llegó a su costa desde el agua y desde el bote aún distante, abarcaba una perspectiva más amplia por que me eran ajenos los medios de comunicación electrónicas se convirtieron de pronto en un mapa claro, en una sensual textura. Yo, sentía "madre" en los pliegues de ese texto. La relativa fuerza de mis obras de video , reside en el hecho de que nunca vi la televisión hasta los 21 años , y muy poco en las décadas siguientes. Como no recibí una educación cinematográfica formal, tardé mucho en articular mi propio lenguaje con imágenes en movimiento. Incluso reinventé el "jump-cut" con una capacidad especial en le gatillo de la consciencia. Luego, procedí a reinventar las líneas de narración interrumpidas: con el deseo de corto circuitar los significantes para que los espectadores chisporroteen significados frescos.

SUBJETIVIDAD Encerrada, en las raíces profundas de todas mis obras de video yace una obsesión por la cultura acoplada a su contexto socio-político. Esta obsesión amarra con vigor al que hace videos, o sujeto de la enunciación con el tema u objeto documentado en observación. En realidad, el uno inunda al otro; o mejor aún, el sujeto de la enunciación y el sujeto documentado se encuentran inmersos en el líquido del otro. Así pues, la obra de arte constituye en sí misma un intento de descifrar obsesiones. Pero descifrar a través del arte resulta ser una ocupación brumosa;

HOMENAJE A JUAN DOWNEY / VIDEISTA CHILENO

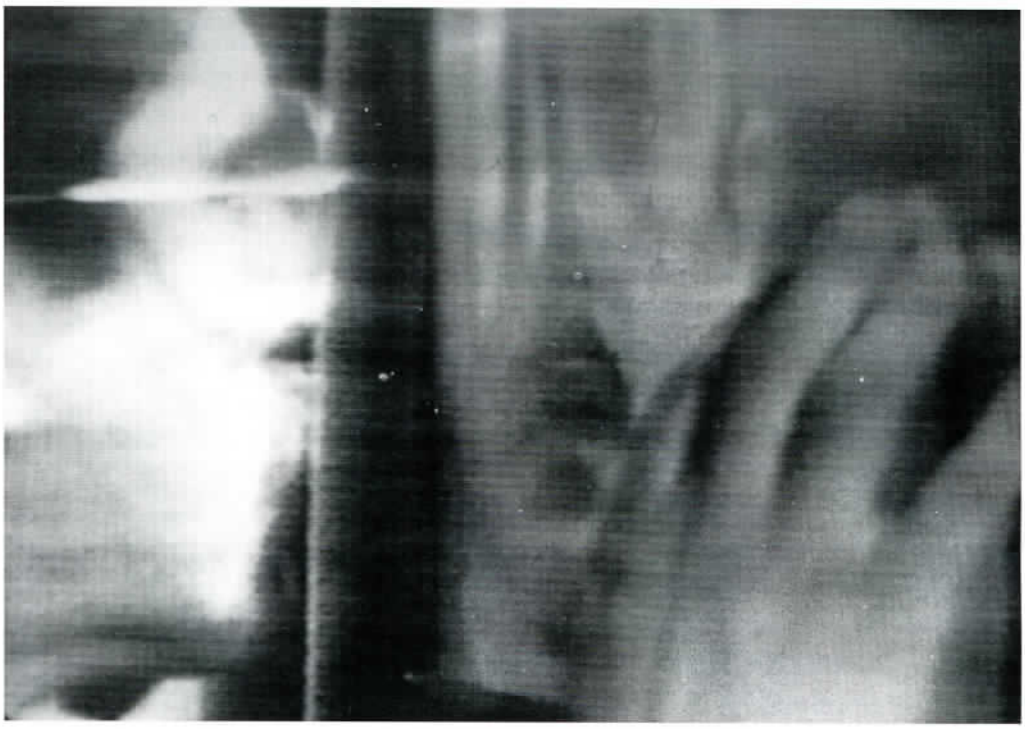
NO SE DESCIFRA NADA HACIENDO VIDEOS En la serie de programas de video (aún abierta) titulada Video Trans Américas, el deseo de explorar mis raíces culturales y étnicas, me llevó a documentar una interacción personal con diversas culturas de los continentes americanos. En aquella ocasión fracasé, ya que la intención era descifrar subjetivamente mis ligamentos continentales. Fracasé de nuevo en otras videocintas más recientes: aquel autodesciframiento llegó a un callejón sin salida. Por ejemplo: las estructuras numéricas de la música de Juan Sebastián Bach me afectan incluso físicamente; pues, para mí ligan poderosamente al " yo como niño" con la cultura. A pesar del trabajo de video que he hecho sobre Bach y su música, mi dependencia visceral permanece indescifrada: es una dependencia visceral .

La gente me pregunta con frecuencia si últimamente he ido a algún lugar. Quieren decir, a otras tierras, a otras culturas, porque saben bien que mi trabajo es una ocupación constante con " el irse ". Mi Mamá indígena lo llamaba: " el ir y no volverás ". De esta manera mi arte se trata de un renovado " shock" cultural en la articulación de un diálogo. Pero de hecho, en la realidad no voy a ninguna parte intentando establecer un puente a esa lejana metáfora que manifestar la raíz interna. Me quedo aquí en mi taller en Nueva York y espero, hasta perderme en los vapores de mi pensamiento. En medio del humo, sueño con un viaje a Birmania. Una vez más utilizando lo remoto para representar una búsqueda interior.

LOS OTROS Erase una vez un tiempo en que creíamos que el video equilibraría la política mundial en una entropía negativa y global. El intercambio de datos de supervivencia local, readaptaría las circunstancias hacia un florecimiento del planeta Tierra. Esperábamos subvertir la manipulación corporativa y piramidal de la mente. Ahora bien, el sueño se ha hecho trizas con el mundo hambriento y torturado más que nunca . Yo pregunto, ¿ Por qué esa política exterior de parte de de los gigantes industriales imperiales ? ¿ Por qué dolor y coerción ? ¿ Por qué un Estado? Tal vez un millón de mentes puedan lograr más manifestando sus subjetividades. En tanto que el video permanezca apolítico se sitúa afuera de sus propios límites de actuación. De ahí esa forma de elitismo que constituye el ubicarse fuera de sí mismo para ser sí mismo.

HACIA UNA PARTICIPACION EN LOS MEDIOS DE COMUNICACION INTERACTIVOS

Durante los años sesenta, muchas veces invité a D.D. en tardes bochornosas y calientes a mi taller, para ver juntos películas de serie en tres televisores reunidos, en cada uno de los cuales se transmitía una serie diferente. En otras palabras los tres canales más comerciales vistos simultáneamente en tres televisores agrupados. Las relaciones, las oposiciones y la simultaneidad destellaban incluso en lo que se refería a los actores de los tres repartos (a veces parecía el mismo actor en dos de las series al mismo tiempo), y al contenido, cuyos temas recurrentes (como el suicidio, la runaway y el divorcio) coincidían frecuentemente ó al menos se solapaban en dos de los televisores para dejar claro que los experimentos de videoarte nunca me harían ganar dinero. ¿ O acaso los apagaba espontáneamente porque estaba subconscientemente hipnotizado por el magnetismo de una línea narrativa única ?



EL CANIBALISMO COMO ARQUITECTURA

A PROPÓSITO DE

EL CAIMAN DE LA RISA DE FUEGO

UN VIDEO DE JUAN DOWNEY 1977

Juan Downey, en su video "El Caimán de la Risa de Fuego" nos dice: "aburrido de hacer videos de la vida americana, descubrí que me quería hacer comer por alguien. Ser devorado, por caníbales constituye un tipo de arquitectura, la de la arquitectura fundamental:

Habitar, recibir tanto físcamente como espiritualmente entre los seres humanos que eventualmente me comerían. Yo deseaba de todo mi corazón ser devorado, desde mucho antes, en Nueva York yo había ritualizado mi encuentro con los caníbales ". Y vemos sobre la pantalla a Juan que se aproxima a un televisor donde vemos su propio rostro y abriendo su boca trataba de comer su imagen ." Pero yo conocí a los Yanomanis (indígenas del Amazonas de Venezuela) que no eran caníbales ya que solamente comían a sus queridos próximos, bien muertos, con el fin de asegurar de la inmortalidad del querido difunto.

Habiendo contraído la malaria, un amigo yanomani, me confesó que me amaba tanto, que si yo moría él me comería. ¿ Será este el verdadero amor ? ¿ La cumbre de la arquitectura funeraria ?"

Buscar para hacerse comer, comer porque se ama, comer para eternizar, para perpetuar una imagen...

Pero, quien ha dicho amar. Hoy en día no se ama, habitamos el mundo de las mass medias, el territorio de la seducción, ¿ o será que el video toma a su cargo el amor en el tráfico actual de las medias ?

Veamos, veamos, no muy rápido. Sabemos que una cierta tradición opone seducción al amor, el uno queda sobre la epidermis, como un simple efecto, el otro se enraizará en lo más profundo de nuestros fundamentos. Dialéctica un poco simplista, porque a decir verdad existen tipos de seducciones y seducciones. Y además sin seducción es imposible aproximarse al amor. ¿ Cúal es la verdadera frontera entre estos dos territorios ?

La seducción y el amor, no seran más que grados diversos de una misma arquitectura: El Rito.

El hombre, lo que el ama, es a la belleza ritual, la belleza del rito mismo. Downey cuando habla de arquitectura, él habla de la programación de la puesta en rito.

El rito, es ante todo voluntario, no hay otro compromiso mas que la necesidad de confrontarse a sí mismo, de someter a prueba nuestras propias marcas, nuestras fronteras, nuestras performances.

Vamos al rito absolutamente prevenidos, con pleno conocimiento de las reglas del juego. Sí, porque se trata de lo lúdico. De verificar, una vez más, las combinaciones posibles de argumentos ya probados. Es una peregrinación, nos desplazamos para ir a buscar el objeto deseado, no hacemos más que recorrer una ruta ya conocida, reservada sólo a los ya iniciados. Es una cuestión de júbilo, de hacerse placer por el placer. Es gratuito y gratis.

Una de los goces mayores consiste a poner en evidencia el artificio de esta arquitectura, de jugar la carta del simulacro, es decir, instalarse en una especie de derroche fastuoso e inútil de las imágenes que se soportan no más que a sí mismas desprendida de todo compromiso referencial.

Si comprendemos el rito, como la producción/lectura de una cartografía de vivencia plena, este canibalismo sería su expresión integral y trascendente.

"Para mí, cineasta y etnógrafo, no existen prácticamente fronteras entre el film documental y el film de ficción. El cine, arte del doble, ya es el pasaje del mundo real al mundo del imaginario, y la etnografía, ciencia del sistema de pensamiento de los otros, es una travesía permanente de un universo conceptual de uno a otro, gimnasia acrob·tica donde perder pie constituye el mínimo de los riesgos".

JEAN ROUCH

La respiración está suspendida por el ojo maravillado y el oir extasiado. La humedad del ambiente no es muy diferente a aquellas de las mucosidades de la nariz excitada por la aspiración de narcóticos. El bosque tropical ofrece un fondo sonoro que iguala al nivel de ruido base de la banda magnética. La luz filtrada por la trama del tejido de la hojas y ramas, propone una iluminación difusa y homogénea. El creador de las imágenes está aquí, sentado en la tierra, su sudor, de tiempo en tiempo encuentra la piel de sus camaradas con los cuales el comparte el ritual. El sabe que pronto llegará el momento del delirio (trance); entre sus manos, una cámara y un micrófono, pero nadie presta atención a los instrumentos, o más bien todo el mundo presente ha renunciado a prestarles atención. No se trata tampoco de una cámara oculta, sino que estos instrumentos se han constituido en un componente del rito, de igual manera que las cañas que sirven para inhalar la droga. Los instrumentos de escritura audiovisual se manifiestan al descubierto, asumiendo un rol fundacional en el evento.

A su turno, el creador de imágenes se encuentra escribiendo, pero sus instrumentos han tomado el lugar de sus ojos, de sus orejas, de su cuerpo. El es el único del grupo que sabe que tendrá otro momento, una vez partido de ahí, y otro grupo, que sabe que existirá otro momento, una vez dejado ese lugar otro grupo, esta vez, de espectadores. Espectadores que voluntariamente delegarán en el film la responsabilidad de atraer su atención limitandose a recibir un flujo de imágenes y de sonidos. Inaugurando un proceso de ensoñación de una cierta manera homóloga a la experiencia del creador de imágenes al momento de las tomas. Todo esto gracias a que el espectador también se instala en el dominio de lo excepcional, es decir en el borde de lo fantástico. Así, el creador de imágenes, no ha hecho más que establecer un puente entre lo real, transformado en realidad-ficción y la lectura ficcional del espectador a través de la ficción fílmica.

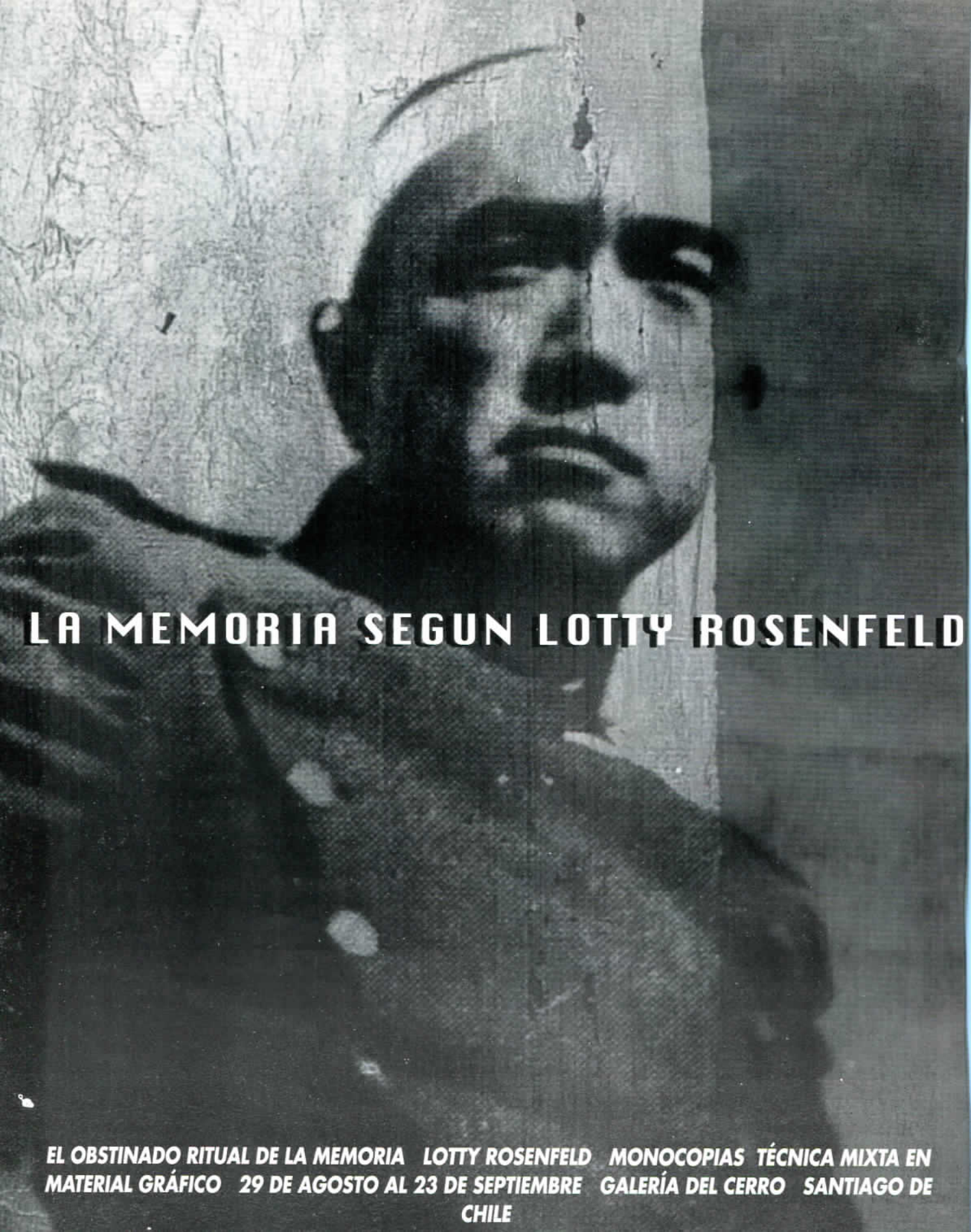
Esto nos dice entonces, que el referente de una escritura audiovisual no son los objetos, sucesos o personas que se encuentran frente a la cámara. Sino más bien el referente ficcional, constituido solamente a través de la intervención del media y reconvertido en objeto fílmico. Esto habla de un dilema esencial, por un lado habría una escritura fílmica que se desprende de lo real, que le sirve de pretexto, para instalarse en el dominio del artificio, del doble o, al contrario la escritura fílmica, sin renunciar (y sin poder renunciar) a sus grados de artificio, va al encuentro de otra construcción, revisada y reconstituida en ficción: lo real.

Juan Downey en "El Caimán de la Risa de Fuego" ha tomado partido por esta última opción, él ha tratado de acortar la distancia entre lo real y la ficción , simplemente transformando lo real en ficción delante de la cámara.

Lo importante del gesto de Downey equivale a cuestionar un orden establecido. El transe de sus camaradas indígenas es solamente comparable a la violencia que significa la intromisión de la cámara, pero esta vez, como elemento de equilibrio en el evento. Y esta actitud que se opone al voyerismo habitual, de una cámara dictatorial y manipuladora.

La magia proviene de esta cámara tan presente como ausente, no está ahí por azar, tratando de instaurar un "natural". No, es ella que ha organizado, alrededor suyo el rito de la escritura audiovisual. Y es de esta forma que el rito de la escritura audiovisual fue al encuentro de otro ritual, esta vez en lo más profundo de la selva amazónica.

NESTOR OLHAGARAY



EL OBSTINADO RITUAL DE LA MEMORIA LOTTY ROSENFELD MONOCOPIAS TÉCNICA MIXTA EN MATERIAL GRÁFICO 29 DE AGOSTO AL 23 DE SEPTIEMBRE GALERÍA DEL CERRO SANTIAGO DE CHILE

MEDIAS

GUILLERMO CIFUENTES ***ECLIPSE***

EL VIDEO
COINCIDENCIAS Y DESENCUENTROS

El video fue una de las herramientas más preciadas de la vanguardia artística chilena de la última generación. Hubo pintores y escultores, bailarines y escritores, actores y directores teatrales que decidieron convertirlo en vehículo de sus experiencias no tradicionales (para ellos al menos, que habían sido ajenos a la producción audiovisual). Si esto correspondía o no a la necesidad de utilizar el video por ser el medio más adecuado para expresar contenidos que reclaman esa herramienta y no otra; o si acaso era fruto de una moda o vaga convicción ampliamente difundida (" me siento como prehistórico al lado de un video " declaraba Nemesio Antúnez en 1984), es algo que no se intenta deslindar aquí, pero lo evidente es la serie de desencuentro, más que la coincidencia que dieron tal peso al video.

Cuesta imaginar que los artistas que se acercaron al video durante los '70 y '80 confiaron en un medio tan inestable técnicamente, el registro y la perduración de happenings, performances, intervenciones e instalaciones, que de otro modo (se argumenta hoy aún) hubieran caído en el olvido. ¿ No resultaba notoria la inadecuación del video para cumplir ese objetivo a la vez mínimo, desde el punto de vista expresivo, e inalcanzable ? Dar la espalda a buena parte de los recursos del medio que se estaban utilizando, renunciar al oficio para producir deliberadamente un arte pobre, era una actitud que se verificaba también en otros ámbitos de la cultura. El video quedaba reducido a mera estrategia dilatoria de aquello que registraba; su misión (imposible) se limitaba a anular la caducidad típica de las manifestaciones escénicas. Guardar videos de gestos descontinuados, era convertirlo en fetiche consolador de ausencias, desatendiendo su potencial para organizar una escritura.

Por la misma época los cineastas que recurrieron al video para dar forma a documentales y ficciones que no hubieran podido financiar de otro modo. El video era encarado como recurso de emergencia. Gracias a él, se producía el cine posible en un país pobre, pequeño y sometido a férrea censura. Hacia el final de los '80, buena parte de esos videos se habían especializado en el registro de representación teatrales (Tres tristes tigres) y shows revisteriles (Los años dorados de la Carlina), que se adecuaban perfectamente al entonces próspero mercado del video -home; uno orientado a la entretención menos restrictiva que la habitual de los canales de TV, sobre todo en la expresión linguística de la sexualidad.

A lo anterior se sumaba al gente que empleaba el video, como antes los afiches o graffiti, para ilustrar sus puntos de vistas disidentes sobre la sociedad, en un momento en que la TV callaba o tergiversaba los grandes conflictos. Si eran años difíciles para el país, no podían resultar más fértiles para quienes se dedicaban a documentarlos. No había necesidad de inventar acciones de arte, cuyas metáforas costaba comunicar. Sólo hacía falta registrar de cualquier modo las protestas de variado tipo que se sucedían, represiones ricas en incidentes , personajes apasionantes de la vida real, para que el video conmoviera.

Tal variedad de usos otorgaba al video chileno de los '70 y '80 un atractivo que permitía desatender la destreza (nunca excesiva) de quienes lo empleaban. Al parecer, se asistía a tan aguardada como aludida democratización de la comunicación audiovisual, que el cine había sido incapaz de concretar. Cualquiera usaría una cámara de video, herramienta que dejaba ser el objeto pesado, difícil de manipular y costoso que tradicionalmente había sido, restringido a los técnicos y a los canales de TV, parecía capaz de elaborar su propio discurso. El video de entonces no trataba de confundirse formalmente con la TV profesional, ni accedía a contaminarse utilizando su (para entonces) cerrada difusión masiva. Prefería decir lo personal, lo ajeno a las convenciones dominantes en el medio. Se dirigía a una audiencia escogida, conocedora, cómplice, para entablar un diálogo que la TV desdeñaba.

BERNARDO LEÓN
EMPANADA

No hace falta documentarse demasiado para notar que al menos en Chile los '90 no son tan fértiles en el campo del video como, las décadas anteriores. Esto no sucede porque la tecnología de hoy sea menos accesible o por que la política de los medios restrinjan el acceso al mercado de los productores independientes de entonces. Más bien ocurre lo contrario. Videístas de los '80 son algunos de los pocos empresarios que accedieron a los canales abiertos de TVN y Rock & Pop, con espacios que nadie cosideraría de vanguardia (la TV chilena no importa las manos en que se halle, no suele aventurarse en esa dirección) .

De época en que el video era patrimonio de la vanguardia que a un repertorio formal, enriquecido (complicado) a medida que la renovación tecnológica lo permitía; un oficio audiovisual adquirido en los momentos en que la simple existencia de un discurso alternativo constituía una hazaña. En la actualidad ese oficio es responsable de logos identificadores de programas y canales, de spots publicitarios, de video clips o secciones decorativas en el interior de programas periodísticos. Vale decir, se presenta desprovisto de todo propósito innovador, cumple la función de ornamentar el discurso tradicional de la TV. No es que la productividad marginal del video se haya extinguido sólo por que algunos de sus cultores de hace una década fueron incorporados a los medios masivos (bajo las condiciones que los medios impusieron). Hoy el video reemplaza a la fotografía doméstica y cumple una función creciente de vigilancia en comercios, bancos, calles y edificios que antes se encomendaba observadores presenciales. En los '90 se producen más videos que nunca, destinados a audiencias restringidas y rara vez con el propósito de expresar algo.

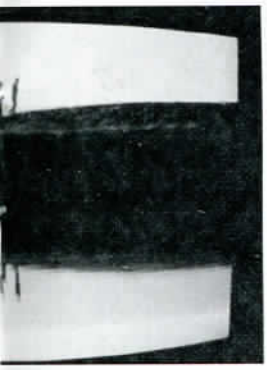
Simultáneamente se verifica una paradoja mayor: cierto tipo de videos, hasta no hace mucho limitado a su difusión en el interior de los pequeños grupos que los producían, hoy llegan a la audiencia masiva, gracias a programas como Video Loco y Testigo en Video (UC-TV), manifestaciones chilenas de un género que prospera en la TV internacional. Hay una clara demanda de videos carentes de elaboración, cuya particular verosimilitud, surge precisamente de sus deficiencias de escritura. El razonamiento implícito de la operación es: deben corresponder a algo real (y eso resulta a veces más apreciado que la fabricación profesional, sin fallas de escritura, de al que hace gala la TV), porque de otro modo no se justificaría que fueran tan imperfectos. El empleo de éstos videos familiares, como el de los registros automáticos reelaborados por la sección Caught in Video del noticiero Hard Copy (USA Network), no permite fundar otras circunstancias más libres de comunicación, según pretendía la vanguardia de los '70 y '80 . Ahora se los utiliza casi exclusivamente para entretener a la audiencia masiva, reforzando la seducción de TV más convencional.

Las imperfecciones del reportaje improvisado, donde la realidad parece expresarse sin interferencias, se incorpora a documentales de la serie Cops (Fox) o American Undercover (HBO) ; mientras que en otros casos se simulan , para otorgar un suplemento de realidad a una ficción que de otro modo no lograría distinguirse del promedio, como sucede con las veloces

PABLO BASULTO ***FULANO***

PATRICIO PEREIRA

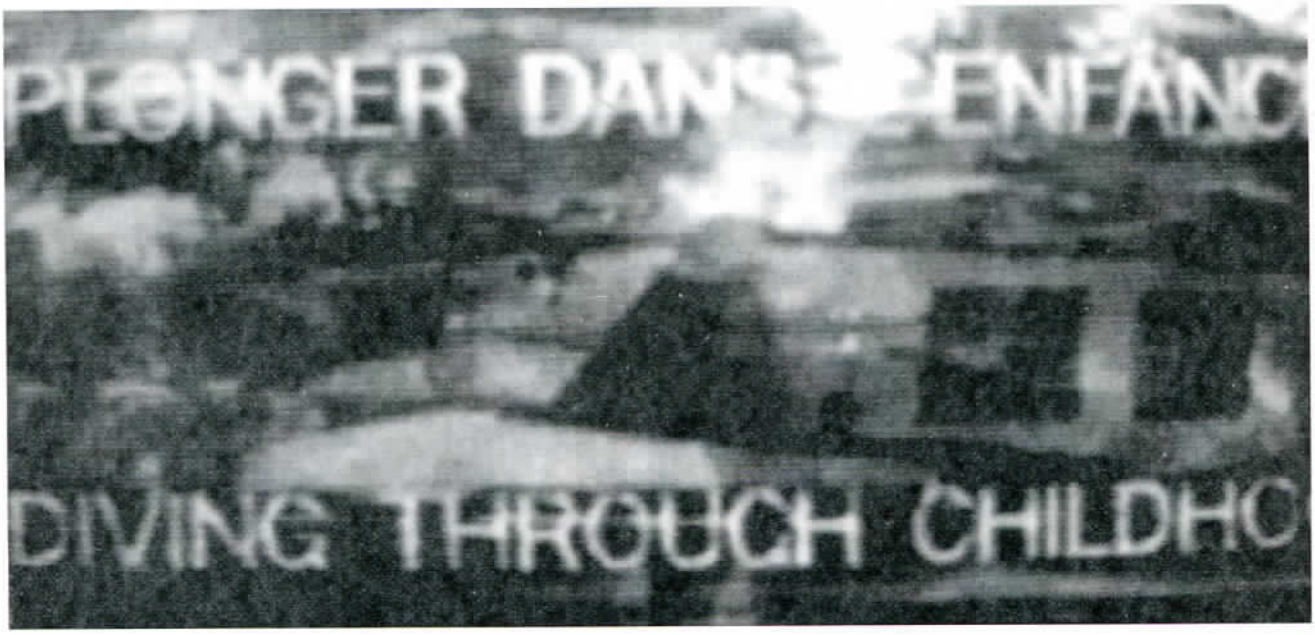
MAR AMARGO



panorámicas y sacudidas de la cámara en mano que suministran su calculado look espontáneo a la serie NYPD Blues. El potencial de las nuevas cámaras miniatura permite encarar documentales de espionaje Taxicab Confessions (HBO) o los reportajes sobre el aborto o la usura de Teletrece (UC-TV).
Mucho antes de Sex, Lies and Videos-Tapes desde los clásicos Die 1000 Augen des Dr. Marbuse o Loin de Vietnam, a comienzo de los '60, el cine viene hablando del video, casi siempre para denotarlo como técnica poco menos que demoníaca (según demostró Poltergeist), exploradora de la intimidad de la audiencia (modelo mítico asentado tempranamente por 1984, la novela Orwell), temible por su eficacia de producción y difusión, inmoral, puesta al servicio incondicional del poder. En otras ovaciones, el cine convocó al video en su pantalla, para compararse ventajosamente con él, puntualizando sus deficiencias en la tarea de reproducir de las apariencias de la realidad. Esos enfrentamientos fantasmales, que debían revelar la superioridad del cine, son cosa del pasado.
Hoy ocurre un diálogo cada vez más intrincado entre los dos medios: las imágenes filmadas que el video altera o las imágenes sintéticas de alta fidelidad que nacen directamente del video, se incorporan a filmes de gran espectáculo y spots publicitario, sin decir su nombre. El video se encarga de una etapa decisiva del proceso de producción fílmica, pero el producto final esconde tal participación. Ahogado en esta marea de videos que niegan su origen, cuesta divisar lo que denominó en un momento de euforia video-arte. Muchos de sus elementos fueron digeridos por la publicidad y los video clips, tal como le ha sucedido a la mayor parte del repertorio audiovisual elaborado por el cine durante un siglo. Es fácil detectar los rastros de un discurso que hasta no hace tanto fue de vanguardia, incorporados al flujo anónimo de los medios masivos. El video-arte perdió en el camino aquello que parecía pertenecerle en exclusividad y no es probable que se lo regresen intacto. En pocos años la modalidad de ruptura quedó transformada en predecesora de otra, pragmática a mas no poder que no suele mencionar sus deudas con el pasado. ¿ La declinación del video como forma expresiva, será compensada por el triunfo del video como herramienta de comunicación cada vez más trivial ? ¿ Resurgirá el video-arte depurado de concesiones, como resurgió la pintura figurativa tras el largo impasse que produjeron la llegada de la fotografía y los medios audiovisuales ? Eso está por verse.

VIVIAN VIDAL ***OH TEKNOLOLLI***

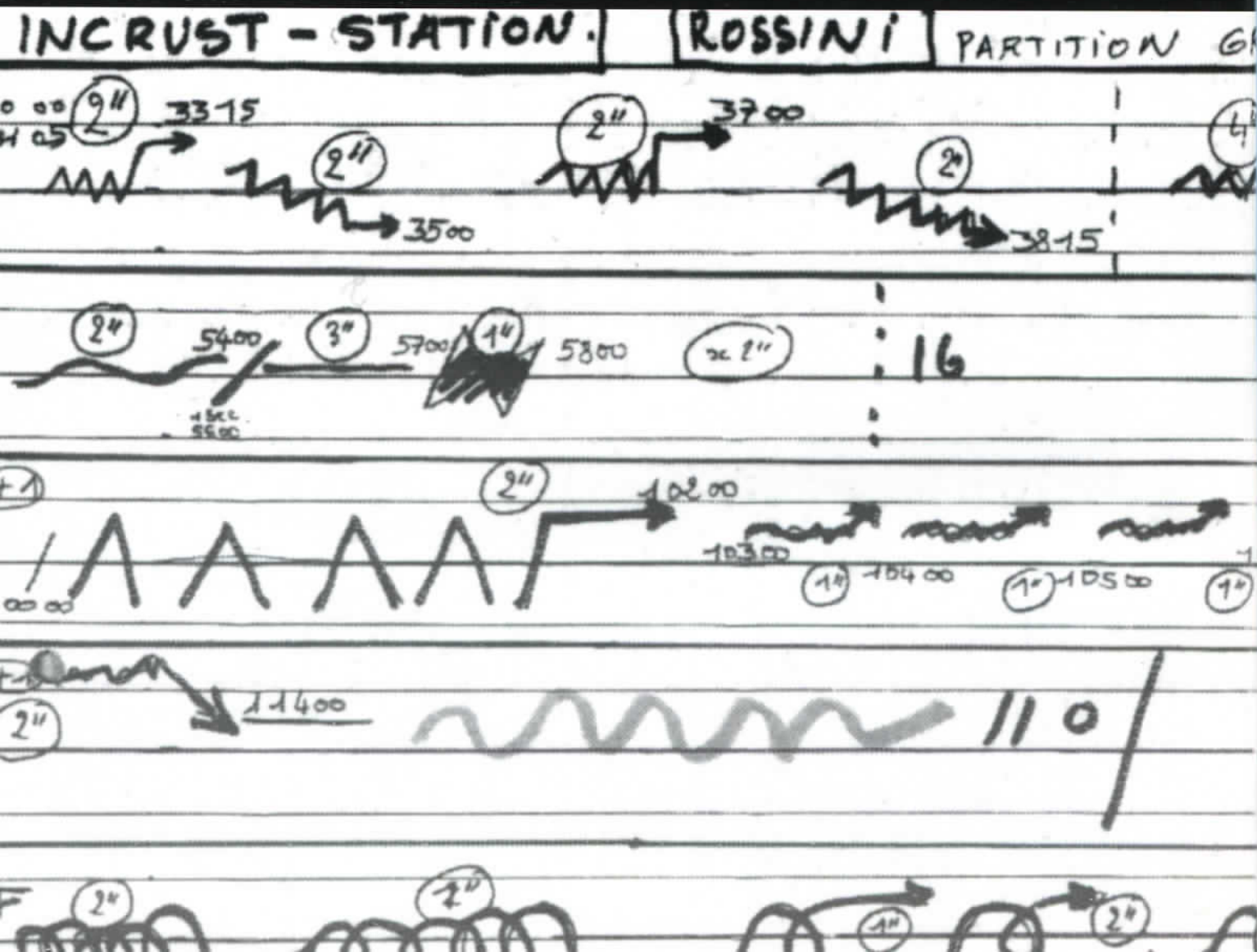
MARCELA POCH ***SU OJO SE SUMERGÍA EN LA CIUDAD***

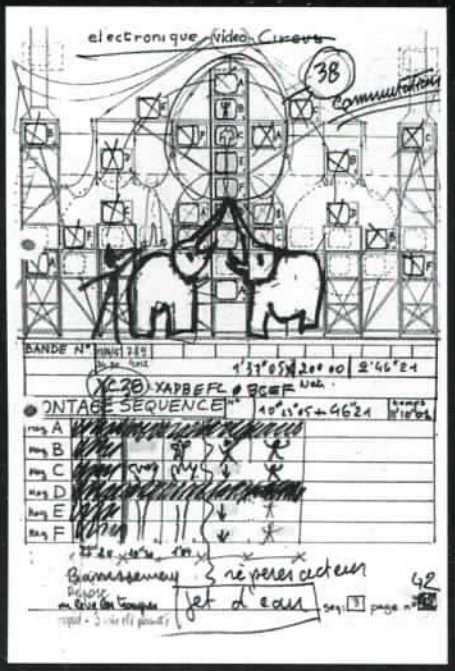


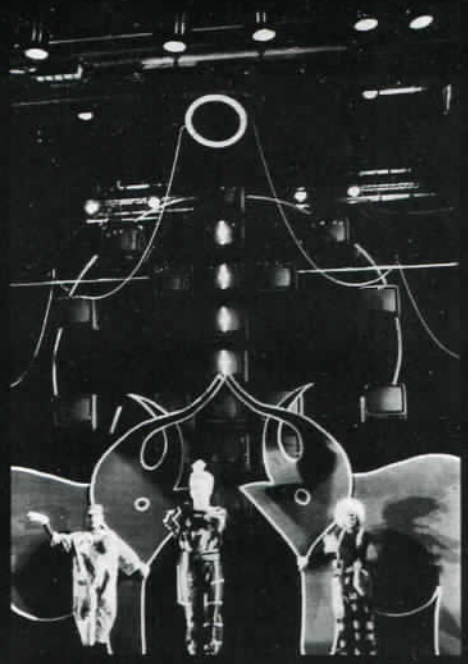
LAS PARTITURAS GRÁFICAS
DE MICHEL JAFFRENNOU

El story board, una práctica del no-finito. El story board es un objeto de comunicación delicioso a realizar cuando todavía es posible dejar vagar la inmaginación, sin todavía precisar realmente. El momento de la realización todavía no ha llegado. Es él el que nos hara bajar sobre la tierra, en la jungla de los time-code, del tiempo dividido en 25avos de segundo. Pero antes será el tiempo de descifrar bajo la forma de un presupuesto inmediatamente seguido de su plan de financiamiento. Productor del inevitable hoyo negro en la cual se dibujará la galera donde usted tomará una trama como cualquier otra .

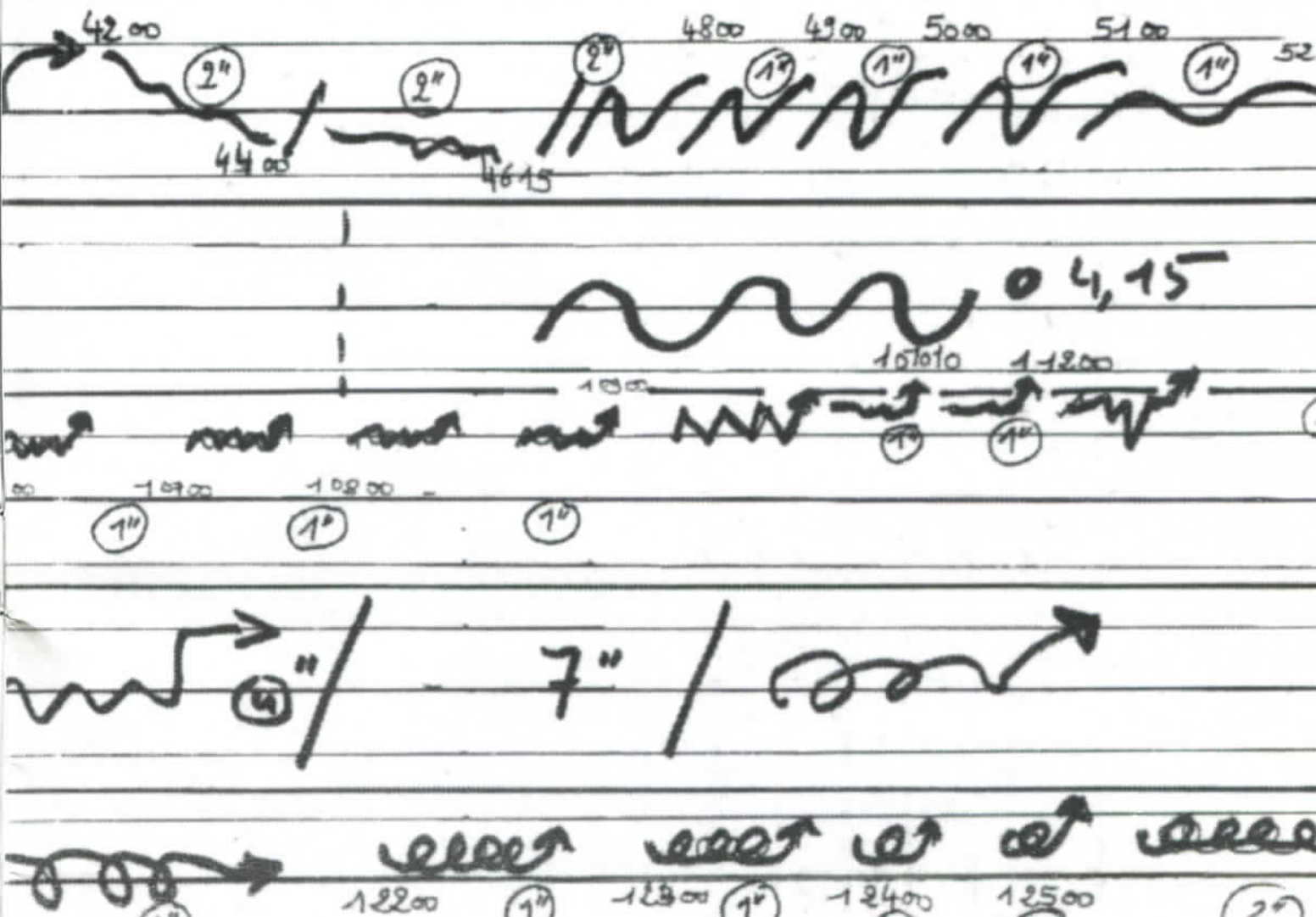
Persistencia y reticencia , sin los estandartes que lo lleven hacia la existencia de aquello que usted quiere hacer.

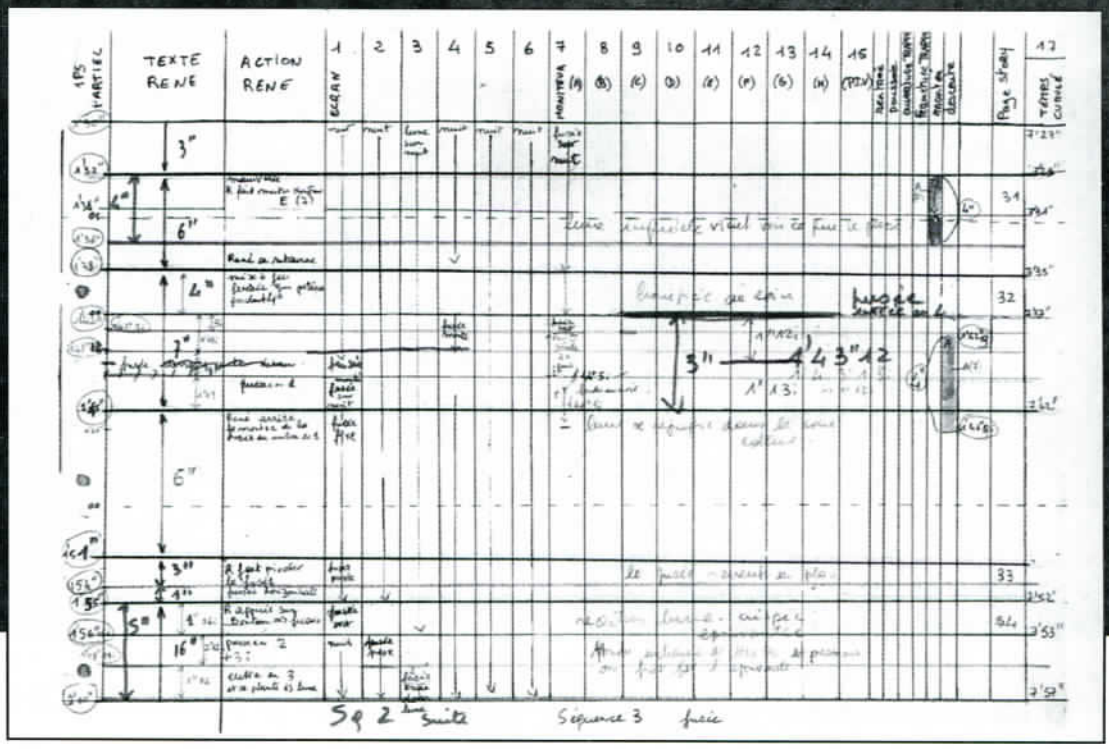


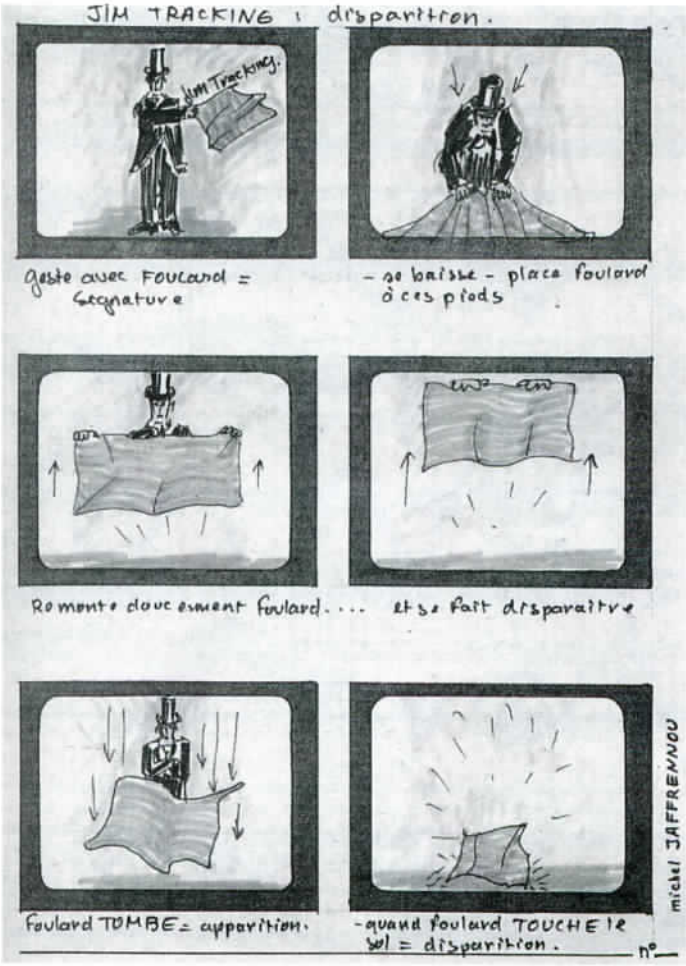

electronique video Circuit
38
commutation
BANDE N°
1'37'05 20'00 2'46'21
XAPBEFC BCEF
MONTAGE SEQUENCE
10'11'05 46'21
Rang A
Rang B
Rang C
Rang D
Rang E
Rang F
Barrissement
repères cuteur
jet d'eau
42

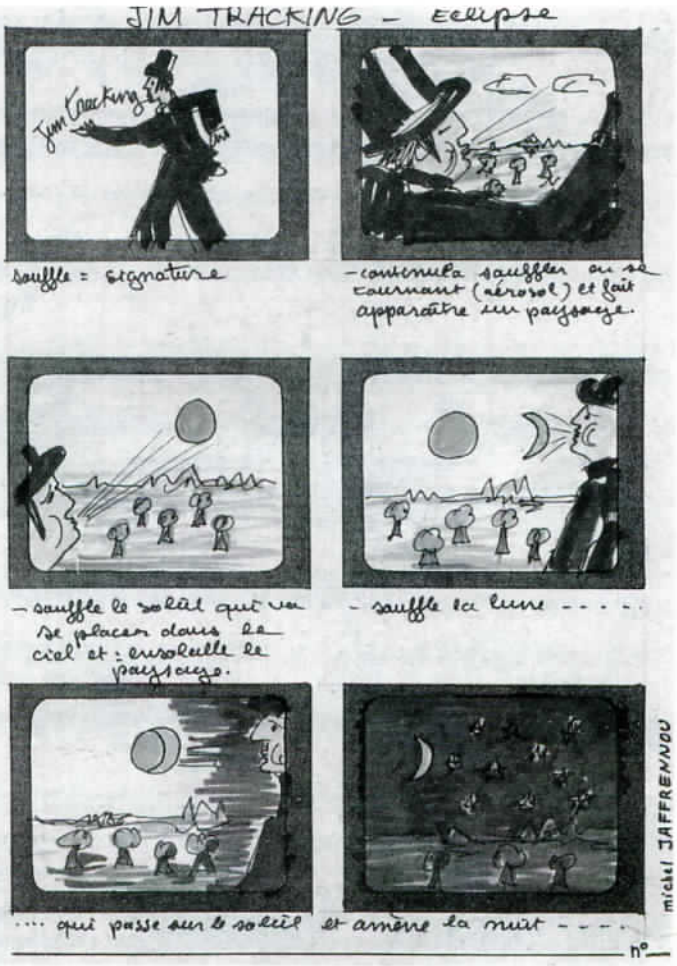


PHIQUE


4200
2"
4400
2"
4615
2"
4800
4900
5000
5100
1"
1"
1"
1"
52
4,15
10010
11200
1800
1"
1"
1"
1"
1"
1"
1"
1"
7"
12200
1"
12300
1"
12400
12500
2"


TEXTE RENE
ACTION RENE
Sq 2
Sequence 3


JIM TRACKING : disparition.
Jim Tracking.
geste avec Foulard = signature
- se baisse - place foulard à ces pieds
Remonte doucement foulard....
et se fait disparaître
Foulard TOMBE = apparition.
- quand foulard TOUCHE le sol = disparition.
michel JAFFRENOU
n°


JIM TRACKING - Eclipse
Jim Tracking
souffle = signature
- continue à souffler en se tournant (aérosol) et fait apparaître un paysage.
- souffle le soleil qui va se placer dans le ciel et ensoleille le paysage.
- souffle la lune ....
.... qui passe sur le soleil et amène la nuit ....
michel JAFFRENOU
n°

ESTE ESPACIO

ESTA DESTINADO PARA

QUE USTED PUBLICITE

http://www.cicv.fr
PRENEZ DU BON TEMPS...
HAVE A GOOD TIME...