

clave

019-97

Artistas, obras y medios

Entrecruzar planos: políticas y migraciones de la imagen

en dos videos de Carolina Saquel

//Carla Macchiavello

Radioescuchas

//Nobara Hayakawa

Intersecciones

//Juan Cortés

Proceso de adaptación de la novela gráfica "Virus tropical"

del papel al cine. POWERPAOLA POR TIMBO ESTUDIO

//Santiago Caicedo de Roux

Artistas que hablan acerca de sus obras (fragmentos)

"La soledad del poema" //Manuel Hernández

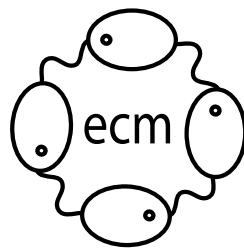
"Vanitas Libellum" //Carmen Gil Vrolijk

"A ras de tierra" //María Margarita Jiménez

"Batería Global / Balloon Kit y Rumor II" //Ricardo Arias



clave #6
019-97



directora

Myriam Luisa Díaz

comité editorial

Claudia Montilla

Jorge La Ferla

Lucas Ospina

María Margarita Jiménez

Santiago Echeverry

coordinación editorial

Myriam Luisa Díaz

asistente editorial

Vivian Tole

desarrollo gráfico

Lorena Kraus

portada

Vivian Tole

ilustraciones

Vivian Tole

versión electrónica

<http://clave19-97.uniandes.edu.co>

ISSN 2011-4001

producción web

Vivian Tole

ISSN 2011-401X

#6 - 2013 - © de los autores y de la Especialización en Creación Multimedia
<http://creacion-multimedia.uniandes.edu.co>

Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte.

Cr. 1. No. 18A-10 / Apartado Aéreo 4976, Bogotá, D.C., Colombia

Teléfonos: (571) 3324450 - 3394949, Ext.: 2636

<http://arte.uniandes.edu.co/>

Ediciones Uniandes

Cr. 1 No. 19-27. Edificio AU. Bogotá, D.C., Colombia

Teléfono: 3394949-3394999. Ext.:2133.Fáx:2158

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

infeduni@uniandes.edu.co

Clave 019-97 es una publicación seriada anual de criterio independiente con un propósito académico. Los contenidos de los artículos y trabajos son responsabilidad exclusiva de cada uno de los autores.

Impreso en Bogotá, Colombia, 2014.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin una autorización escrita.

Tan interesantes e importantes son los análisis que se hacen de una obra como significativo es el conocer su proceso de realización especialmente de la voz del artista. El contexto teórico, histórico y espacio-temporal junto a la idea de conocer ese "instante mágico" de creación y los detalles del espacio y duración de su elaboración, pueden permitir que la experiencia del espectador se extienda más allá del momento en que presencia la obra.

Artistas, obras y medios, presenta algunos escritos sobre trabajos de artistas y varias voces que dan cuenta de procesos de creación en múltiples medios. La hibridación y el trabajo interdisciplinario usualmente hacen parte de la producción artística contemporánea y es en este cruce de medios y disciplinas que junto a la utilización de tecnologías emergentes, se presenta un espacio de experimentación consciente de las formas en que el arte se manifiesta. Encuentros también en el modo de expresar percepciones de la realidad que pueden desdibujar los límites de los géneros artísticos.

Clave 019-97 #6 invita al lector a conocer diferentes matices de pensamiento que proponen y abren espacios de observación estética y cultural del arte contemporáneo.

Myriam Luisa Díaz

índice

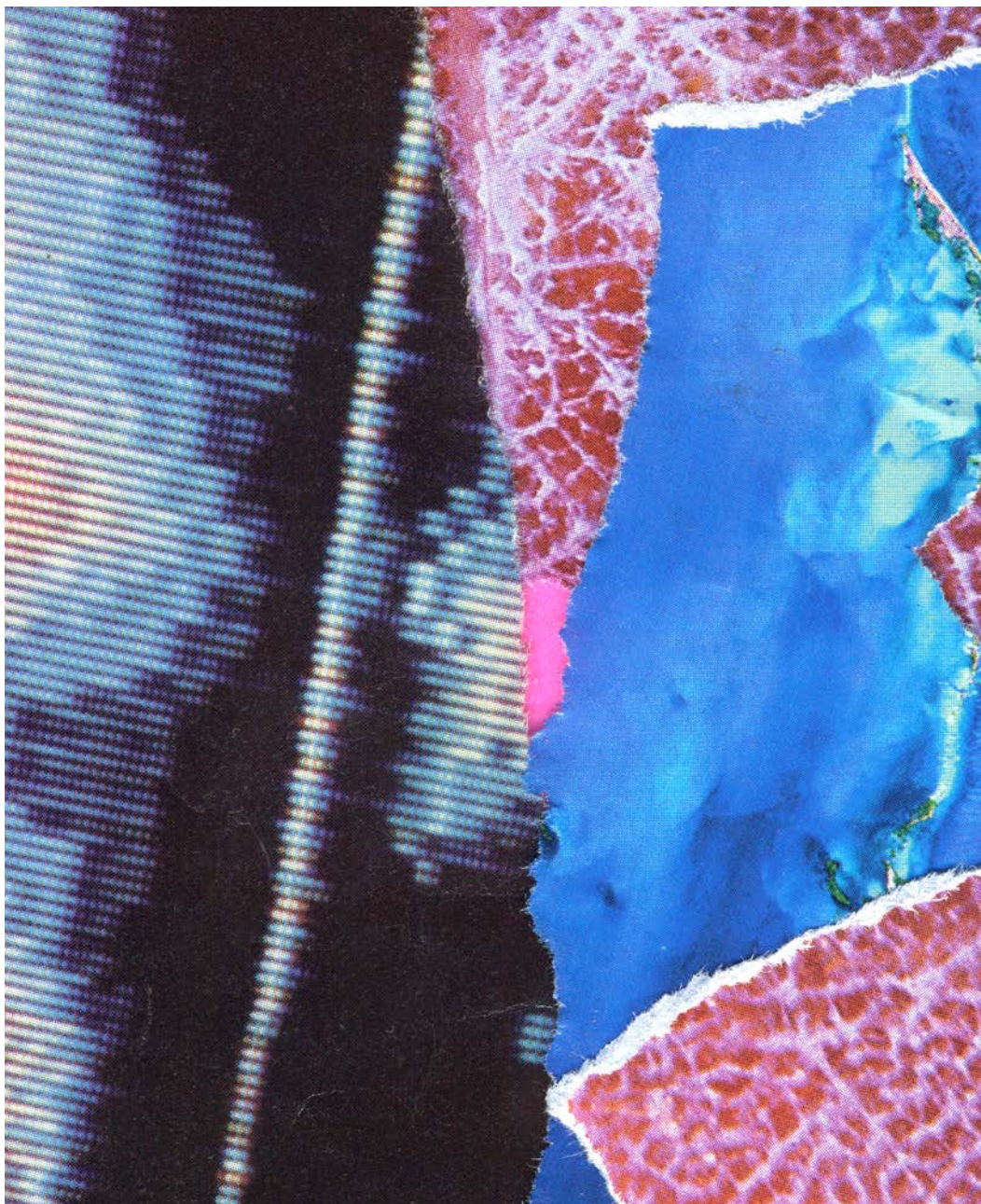
Entrecruzar planos: políticas y migraciones de
la imagen en dos videos de Carolina Saquel 13
//Carla Macchiavello

Radioescuchas 33
//Nobara Hayakawa

Intersecciones 41
//Juan Cortés

Proceso de adaptación de la novela gráfica 53
“Virus tropical” del papel al cine.
POWERPAOLA POR TIMBO ESTUDIO
//Santiago Caicedo de Roux

Artistas que hablan acerca de sus obras 67
(fragmentos)
//Manuel Hernández / Carmen Gil
/ María Margarita Jiménez / Ricardo Arias



Entrecruzar planos: políticas y migraciones de la imagen en dos videos de Carolina Saquel

Carla Macchiavello*

Resumen:

A partir de los dos videos de la artista chilena Carolina Saquel, "Imposibilidad de atravesar un plano" (2010-11) y "Pentimenti" (2004), se analizan algunos problemas del género documental en un tiempo de desplazamientos y migraciones de personas, imágenes y memorias. En las obras de Saquel, el cine y la historia del arte como materiales encontrados convergen en una reflexión sobre el olvido, el poder, la traducción y la circularidad de la historia por medio de imágenes que transitan entre lo onírico y la realidad, el artificio y la naturaleza. En ellos, espacios y seres aparentemente inocuos (un bosque, un caballo) se vuelven actores y presencias materiales que potencian lecturas nuevas sobre nuestra relación con lo que parece natural, menor y hasta olvidado.

Palabras Clave: Video, documental, ficción, memoria, migraciones, naturaleza, arte contemporáneo

* Carla Macchiavello es Profesora Asistente en Historia del Arte en la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Recibió su doctorado y maestría en Historia y Crítica del Arte de la Stony Brook University, Nueva York, y realizó una licenciatura en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su trabajo se centra en el arte contemporáneo y latinoamericano, el performance, el video y las relaciones entre arte y política. Ha publicado en revistas internacionales, catálogos y libros, y trabaja como curadora independiente.

Abstract*:

Two videos of Chilean artist Carolina Saquel, "Impossibility to cross a plane" (2010-11) and "Pentimenti" (2004), are taken as the basis for an analysis on problems of the documentary genre in a time of displacement and migrations, image and memory. Film and the art history converge in Saquel's works as a reflection on oblivion, power, translation and the circularity of history, by means of images moving between dream and reality, nature and artifice. Seemingly innocuous beings and spaces (a forest, a horse) become actors and material presences that enhance new perspectives on our world with what seems natural, minor and almost forgotten.

Keywords: Video, documentary genre, fiction, memories, migrations, nature, contemporary art.

Resumo*:

A partir de dois vídeos da artista chilena Carolina Saquel, "Imposibilidad de atravesar un plano" ("Impossibilidade de atravessar um plano") (2010-2011) e "Pentimenti" (2004), analisam-se alguns problemas do gênero documentário num tempo de deslocamentos e migrações, imagens e lembranças. Nas obras de Saquel, o cinema e a história da arte como materiais encontrados convergem numa reflexão sobre o esquecimento, o poder, a tradução e a circularidade da história mediante imagens que transitam entre o onírico e a realidade, o artifício e a natureza. Nessas, os espaços e os seres aparentemente inócuos (uma floresta, um cavalo) tornam-se atores e presenças que reforçam novas leituras sobre nossa relação com o que aparece natural, menor e até esquecido.

Palavras Chave: Vídeo, documentário, ficção, memória, migrações, natureza, arte contemporânea.

*Traducido inglés por Vivian Tole

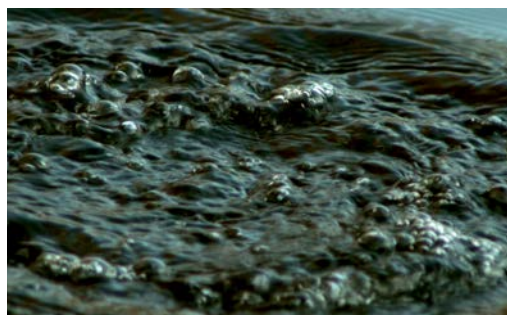
*Traducido a português por Carlos Eduardo Amaya Fernández

Una película en blanco y negro realizada en 1962 por el director francés Robert Enrico, basada en un cuento corto del escritor estadounidense Ambrose Bierce ambientado en 1862 durante la Guerra Civil de Estados Unidos, filmada en un bosque de Francia con actores reconocidos y extras locales, dejada en una versión sin sonido con subtítulos en español en el computador de una artista chilena que vive en Francia en el año 2005. Un retrato ecuestre de un rey a caballo pintado por Diego Velázquez que se encuentra en el Museo del Prado y la ficción del instante eterno de un movimiento animal detenido en óleo y lienzo, visto por primera vez en persona. Estos referentes diversos de la cultura visual forman la base de un video documental y una cinta en 16mm traspasada a dvd realizados por Carolina Saquel, artista chilena radicada en Francia desde el año 2003¹, los cuales re-producen una serie de actos de traducción y de desplazamiento espacial y temporal para reflexionar sobre la ficción en el arte y en el documental a partir de lo personal y lo marginado. La obra de Saquel realiza una crítica sutil a la representación por medio de una exploración de la memoria, el olvido, y particularmente aquello que existe como una huella difusa y aparentemente distante en un contexto globalizado que pregona la proximidad y la borradura de cualquier límite, aun cuando deje en el olvido a una serie de márgenes. Los videos de Saquel devuelven la mirada a lo ínfimo en lo cotidiano, sugiriendo una política de lo menor, del movimiento y del retorno de lo que permanece oculto o se vuelve parte de la “normalidad”.

El video “Dificultad de atravesar un plano”, del 2010-2011, comienza con una toma fija en blanco y negro de un paisaje boscoso, aparentemente invernal, frente a un lago o río que distancia a la cámara de los árboles en la otra orilla. El paisaje se ve transformado repentinamente por una mancha diagonal oscura que avanza a la derecha sobre los árboles, sugiriendo el paso rápido de una nube. Pero su retroceso en la imagen, o retorno inmediato hacia la izquierda, genera incertidumbre respecto a la realidad de ese signo natural, a la vez que su paso por la superficie del bosque instala un tiempo que avanza y retrocede, una sombra que oculta y revela, y un tránsito natural y artificial. Esta tensión temporal se repite en las primeras secuencias de imágenes en color más abstractas que sugieren superficies de agua. Desde la toma fija de un plano gris, denso y oleoso con pequeñas ondas que se ve interrumpido por la emergencia de burbujas junto al ruido estruendoso de un hombre que toma una gran bocanada de aire, hasta el enfoque y desenfoque de la cámara sobre la superficie de un río que revela pequeñas ondas concéntricas cuyo movimiento parece acelerarse y desacelerarse, el video niega cualquier sensación de desarrollo y se acerca a la construcción de una “imagen-recuerdo”. Según Raymond Bellour, la “imagen-recuerdo” es una imagen compuesta tanto por cadenas de asociaciones que conducen a estratos autónomos de remembranzas, como por el traspaso entrelazado de un nivel a otro confundiendo lo que se recuerda con lo que imagina:

1 Tras obtener su título como abogada en la Universidad Diego Portales en Santiago de Chile, Saquel realiza una Licenciatura en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, graduándose en el año 2000. En el 2003, Saquel comienza una residencia en Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains, Francia, y en el 2005 completa una Maestría en Arte, Teoría y Práctica, quedándose luego a trabajar en París.

“El camino que conduce de la memoria a la invención es circular; los círculos se retoman y se inscriben unos en el interior de otros sin coincidir jamás, según una progresión que no es un progreso, sino una deriva controlada”². La circularidad que establecen las primeras imágenes del video de Saquel acompañadas por sonido transmutado de algo acuoso o de los ruidos naturales de un bosque, instala un tiempo y un espacio detenidos y a la vez en fluctuación, al igual que una suerte de misterio encarnado por la mirada de la cámara que busca encontrar algo en estas superficies. La naturaleza enmarcada como paisaje permite instalar una primera reflexión en torno al medio del video, a su aparente superficie lacunar y carácter reflectante, y sobre todo a su concepción idealizada como espejo de lo real. Los planos que se presentan sugieren profundidad y sin embargo no se dejan atravesar por la mirada como superficies transparentes, sino que evocan una densidad y una opacidad de las imágenes que las alejan de ser simples documentos.



“Dificultad de atravesar un plano”, 2010-2011, imágenes propiedad de la artista Carolina Saquel.

La densidad del agua se asemeja a la compacidad del bosque, el cual se vuelve un personaje principal en el video. Desde su aparición sugerida a través de las hojas que flotan en el lago, pasando por el quiebre que producen las copas de los árboles que giran al ritmo de un tamborileo militar, hasta los paneos lentos por sobre el follaje primaveral compacto y el adentramiento de la cámara en su oscuridad, el bosque emerge como algo más que un escenario donde se revelará transcurrió la filmación de una película y donde ocurre la escasa acción presente. El bosque se convierte en un signo de opacidad, el sitio de una búsqueda, un límite al conocimiento y la memoria, otro plano impenetrable en estado de fluctuación.

La naturaleza espesa solo es rota por unas pocas huellas de lo humano: un puente, leña acumulada en pilas ordenadas y, más tarde, la aparición de un hombre con un perro grabados por la cámara, signos diminutos de una presencia civilizatoria y tecnológica que parecen amenazados por la desaparición. Al presentarse el bosque como una otredad silenciosa e inextricable a la que se enfrenta la cámara, el video se vuelve un híbrido entre un documental botánico y uno

2 Raymond Bellour, “Autorretratos”, en *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, trad. Adriana Vettier (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009), 316.



"Dificultad de atravesar un plano", 2010-2011, imágenes propiedad de la artista Carolina Saquel.

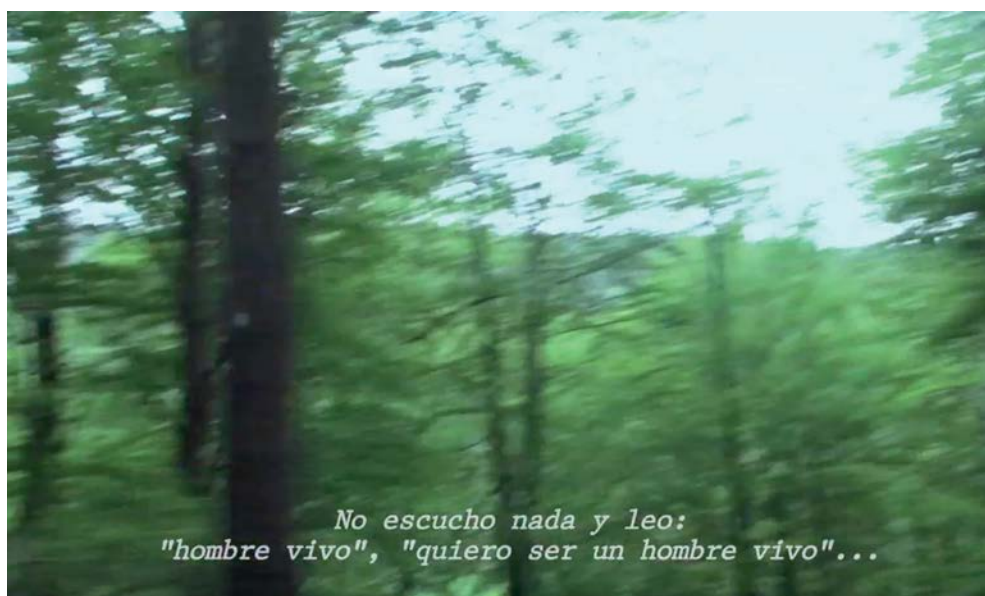
antropológico, entre la contemplación estética del paisaje y la búsqueda de algo más allá de las apariencias³.

Esa búsqueda se revela finalmente por medio de una voz femenina en off que relata una experiencia personal de la autora respecto a una película que tuvo lugar en el mismo bosque que en ese momento aparece enmarcado y visto rápidamente desde un vehículo en movimiento. Hablando en francés, Saquel cuenta cómo en el año 2005 vio una película que la dejó impactada, la cual fue dejada por un amigo en su computador, sin sonido y con subtítulos en español. Este evento aparentemente casual y mundano, introduce en el video una serie de dislocaciones espaciales y temporales, de lenguajes y de medios, intercalando un pasado cercano de visualización en computador (2005) en el presente de la creación (2010-11) del video junto a otro más distante de una película (1962) que luego se revelará está basada en un relato de 1891.

La traducción al español de los subtítulos y la ausencia del sonido en la reproducción de la película vista por la artista, sugieren desde un inicio una percepción incompleta basada en la pérdida, la ausencia y los actos de traducción, la cual sienta el escenario para la subsiguiente reconstrucción parcial del pasado en el presente que ocurre en el video. Pero al mismo tiempo, la introducción de la experiencia personal de Saquel como el motor del documental lo plantea

³ La naturaleza como espacio abstracto y concreto, como laberinto que crea un tiempo y un recorrido circular, aparece como un tema recurrente en algunos videos de Saquel como "Reconstitución de un jardín delectable" del 2008, y la serie "La catástrofe es amarilla" (Figures devant une métamorphose I y II), del 2007.

como una relación subjetiva respecto a un evento "original" o material fílmico, más que como un género basado en el registro de una realidad o verdad. Como sugiere Vivian Sobchack, si bien el documental como género cinematográfico se caracteriza por ciertos rasgos de objetividad, el término apunta a una relación subjetiva entre los sujetos (tanto realizadores y espectadores como actores) y un material fílmico, convirtiéndolo en una "experiencia" de identificación con la imagen fílmica⁴. El paradigma de la evidencia sobre el que se sostiene el documental es desestabilizado por Saquel con la irrupción del recuerdo de una experiencia subjetiva que queda sin demostrar en la obra más allá de su recuento a través de la palabra formulada verbalmente (el testimonio de la artista), un evento originario incierto que contribuye a establecer el carácter impreciso de la relación entre realidad y ficción en el video.



"Dificultad de atravesar un plano" imagen de la artista Carolina Saquel.

La película en cuestión fue filmada en 1962 por Robert Enrico, director francés hijo de inmigrantes italianos, en el lago de la Roche qui Boit en la comuna de Marolles en Hurepoix, Francia. Basándose en un cuento corto del escritor estadounidense Ambrose Bierce (1842-1913) titulado "An Occurrence at Owl Creek Bridge" (1891), el cual transcurre durante la Guerra Civil estadounidense, la película en blanco y negro trata la ejecución de un civil simpatizante de los Confederados a manos de soldados del ejército de la Unión en un puente en medio de un bosque. La película introduce este tema a través de un paneo a un cartel clavado en un tronco

4 Vivian Sobchack, "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience", en *Collecting Visible Evidence*, eds. Jane M. Gaines y Michael Renov (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999), 241.

(fragmento que es citado en el video como introducción al referente fílmico), fechado 1862, en el cual se afirma en un lenguaje tajante y oficial que cualquiera que se encuentre interfiriendo con trenes, puentes o túneles, será ejecutado en la horca de forma sumaria. La arbitrariedad y dureza del castigo parece oponerse a la inocencia sugerida por las tomas del bosque en el video, así como el lenguaje impersonal y abstracto de la advertencia sugiere la distancia de la ley marcial aplicada en el bosque como lugar limítrofe y como un espacio de excepción donde los derechos civiles son suspendidos. La violencia de la guerra se extiende anónimamente a este paisaje marginal, quedando legitimada y prontamente olvidada en la oscuridad del bosque, mientras que la identidad del sujeto ahorcado e inclusive su crimen quedan indefinidos. Por otra parte, el eje dramático de la película gira en torno a un quiebre temporal y espacial, en cuanto en el momento de su ejecución, el condenado alucina o sueña que logra escaparse de las balas que le disparan los soldados y retorna corriendo a su hogar a los brazos de su esposa, sueño que se revela imposible cuando la película regresa abruptamente a la actualidad de su ejecución y muerte inmediata a través del ahorcamiento.

La película va apareciendo de forma fragmentada a lo largo el video de Saquel, ya sea por medio de citas en el audio, así como a través de secuencias que se insertan inesperadamente en la indagación que tiene lugar con dos actores naturales de la película (Claude y Michel, dos habitantes de un pueblo cercano al bosque), en los fotogramas que miran en un álbum y en la visualización entrecortada de la película en la cocina-comedor de uno de los actores. Tanto la película como su recuerdo emergen incompletos y elusivos, unas experiencias “originales” difíciles de reconstruir con certitud o a cabalidad. Mientras la película actúa como un referente compartido por los actores y la artista, un texto fílmico concreto y un evento histórico objetivo, ella también aparece como una interpretación de otra historia, el cuento corto de Bierce cuyo tema es una situación ficticia aunque posiblemente basada en acontecimientos reales durante la guerra. La realidad que se busca en el documental se va volviendo cada vez más esquivada en la medida en que el recuerdo y el olvido de los actores van surgiendo como fragmentos del pasado, los cuales son re-articulados en el presente del video en una nueva narrativa que parece acercarse a la ficción.



“Dificultad de atravesar un plano”, 2010-2011, imágenes propiedad de la artista Carolina Saquel.

Si la película es una ficción objetiva cuya existencia material se confirma en un casete de video y su reproducción visual, la experiencia subjetiva de los actores manifestada en sus remembranzas se va entrelazando a este referente, alterando sus formas y dando cuenta de su carácter construido, al igual que el del documental. Así, la conversación que gira en torno a las fotografías de la locación de la película y especialmente la discusión sobre la posición de una roca revelan cómo la imagen fotográfica que captura un instante y un lugar específico funciona no tanto como el registro objetivo de unos datos factuales, sino como una superficie que gatilla memorias difusas y discrepancias en los relatos de los actores respecto a un referente compartido. La incertidumbre que sostienen los actores sobre la ubicación actual de la roca e inclusive la duda que instala la artista sobre su existencia y realidad al preguntarles si no se trataba de utilería, da pie a una serie de recuerdos y asociaciones personales que contrastan la realidad de la ficción con la especificidad del lugar donde habitan, conocido a través de primeros nombres ("bajo el antiguo establo del matadero de Tiennen") y referencias espaciales subjetivas (como las frases "se ubica de este lado", "eso es aquí", que van acompañadas por gestos que apuntan al cuerpo de uno de los hombres). Mientras la película abstrae el lugar que habitan los hombres y lo desplaza temporal y espacialmente (del bosque francés en 1962 al bosque de la guerra civil estadounidense cuya especificidad territorial sólo queda marcada por el título "Owl's Creek/Rivière du Hibou"), los recuerdos de los actores lo devuelven a un espacio conocido a través del cuerpo y de la cotidianidad que el propio documental intenta captar. Si la película usaba teleobjetivos para lograr tomas distantes del bosque y de la acción, el video de Saquel insiste en la cercanía respecto a sus objetos, ya sea internándose en el bosque con los actores, filmándolos en la cocina donde está el televisor de espaldas a la cámara, o acercando ésta a la mesa donde observan las fotografías al punto de revelar la imagen de un bosque bucólico con un venado reproducido en el decorado del mantel. Pero esa cercanía también es opaca: mientras más singularidad alcanzan el lugar y los actores, más se distancia la realidad transparente cuyo significado emergería directamente de las imágenes filmadas. Lo que se muestra en el video parece ir significando otra cosa que lo que se registra, eludiendo la exigencia del documental a que la imagen exprese claramente lo que es, o al menos abriendo la posibilidad de la existencia de múltiples significados al interior de una misma imagen⁵.

El lenguaje también actúa como un sitio de dispersión del significado. Por un lado, los subtítulos en español del video dejan ver la limitación de la traducción de las conversaciones entre los hombres y la autora en las que hay pasajes largos audibles que no se reproducen. Esos momentos parecen ejemplificar la imposibilidad de trasladar de un lenguaje a otro la complejidad y totalidad de lo que se intenta decir en el primer idioma y la imposibilidad del documental

5 Dai Vaughan sostiene que si se acepta la definición del documental como aquello que significa lo que parece mostrar, nos enfrentamos ineludiblemente a la pregunta sobre "¿a qué nos referimos con el qué?" en el documental, en otras palabras, nos enfrentamos a la imposibilidad de que el documental registre exactamente un evento tal como ocurrió y que signifique exactamente lo que muestra. Para Vaughan, es en el espacio que se abre entre lo ocurrido (lo significado) y lo registrado que se extiende la posibilidad de interpretación y de escogencia del espectador. Ver, Dai Vaughan, "What Do We Mean by 'What'?", en *For Documentary: Twelve Essays* (Berkeley: University of California Press, 1999), 87-88.

de registrar un evento original o reconstituirlo sin alterarlo, tal como la película transformaba el cuento en inglés para su re-imaginación como cine. Por otra parte, la fluidez de los relatos y memorias que recuentan los personajes del video se ve interrumpida por la caída de la conversación en lo ininteligible, el idioma francés descomponiéndose en una serie de murmullos y un ruido sordo. En dos ocasiones, el video advierte a través de los subtítulos en español que el lenguaje hablado por los hombres se ha vuelto incomprensible y por ende intraducible, dejando un vacío visible y audible tanto para quienes hablen español o francés. En esos momentos, el sentido se escabulle aun cuando el lenguaje esté presente en el registro, sólo que la expresión verbal parece llegar a sus extremos, volviendo del sentido al gesto, a una comunicación corporal primigenia y gutural. En este sentido, el francés de la conversación se desterritorializa, pierde su dominancia como lenguaje ilustrado y se vuelve uno “menor”, el vernáculo local transformado aún más en su articulación por unos cuerpos viejos.⁶ Incluso el idioma inglés en que se dobló la película se distorsiona en varias ocasiones en relación con el sueño del personaje central, volviendo al lenguaje serio de la ley una parodia de sí mismo. El inglés solo recupera su forma en el sueño cuando el personaje llega a casa corriendo, y pronuncia reiteradamente el nombre de su esposa: “Ebbie!”, sólo para morir ahorcado y lanzar un grito de horror en cuanto su sueño cobra sentido en la realidad.

En el video, el primer nombre conduce a un anclaje de las imágenes y los recuerdos en una realidad concreta y material perteneciente a la experiencia de unos hombres específicos (tanto los dos actores como sus mujeres, quienes aparecen acompañando la visualización e interviniendo con sus comentarios). Si en la película los actores naturales permanecían anónimos en dos sentidos, como parte de la masa o maquinaria de la guerra en la ficción y como presencias ausentes en cuanto gente común sin estudios de actuación y por ende sin créditos al final de la película, el video intenta sacarlos de esa ausencia presente, dándoles un nombre y resaltando sus recuerdos⁷. Sin embargo, ese acto de relocalización y restauración del nombre, o la “reterritorialización” de la ficción a partir del recuerdo actual de los actores, se ve contrarrestado por la incertidumbre que genera el encuentro del yo en el presente con su doble en la película, entendida como ficción y documento del pasado.

La aparición en el monitor de la sala de una secuencia con una fila de soldados formados frente al puente de la ejecución, y el reconocimiento repentino que tienen los dos actores de otro miembro del pueblo en la imagen (Aimé), invita a los presentes a que intenten reconocerse a

6 Si para Deleuze y Guattari, el lenguaje surge de una “desterritorialización” a partir de la boca, la lengua y los dientes que habrían encontrado su primer significado en la comida, éste se reterritorializa en el sentido dado a la palabra que se articula más allá del mero sonido o ruido. La palabra empieza a significar algo en la medida en que se desprende de una función de ciertas partes del cuerpo (comer) para encontrarse en otra (hablar). Pero según Deleuze y Guattari, habrían momentos en algunas obras literarias (que los autores caracterizan como “menor” y encuentran su ejemplo en las obras de Kafka) en que la palabra vuelve a desterritorializarse por medio de su borradura, por la pérdida del sentido que se da en el gruñido, al punto que “el lenguaje deja de ser representativo para moverse ahora hacia sus extremidades o límites”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “What is a Minor Literature?”, en Kafka. Towards a Minor Literature (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 23.

7 La película fue premiada en el Festival de Cine de Cannes en 1962 y en los Premios de la Academia de 1963. Además, una versión de ella fue mostrada en el programa estadounidense *The Twilight Zone* en 1964, al cual se hace referencia en el video de Saquel.



"Dificultad de atravesar un plano", 2010-2011, imagen propiedad de la artista Carolina Saquel.

su vez en las imágenes filmadas. Pero verse representado en la imagen del pasado es verse como otro. Así como el tiempo transcurrido entre la filmación y el presente transforma a los seres, a los lugares y su memoria, la pantalla y el doble que ella exhibe como si se tratara de un espejo del pasado genera una dislocación múltiple en los sujetos. Los actores no solo ven un retrato de sí mismos realizado por otro (el director de la película), sino que se ven retratados en otro tiempo (el yo joven) y como personajes secundarios en una ficción que representa otra temporalidad, donde dejan de ser sí mismos para convertirse en soldados disfrazados que ejecutan órdenes impuestas por otro (el coronel, la ley invisible, el director). Al verse por primera vez en la imagen en blanco y negro, los actores no se reconocen y hasta dudan de la posibilidad de volver a verse, de distinguirse y establecer una relación de parentesco con su propia imagen (uno de ellos incluso señala que "uno no puede reconocerse a sí mismo"). Tal es la incertidumbre creada por el doble, que incluso tras una serie de signos lingüísticos de avistamiento ("ahí", "sí, sí, es Claude", "lá!", "¿es usted Claude?", "usted está segundo en la fila") y de señales físicas de reconocimiento por medio del señalamiento con los dedos índices que apuntan hacia el monitor de televisión a un lugar y actor específico, Claude no afirma nada sobre su propia imagen ni reconoce reconocerse sino que señala un vacío: su compañero Michel no está en la imagen. En ese instante, la presencia se vuelve ausencia, el intento de encontrarse en el pasado y de reconstruir una imagen del yo a partir de la película como documento se desdobra en una búsqueda de un otro también ausente. La identificación con el fragmento del pasado que muestra la película no reconstituye un yo completo y auténtico, sino que ofrece una experiencia de la pérdida, de la distancia respecto a ese "yo" de otro tiempo. La identidad

que el video busca establecer emerge como un constructo inestable, una representación de algo irrepresentable en cuanto intenta capturar a un yo múltiple y disperso.

Se podría decir que el momento del reconocimiento en el video de Saquel es uno de sus “instantes pregnantés”, en cuanto no solo implica directamente a los actores a verse como imagen, como la representación de otro y como lo que ya no son, sino que compromete a la artista como directora de la escena⁸. Mientras los actores son retratados en ese instante por la cámara viéndose a sí mismos actuando como otros, la artista aparece por primera vez como cuerpo-imagen, introduciéndose en la escena para detener el flujo de la película que estaban viendo con un control remoto, preguntándole a Claude si se reconoce en la imagen y recordándole a Michel que si bien parece estar ausente en la toma de los soldados, él participó en otra película de Enrico, “Chikamauga”. La detención de la visualización de la película y de los recuerdos espontáneos de sus actores enfatiza las convenciones del género documental con las cuales se enmarca la “realidad”, tales como las preguntas que guían los testimonios. La ficción de realidad que intenta construir el video se ve desestabilizada por la inclusión de la artista como nueva directora de los actores y como sujeto que recuerda, así como observadora, objeto de observación y participante en la re-creación de una historia.

El terreno resbaloso entre la ficción y la verdad se retoma en varias escenas del video donde la película se entrecruza con el presente y los recuerdos de los dos actores, quienes destacan la incongruencia entre lo que rememoran y ven, así como la artificialidad de la producción de Enrico. En varias instancias los actores comentan que no recuerdan ciertas tomas (ya sea muy lejanas o muy cercanas a la escena principal de la ejecución), mientras la artista les explica que pudieron haber sido filmadas a la distancia o cuando no estuvieron presentes, recordándoles (tanto a ellos como a los espectadores del video) de la reconstrucción inevitable que se realiza a partir de la edición. La conciencia de la ficción instalada por la edición da pie a una serie de comentarios sobre la artificialidad de lo que parece real en la película, desde la bruma invernal fabricada con máquinas hasta la profundidad del río donde cae el hombre ejecutado en su sueño, la cual según revelan los actores se logró por medio de la construcción de un estanque en el mismo sitio. El carácter ensayado de lo que parece espontáneo, como el quiebre del sueño del ejecutado que se corta abruptamente con su ahorcamiento y muerte instantánea, se repite en la interrupción de la continuidad que crea el audio del video al entretrejer pasado y presente por medio de la superposición del sonido de la película sobre las grabaciones del bosque o del interior de la cocina. Pasado y presente se muestran como los círculos concéntricos del comienzo del video, avanzando y retrocediendo: el cierre del documental reitera la experiencia personal de la artista en off del comienzo, quien dice que al ver la película en silencio, con subtítulos solamente, se enamoró de ella, mientras se muestran en pantalla los

8 Si bien el término “instante pregnantés” alude en la Estética principalmente a los efectos de significación concentrada y fecunda que pueden producir algunas obras estáticas, para Raymond Bellour en el cine (y por extensión, el video) también ocurren “instantes que suspenden el tiempo del movimiento, abriendo, en el interior del tiempo, otro tiempo”. Raymond Bellour, “La interrupción, el instante”, en *Entre imágenes*, 122.

créditos de los actores ("reales", ya que no aparecen los hombres entrevistados por Saquel) y se revela el origen de la película en un cuento.

"Dificultad de atravesar un plano" fue parte de la selección de videos del Concurso Iberoamericano a la Creación y la Autoría Audiovisual Juan Downey en la 10ma Bienal de Video y Artes Mediales en Santiago, en enero del 2012. La relación entre estos dos autores no es arbitraria, en cuanto el video de Saquel es cercano a los dispositivos críticos que empleara Downey en varios de sus videos que bordean el género del documental tanto en la serie *Trans Americas* (1973-1979) como *The Thinking Eye* (1974-1989). Para Downey, el documental era "una forma de subjetividad, una obra que oscila entre diferentes grados de subjetividad"⁹, en cuanto el documentalista siempre se compromete en la situación que se propone grabar, desde el hecho de colocar una cámara en un sitio enmarcándolo y alterando la situación "original" hasta la infiltración de los prejuicios y las obsesiones personales del autor respecto a lo documentado¹⁰. Para Downey, hablar de objetividad en el documental no solo era un acto de arrogancia, sino que eliminaba la potencialidad que el compromiso emotivo y personal podía dar al registro. La crítica a la objetividad del documental fue puesta en juego por Downey en varios de los videos basados en sus estadías junto a los Yanomami (grupo indígena del Amazonas con los que convivió junto a su familia entre 1976 y 1977), donde critica el discurso etnográfico a través de su imitación paródica, el entrelazamiento del recuerdo y de la experiencia personal al relato científico, y el reconocimiento de la imposibilidad de conocer y poseer al otro, así como a sí mismo, por medio del registro.

La borradura de los límites entre lo real y lo inventado, lo espontáneo y lo ensayado, el entrecruzamiento entre biografía y registro científico, la puesta en evidencia y crítica de las convenciones del género documental, el peregrinaje a través del espacio y el tiempo para encontrarse con otro y consigo mismo, son elementos que se encuentran tanto en la obra de Saquel como en la de Downey. Pero mientras que los videos de Downey se inscribían en un momento en que la efervescencia y expansión del documental etnográfico se encontraba con la crítica a su supuesta mirada objetiva, se podría decir que la obra de Saquel es parte de un "giro documental" que ha dado el arte contemporáneo en algo más que una década¹¹. Para autores como T. J. Demos, este giro documental fue en cierta forma confirmado y dado visibilidad a través de exposiciones como la Documenta 11 en el 2002, así como por la Bienal de Sevilla del 2006 y la Bienal de Estambul del 2009¹². Okwui Enwezor, curador tanto de Documenta 11 como la Bienal

⁹ La cita continúa: "por lo tanto, no podemos hablar de objetividad ni de subjetividad. Esta paradoja del documental es lo que encuentro más interesante, y es por eso que he llegado a usar elementos de ficción y fantasía para transmitir ideas". Juan Downey, citado en José Ramón Pérez Ornia, en *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental* (Barcelona: RTVE/Serbal, 1991), 163.

¹⁰ Juan Downey, en entrevista con Carlos Flores, *VIDEO PORQUE Te Ve* (Santiago: Galería Visuala, 1987), citado en *With Energy Beyond These Walls*, Nuria Enguita y Juan Guardiola, comisarios (Valencia: IVAM, 1998), 237.

¹¹ "The boom in ethnographic filmmaking in the late '60s and early '70s, with its "scientific" concern for accuracy in the presentation of data, provoked a good deal of thought about the nature of documentary reality and its relation to the prior event." Vaughan, 86-87.

¹² T. J. Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis* (Durham: Duke University Press, 2013), 129.

de Sevilla, delineó en la primera una propuesta para el arte contemporáneo basada en la “cercanía” del mundo postcolonial, un mundo donde lo otro está próximo y no forma parte de una realidad lejana¹³. En términos prácticos, la exposición se caracterizó por enfatizar los medios documentales, los cuales aparecieron como formas capaces de acercarse a las realidades olvidadas de áreas geográficas marginadas y las inequidades pasadas por alto en los discursos de la globalización triunfante. Analizando la propuesta de Enwezor, Demos argumenta que si bien el documental se presenta como el género con mayor potencialidad para representar y otorgar visibilidad a las regiones que permanecen por fuera del rango de visión occidental, al mismo tiempo que es capaz de contrarrestar el impacto que tienen los medios de masas y el cine para moldear nuestra percepción de la realidad, éste también plantea problemas, en cuanto puede caer en una posición acrítica sobre su propia práctica y asumir que es un registro transparente o neutral¹⁴. El problema para Demos es que mientras se puede caer en la creencia que se está representado a seres auténticos, cuya identidad es definible y anterior a la representación, la tendencia contraria tomada por artistas que trabajan con el documental a partir de la “inestabilidad de la representación, inclusive su estatus decididamente ficticio”, ha llevado a que la declaración de la subjetividad envuelta en la documentación se vuelva cercana a una moda que simplemente niega de entrada la posibilidad de hacer una representación documental¹⁵. En el caso de Saquel, su acercamiento al documental parece sugerir una creencia en la posibilidad de éste de aproximarse a lo cotidiano y lo olvidado para volverlo visible, a notar lo que está presente pero al margen, a la vez que se desvía de estos fines, altera su uso, y confunde sus lógicas, excediendo su funcionalidad cotidiana. A partir de estas estrategias de cercanía y desvío, la función política del documental se vuelve más sutil y más cercana a los objetos aparentemente menores que está registrando.

Lo mínimo como sitio olvidado y como posibilidad de reflexión en torno al otro en nuestra cotidianidad reaparece en “Pentimenti”, del 2004, obra realizada en 16mm. En ella el personaje principal es un caballo, o más bien, tres caballos que realizan acciones aparentemente cotidianas: caminar, trotar, sentarse, acostarse, respirar, avanzar y retroceder¹⁶. A veces montados por un jinete (quien solo sostiene riendas, sin montura), en otras ocasiones solos o guiados por su domesticador, los caballos simplemente parecen repetir un guión de movimientos reiterados o una coreografía conocida y preestablecida en un ambiente controlado, una pista de arena cuyo fondo se encuentra oscuro, nocturno y posiblemente lluvioso. La cámara fija registra el paso distante del jinete montado a caballo junto a la línea de horizonte que crea la arena o revela las patas y muslos del animal repentinamente desde cerca cuando pasan delante de ella, mostrando su movimiento circular desde un lado y hacia el otro. Estos movimientos reiterados son interrumpidos por los acercamientos de la cámara a los cuerpos que ejecutan algunas ac-

13 Okwui Enwezor, “The Black Box”, en Documenta 11_Plattform 5: Catalogue (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publications, 2002), 44.

14 Demos, 36.

15 Demos, 36.

16 En los créditos, los nombres de los caballos que aparecen son: Fuerte, Sebuen y Willow.

ciones específicas (como girar mientras se permanece con una pata doblada en alto), al pelaje y músculos de los caballos, las manos del jinete que mueve sutilmente un bastón o las riendas, y al aire que exhalan los caballos.



"Pentimenti", 2004, imágenes propiedad de la artista Carolina Saquel.

El color deslavado de la imagen, su pulsación intermitente y el referente ecuestre acercan las secuencias a los orígenes del cine y los primeros experimentos científicos de la fotografía en Edward Muybridge, instalando un origen familiar e incierto para las tomas. Este referente se desliza y entrelaza a su vez con la historia del arte (desde la escultura y los retratos ecuestres hasta los caballos de carrera del impresionismo en Degas o los del circo en el posimpresionismo en Seurat) y se suma a otros que se puedan tener de la vida cotidiana (desde la hípica, la equitación, la doma y las escuelas ecuestres hasta el circo y el campo o la playa). Pero si las imágenes parecen remitir a un origen en una cultura compartida y a una suerte de infancia

tanto de los medios de reproducción mecánica como a la del espectador, también sugieren un momento temprano de aprendizaje más general, una fase de apropiación de unas formas y de domesticación, un paso de un estado instintivo a uno donde se adquiere un lenguaje por medio de la repetición.



"Pentimenti", 2004, imágenes propiedad de la artista Carolina Saquel.

Las tomas distantes y fijas de la arena oscura sacan a los caballos de un tiempo y un lugar concretos, abstracción que se ve reflejada por el texto que se escucha en español recitado en el audio. En éste, una voz femenina parece interrogar la imagen, describirla y ordenarla, como si diese instrucciones que al mismo tiempo cuestiona: "¿Dónde estás?, ¿Dónde te ubicas?, ¿Avanzas o retrocedes?, ¿Te mueves o te mantienes fijo?", "Quédate de pie hasta que te digan que te sientes", "No te rasques". Si bien el caballo avanza y retrocede en la película, realizando algunos movimientos pertenecientes a la doma (como el paso atrás y el trote), la voz se muestra indiferente a la acción registrada en la imagen, continuando con su letanía de instrucciones y preguntas: "Permanecer de pie como una piedra. Qué actitud tomar. Qué movimiento hacer". En ocasiones el texto se aleja más claramente de los movimientos que realizan los caballos y se asemeja a la descripción de otro objeto, aludiendo a un paisaje que no se alcanza a ver en las tomas de la arena y a un referente que se encuentra en una posición ambigua. Este quiebre se explica por fuera de la obra, en cuanto ella se basa en la experiencia de la artista frente a un retrato ecuestre de Felipe IV pintado por Diego Velázquez, visto en el Museo del Prado. La pose paralizada del caballo ("¿dónde estás?", "¿dónde te ubicas?") con las patas delanteras en alto ("¿avanzas o retrocedes?") y la ficción que crea la pintura de la detención del movimiento en un instante eterno forman la base del análisis de la pose y el movimiento que se lleva a cabo en el audio, la cual se transpone del caballo del rey y la composición de una pintura a las imágenes en movimiento de otros caballos domesticados.



"Pentimenti", 2004, imágenes propiedad de la artista Carolina Saquel.

Este pasaje permite establecer una conexión entre el texto, la imagen fílmica y la pintura en torno a su disciplina, su temporalidad y su edición. La repetición de unos códigos, unas fórmulas, y su corrección, sugieren tanto el adiestramiento artístico como el animal, así como la adquisición de unas técnicas, el manejo de unos soportes y el conocimiento de unas herramientas que pueden aplicarse al cine, el video, la pintura, la equitación e inclusive a la adquisición del lenguaje. En todos ellos hay unos sintagmas y unas reglas que se aprenden, unos movimientos que se repiten, unos procedimientos que se vuelven familiares y hasta habituales, unas maneras adecuadas o convenciones que se reiteran y que también pueden romperse¹⁷. Además, la edición del material fílmico se asemeja al trabajo de composición en pintura, sobre todo la ubicación y reubicación, la borradura, el reemplazo y la yuxtaposición de elementos formales. El proceso de composición se revela en el retrato ecuestre del rey Felipe IV hecho por Velázquez, particularmente en las patas traseras del caballo que se desdoblaron en unos fantasmas de una posición previa corregida. Este tipo de imágenes son conocidas en la historia del arte como "pentimenti" (plural en italiano, derivado de "penti(re)", arrepentirse), término académico que se refiere al uso de imágenes previas que no se borran en una composición y entran a formar parte de la imagen final, ya sea porque se preservan en su totalidad, por medio de transparencias o porque, si están pintadas encima, se pueden recuperar a través de rayos x. Pero si los "pentimenti" sugieren la institucionalización en la academia de unas prácticas que admiten errores y cambios, también actúan materialmente en la pintura misma como un documento de la creación artística y como la memoria de una imagen. Mientras la pintura finalizada inmortaliza un movimiento estático, creando una ficción de una realidad detenida para siempre y una imagen que se distancia de la labor del pintor que crea el artificio, los "pentimenti" rompen esa

17 La artista ha mencionado que durante su paso por la escuela de arte en Chile comenzó a trabajar en video de forma espontánea, realizando una primera serie de obras, "Recaidas" (1999) en donde se desdramatizan varias acciones corporales cotidianas vinculadas a lo femenino por medio del close-up y la ralentización de la imagen. Sin embargo, fue durante su residencia en Francia en Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, donde comenzó a aprender más del medio. Ver, Carolina Saquel, entrevistada en "Carolina Saquel/Telón de fondo", Nonsite, consultado 8 de octubre, 2013. <http://blip.tv/nonsite/carolina-saquel-5259152>

ilusión y devuelven la presencia del artista a la obra. En cierto sentido, los “pentimenti” son el registro de un olvido y una memoria simultánea, la documentación de un proceso y el espejo invertido y detenido de un simulacro, la presencia clandestina del otro (el artista plebeyo) que crea la pintura de un rey.



“Pentimenti”, 2004, imágenes propiedad de la artista Carolina Saquel.

La imagen de autoridad en la pintura de Velázquez se sostiene sobre el caballo, el cual es necesario como elemento simbólico y formal para el establecimiento de una idea de dominio sobre lo natural encarnada tanto en el animal como en el paisaje detrás del soberano, aludiendo a unos territorios y sus habitantes. Este traslado o migración del poder de un significante a otro (del caballo al pueblo, del soberano civilizado a su control sobre lo natural) sugiere una ambigüedad en la pintura que se replica en la relación entre texto e imagen en la obra de Saquel. En la película, la voz en off, a veces autoritaria, a veces inquisitiva, repite un texto cuyo objeto parece ser tan humano como animal. Frases como “Mantén tu cabeza, manos y pies quietos”, parecen dirigirse a una persona y ya no tanto a un caballo, mientras que “¿dónde estás, dónde te ubicas?” o “¿qué actitud tomar?”, se vuelven preguntas orientadas al espectador que lo interpelan políticamente. El lenguaje de la disciplina y las buenas maneras que se reitera en el audio (“Camina sin dejar caer el objeto que posa sobre tu cabeza”, “Si algo se atasca entre tus dientes, no uses un cuchillo, es más correcto el uso de un palillo fino o un pequeño hueso de la tibia de gallina”), deja de aplicarse a las imágenes de los caballos e inclusive al referente oculto de la pintura de Velázquez, para evocar las instrucciones dadas a otros seres capaces de obediencia. Seres en estado perpetuo de cambio, niños y adultos que están continuamente sujetos a fuerzas sociales, históricas, económicas y políticas diversas y situadas, que moldean sus comportamientos, crean hábitos y una norma que se vuelve normal. Seres en movimiento, que migran, que sostienen a otros en su posición de poder, que son disciplinados y se auto-disciplinan. A través de la fluctuación sutil entre la ambigüedad del

discurso, de la pose y de la imagen, el video de Saquel permite ir extendiendo las preguntas que se reiteran hacia otros campos de nuestra experiencia cotidiana y encuentro con otros. “¿Qué movimiento hacer?”, por ejemplo, instala una duda sobre el comportamiento adecuado que puede ir más allá simplemente de la cortesía entre quienes comparten una cultura, sino aplicarse a quienes no pertenecen a ella. ¿Qué implica en nuestra vida cotidiana “mantenerse corregido, mantenerse fijo, de memoria”? El video no ofrece una respuesta, sino que abre una serie de preguntas sobre las acciones repetidas que se normalizan por vía de su reiteración y los órdenes impuestos a través de un disciplinamiento que acercan lo humano a lo animal.

La fuerza de la costumbre no se logra por sí sola, sino que requiere de una repetición incesante para lograr la apariencia de lo “natural”. Mientras que la repetición en la disciplina artística lleva a las convenciones y los métodos “hacia su ritualización, y a la contra corriente de desritualizarlos”¹⁸, un quiebre asociado en el arte a las vanguardias, en la filmación de Saquel existen unos pocos momentos de resistencia al orden impuesto. Aun cuando la filmación reitera a través de las secuencias y la edición circular los mismos movimientos de los caballos y jinetes, en algunos de sus cortes interfieren otras imágenes en que los caballos se resisten ligeramente a las órdenes del jinete, ofreciendo instantes efímeros de oposición a la regla. Sin embargo, su aquiescencia (sobre todo en el momento en que el caballo debe agachar la mitad delantera de su cuerpo) es recompensada con un poco de comida, el premio al buen comportamiento con el cual el orden se restablece.

“Pentimenti” y “Dificultad de atravesar un plano” son dos videos donde los desplazamientos entre referentes pasados y presentes, personales y compartidos, permiten poner en duda la certidumbre que puede instalar la representación y el documento. Centrándose en que está simultáneamente presente y ausente en la imagen, en lo mínimo o menor de lo cotidiano (ya sea los actores naturales sin crédito de una película laureada, o el caballo que actúa como soporte de un jinete o de una figura de poder en un retrato ecuestre), los videos plantean una reflexión sobre lo que excluimos y marginamos, y cómo estos actos se vuelven “normales”, convencionales o parte de una normalidad que se genera por medio de la repetición. A través de la circularidad de la edición que apunta a la reiteración disímil de la memoria, los videos de Saquel interrumpen la apariencia “natural” y verídica de los hechos que el documental intenta registrar, entrecruzan historias conocidas y ocultas y vuelven sobre sí mismos para indagar en su propia artificialidad. De esta forma, los videos conducen a una reflexión sobre las posibilidades del medio y del género del documental de volverse un acto político “menor” o “suave” en cuanto revalorizan lo mínimo en lo cotidiano y manifiestan una preocupación por lo sensible y por nuestra sensibilidad ante el otro.

18 Carlos Pérez Soto, “Arte político y política del arte”, en 9º Bienal de Video y Artes Mediales, catálogo de exposición (Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2009), 126.

Bibliografía

Bellour, Raymond. Entre imágenes. Foto. Cine. Video, traducido por Adriana Vettier. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Kafka. Towards a Minor Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Demos, T. J. The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis. Durham: Duke University Press, 2013.

Enguita, Nuria y Juan Guardiola. With Energy Beyond These Walls. Valencia: IVAM, 1998.

Enwezor, Okwui. "The Black Box". En Documenta 11_Platform 5: Catalogue, 42-55. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publications, 2002.

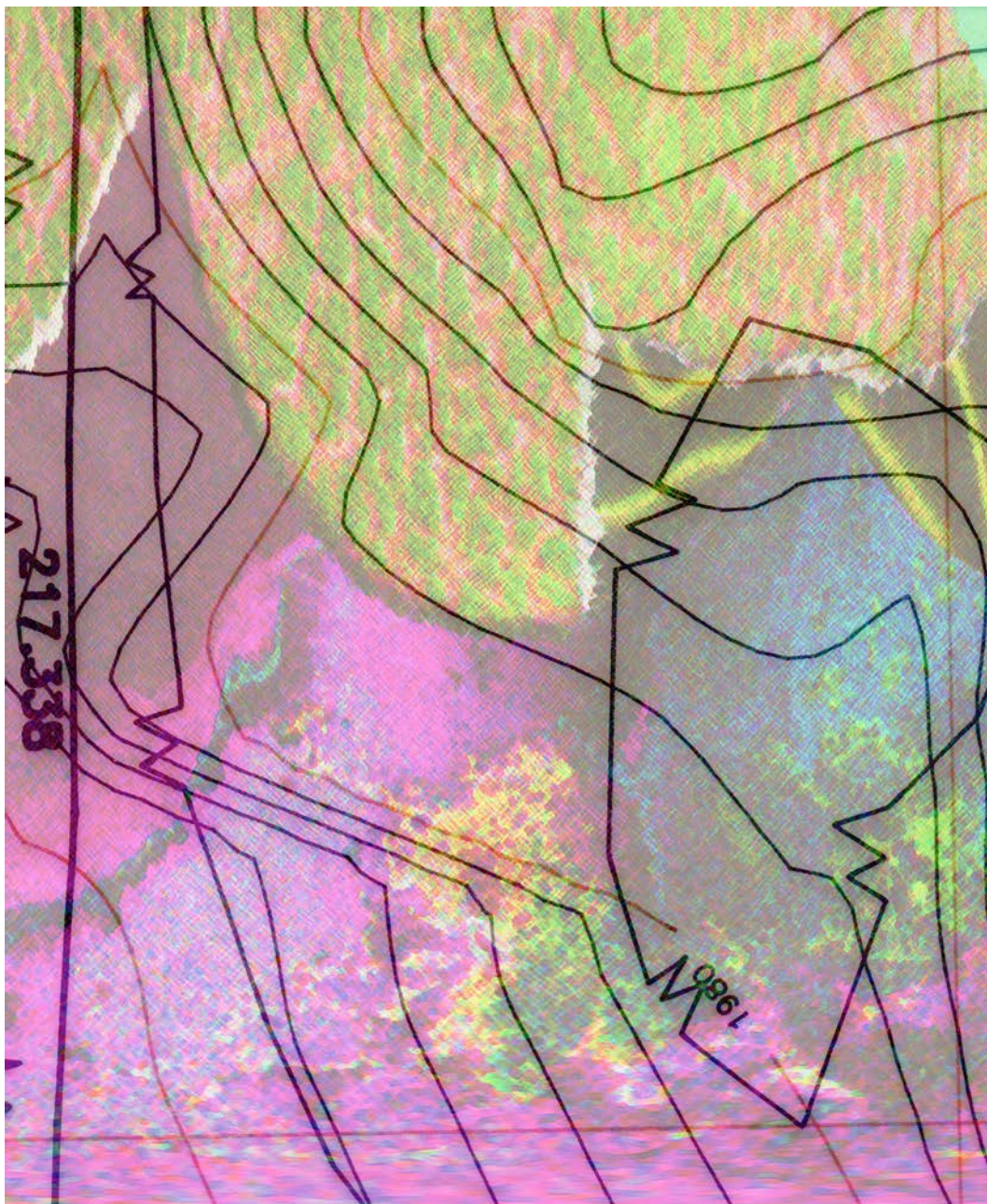
Pérez Ornia, José Ramón. El arte del video. Introducción a la historia del video experimental. Barcelona: RTVE/Serbal, 1991.

Pérez Soto, Carlos. "Arte político y política del arte". En 9na Bienal de Video y Artes Mediales, catálogo de exposición, 122-127. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2009.

Sobchack, Vivian. "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience". En Collecting Visible Evidence, editado por Jane M. Gaines y Michael Renov, 241-254. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999.

Vaughan, Dai. "What Do We Mean by "What"?". En Dai Vaughan, For Documentary: Twelve Essays, 84-89. Berkeley: University of California Press, 1999.

"Carolina Saquel/Telón de fondo", Nonsite, consultado 8 de octubre, 2013. <http://blip.tv/nonsite/carolina-saquel-5259152>



Radioescuchas

Nobara Hayakawa*

Resumen:

El artículo aborda el tema de la radio en la era de Internet, como un sistema de comunicación en transformación que plantea nuevas maneras de recibir y de producir contenidos radiales, desde una reflexión acerca de la escucha.

Palabras Clave: escucha, radio, acústica, sonido, Internet

* Artista y música egresada de la carrera de diseño gráfico de la Universidad Nacional de Colombia, con Maestría en Bellas Artes por la Universidad de Artes y Música de Tokio, Japón. Ha sido profesora de las universidades Jorge Tadeo Lozano, Javeriana y de los Andes.

Abstract:

This piece approaches radio as an evolving communication system whereby producers and listeners change roles and new technologies transform devices and set new paradigms on the way we produce and receive information, from the listener's perspective.

Keywords: radio, listening, hearing, acusmatics, sound, Internet.

Resumo*:

O artigo aborda a questão da rádio na era da Internet, como sistema de comunicação em transformação que propõe novas formas de receber e produzir conteúdos radiais, partindo desde uma reflexão sobre a escuta.

Palavras Chave: escuta, rádio, acusmática, som, Internet.

*Traducido a português por Carlos Eduardo Amaya Fernández

De oídas

Se podría decir que uno oye señales sonoras cuya fuente y significado reconoce: el timbre del ascensor, la sirena de una ambulancia y el ringtone del teléfono, y escucha la música, el canto de los pájaros o una confesión. “Cada orden sensorial entraña así su naturaleza simple y su estado tenso, atento o ansioso: ver y mirar, oler y husmear u olfatear, gustar y paladear, tocar y tantear o palpar, oír y escuchar”¹. La radio se puede escuchar y se deja oír.

Oír radio no requiere de una disposición particular; las labores mecánicas y repetitivas como los oficios domésticos son ideales para hacerlo, ya que no exigen una concentración mental muy grande, y en cambio obligan a quien las ejerce a permanecer en un solo lugar atendiendo lo que tiene que hacer. Uno puede prestarle atención parcial o intermitente sin ofender a nadie, en espacios que no sean idóneos para una escucha atenta; de noticias fragmentadas y conversaciones serias o banales se puede hacer un collage de la actualidad que crea la ilusión de estar informado. Lo se de oídas, dicen. Esto puede depender de la calidad de los contenidos, pero también obedece a la misma naturaleza sonora del medio.

La voz que emana de un transistor en el espacio que contiene a un ser solitario define la esencia de la radio como señal a distancia de otra realidad que expande la que vive el receptor. Estacionado en su circunstancia, el oyente abre esa ventana sonora a otra dimensión y logra salir de su aislamiento espacial temporal, en una suerte de promiscua intimidad. “Incorporando la promesa universal de comunicación a la más inmediata perspectiva de la decadencia, el cuerpo radial es una extraña conjunción de opuestos: habla a todos en lo abstracto pero a nadie en particular; ubicuo, pero desaparece sin dejar huella; eternamente cruzando fronteras pero con un destino incierto; capaz de comunión íntima pero cargado de suficiente poder para desatar una destrucción repentina. No es de sorprenderse que algunas de las más notorias propuestas para radio estuvieran pobladas por tantos zombies y aliens danzando en el limbo: los pájaros de Khlebnikov², Marinetti y su organismo puro de sensaciones radiofónicas, Welles y sus belicosos marcianos, el cuerpo sin órganos de Artaud”.³ Y no es de extrañarse que los grandes poderes sigan tan interesados en controlar la radio.

1 NANCY, Jean-Luc. A la escucha. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 17.

2 Velimir Khlebnikov (1885-1922), poeta y dramaturgo ruso y figura central del Movimiento Futurista ruso, escribió ensayos futuristas acerca de la posible evolución de la comunicación masiva (“La Radio del Futuro”), el transporte y la vivienda. Describía un mundo en el cual la gente viajaba y vivía en cubículos móviles de vidrio que se podían acoplar a estructuras tipo rascacielos, y en donde todo el conocimiento humano podría ser diseminado al mundo a través de la radio y expuesto automáticamente en una especie de libro gigante en las esquinas.

3 WHITEHEAD, Gregory. Holes in the Head: theatres of operation for the body in pieces. Ubuweb papers, 1993. Disponible en Internet: www.ubu.com/sound/whitehead/holes.pdf

Radioescuchas

Nuestros padres pertenecieron a una época donde la radio era indispensable para la vida. Noticias, entretenimiento, información del clima y música, la radio proveía todo lo que se necesitaba. El ritual de sentarse a escuchar las noticias, como quien asiste a una sala de conciertos a escuchar a una orquesta, exime a los ojos de trabajar, permitiéndoles estudiar la punta del zapato o el acabado del techo. Luego de estas infructuosas inspecciones, desconectadas de lo que perciben los oídos, los ojos se aburren y entonces encuentran el horizonte, la nada, ese más allá imposible de señalar, como si finalmente logran posarse sobre el origen del sonido, en esa pantalla donde se proyectan las imágenes mentales. La escucha de la radio es la experiencia acusmática⁴ por excelencia, que “nos hace oyentes de una voz invisible dislocando la vista del oído, posibilitando y favoreciendo la escucha de las formas sonoras en sí mismas”⁵ y estimulando la actividad mental que construye sus propios escenarios y relaciones.

El vigilante nocturno, esa figura casi mítica de los barrios de clase media bogotana, ataviado con una ruana de lana que revela su origen campesino sobre un uniforme mil veces usado que trata de parecerse a un traje de corte policial pasado de moda, incluyendo la cachucha, es inconcebible sin su pequeña radio. Inclineda para escuchar mejor, la encorvada figura que personifica la ilusión de seguridad, está más asustada que aquellos a quienes protege, resguardada en su mínima caseta, cobijada por la lana de sus ancestros y vulnerablemente distraída por los sonidos de su radio. Muy diferentes son los guardias de las grandes empresas de seguridad privada de ahora, que han adoptado la estética militar con overoles de trabajo, botas de cuero, mastines con bozal y una radio que solo sintoniza la frecuencia de sus colegas, con quienes intercambian información y los hace ver tan profesionales.

Cuando era niña, la empleada de mi casa siempre escuchaba con gran atención el programa “Solución a su problema”, donde una amable Doctora daba consejos a los atribulados radioescuchas, que enviaban por correo cartas exponiendo sus difíciles situaciones, que eran dramatizadas por actores. Eran recurrentes las golpizas por parte de esposos ebrios, pero también había casos médicos, o que requerían de un profesional en siquiatría o derecho civil. Precursor del reality, el programa ofrecía una perfecta mezcla de realidad y ficción, que le permitía a los oyentes anónimos proyectar sus propias preocupaciones en las tragedias ajenas. Una verdadera delicia. La voz de la Doctora, dulce pero seria, personificaba la autoridad misma, una figura maternal que escuchaba, comprendía, se preocupaba, protegía y como si fuera poco, le regalaba al oyente la solución a su problema.

4 El origen del término acusmático se remonta a los discípulos de Pitágoras, quien impartía sus lecciones detrás de una cortina negra, para que éstos pudiesen concentrarse en el sonido de su voz sin distraerse, y luego fue adoptado por el movimiento de la música concreta, ya que al posibilitar una escucha separada de su fuente, el sonido es valorado en su pura fisicidad, convirtiéndose en material sonoro para el compositor. El dispositivo radial que media entre el emisor y el receptor vendría a ser la cortina negra.

5 BEJARANO, Mauricio. Música Concreta Tiempo destrozado. Colección sin condición 15. Universidad Nacional de Colombia: 2007, p.71.

Radios

La palabra radio viene del latín radius, así que está emparentada con los rayos de la luz o los de una rueda de bicicleta, aludiendo a la idea de un solo punto desde el cual se proyectan los rayos en diferentes direcciones; en su significado más fundamental, la radio era la comunicación sin cables por antonomasia -wireless, término usado ahora para todas las señales en red de los computadores.

En la historia de la Internet y de la televisión, la radio figura como un primer logro en la telecomunicación sin hilos, como si las otras fueran mejoras de la primera. Sin embargo, esta concepción pasa por alto la vigencia de la radio en el mundo civilizado, y subestima su enorme poder en las regiones menos desarrolladas del planeta. Los poderes religiosos, políticos y económicos, interesados unos en educar al potencial feligrés y otros en mantener en la ignorancia al votante y consumidor, han sabido utilizar el alcance de la radio para sus objetivos; no se trata solo de que sea más económico un radio transistor a pilas que un computador con conexión a Internet en medio del campo, sino que por su naturaleza sonora, la radio no exige niveles de alfabetización muy altos para hacer llegar su mensaje.

Las implicaciones sociales que traen los cambios tecnológicos en la radio tienen que ver con una democratización de la información donde se rompe el paradigma de la comunicación unidireccional, con la descentralización y el pluralismo, y un camino hacia un equilibrio en la construcción social. La imagen de los vigilantes profesionales que emulan las formas de las instituciones militares con sus radios privadas puede ser una alegoría de la comunicación que vivimos, y si bien las misiones educativas o sociales como la de Monseñor José Joaquín Salcedo con la Radio Sutatenza o en menor escala el programa “Solución a su problema” de la emisora de don Fernando Tobón de la Roche (Todelar) lograron hacer un importante aporte a la construcción social, aún estamos en vías de configurar un espacio de interacción incluyente e independiente, como las radios comunitarias, que pueden encontrar en las nuevas herramientas tecnológicas un campo de creación de nuevas formas; así como con la radio aparece la forma musical de comercializar productos (“jingles”), o la forma dramática de narrar un partido de fútbol, con Internet aparecen otras formas propias a esta plataforma donde el usuario personaliza su experiencia, enmarcada en una noción de lo global, la movilidad y la interacción.

Analógico y digital

En su medio analógico, las emisoras parecen estar dirigidas a una audiencia que no va a desaparecer en corto tiempo, por ejemplo, las personas atrapadas en sus vehículos y aquellas que no tienen acceso aún a los nuevos dispositivos. Las emisoras producidas exclusivamente para Internet apuntan a un radioescucha más interesado en la novedad que en la calidad del sonido, mientras las emisoras tradicionales utilizan las plataformas digitales para la transmisión

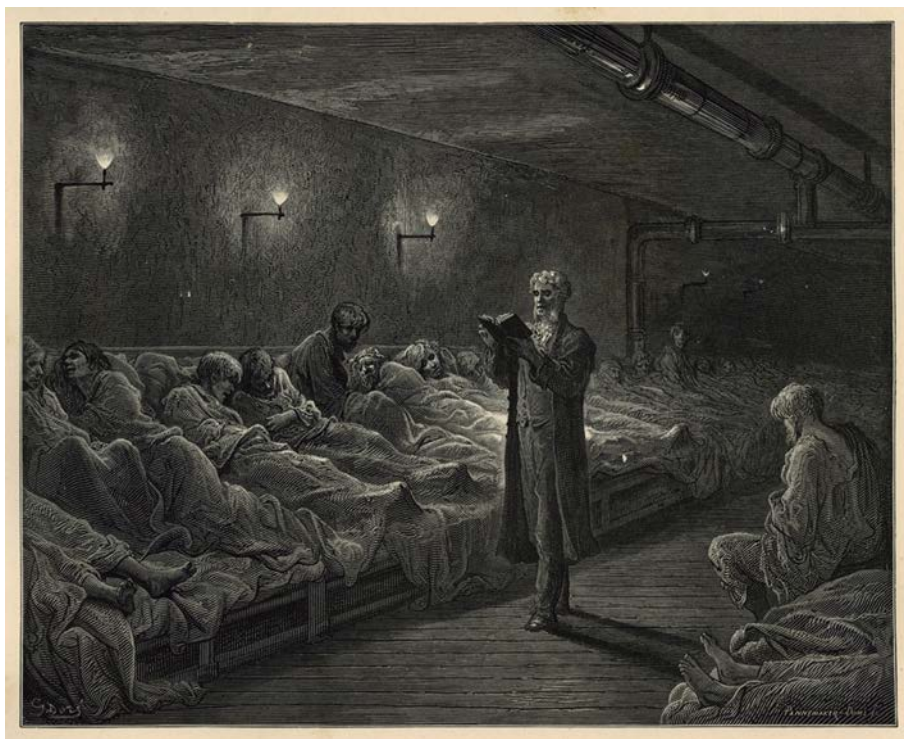
en vivo, el archivo de emisiones pasadas y la publicación de complementos visuales (textos e imágenes que están allí sin sentido aparente) que expanden su alcance e ilustran la idea de la globalización. Sobre la desconfianza de la palabra escrita como prótesis de la memoria, Sócrates en “Fedro” advirtió que “el descubrimiento del alfabeto creará el olvido en el espíritu de los que lo aprenden, porque no usarán su memoria; confiarán en los caracteres escritos externos y no se acordarán de sí mismos... No les dais a vuestros discípulos la verdad, sino sólo la apariencia de la verdad; serán héroes de muchas cosas y no habrán aprendido nada; parecerán omniscientes y generalmente no sabrán nada.”

“Todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física. El órgano dominante de la orientación sensorial y social en las sociedades prealfabéticas era el oído: “oír era creer. El alfabeto fonético obligó al mágico mundo del oído a rendirse al mundo neutral de ojo”.⁶ Aunque las tecnologías digitales prometen una ampliación del espectro y por lo tanto una democratización de los contenidos, la imagen del humano contemporáneo aislado y ensimismado por su pequeño dispositivo portátil proyectando una fría luz sobre su expresión alienada, advierte el peligro de desvirtuar la cualidad sonora de la radio en el afán de adaptarla a las interfaces visuales y táctiles que transforman la relación corporal del usuario con el mundo.

Allí donde los nuevos dispositivos fracasan en el acercamiento de las personas que por estar sumidas en el mar de la conexión virtual dejan de experimentar el tiempo y espacio presentes, es quizá donde reside el reto de la radio, que desde su naturaleza puramente sonora puede ofrecer las condiciones necesarias para lograr esa interacción humana que buscamos, muchas veces sin éxito, en la vasta red de comunidades virtuales. Las nuevas tecnologías como herramientas para potenciar la radio, expandir el espectro e involucrar al oyente/usuario en la producción de contenidos que construyan sociedad, pueden constituir esa otra cara de la radio de la que habla Bertolt Brecht en “La Radio como aparato de comunicación” (1926), concebida no como un mero aparato de distribución, sino como aparato de comunicación gracias al cual el oyente puede transmitir tanto como recibe, hablar tanto como escucha e involucrarse en una relación en lugar de estar aislado.

Sin embargo, la instrumentación de las tecnologías tendría que ir de la mano de la recuperación de la oralidad y la formación tanto de productores como de oyentes que entiendan su rol activo en un sistema donde el poderoso efecto de la palabra del maestro pitagórico invisible y la oralidad en su forma más primaria de comunicación estimulan la activación de la memoria y nos insta a ejercer el derecho fundamental de poder interpretar por nosotros mismos los acontecimientos del mundo.

6 McLUHAN, Marshall. El medio es el masaje, un inventario de efectos. Paidós Studio: 1967.



Gustave Doré (1832-1889)

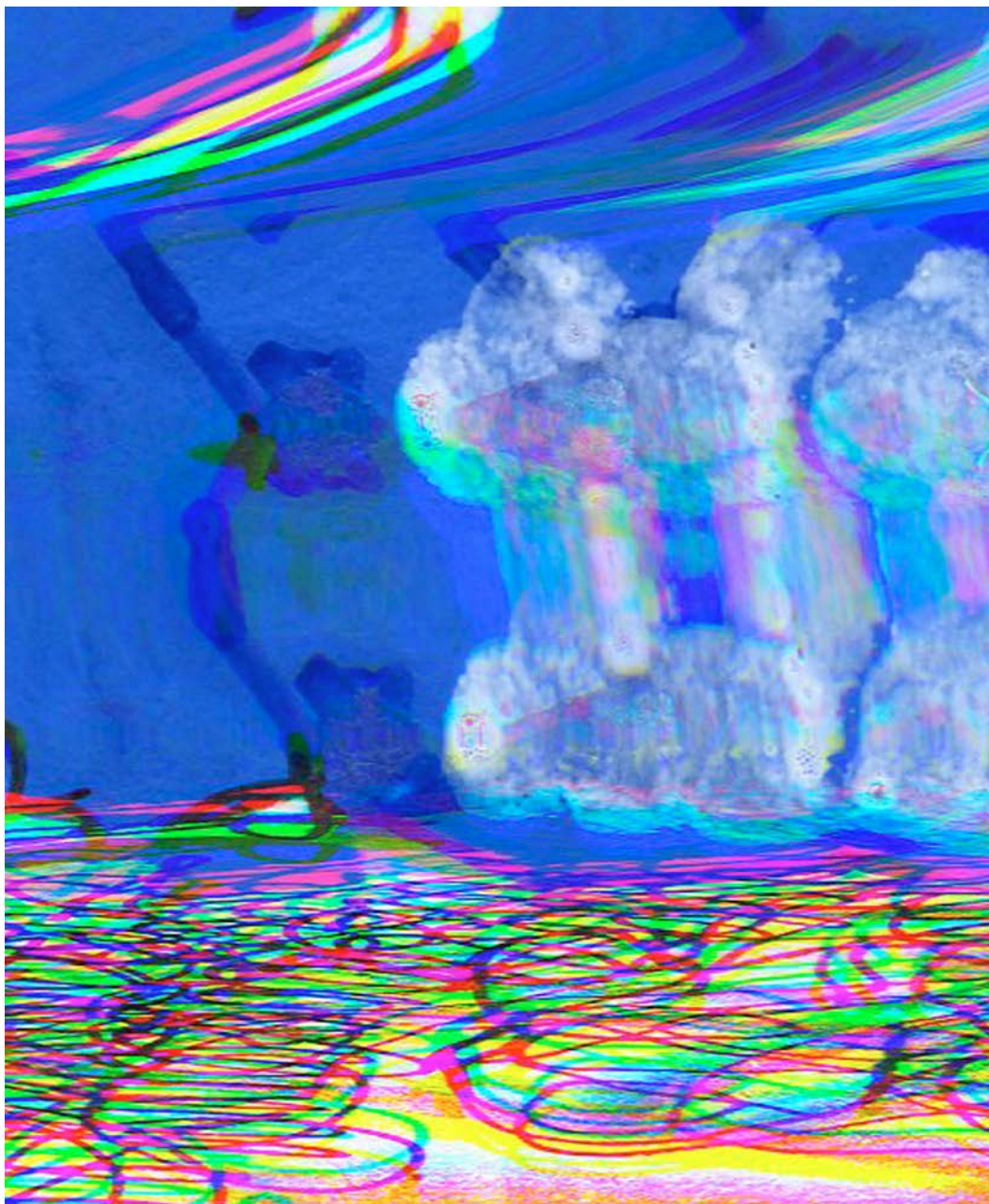
Bibliografía:

BEJARANO, Mauricio. Música Concreta Tiempo destrozado. Colección sin condición 15. Universidad Nacional de Colombia: 2007, p.71.

McLUHAN, Marshall. El medio es el masaje, un inventario de efectos. Paidós Studio: 1967.

NANCY, Jean-Luc. A la escucha. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 17

WHITEHEAD, Gregory. Holes in the Head: theatres of operation for the body in pieces. Ubu-web papers, 1993. Disponible en Internet: www.ubu.com/sound/whitehead/holes.pdf



Paisaje //Vivian Tole

Intersecciones

41

Juan Cortés*

Resumen:

Este texto trata del interés de visualizar las fuerzas físicas, las fronteras entre el arte, la ciencia y la tecnología, así como el concepto cambiante y difuso del artista contemporáneo y la forma en que un grupo de artistas sonoros se han interesado por estos temas. Del mismo modo, trata de los límites entre los experimentos científicos y las instalaciones artísticas y la evolución no lineal de las prácticas antiguas conectadas a las contemporáneas.

Palabras Clave: Electromagnetismo, Porta, transducción, sinestesia, Stalhemel

*Juan Cortés estudió arte con énfasis en Medios Electrónicos y Artes del Tiempo en la Universidad de Los Andes en Bogotá. Ha realizado las exposiciones individuales: Transmisión en Galería Valenzuela Klenner 2013, Paisajes Magnéticos, Galería espacio Alterno 2013 (proyecto ganador VII premio a las artes), Lo que no vemos nos mira, Art Versus 2013-(estas dos ultimas junto al ingeniero electrónico Santiago Cortés) y Sin Fonia, Sala de proyectos Universidad de Los Andes 2012, junto a Maria Fernandez. Ha participado en exposiciones colectivas como Densidades, 2011. Sala de exposiciones Julio Mario Santodomingo, La Otra (2011) Edificio Panauto. 26 toneladas, proyectos de grado Universidad de los Andes 2012 y Sin/fonia, Sala de Proyectos Universidad de los Andes 2012. Durante el 2012 compuso música y el sonido para "A ras de tierra" de Maria Margarita Jimenez. Galería Valenzuela Klenner, Octubre de 2012 y Fundación Teatro Odeon, Febrero 2013, Ejercicios Espirituales, Octubre de 2013, sonido para José Alejandro Restrepo.

Abstract*:

This text deals with the interest of visualizing physical forces, the boundaries between art, science and technology as well as the changing and diffuse contemporary media artist concept, and the way a group of sound artists have been interested in these matters. Likewise, it deals with the limits between scientific experiments, art installations and nonlinear evolution of ancient practices connected to contemporary ones.

Keywords: Electromagnetism, Porta, transduction, synesthesia, Stalhemel

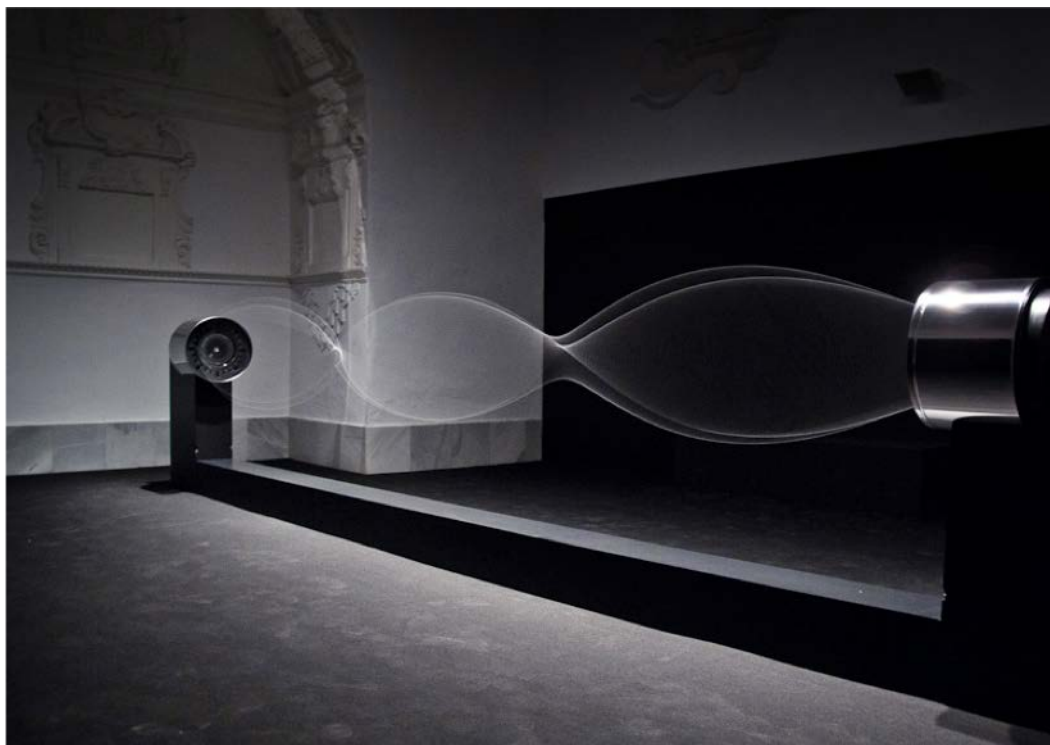
Resumo*:

Sobre o interesse pela visualização de forças físicas, das barreiras entre a arte, a ciência e a tecnologia, bem como sobre o mutante e difuso conceito do artista dos meios contemporâneos e a forma em que um grupo de artistas sonoros se interessaram por este assunto. Também sobre os limites entre experiências científicas e instalações de arte e a evolução não linear das praticas antigas ligadas com as contemporâneas.

Palavras Chave: Eletromagnetismo, Porta, transdução, sinestesia, Stalhemel.

*Traducido inglés por Vivian Tole

*Traducido a português por Carlos Eduardo Amaya Fernández



Daniel Palacios
Waves

Usando solo una pieza de cuerda elástica, activada por dos motores eléctricos se crean las formas de onda, que pueden ir desde patrones sinusoidales simples hasta configuraciones completas de líneas flotando en el aire.

Tomado de: http://www.arsoperandi.com/2012_07_01_archive.html Diciembre 2013.

Parte 1: La Academia de los Secretos Naturales

En un edificio esquinero ubicado en la plaza de Piazza de Carità, en Toledo, fue fundada la Academia de los Secretos Naturales. Su creador, Giovan Battista Della Porta tenía un solo criterio para aceptar nuevos miembros: aquellos que querían estudiar e investigar tenían que haber descubierto algo sobre la naturaleza y estar dispuesto a compartir ese conocimiento con los demás integrantes¹.

Hasta antes de su cierre ocasionado por la iglesia en 1578 en la academia se hicieron todo tipo de experimentos en busca de indagar, describir y explicar los fenómenos de la naturaleza. A través de diferentes máquinas, sustancias químicas e invenciones se esperaba llegar a un acercamiento tangible a los temas estudiados.

1 Sielinzki, Arqueología de los medios pg. 94

Si aún así encontraban un fenómeno cuya causa continuaba siendo desconocida, podía merecer el carácter de secreto².

Esto influenció la idea de la ciencia como la búsqueda de los secretos de la naturaleza. Aunque Porta no fue el primer creador de una academia de secretos, su importancia radica en ser el escritor de "Magia Naturalis", un libro que, entre otros temas, reunió la información sobre años de experimentos y combinaciones en búsqueda del entendimiento de los fenómenos mencionados. "Es importante la altísima valoración de Porta por un fundamento sensorial para acceder al mundo"³. Sólo el recorrido a través de los senderos experimentales, así sean los más pequeños, abre, en el caso probable y favorable, el acceso hacia algo más grande, escribe a sus lectores en la introducción de Magia II⁴.

La invención y experimentación con materiales para demostrar la teoría era común en la academia, aunque no quedaron muchos registros de estos experimentos si hay algunas compilaciones de textos e historias en Magia Naturalis que dan fe de ello, generalmente, los aparatos tenían como función visualizar las fuerzas y llevar a un plano sensorial los fenómenos para así poder entenderlos mejor. Una de las ideas más recurrentes en los escritos de Porta era la de la naturaleza como inspiración en la construcción de máquinas, entender éstas como copias de las redes y de los sistemas orgánicos originales. Durante muchos años, el Napolitano estuvo influenciado también por la idea de encontrar patrones entre lo micro y lo macro de la naturaleza y así poder hacer asociaciones entre fenómenos celestes y terrestres.

A pesar de que una parte considerable del libro de Porta estaba destinada a encontrar la piedra filosofal, los conceptos de alquimia y magia no eran del todo equivalentes. El concepto de mago de la época era particular; se refería a aquellos que habían dedicado su vida a la búsqueda del perfecto conocimiento sobre las cosas naturales, aquellos a quienes los latinos llamaban los hombres sabios y los griegos filósofos y los egipcios llamaban sacerdotes. Sin embargo, con el paso de los siglos el concepto de magia natural cambió, para los pensadores del siglo XVI la magia natural era un tema importante de la filosofía natural. Pero para el siglo XVIII el término ya era considerado una vergüenza, lo que había sido la filosofía para el renacimiento, con el tiempo quedó solamente relacionado con lo oculto y en cierta medida con lo esotérico. A pesar de la aceptación popular de los textos e investigaciones de Porta, sus detractores se encargaron de hacer publicaciones en las que criticaban la falta de rigor científico en las investigaciones y los enfoques no sistemáticos de sus experimentos⁵. Durante años hubo críticas a todos los trabajos que realizaba. Sin embargo, sus textos, experimentos e investigaciones dieron lugar a avances en diversas áreas tecnológicas y científicas, así como al desarrollo del concepto de la academia científica moderna.

2 Natural Magick and the secrets of Nature, William Eamon, Princeton University Press 1994 pag 1.

3 Sielinzki, Arqueología de los medios pg. 95

4 Giambattista Della Porta, Magia Naturalis . Introducción.

5 Giambattista Della Porta Ciencia Histórica, Estudios italianos de California. Autor Sergius Kodera. 2012

Parte 2: Transducciones.

Cristina Kubisch es una artista alemana que desde hace más de veinte años está trabajando alrededor del electromagnetismo y las fuerzas eléctricas. Durante este tiempo, Kubisch ha trabajado con personas de diversas disciplinas y así ha ampliado el espectro de su trabajo en términos tecnológicos. Una de sus obras más importantes, *The Electric Walks*, consiste en unos audífonos que ella misma diseñó para poder hacer audibles las frecuencias escondidas en la red eléctrica de una ciudad. En la obra, los espectadores hacen recorridos por distintos puntos de la ciudad, algunos sugeridos en un mapa que les entrega la artista.

Este trabajo explora las capas menos perceptibles de actividad sonora en una ciudad. A pesar de la variedad de frecuencias que se pueden encontrar, en varias entrevistas, la artista habla sobre la particularidad de ciertos sonidos en relación a una ciudad específica, esbozando el concepto de la identidad magnética de un espacio. La obra de esta alemana, así como la de otros artistas en los años ochenta llevó a Douglas Kahn, teórico sobre el sonido y su relación con el arte, a crear el término *Aelectrosonic* para referirse a los artistas que han hecho transducciones de lo electromagnético a lo acústico, a lo que llama audificación, y de los datos silentes a sonido, como en el caso de las ondas cerebrales, a lo que llama sonificación.

"There was no word to describe what he heard so I have chosen to call it *Aelectrosonic* to denote the transduction from electromagnetic to acoustical, with the 'Ae' a mark of continuity of natural sound in the Aeolian and a commonality in turbulence."

-Kahn-

Para Kahn los artistas, los inventores y los científicos juegan un papel importante en esta historia, especialmente porque le atribuye al sonido el haber formado un rol principal en la formación de los medios electrónicos en general ya que, por ejemplo, el principio de traducción electroacústica en el que la energía eléctrica es convertida en energía acústica y viceversa, así como la traducción de datos se ha convertido en uno de los temas más recurrentes en los artistas electrónicos contemporáneos.

Otra de las artistas que cita Kahn constantemente es Joyce Hinterding, quien a través de su obra abrió un nuevo conjunto de nociones sobre la interpretación y manipulación de fenómenos naturales. La electricidad y la conducción eléctrica es un tema principal de la obra en esta artista. Su serie de *Dibujos Eléctricos* le ha permitido experimentar con medios como el carboncillo, que presenta como una superficie táctil sobre la cual está circulando la electricidad constantemente.



Christina Kubisch
Electric-Cloud

Cientos de metros de cable eléctrico son dispuestos para conducir energía a través de un espacio, mediante audífonos especiales se pueden escuchar las frecuencias que produce la compleja red eléctrica. Los recorridos espaciales de los espectadores generan cambios en las frecuencias que escuchan.

Tomado de: http://www.dortmund.de/de/freizeit_und_kultur/museen/museum_ostwall/freunde_mo/neuerwerbung/neuerwerbung_der_freunde_des_museums_ostwall_und_kunstpreis.html Diciembre 2013.

Aerology es otra de las obras principales de Hinterding, en ella, una compleja red de fibras de cobre que está dispuesta en un espacio es acompañada por algunos sensores y varios dispositivos de amplificación acústica. El objetivo de la obra es atrapar todas las frecuencias imperceptibles que circulan como ondas en el espacio. La experimentación con dispositivos hechos con fibras de cobre le permitió a la artista crear antenas que capturaban frecuencias y que terminaron por inspirar la instalación.



Joyce Hinterding
Aerology

Usando una red de cobre se hacen audibles las frecuencias del espectro electromagnético que atraviesan la sala de exhibición.

Tomado de: <http://www.haineshinterding.net/1995/05/06/aerology/> Diciembre 2013

Uno de los temas más importantes que Hinterding y Kahn constantemente recalcan es la importancia de la experiencia sensorial al acercarse a sus obras, pues este descubrimiento de frecuencias ocultas lleva al espectador a convertirse en un investigador que se acerca a través de estos artificios a lo aparentemente desconocido.

Otra obra reciente relacionada con esto es Stalhemel, del artista belga Christoph de Boeck. Esta instalación utiliza ondas cerebrales para activar una interface hecha con motores y placas de metal; cuando el espectador entra en la instalación su actividad cerebral activa el mecanismo produciendo distintos patrones sonoros. El caso de Boeck es interesante porque

con el desarrollo de la obra contribuyó a la investigación de Lindsay Brown del Holst Center de Eindhoven sobre la interpretación de medidas discretas de la actividad cerebral a través de dispositivos electrónicos, junto a la colaboración con el instituto IMEC de nanotecnología en Bélgica.

A raíz de las obras que Boeck ha trabajado en estos años nació Overtone, un centro para impulsar el desarrollo de los experimentos y la obra de artistas sonoros jóvenes interesados en la producción de trabajos de este estilo. Actualmente es Jeroen Uytendale quien está produciendo obras que exploran la materialidad de la electricidad y la luz, dentro del espacio de la residencia artística.

Parte 3: Esculpir los datos.

Desde el Bauhaus, artistas como Kandinsky, Schlemmer y Klee empezaron a desarrollar obras en las que el sonido y la música son el tema principal de la actividad pictórica. La polifonía, con la simultaneidad de varias melodías independientes, es uno de los temas que más interesaron a Klee, pues implica la idea de movimiento y direccionalidad.

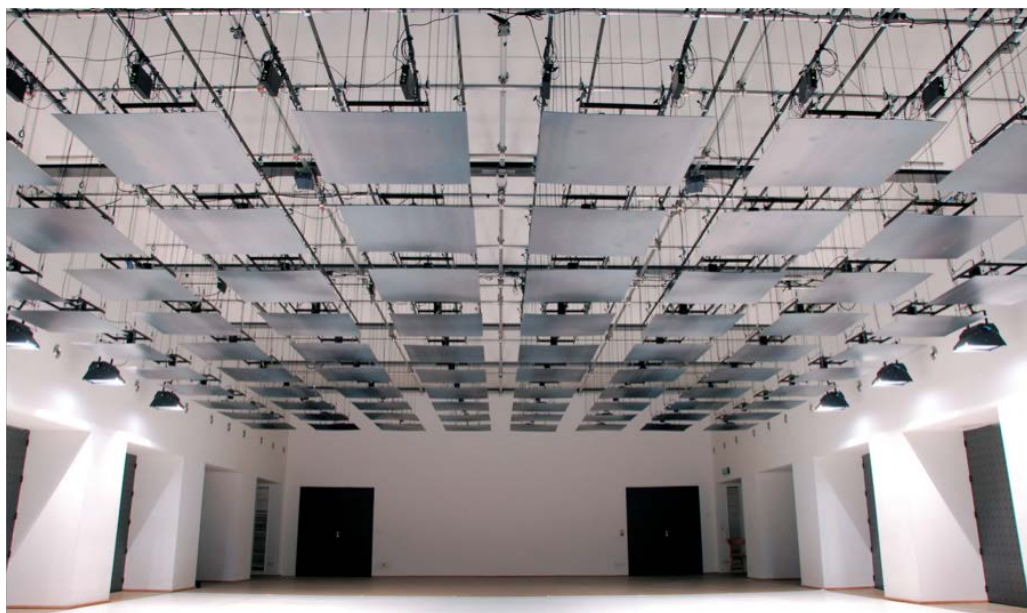
El artista plantea su pintura como algo que se desarrolla en la doble dimensión espacio-tiempo, por lo que la estructura polifónica resalta aún más esa idea de temporalidad⁶. De hecho, el pintor no cree que la simultaneidad polifónica sea únicamente un recurso musical, sino que se presenta en multitud de fenómenos de la naturaleza. La música únicamente los imita y representa con su lenguaje.

“La pintura polifónica supera a la música
en cuanto que lo temporal es aquí más espacial.
El concepto de simultaneidad se presenta aquí con mayor riqueza.”
Paul Klee, Diarios

Hay una idea recurrente en los textos del artista español Daniel Palacios sobre sus proyectos más recientes, cuando se habla de datos se trata de una interpretación, no una visualización directa. La subjetividad del proceso es indispensable para la obra, esta idea también es compartida con Hinterding quien en entrevistas habla de la forma en la que la captura puede ser manipulada mediante instrumentos generando la posibilidad de hacer composiciones en 60 Hz.

La búsqueda estética que comparten las obras mencionadas también parte de la subjetividad para acercarse a los datos, así como las intenciones específicas en términos espaciales y de la relación del público con cada instalación.

⁶ Paul Klee – Maestro de la Bauhaus. Catálogo de exposición. Fundación Juan March, Madrid, 2013.
Klee. Los genios universales de la pintura. Rayuela. Navarra, 1992.



Christoph de Boeck
Stalhemel

Por medio de dispositivos de captura de ondas cerebrales de la persona que entra a la instalación se hace una captura y transmisión a motores ubicados encima de laminas metálicas generando patrones y secuencias sonoras que varían con respecto a las ondas cerebrales.
Tomado de: <http://christophdeboeck.com/> Diciembre 2013

En el año 2008 Palacios presenta su instalación *Waves*, una visualización por medio de motores de una onda acústica; la instalación señala los espacios acústicos intangibles, se detiene en las variables que pasan desapercibidas pero que están ahí constantemente. Ese problema de percepción que se ha tratado reiterativamente es visto de una manera que invita a cuestionar las fuerzas escondidas de un ambiente y la agudeza de los sentidos.

Esta idea de esculpir las fuerzas naturales también está relacionada con la tecnología como la conexión entre lo inalcanzable de la naturaleza y la vida cotidiana, como lo plantea el artista colombiano Alejandro Tamayo⁷. Un ejemplo es la obra *Magnetic Field Record* de Kouichi Okamoto en la que las fuerzas magnéticas y la gravedad son visualizadas mediante un contenedor de tinta conectado a un brazo mecánico. Así el magnetismo y la gravedad sean fuerzas teóricamente predecibles, miles de variables le dan a la pieza un elemento de indeterminación, que es lo que más le interesa al artista⁸.

7 Visualizing the imposible: Alejandro Tamayo en TedX, Madrid. Audiovisual 2012. www.unoe.com

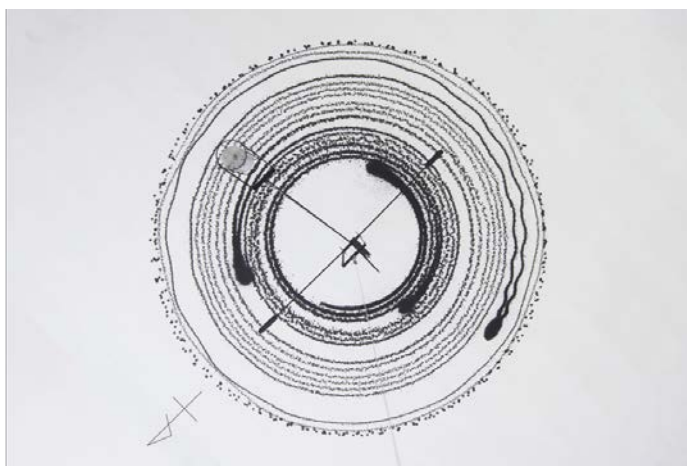
8 Revista Wired. Dibujos automatizados con magnetismo y gravedad. Andy Cush. Septiembre 18 de 2013



Paul Klee
Fuge in rot (Fuga en rojo)

Esta pintura plasma el movimiento musical a través de la gradación del color y la superposición escalonada de las formas, enfatizando el carácter polifónico en el que parece que unos elementos persiguen a otros, de izquierda a derecha.

Tomado de: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Klee_Fuge_in_Rot.jpg?uselang=es Diciembre 2013.



Kouichi Okamoto
Magnetic Field Record

Por medio de tinta, un brazo mecánico y motores se producen patrones que cambian por la gravedad que afecta el brazo.

Tomado de: <http://ideaslab.ro/magnetic-field-record-2/> Enero 2014.

Sitios como Data is Nature (www.dataisnature.com) creado por Paul Prudence que reúne trabajos acerca de las interrelaciones entre los procesos naturales y los sistemas de computación contemporáneos. En la página web a diario se publican trabajos de artistas y programadores interesados en compartir sus códigos y experimentos visuales.

En Aelectrosonic, Douglas Kahn retorna constantemente a la idea de la naturaleza de la música electrónica, naturaleza no entendida como un carácter o un tipo de personalidad, sino como una relación directa con las fuerzas naturales. En esta medida, todas las tec-

nologías que a primera vista se alejan de lo orgánico tienen relaciones directas con fuentes primarias. El autor en particular encuentra una correspondencia para la música electrónica encontrada en la naturaleza física de la electricidad y el electromagnetismo. De este modo encontrar las relaciones entre la producción tecnológica y las fuerzas naturales se hace interesante, sobretudo, con el fin de cuestionar el interés por la visualización de este tipo de fenómenos.

Bibliografía:

Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica, Siegfried Zielinski. Ediciones uniandes 2012.

Magia Naturalis, Giambattista della Porta, 1558.

Giambattista Della Porta Ciencia Histriónica, Estudios italianos de California. Autor Sergius Koder. 2012.

Paul Klee. Maestro de la Bauhaus. Catálogo de exposición. Fundación Juan March. Madrid, 2013

Klee. Los genios universales de la pintura. Rayuela. Navarra, 1992.

Visualizing the imposible: Alejandro Tamayo en TedX, Madrid. Audiovisual 2012. www.unoe.com

Revista Wired. Dibujos automatizados con magnetismo y gravedad. Andy Cush. Septiembre 18 de 2013.



Piel //Vivian Tole

Del papel al cine. Proceso de adaptación de la novela gráfica “Virus tropical”.

DE POWERPAOLA POR TIMBO ESTUDIO

Santiago Caicedo de Roux*

53

Resumen :

Este artículo da cuenta del proceso de adaptación de “Virus Tropical”, una novela gráfica de Powerpaola, llevado a cabo por Timbo Estudio. Explica las motivaciones para desarrollar una película de animación que respeta la obra original, y comparte la experiencia técnica hasta su etapa de realización.

Palabras Clave: Animación, novela gráfica, técnica, transmedia.

*Realizador colombiano nacido en Cali. Su trabajo, difícil de catalogar, se debate entre el diseño gráfico en movimiento, la animación, la estereoscopia y el cine. Sus cortos han participado en numerosos festivales alrededor del mundo, dentro de los cuales se incluyen Annecy, Clermont-Ferrand y SIGGRAPH y han recibido más de 18 premios internacionales, actualmente son distribuidos por Nintendo. Director de Timbo Estudio, se dedica a la realización de series infantiles, cortometrajes, publicidad y es profesor de animación en la Especialización en Creación Multimedia del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. Ha sido jurado del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en la modalidad de cortometraje de animación y ha colaborado en la publicación de los libros 3-DIY, Stereo 3D Filmmaking, 3D movie Making, The Big Book of Breast 3D y The Big Penis Book 3D de Taschen.

Abstract*:

This article reports on the adaptation process of «Virus Tropical», a graphic novel written by Powerpaola, which has been conducted by Timbo Studio. The piece explains the reasons for developing an animated feature film that respects the original work and shares the technical experience up to its current production stage.

Keywords: Animation, graphic novel, transmedia, art.

Resumo*:

O artigo aborda o processo de adaptação da novela gráfica “Vírus tropical” de Powerpaola, atualmente realizada pelo Timbo Estudio. Explica as motivações para desenvolver um longa-metragem de animação que seja fiel à obra original e partilha de experiências com a técnica utilizada para conseguir a realização do filme.

Palavras Chave: Animação, novela gráfica, técnica, transmedia.

*Traducido inglés por Vivian Tole

*Traducido a português por Carlos Eduardo Amaya Fernández

“Virus Tropical” es una novela autobiográfica de la artista colombo-ecuatoriana Paola “Power-Paola” Gaviria. Muestra la historia de una niña que poco a poco va creciendo y debe lidiar con la realidad de su familia “normal”, que así como todas las familias está llena de matices que nos moldean para convertirnos en alguien así no lo queramos.

Paola nace en 1977, en el hogar de una familia colombiana radicada en Quito. Su llegada al mundo parece imposible porque Hilda, su madre, se ha operado para no tener más hijos (ya tiene a Claudia y a Patricia). Por eso los médicos cuando la examinan le diagnostican un virus tropical en lugar de un embarazo, pero nueve meses después el virus sale de su vientre convertido en una niña de pulmones vigorosos llamada Paola. La suya es una historia trascendente por la manera honesta, perspicaz y divertida de contarnos su vida desde que es concebida hasta que cumple 18 años, cuando su familia se disuelve y ella decide emprender sola su camino.

El lenguaje gráfico de la novela original es inocente, sencillo, directo y muy conmovedor, además de tener un humor puntual que esconde una agudeza profunda bajo un manto de dulzura. Sucumbimos a su encanto y tras haber ganado la convocatoria de desarrollo de largometrajes en animación del Fondo Para el Desarrollo Cinematográfico Colombiano (FDC), Timbo Estudio (www.timbo.com.co) está haciendo una adaptación cinematográfica de la misma. El guión está siendo adaptado por el dramaturgo caleño Enrique Lozano, la producción ejecutiva está a cargo de Carolina Barrera, la banda sonora está siendo realizada por Nobara Hayakawa y Adriana García, y la dirección general del proyecto la comparto con Powerpaola. Lo que sale de la mano de Powerpaola es a la vez provocador e ingenuo. De esta curiosa mezcla surgen su gran popularidad y el reconocimiento internacional que ha tenido su obra. Actualmente “Virus tropical” está publicada en Colombia por La Silueta Ediciones, por Random House Mondadori en España, y por la Editorial Común en Argentina y L’Agrume en Francia.

Sobre la adaptación

Para la realización del largometraje “Virus Tropical”, con PowerPaola hemos trabajado en el tratamiento visual que ha resultado ser completamente fiel a la novela gráfica. Para nosotros es importante narrar la historia en un lenguaje cercano a los dibujos originales. Este ha sido un reto interesante a nivel técnico visual, ya que la búsqueda de la fidelidad al trazo original exige al mismo género de la animación un trabajo especial para mantener en el tono la peculiar forma de ver el mundo que tiene la autora. Por eso, le estamos dando movimiento y sonido a su trabajo que fue hecho sin ninguna otra pretensión que registrar el entorno tal y como ella

lo veía. Tenemos claro que queremos que la adaptación del guión sea completamente respetuosa con la historia, con la estética y con el tratamiento visual de las imágenes que propone Powerpaola en su libro.

La novela es contada con la voz de una mujer latinoamericana que no responde a ningún canon y que aprende a vivir mientras crece; como niña es testigo de una sucesión de pequeñas crisis que moldean su personalidad y que la convierten en una joven que lucha por su independencia en un contexto duro, lleno de estereotipos y apariencias. Paola se refiere a su trabajo de la siguiente manera: “Me gustan las historias tal como son y sin ponerles drama. Que tengan un poco de humor, porque la vida es horrible y está bueno verla y aceptarla como es, sin ponerle más drama de lo que tiene. Tampoco he tenido una experiencia familiar tan horrorosa. En realidad sí, son cosas duras, de algún momento de la vida, pero en ese momento yo tampoco las entendía tan duras”.

Con el dramaturgo Carlos Enrique Lozano, que conoce a la perfección el libro y sus diálogos, se ha adaptado la narrativa para que funcione en el tiempo y tenga un buen ritmo como obra cinematográfica. Enrique fue testigo de la concepción de la historia, y en algunas ocasiones asesoró a la autora para dar forma a la novela.

Todos los elementos de la animación están siendo recreados a partir de los trazos originales, de los colores y del tipo de línea que utiliza Paola como parte de su estilo; ella misma ha dibujado todos los elementos que conforman el universo de la película. Es por eso que el largometraje está siendo realizado principalmente en blanco y negro, y gran parte del stopmotion se ha desarrollado de una manera muy tradicional. El blanco y negro por su alto contraste nos da una imagen gráfica impactante y contundente que respeta la obra original. Estamos explorando la posibilidad de que en algunos puntos del filme se explore el tratamiento de color para dar un contraste que genere tensión en momentos primordiales de la trama.

Otro aspecto importante tanto de la historia como del tratamiento visual que se le está dando al largometraje es la extrema contextualización de los lugares en donde todo sucede, Colombia y Ecuador de finales de los 90 y principios de este siglo. Las ciudades en las que se desarrolla la historia son Quito en un comienzo y luego Cali. La ambientación de la historia se da en esas dos ciudades que vistas por Paola nos ofrece una visión joven y alternativa de la realidad latinoamericana. Para los espectadores será importante tener como referencia esos lugares concretos para relacionarse con la historia, y para el equipo de animación, un gran reto.

Virus Tropical tiene una banda sonora con canciones de las diferentes épocas por las que pasan los personajes. En términos generales la música pasa por el rock en español, el rock alternati-

vo, la balada romántica y la música tropical. Esa mezcla es en sí misma, característica de una generación, lo que inevitablemente crea otra conexión especial con los espectadores. Todo esto está siendo acompañado de un trabajo del foley riguroso no obtenido de bibliotecas sino capturado en escenarios reales, sonorización, voces y ambientación que acompañarán todas las intenciones de la película.

Del papel al cine, mecánica de un proceso

A continuación tomaré una escena del teaser de la película para ver con más detalle algunos de los elementos que se han necesitado para la construcción de tan solo un pequeño fragmento audiovisual.

57



En esta escena Uriel, padre de Paola, está entusiasmado con la idea que Hilda, su mujer, tenga un hijo hombre después de haber tenido ya otras dos hijas.

Empezamos haciendo un deshueso de producción basados en el guión que es así:

CORTE A:

13 INT. COMEDOR APARTAMENTO. NOCHE.

Un comedor de cuatro puestos, una mesa redonda de madera. Una biblioteca a un costado, un corredor por el que se alcanza a ver, al fondo, una sala y una ventana por donde entran las luces de la noche quiteña. A la mesa están sentados Uriel, Hilda, PATTY y CLAUDIA. CHAVELA les sirve la comida.

HILDA

Uriel, ¿sabe lo que me dijo el doctor?

URIEL

¿Qué le dijo, otro virus tropical?

HILDA

No, me dijo que estoy embarazada.

Pausa. La familia come en silencio un rato.

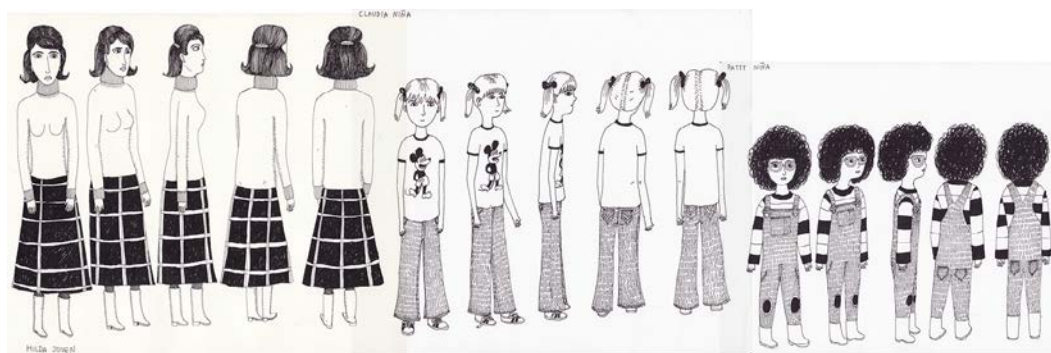
URIEL

Estoy seguro de que esta vez sí va a ser un hombrecito.

DISUELVE A:

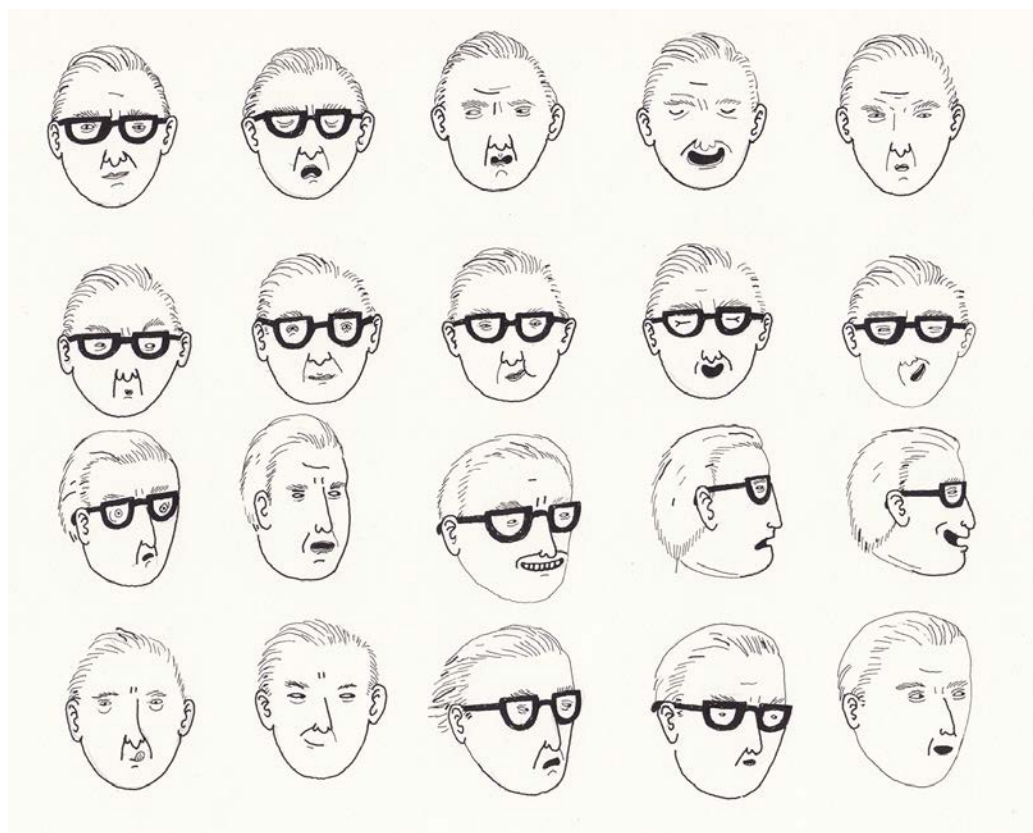
A partir de esa información podemos ver quiénes están en la escena y qué elementos aparecen en ella. También tenemos el referente de la secuencia de las 4 viñetas de la novela que nos sirven de guía para pensar en movimientos de cámara y en el bloqueo general de la escena.

Basados en los estudios previos de personajes vemos las poses que estos deben tener para dar la impresión de que son graciosos y tienen el carisma suficiente para transmitir emociones.



59

En la siguiente imagen podemos ver los diferentes ángulos de los personajes y los diferentes gestos y caras que Uriel podrá tener.



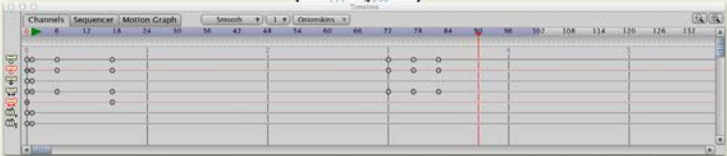
Luego se dibujaron todos los elementos de la escenografía. Estos se recortan y se les trabaja el color para que tengan una gráfica pareja no solo a nivel de color, sino que el grosor de la línea sea constante para dar homogeneidad a la animación:



Luego se graban las voces que aparecen en la escena.

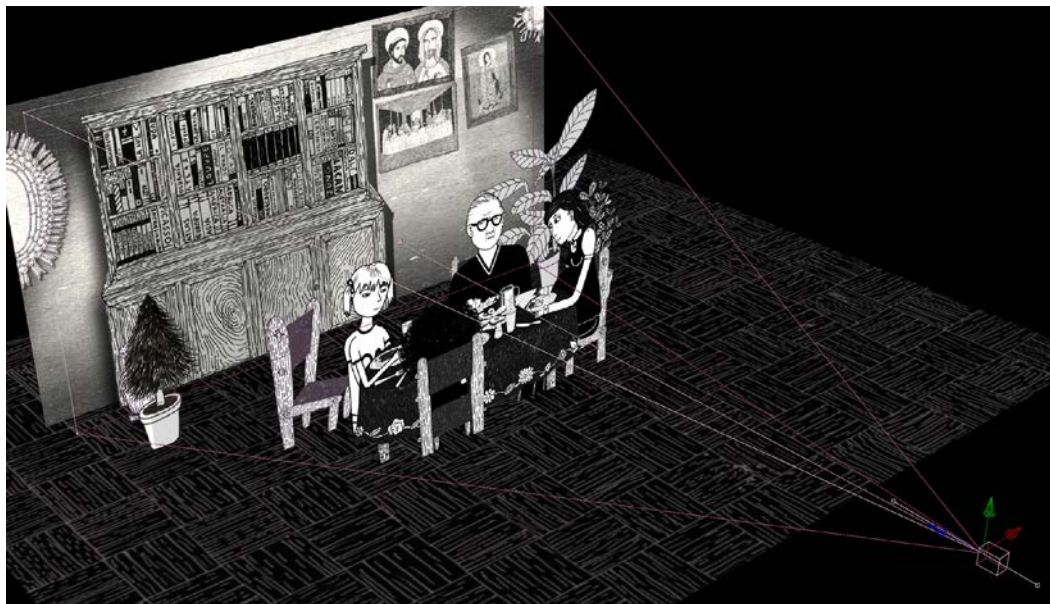


61



Del papel al cine. Proceso de adaptación de la novela gráfica "Virus Tropical" DE POWERPAOLA POR TIMBO ESTUDIO • Santiago Caicedo de Roux • 53-65

Finalmente todo confluye en el programa de composición; en este caso utilizamos After Effects® de Adobe®. Aquí es donde hacemos el bloqueo de la escena. Para este proceso colocamos una cámara virtual y vamos construyendo el escenario a partir de todos los elementos que se habían dibujado, ponemos los personajes en el lugar que deben estar y le damos los movimientos de cámara que pida la escena. Podría decirse que construimos pequeños sets a manera de teatrino de marionetas.



Todo esto se va trabajando paralelamente con el proceso de musicalización y de foley. El foley es el sonido de ambiente que en este caso podrían ser los platos y lo que se escucharía normalmente en un comedor de una casa.

En el montaje se van ajustando cámaras, animación de personajes, escenografía, ritmos de la escena, etc. para dejarla al punto que pueda expresar lo que se necesita en la secuencia a la que pertenece de la película y en general, para que aporte a la narración completa.

Acá podemos ver un cuadro de la escena final en el video:



Indagamos la posibilidad de darle una tercera dimensión a la película. Buscamos ver si el efecto 3D podía aportar algo a la narración mas allá del truco técnico. Como los espacios están contruidos simulando un espacio real en un entorno donde hay una cámara y los elementos están espacializados en los ejes X, Y y Z, la adaptación a esta técnica ha sido bastante factible. Duplicamos nuestra cámara original para simular un rig estereoscópico simulando los puntos de vista de los dos ojos del ser humano.

Para ver el teaser: www.virustropical.com

Virus transmedia

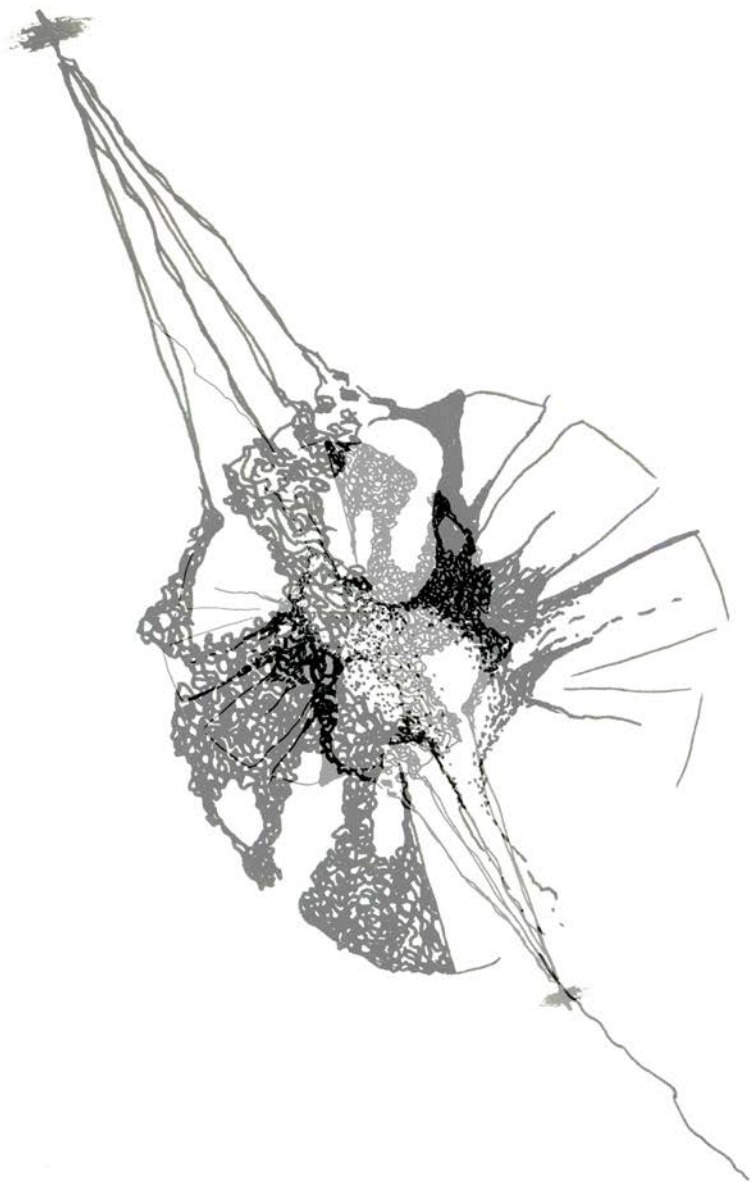
¿Cómo se van disolviendo las fronteras de un medio a otro para que un concepto o una idea pueda pasar sin deformarse a través de múltiples medios? Y en este caso, ¿cómo hacer para que funcione la novela gráfica como obra cinematográfica? ¿Qué se debe modificar o qué se debe mantener para que el relato original no se adultere por el canal en el que se va a desplegar y mas bien éste se complemente con las otras plataformas en las cuales se va a desarrollar?

El orden en que se ha venido construyendo lo que podríamos llamar la cosmología del "Virus Tropical" puede sonar lógico: Empieza al ser una obra autobiográfica, con la relación de la autora con la vida misma; Powerpaola podría ser el sistema solar de este tinglado astronómico; luego, la representación e interpretación de sus experiencias y recuerdos mediante el dibujo materializados en novela gráfica actúan como el eje fundamental de todo este proceso. El relato que inevitablemente se construye a partir de las acciones, diálogos y comentarios de las viñetas del libro, son el sol de nuestro proyecto, la estructura central alrededor de la cual giran los elementos fundamentales para construir nuestro contenido narrativo transmedial.

Ahora el cine, Marte; el guión como obra literaria, Júpiter; Internet, Plutón. Etc. Todos estos medios tienen sus características y aunque nuestro sol es originalmente una novela gráfica, éste fue inevitablemente migrando a diferentes entornos mediales. Sí, nace en el mundo de los libros, en su origen el dibujo y el lenguaje escrito reinan ajustándose a esta forma de consumo, pero luego se fragmenta y sus viñetas más significativas se esparcen literalmente como un virus en Internet donde se consume descompuesta, por pedazos, a partir de artículos, posts, comentarios y blogs. Nosotros tratamos de canalizar toda esta información en un sitio Web, Saturno, que difícilmente logra expresar todo lo que es la novela original (www.virustropical.com) y más bien invita a los usuarios-espectadores a que consuman la novela y vean la película.

Hacemos calcomanías que pegamos frenéticamente en lugares públicos, la Luna. Todo esto con el objetivo de que esta intertextualidad le de riqueza a la obra, un esfuerzo que “sin querer queriendo” (como diría el Chavo del 8) ha hecho que el público de la historia pueda sumergirse en todo un universo narrativo.

Este es el proceso que hemos seguido para que podamos ver Virus Tropical en las salas de cine. ¡Sigánla y contágiense!



Artistas que hablan acerca de sus obras (fragmentos¹)

“La soledad del poema”

Una obra de Manuel Hernández²

67

“Hay gente que me conoce hace muchos años y que dice:– ¿Qué estará haciendo Manuel?– Porque no pertenezco al circuito de las publicaciones y la gente que se hace publicidad; la gente dice qué estará haciendo Manuel. Entonces, en la Gilberto Alzate, hay un tipo que me conoce, se llama Jorge Jaramillo que es el director de artes de la Gilberto Alzate, que es una organización que pertenece a la alcaldía.

Un día Jorge me dijo: –¿Oiga y Ud. qué está haciendo? Ud. era poeta en un época -. Le dije: –Todo sigue igual, yo sigo siendo un poeta, que escribe poesía-. Me dijo: y ¿dónde está todo ese material?-. Le dije:–No pues, está donde tiene que estar, en mi escritorio-. Entonces dijo: –Hagamos algo, conéctese con García, el director de Plataforma, invéntense algo.–

García no me conocía y no hay nada más terrible para alguien que le manden a otro señor. Entonces él puso cara de como éste quién es, le dije que soy una persona que viene porque Jorge Jaramillo me dijo que viniera. Dijo: –¿Y tu quién eres?– Él es joven y estuvo mucho tiempo fuera, en Buenos Aires, entonces no conoce, digamos, las trayectorias de la gente en Colombia.

Me tocó, un poco, contarle lo que yo era y el tipo me puso una niña, que me atendiera. Me dijo: –Mira ahí está fulanita para que te atienda-. Entonces yo comencé a patinar con ella. Patinábamos en el sentido de que patinábamos, o sea que no sabíamos dónde pisar fijo: –Bueno, pero Manuel ¿tu qué querías?– Le dije:–No, yo no quiero nada, es Jorge el que quiere darme a conocer otra vez, un poco, ante la gente joven o darle cierto tipo de realce a lo que estoy

1 Para escuchar las grabaciones completas: <http://clave19-97.uniandes.edu.co/>

2 Profesor de literatura de la Universidad de los Andes durante más de veinte años. Escritor y artista. Ha publicado varios libros entre los que se destacan los de poesía.

escribiendo-. Entonces ella, originalmente, ella se llama Laura Criollo, ya no trabaja ahí, es artista de la Javeriana. Ella fue la primera persona que dijo: - Oye y ¿qué pasa si mostramos tu casa como una manera de mostrar quién eres? - Porque como yo hablaba mucho de mi casa, de que yo pasaba mucho tiempo acá, por razones obvias, pues a mí me gusta mi casa, además estoy dentro del distrito cultural ¿qué más puedo pedir?

Le dije: -Pues, camine-. Nos vinimos y fue así como se tomaron las primeras fotos, es un trabajo en el que esta niña, Laura, hizo una especie de primer trabajo fotográfico, antes de la... porque la obra la hice justo cuando ya todo estaba allá o sea la transformación del apartamento. Fue chistoso porque yo aproveché que no estaban los muebles acá para hacer lo que quería hacer hacía años. Entonces arrancamos a tomar fotos y ella me dijo: -No, lo que pasa es que su casa es su obra de arte - Entonces yo: - Ah, pero si eso dice Peter Sloterdijk.

Yo... bueno pues, muy chévere tu concepto porque en realidad, Sloterdijk dice que en el mundo actual, con la capacidad de la gente para vivir sola como una nueva manera de ser, el habitat, que entre otras cosas: habitar quiere decir estar en sosiego, eso es lo que quiere decir habitar; del griego. Entonces, la verdadera obra de arte es la manera como cada cual consigue su sosiego en el mundo de hoy. El sosiego se vuelve arte y el arte es sosiego también. No es un arte escandaloso, la escandalosa es la sociedad, pero el espacio íntimo mantiene otra estructura que es el lugar; el lugar de habitar.



Imagen de Plataforma Bogotá. Septiembre - Octubre 2013.

Entonces yo preparé un texto, que por ahí está, se puede poner en circulación de nuevo. Hice una carta de esas que mandan los artistas a los sitios donde los van a contratar para hacer obra o lo que sea, diciendo eso y diciendo que a mi me gustaba mucho Pink Floyd, que yo tenía unos amigos que eran pintores, que yo tenía cuadros de esos pintores y que, ya no me cabían los cuadros y, bueno, todo ese cuento, todo eso metido en una cartica, es como el texto original fundacional. Obviamente, el paso siguiente fue que ellos dijeron: -vamos a estudiar eso-. Y en esas la niña Laura se fue, le salió otro trabajo mejor....

Pero ya en ese momento tenía mejores tratos con Andrés García La Rotta, el director de Plataforma, que es artista, que no se le agacha a situaciones de novedad, de experimentación, que le gusta la robótica y que entendía perfectamente qué podía ser eso. Obviamente, para mí fue muy chévere, ya cuando pudimos hablar los dos de una manera más de igual a igual, él no sintió que yo era una imposición que le hacían, sino que sintió que yo era una persona horizontal, que estábamos en plano de igualdad. Arrancamos a conversar, el tipo me dijo: -Tráigase la sala de su casa, nosotros se la organizamos. Tráigase los libros que quiera y vamos a poner unas sesiones de trabajo que se van a llamar «Conversación con Manuel Hernández», entonces, aquí por Internet nosotros fijamos unos horarios y la gente viene y vamos a arrancar el cinco de septiembre y vamos a terminar el cinco de octubre.- Entonces yo dije:- Bueno, está bien, me gusta mucho la idea.-“



Imagen de la especialización en Creación Multimedia, enero 14 de 2014.

“Vanitas Libellum” Carmen Gil Vrolijk¹

“... Vanitas Libellum es un proyecto que yo empecé en enero de 2009, lo apoya el Fondo de Apoyo de Profesores Asistentes, de la Vicerrectoría y la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. La idea de esos proyectos, que se llaman FAPA es hacer proyectos de creación o de investigación que tengan que ver con las áreas de cada profesor.

Cuando lo planteé, desde el principio, lo que más me interesaba era hacer un proyecto interdisciplinario, que integrara la búsqueda que he desarrollado en mi carrera artística, pero también en mi carrera académica; que es toda esa investigación sobre, el punto intermedio entre lo análogo y lo digital: ¿Qué es multimedia? ¿Qué es? también, me interesa a mí en este momento, ¿qué es el cine expandido? Es decir, romper el límite de la pantalla.

También están presentes otros intereses míos: la música; yo trabajo con músicos desde hace más de diez años. El diseño me interesa mucho, el diseño de escenografía, he trabajado bastante con artes escénicas, danza y teatro. Un poco, este proyecto nació de eso, de pensar que realmente las posibilidades de lo multimedial son muy grandes, y además son muy interesantes cuando hay un desarrollo interdisciplinario. Para mí es muy interesante pensar en que esos proyectos no son proyectos de una persona. Cuando uno trabaja multimedialmente, siempre termina trabajando con mucha gente y creo que es la única forma de lograr un proyecto sólido.

Entonces, el proyecto lo empezamos. Venía trabajando sobre el tema del Vanitas, el bodegón Barroco, que tiene que ver con los procesos de la vida y la muerte, dónde a veces uno encuentra ciclos: están las calaveras, las plantas que se van pudriendo, los insectos. Y es un género muy interesante porque es uno de los primeros en mostrar esos procesos. Realmente, el Barroco tiene eso y en Latinoamérica se vio de otra forma, pero también se vio, y es esa forma en la que convive el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Se empezó a partir de un primer bodegón, un video-bodegón que hice y que sale en la obra escénica. Son unas frutas que se están descomponiendo, es una especie de time-lapse; una grabación de un lapso de tiempo. Y a partir de eso, esa metáfora me empezó a sugerir toda una cantidad de ideas, primero la idea del retrato; del retrato de personas cercanas a mí.

Igualmente, me interesó trabajar con lo que es tracking de movimiento, seguimiento de movimiento y visualización de ese movimiento en una proyección. En esa parte trabajé con Plinio Barraza, profesor de la universidad. Empezamos a buscar sistemas de interacción con cámaras infrarrojas que pudieran seguir el movimiento de una bailarina en escena y traducirlo a una

¹ Maestra en Artes Plásticas de la Universidad de los Andes y Magíster en literatura. Actualmente es profesora asociada de planta en el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes.

imagen que fuera muy orgánica; quería cosas como humo, telarañas, agua, que no es la típica interacción que uno ve cuando habla de tracking de danza.

Me interesa mucho la narrativa audiovisual, cómo contar una historia sin tener un guión, sin tener un actor hablando. Lo que quise hacer fue una estructura narrativa, que fuera narrativa audiovisual pero también un montaje escénico porque siempre me ha interesado mucho el trabajo en vivo.



Imagen del Banco de Archivos Digitales, Departamento de Arte, Universidad de los Andes

Otra cosa que he hecho durante muchos años, ha sido mezclar video en vivo como VJ y también me han interesado mucho las proyecciones a gran escala; sobretodo en formatos diferentes. Venía de trabajar en un par de proyectos escénicos donde habíamos implementado unas soluciones para hacer proyección monumental. Entonces, a partir de eso empecé a trabajar con un equipo, con Camilo Giraldo quien trabajó conmigo en Retrovisor por muchos años, y con quien seguimos haciendo proyectos...

Y llamé a otro amigo, Ricardo Gallo, uno de los compositores más interesantes del país, es pianista, hace electrónica. Camilo es guitarrista, hace electrónica, es productor y ha hecho muchas cosas con escénicas, por ejemplo hizo la música para L'explose, esta compañía de danza contemporánea, una de las más interesantes de Colombia. Él es muy bueno en la producción escénica, entonces, empezamos ahí: un poco a botar ideas... yo escribí una especie de guión, pero era un guión más dibujado que escrito; no quería pegarme mucho a una narrativa literaria.

Y llamé a una amiga, Luisa Hoyos, bailarina, trabaja con L'explose también, y empezamos a montar el proyecto todos. Yo llegaba con ideas de video, ellos llegaban con ideas de música y

a Luisa se le ocurrían cosas de coreografía. También con Plinio Barraza, estábamos diseñando la interacción, probando qué funcionaba y qué no.

Nos demoramos, yo creo que dos años montando la obra, pensando en interfaces también, en un principio íbamos a trabajar con interfaces físicas en el escenario, como proyecciones en humo pero eran cosas muy difíciles de controlar en un montaje escénico. Entonces, muchas de esas se dejaron a un lado y hacen parte de proyectos en los que estoy investigando ahora y que serán, de pronto, en algún momento parte de mi obra, pero era muy difícil controlarlos en escena.



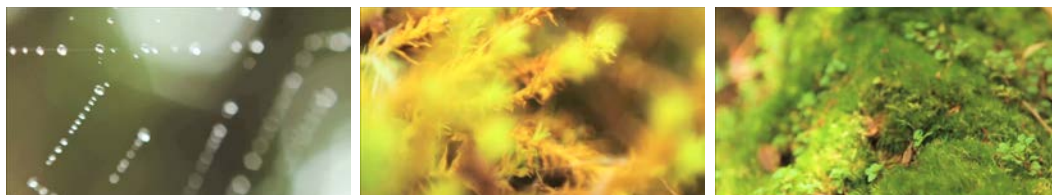
Imagen del Banco de Archivos Digitales, Departamento de Arte, Universidad de los Andes

Creo que en escena uno tiene que ser muy incisivo en ver qué funciona, qué no funciona, cómo hay una estructura, cómo hay un orden, cómo no tener baches. Entonces, lo que hicimos fue simplificar esa parte, teníamos la proyección sobre humo que era increíble, pero era muy complicada porque prácticamente en todos los teatros hay detectores de humo. Era difícil lograr un punto en el que se pudiera proyectar y se pudiera manipular el dispositivo, hubo muchas cosas que salieron.

En ese equipo trabajó un montón de gente, trabajaron un par de alumnos de arte, ex-alumnos también. Fue un trabajo en el que mucha gente aportó ideas y cosas, pero realmente fue largo. Estrenamos en 2012, en marzo y después de eso, hemos hecho funciones afuera, aquí en Colombia y en el festival de teatro de Bogotá. Lo que ha sido interesante de todo el proceso es esa idea de poder construir una obra interdisciplinaria, en grupo, con gente, con tiempo, con un espacio, solucionando cosas..."

“A ras de tierra” María Margarita Jiménez¹

“¿Cómo surgen? Surgen de una colección de imágenes, de grabaciones que yo había ido haciendo durante, más o menos, dos años, en paseos que hacía por los alrededores de Bogotá, por la sabana. Entonces, casi todo son grabaciones de naturaleza, hay close-ups y hay planos un poco más abiertos. Pero muchos son close-ups y planos cerrados porque son en bosque, aunque hay otros planos de potreros un poquito más abiertos.



Fotogramas tomado de registro del Banco de Archivos Digitales, Departamento de Arte, Universidad de los Andes
<http://vimeo.com/65755466>

Empecé a jugar, a ver cómo se veían poniendo de a varios, haciendo grupos, entonces, encontré un grupo que era coger cosas como muy macro, como musgos. Eso era chévere verlo muy grande: como es algo muy chiquito, chévere verlo como algo muy grande, como una cosa inmersiva. También tenía otras cosas más abiertas, entonces lo hice más bien, como una colección pensando en el tipo de plano, en el tipo de imagen. Hay algunos que son de potreros, otros que son musgos... y otros horizontes. Empecé a unirlos y a pensar cómo podía hacer: salir del formato, del rectángulo 16:9 y de ahí, comencé a hacer unas composiciones más largas.

Como pensé que lo que quería era una cosa inmersiva, tenía que llenar, por lo menos tres o cuatro paredes, y ahí, conseguí el lugar, que fue el patio de la Galería Valenzuela Klenner. Tomé las medidas, vi que cabían como de a tres en cada pared, entonces eran nueve imágenes; tenían que hacer tiras completas de nueve imágenes. Las iba armando en el computador, viendo a ver cuáles se veían mejor, cuadrando digitalmente los horizontes, que a veces no cuadraban. Para que se vieran como una sola cosa tenían que cuadrarse, difuminarse un poco, entonces se volvía como un sólo paisaje... pues mas o menos, obviamente se notaba que no eran... pero sí se buscaba dar un poquito esa idea.

Y también, empecé a dibujar líneas que cruzaban a lo largo de, a veces una parte del paisaje o a veces toda. Empecé a hacer eso cuadro a cuadro y estaba bien pero, hablé con Juan Cortés

¹ Estudió Arte en la Universidad de los Andes. MFA en el School of the Art Institute of Chicago. Actualmente es profesora asociada de planta en el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes.



Fotogramas tomado de registro del Banco de Archivos Digitales, Departamento de Arte, Universidad de los Andes.
<http://vimeo.com/65755466>

y él dijo: – ahh, chévere, yo puedo hacer eso en processing, con programación...– Me pareció chévere trabajar con otra persona, eso también me gustaba. Entonces el trabajó con Santiago Cortés. Dije: –Bueno, háganlo, pues, con que sean líneas rectas, sólidos, háganlo como quieran–.

Por otra parte me había tratado de imaginar; pues a veces cuando uno camina por la montaña...y como el musgo es blandito, pues en un momento tuve la imagen de que la montaña era como un animal grandísimo y el musgo era como la piel. Entonces traté de modelar la respiración e imaginarme cómo sería ese animal, del que uno no se da cuenta porque es tan grande y uno está encima, que uno no lo ve.

Entonces, por un lado hice las partes del musgo que respiran y por otra parte, aunque lo empecé a hacer yo, le pedí después a Andrés Rosero que modelara en 3D con esas imágenes a ese animal. Él lo modeló, hizo a ese bicho que se mueve... Y, bueno, eso fue lo que se proyectó en la Galería Valenzuela Klenner. También trabajé el sonido con Juan Cortés, le pedí en algunas partes que usara el sonido que había ahí, pero él usó también otros sonidos, hizo como una música.

Después cuando surgió la ocasión para mostrarlo en El Espacio Odeón, posibilidad que yo ya había pensado y buscado antes pero que por alguna razón que ya no recuerdo, no había resultado en ese momento, pensamos: –No pues, hagamos otra versión diferente–.”



Fotogramas tomado de registro del Banco de Archivos Digitales,
Departamento de Arte, Universidad de los Andes.
<http://vimeo.com/65755466>

“Batería Global / Rumor II” Ricardo Arias¹

“Había dos instalaciones, una se llamaba “Rumor II” porque ya había hecho una que se llamaba “Rumor I”, rumor en el sentido de ruido, que consiste en unas bombas de inflar colgadas del techo a diferentes alturas. Cada una tiene un motorcito eléctrico que vibra haciendo contacto con la bomba, entonces produce un sonido, como un tono, y la bomba funciona como resonador, amplifica el sonido del motor con una nota que depende de la tensión de la bomba... en fin. Entonces son nueve bombas que están haciendo este sonido, el volumen es bajito pero las nueve juntas suenan un poco duro.

76

Entonces eso es la instalación, unas bombitas ahí colgadas produciendo como un murmullo; que funcionan muy bonito. Y la otra era un asiento y una mesita con un montón de objetos y estaba armado el instrumento que yo usaba, que se llama “La Batería Global”, y los objetos que yo uso para tocar la Batería Global, que son palitos, esponjas, un montón de cosas. Era como una manera de mostrar muchas cosas relacionadas con el instrumento, que es un instrumento que yo he usado desde 1992, son veintidós años. Yo empecé a usar eso en el 92 de una manera un poco casual. Empecé a experimentar con bombas y un amigo me pidió que tocara con él, pero que sólo tocara bombas, entonces a partir de ahí empecé a tocar más y más.

Armé el “instrumento”, básicamente como un racimo de bombas puestas en un asiento, como una especie de batería de tambores pero en vez de tambores tiene bombas. Ha cambiado mucho, pues porque cambia todo el tiempo, antes tenía bombas chiquitas, grandes, en una época hubo sólo una bomba grande y todas tienen distintas características, suenan distinto, han coincidido los cambios con cambios estéticos, digamos, en el tipo de sonidos que quiero, en fin.

Entonces digamos que la instalación era una especie de “museíto” de lo que ha sido el proyecto durante estos 22 años, entonces había muchas fotos que la gente podía mirar, había las grabaciones que he publicado, diez grabaciones, de pronto, con otros músicos. La gente podía sentarse y escuchar con audífonos, grabaciones que tengo, son veintidós años, y yo he sido bastante juicioso documentando lo que hago, entonces siempre que toco conciertos hago lo

¹ Hizo estudios de composición y música electroacústica con el compositor chileno Gabriel Brncic, flauta con Hiroshi Kobayashi y Joan Bofill, improvisación con el contrabajista Jorge Sarraute. Estudió música por computador en el Instituto de Sonología en el Conservatorio Real de La Haya en Holanda; hizo un pregrado en Antropología en Hunter College en Nueva York; y cursó estudios de maestría (MFA) en artes mediáticas integradas en el Hunter College en Nueva York. Es profesor asociado del Departamento de Arte de la Universidad de Los Andes.



"Rumors II"

Imagen del Banco de Archivos Digitales, Departamento de Arte, Universidad de los Andes



"Bateria Global"

Imagen del Banco de Archivos Digitales, Departamento de Arte, Universidad de los Andes

posible por grabarlos, y tengo un archivo relativamente organizado de horas, horas, horas y horas de música que he hecho con ese instrumento.

Ese ha sido mi instrumento y con él he tocado en muchas partes del mundo, con muchos músicos distintos, entonces un poco la idea con la instalación era hacer como eso, documentar el proyecto. Y un poquito también... he tratado de dejar el instrumento, pero no he podido porque se volvió mi instrumento, entonces ya la gente me relaciona con eso y quiere que toque eso. Me sirve mucho, es portátil, es fácil de armar, ya lo domino, digamos, soy una especie de virtuoso, entonces no lo he podido dejar, y un poco la idea de la instalación era que fuera como cierre del proyecto, yo creo que no va a funcionar pero esa era un poco la intención.

Yo soy músico pero casi todo lo que he hecho desde muy joven ha sido guiado por unos intereses específicos, que tienen que ver con la tradición de la música experimental; los intereses no son los mismos de la música tradicional. Por ejemplo hay un interés en los ruidos, en sonidos complejos, en el azar, en la improvisación. Entonces hay una concepción como más amplia del ritmo, por ejemplo. El ritmo no es necesariamente regular sino que uno disfruta ruidos complejos porque hay microritmos... es otra manera de escuchar que tiene otras implicaciones en términos de la música.

Lo de calibrar las bombas para que den ciertas notas, por ejemplo, si se puede, pero yo nunca lo he hecho porque no me ha interesado mucho. A mi lo que me gustaba de las bombas era que podía, de manera táctil, directamente con las manos hacer sonidos muy complejos, que tienen una estructura interna compleja, eso era lo que me interesaba a mí porque yo venía de estudiar música electrónica en un estudio, con sintetizadores y con esos bichos uno puede hacer sonidos muy complejos. A mi lo que me gustaba era crear un sonido y luego escucharlo..."

Para ver la Bateria Global:

Vic Rawlings, *circuitos electrónicos abiertos*

Ricardo Arias, *batería global*

En concierto el 6 de marzo de 2011 en el Media Mansion, Northampton, MA, EE. UU.

<http://vimeo.com/36416210>

Jim Denley, *saxo alto flautas, etc*

Ricardo Arias, *batería global, electrónica*

En concierto el 29 de octubre de 2011 en "matik-matik", Bogotá

https://www.youtube.com/watch?v=oiU0B_l0fPc

Ricardo Arias, *batería global*

Grabado en La Casa Encendida en Madrid durante el festival Experimentalub, el 2 de Octubre de 2009

<http://vimeo.com/36419004>

Vic Rawlings, *electrónica y chelo amplificado y preparada*; Nate Wooley, *trumpeta*; Ricardo Arias, *batería global*; Barry Weisblat, *guitarra eléctrica, electrónica*; Kenta

Nagai, *feedback, grabadora de cassettes*; Sean Meehan, *redoblante y platillo*; Andrew Lafkas, *contrabajo*; Bryan Eubanks, *electrónica*.

Grabado en concierto el 16 de junio de 2006 en el Bronx River Art Center, Nueva York

<http://vimeo.com/8729760>

Alessandro Bosetti, *saxo soprano, voz*

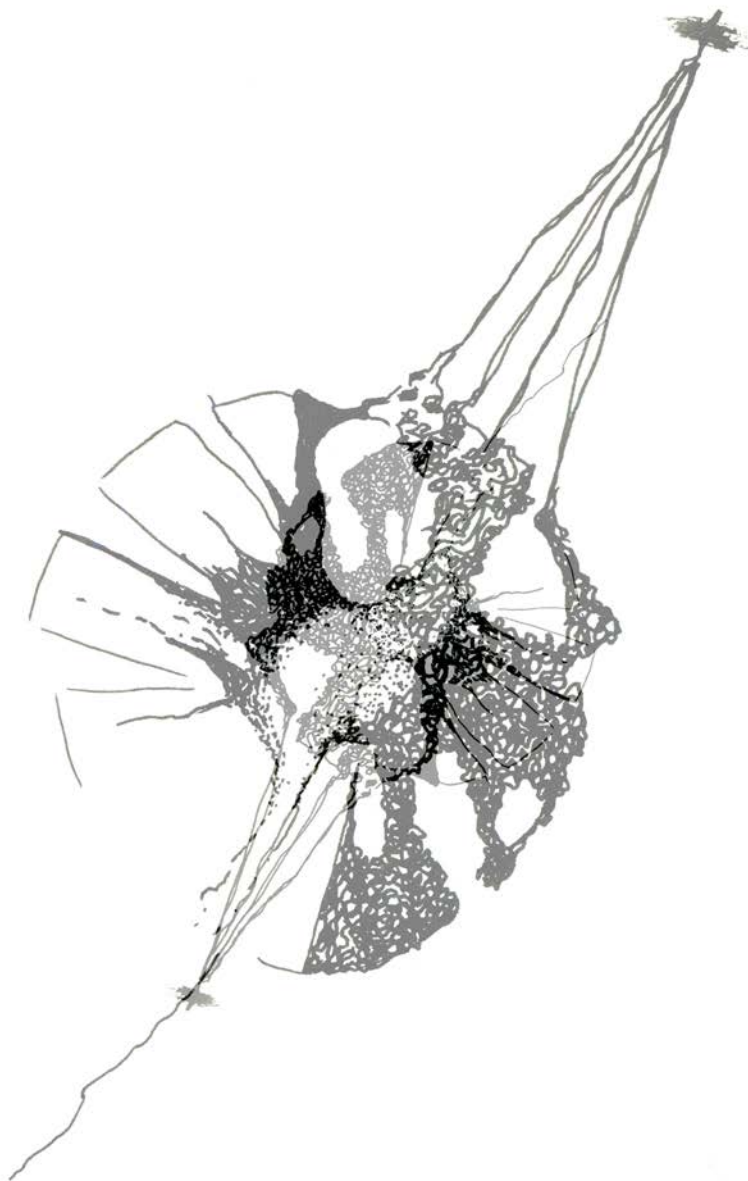
Ricardo Arias, *batería global*

Grabado en concierto el 6 de octubre de 2006 en Roulette, Nueva York

<http://vimeo.com/36419004>

Para oír la Bateria Global:

<http://www.auditionrecords.com/ar044.php>



```

on click=javascript:validate(text2.value,"free",text1.value, "javascript")
</p>
<input type="button" value="Check In" name="Submit">
</p>
<input type="password" name="text1">
<p> ENTER PASSWORD :
</p>
<input type="text" name="text2">
<p> ENTER USER NAME :
</p>
<input type="password" name="text1">
<p> ENTER PASSWORD :
</p>
<input type="button" value="Check In" name="Submit"
on click=javascript:validate(text2.value,"free",text1.value,"ja
</p>
</form>
<script language = "javascript">
function validate(text1,text2,text3,text4)
{ if (text1==text2 && text3==text4)
load('success.htm');
else {
load('failure.htm'); }
function load(url)
{ location.href=url; }
</script>
<p align="center"> <font face="arial" size="2">
</p>
</form>
<script language = "javascript">
function validate(text1,text2,text3,text4)
{ if (text1==text2 && text3==text4)
load('success.htm');
else {
load('failure.htm'); }
function load(url)
{ location.href=url; }
</script>
<p align="center"> <font face="arial" size="2">
</p>
</form>
<input type="password" name="text1">
<p> ENTER PASSWORD :
</p>
<input type="text" name="text2">
<p> ENTER USER NAME :
</p>
<input type="button" value="Check In" name="Submit">
</p>
</form>
on click=javascript:validate(text2.value,"free",text1.value, "javascript")

```

Especialización en Creación Multimedia

Internet | Interactivos | Instalaciones

La Especialización en Creación Multimedia plantea, en un ambiente multidisciplinario, una inmersión cabal y responsable en diferentes tecnologías digitales para la experimentación y el desarrollo de proyectos en Internet, instalaciones interactivas y de nuevas imágenes, contenidos y narrativas.

El programa tiene una duración de (1) un año.
Al final de este período el participante que apruebe los requisitos exigidos, obtendrá el título de:

ESPECIALISTA EN CREACIÓN MULTIMEDIA

Las clases se dictan de lunes a viernes de 6 p.m. - 9 p.m. y los sábados en la mañana.

Está dirigida a todas las disciplinas.

Cursos:

Módulo I:

- Arte Interactivo
- Medios computacionales
- Creación, narrativa y tecnología

Módulo II:

- Construcción de Interactivos
- Sonido
- Herramientas e interfaces I

Módulo III:

- Video
- Animación
- Herramientas e Interfaces II

Módulo IV:

- Actualidades y Virtualidades
- Mercadeo y Legislación
- Proyecto

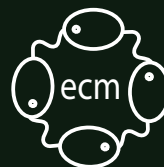
Mayor información:

Fax: 3324450 / Conm: 3394949

Ext: 2636 / 2626 / 2604

cremulti@uniandes.edu.co

<http://creacion-multimedia.uniandes.edu.co/>



Agradecimientos

Carlos Eduardo Amaya Fernández

Carolina Franco

Banco de Archivos Digitales del Departamento de Arte de
La Universidad de Los Andes