

Trayectorias del Audiovisual Tecnológico: Estrategias de representación en el video argentino (2008, fragmento)

Publicado en La Ferla, Jorge (comp.) *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires, Fund. Eduardo F. Constantini-Malba y Fundación Telefónica, 2008.

“La historia es un entorno canónico para una autobiografía individual”.
Jerome Bruner[1]

Este texto propone ensayar una posible historia conceptual del video arte argentino que considere sus estrategias creativas y que haga partícipe a la dimensión tecnológica como un aspecto decisivo en la construcción de un discurso virtuoso. Y esto precisamente en un momento crítico en el que podemos hablar del surgimiento de una nueva tendencia dentro de las prácticas culturales respecto al manejo de la información, que es fácilmente detectable también en el campo audiovisual: la desaparición del soporte duro –o, en definitiva, casi de la misma noción de soporte –al menos en su cualidad material. Fórmulas como las ofrecidas por el sistema de *pay-per-view*, [2] el *streaming*, [3] el *download* de material audiovisual [4] o incluso la venta callejera de *DVDs*, proponen un contacto casi momentáneo con obras que no parecen seguir ninguna voluntad de conservación o almacenamiento: simplemente, satisfacción seguida de descarte. Para nuestra fortuna, no obstante, la tecnología siempre nos tiene reservada una atractiva cuota de sorpresa y hasta incluso de contradicción: en el caso mencionado anteriormente, basta detectar que muchos de esos improvisados puestos callejeros de venta de discos de material audiovisual también incluyen – y en grandes cantidades- series televisivas, extrañamente un medio que en su origen se destacaba justamente por su carácter efímero, anclado en el vivo y el directo; o que actualmente y desde hace algunas décadas, instituciones culturales del mundo como museos, centros culturales, universidades o fundaciones materializan una tendencia a la conservación y el archivo de obras y textos vehiculizados desde diversos sitios en *Internet*, [5] paradójicamente un medio en el que la posibilidad de actualización veloz y permanente de la información supondría ligarlo a un eterno y enfático presente y un consecuente y vertiginoso desprecio por la memoria.

Es fácil detectar este tipo de aparentes contradicciones en los usos de cualquier aparato, siempre y cuando evitemos considerarlos desde una perspectiva tecnológicamente determinista, y por el contrario valoremos el principio según el cual no serían estos aparatos los que nos condicionan de antemano, sino el modo en que nos acostumbramos a hacer uso de ellos –el que apela a lo masivo, o el que apela a lo no convencional-. Pero para el caso del audiovisual, llamativamente, pocos son los estudios que seriamente se dedican a incluir esta variable tecnológica como punto nodal de todo análisis, sobre todo considerando que todo audiovisual es en sí mismo y como parte de sus propios principios ontológicos, tecnológico y maquínico.

Esta noción puede transformarse entonces en un objetivo, que implique entender las particularidades de cada dispositivo audiovisual empleado –el fotoquímico, la imagen electrónica, la imagen infográfica, así como las posibles

combinatorias y conmutaciones entre ellas- como un elemento estético, narrativo y expresivo que, sin determinar rígidamente a cada obra, provea sin embargo un abanico de posibilidades y restricciones que cada artista utilice, ya sea reforzándolas, ya sea negándolas y expandiendo así los límites de cada uno de estos dispositivos.

Más allá de esta serie de oportunidades que cada medio es capaz de ofrecer a la hora de la realización de una obra audiovisual, situarnos desde esta perspectiva también podría brindarnos algunas claves para acceder a ellas como espectador –si es que aún podemos echar mano a ese término- y a la forma en que algunos recursos se vuelven parte indivisible de la propuesta conceptual que cada realizador pone en juego.

No obstante, la reflexión sobre las artes audiovisuales tiene -todavía en muchas esferas- algunas deudas pendientes en torno a estos argumentos. Podemos detectar, a simple vista, dos enfoques que desoyen esta problemática a la hora de aproximarse al análisis audiovisual:

- La referencia temática. Esta se centra únicamente en aquello que la obra “cuenta”, en el sentido más corriente del término, y en general, suele ser el punto de partida de posteriores análisis de tipo sociológico, histórico o inclusive psicológico, pero en ningún momento involucra al propio dispositivo en el que estas obras son producidas, obviando así la carga ideológica, social o política implicada en todo producto cultural (incluidos, claro está, los aparatos).
- El préstamo de conceptos de otras áreas, particularmente desde el campo cinematográfico. Esta periódica aunque equivocada figura tiene no obstante un origen que pudo estar justificado años atrás: la referencia al cine como posible matriz del lenguaje audiovisual, que no sólo ha brindado una batería de recursos sino –de manera aún más relevante- casi una especie de horma conceptual a partir de la cual los medios audiovisuales que le siguieron en el tiempo se han ido estableciendo (ya sea para asemejarse tanto como para distinguírsele). Pero este vicio del análisis audiovisual puede explicarse también a partir del propio desarrollo de la técnica cinematográfica, que prácticamente no ha experimentado cambios significativos en todo el último siglo, más allá de aquellos que refuerzan la voluntad naturalista y narrativa del cine masivo e industrial. No obstante, hoy en día esta invisible permuta de conceptos se ha revelado insuficiente para dar cuenta de muchas de las prácticas audiovisuales que atestiguamos en el presente, sobre todo porque no se ha conseguido todavía una compensación sistemática para ese descuido[6] que permita elaborar criterios tan sofisticados y una historia tan sólida como la que sí consiguió gestar el análisis cinematográfico.

Tratando de evitar la tendencia sugerida por estos argumentos podríamos, a partir de este punto, ensayar una posible historia conceptual del audiovisual argentino, delineada desde la puesta en escena- si aceptamos el término en su diversidad semántica- e involucrando a la tecnología como parte indisociable y significativa en la construcción de cada lectura. Por supuesto, somos concientes

que cualquier intento de historizar sólo cronológica y exhaustivamente es, desde el comienzo, una empresa condenada al fracaso; por ese motivo y para evitar cualquier excesiva dosis de ambición, partiremos del trazado de lo que podemos identificar como tres grandes estrategias de representación –entre muchas otras posibles, pero que pueden sugerir algunas tendencias que se reiteran en varias obras audiovisuales argentinas-, que no guardarán ningún orden cronológico, sino que serán transversalmente interceptadas por una historia de las máquinas usadas para crear esas representaciones: imágenes como testimonios (ir)refutables, imágenes como íconos adorados, e imágenes como consolidación de imaginarios.

No casualmente, los dos primeros ejes estarán dedicados a un corpus de obras que ensayan diversas lecturas de un país –Argentina- aunque adentrándose paralelamente en un repaso y una crítica hacia ciertos vicios en las representaciones visuales hegemónicas del poder y la historia y, evidentemente, también hacia los aparatos que las han gestado.

1. 1. Imágenes como testimonios (ir)refutables

La densidad de la imagen como testimonio, como prueba de existencia o como superficie revestida de un carácter de verdad se aferra indudablemente a la objetividad inaugurada por la imagen fotográfica, es decir, al primer aparato que no necesitaba de la mano del artista para inscribir un registro del mundo, particularidad que André Bazin atribuía justamente al carácter maquínico y automático de un proceso en el que por vez primera, el hombre se encontraba ausente.^[7] Sin dudas, estos atributos de la imagen fotoquímica han propiciado un influjo semejante al resto de las máquinas audiovisuales, particularmente a aquella que le siguió en el tiempo: la imagen electrónica. La televisión, en este camino, se ha servido notoriamente de este influjo, incluso acrecentándolo con la instantaneidad y la transmisión en directo de la imagen registrada, que llegaba hacia múltiples puntos del globo al mismo momento, mayormente bajo la forma del noticiario televisivo y su potencia de verdad.

Pero como decíamos al inicio, cualquier tecnología tiene la potencialidad de condensar una carga ambigua y estimulante que escape a los moldes preestablecidos por el manual de instrucciones. En el seno de la imagen electrónica, podemos pensar a esta otra vertiente habiendo encontrado su cauce en las experimentaciones realizadas por el video.

Para el caso de Argentina, toda una primera generación de estas indagaciones con el video se gestó en torno al medio televisivo, durante la década de los 80 y principios de los 90, bajo la forma de una mirada crítica que habilitaba cierta voluntad de ruptura con el modelo institucional de la televisión.^[8] Manifiestamente, una de las obras fundacionales de esta tendencia es *Reconstruyen crimen de la modelo*,^[9] de Andrés Di Tella y Fabián Hoffman, cuyo punto de partida fue justamente una noticia emitida por el legendario *Nuevediarario* de Alejandro Romay, un informativo sensacionalista que tuvo momentos de máximo esplendor y *rating* durante la década de los 80.

Según Joan Ferrés, la puesta en forma televisiva de la realidad ha acrecentado una tendencia a la espectacularización de la noticia, que puede detectarse en algunas estrategias como la dramatización, la utilización de música y algunos efectos visuales y sonoros. Pero si existe un modo extendido de espectacularidad es lo que el autor denomina “la explotación sensacionalista y morbosa de todas aquellas informaciones que conectan con situaciones de dolor y muerte”,[\[10\]](#) una consigna perfectamente ilustrada ya por el propio título del trabajo en video.

Reconstruyen crimen de la modelo podría pensarse entonces como un trabajo en el que todas estas estrategias del espectáculo son llevadas al paroxismo, y en ese mismo acto, puestas al desnudo. Por un lado, el *ralenti* adopta una forma casi quirúrgica frente a imágenes que son a su vez el registro de una acción puesta en marcha para analizar con exhaustividad cada movimiento, cada trayectoria, cada gesto (la reconstrucción de un crimen es una técnica básica de los estudios criminalísticos). Pero no debemos olvidar que la “materia prima” de este video no es aquel hecho, sino su transformación en noticia televisiva espectacular, lo cual también se refuerza desde una peculiar forma de suspenso introducida por planos negros, que interrumpen no sólo el desarrollo de lo que podría haber sido el directo televisivo de la emisión original, sino que sobre todo operan suspendiendo el propio relato, e insertando así una gran dosis de ambigüedad entre el espectáculo, el todo-dado-a-ver sin censuras ni prurito, y pequeñas cuotas de ocultamiento, a las que también el *ralenti* contribuye creando imágenes casi fijas. Por último, la música, los efectos sonoros, la introducción de voces desgarradoras de testigos y personas involucradas en el crimen y la elección de mantener el relato del periodista en la escena, también aportan su dosis de dramática levedad.

Sin embargo, la pieza fundamental de *Reconstruyen crimen de la modelo* probablemente sea la posproducción y grabación en *U-MATIC HB*, un formato de video analógico mayormente utilizado para el registro de entrevistas o informativos televisivos, ya que no ostentaba la calidad de los sistemas profesionales. En esta línea, entonces, hablar de la televisión con sus propios medios nos implica casi al nivel de un ejercicio metalingüístico en el que la propia tecnología y la explicitación de sus usos masivos tiene el coraje de transformarse en una toma de posición ideológica: “si el discurso informativo es objetivo es también, necesariamente, inanalizable en tanto discurso; si devuelve los hechos tal y como son, no hay lugar en él para el sentido, ninguna huella de subjetividad”.[\[11\]](#) Pero si esos mismos efectos son forzados con extremo vigor hasta que un estallido revela las partículas de las que ese discurso estaba hecho, la fuerza de lo real se vuelve entonces, fuerza de la puesta en escena.

Otro trabajo de referencia, *El ticket que explotó*,[\[12\]](#) video de Gustavo Galuppo, también involucra imágenes extraídas de noticieros televisivos ligadas a la tragedia y la muerte: imágenes de los lamentables acontecimientos del 20 y 21 de diciembre de 2001 que tuvieron como patético escenario a la ciudad de Buenos Aires.

Sin embargo, en este caso, la referencia visual y tecnológica excede el propio medio en el que se trabaja, en primer lugar porque ya esta obra implicó procesos de posproducción dentro de un computador, y en segundo lugar porque Galuppo echó mano no sólo a la iconografía televisiva nacional, sino también a la iconografía cinematográfica y televisiva norteamericanas. Este tratamiento aglutinador propiciado por la tecnología digital resulta, para *El ticket que explotó*, el punto originario de la elaboración de un discurso sobre la imagen audiovisual en sus vínculos con el poder y el control social.

Sin embargo, más allá del ordenador y en un gesto que podemos rastrear en gran parte de la producción del videasta rosarino, la referencia al cine sea probablemente la más explícita y la más sólida, funcionando como un puntal sobre el que se cimienta la manipulación de imágenes pertenecientes a otros medios audiovisuales hegemónicos (imágenes cinematográficas de viejos *westerns* norteamericanos que celebran la aniquilación de los nativos, el rostro del presidente George W. Bush emitido por cadena nacional, *slogans* publicitarios que apelan al valor y la victoria, etc.). Y es precisamente aquí donde la puesta en escena se entronca con la tecnología: el iris titilando, como en el viejo cine, pero en un efecto simulado por la máquina digital: el cine antes y después de la TV, el cine en tránsito incesante, el cine en diálogo con imágenes del pasado, del presente, de otros medios.

A título de breve reflexión casi entre paréntesis, resulta llamativo que, a pesar de servirse permanentemente de la fuente inagotable que ofrecen otros medios audiovisuales, la propia producción videográfica parece no haber logrado todavía constituirse como núcleo de referencia sólida para el propio video, al menos en el ámbito argentino, omisión que se revela en trabajos que toman al cine, la televisión o incluso la pintura como medios sobre los que elaborar un discurso, pero no al propio video. La notoria excepción a esta tendencia, sin embargo, sería *Hágalo Ud. Mismo*,^[13] una especie de catálogo de los vicios del videoarte, en el que irreverentemente se incluyen imágenes de otras obras argentinas (*Áreas*,^[14] de Hernán Khourian, por ejemplo), y que paralelamente, más allá del disgusto, la ironía o la ocurrencia, podría entenderse como un manifiesto erudito basado en un estudio sistemático de las formas más convencionales de una disciplina que se pretende no convencional.

En la línea de lo propuesto por *El ticket que explotó*, podemos decir que un medio es capaz de reflexionar sobre sí mismo desde otro medio diferente, ya que en ese encuentro, muchas veces por el mero contraste, otras veces por facilitar operaciones diversas al medio original, se revelan mecanismos, contradicciones, estrategias invisibles; sin dudas, un caso paradigmático y brillante de ese tipo de relaciones entre medios lo constituye *Perón, Sinfonía del Sentimiento*, de Leonardo Favio.^[15] Esta compleja y titánica empresa de casi seis horas de duración y cinco años de realización, puede definirse en una simplista e imprecisa aproximación como un documental sobre la historia del movimiento peronista, desde la Primera Guerra Mundial hasta la muerte del propio general Perón. Sin embargo, deberíamos precisar que el desafío mayor de Favio no es el de narrar las vicisitudes de las tres presidencias de Perón de forma ordenada y

absoluta, sino la de narrar una posible historia de las imágenes que han acompañado a nuestro país, las difundidas pero también las inexistentes.

Ahora bien, en este caso, es muy difícil definir este trabajo desde un dispositivo particular, sino que nos vemos en la necesidad de circular en torno a una propuesta que justamente se sustenta en la combinatoria creativa de diversos medios. Pero por supuesto, esta característica no resulta en sí misma un valor agregado, sino que se hace preciso analizar en qué trayectorias desemboca.

Un camino posible sería el de atender justamente a la intervención de imágenes artesanales -dibujos y pinturas, ya sean fijas o animadas-, considerando esta elección en el contexto de un pretendido documental, siendo al menos esta la intención expresada por Favio al inicio de esta serie.[\[16\]](#) Elección curiosa si se entiende al documental en esa vertiente que lo emparenta con el “documento”, con el registro o el resguardo del vestigio de un hecho ya acaecido; en primer lugar, porque estos dibujos o pinturas, en tanto imágenes artesanales, no cooperarían con aquella prueba de existencia de la que hablábamos al inicio de este apartado, rasgo que sí fundaría la imagen maquínica y automática; pero también porque cierta función de singularidad de la imagen fotoquímica vendría a estar también ausente en este (llamémosle) documental, es decir, esa capacidad de remitir a un objeto único y sólo a él.[\[17\]](#)

En este sentido, podemos remitirnos a toda una secuencia basada en la voz de Juan Domingo Perón, pronunciando un apasionado discurso mientras aún era Secretario de Trabajo y Previsión, a través del cual se apela a un calamitoso estado de situación de los trabajadores argentinos. Pero en lugar de recurrir a película de archivo para dar consistencia visual a esa secuencia, Favio acude a una serie de dibujos de manifestantes que, moviéndose por el espacio indefinido de la pantalla, deambulan abandonados para narrar precisamente un período en el que, para Favio, aquellas masas no tenían guía ni representación alguna ya que Perón aún no era su presidente. Puede entenderse así la relación entre esta elección de un tipo de imagen artesanal y la intención de despegarse justamente de ese poder de singularidad de la imagen fotoquímica, ya que no es aquí la identidad de los sujetos lo relevante, sino el concepto que ellos, juntos como masa frente al general Perón, simbolizan.

Lúcidamente, esta visión particular también se filtra en los fragmentos en los que sí se recurre a archivos fílmicos (como aquellos que registraron el terremoto en San Juan o varios discursos en la Plaza de Mayo), aunque reforzada en esas imágenes por la decisión del realizador de mostrarnos a esas masas en plano general, recurso que, si bien puesto en marcha desde un medio diverso como el fotoquímico, continúa el mismo concepto de debilitamiento de la singularidad, esbozado también por la secuencia de dibujos. No obstante, es importante remarcar que esta lúcida y coherente combinatoria entre imágenes de diversa índole se manifiesta conforme a una serie de operaciones impregnadas por la lógica del computador, en el sentido de una amalgama de diversos medios que es posible de ser operada merced a una conversión digital, un procesamiento de datos y una posproducción enteramente realizada en un ordenador.

Podemos atrevernos a decir, entonces, que esta dimensión simbólica de la imagen más allá de la puramente indicial que podría caracterizar a un documento, no se inscribe únicamente como testimonio de los hechos ocurridos de forma fehaciente (¿acaso es eso posible?), sino como un proceso de pensamiento, interpretación y, en definitiva, como una toma de posicionamiento ideológica y política del propio realizador, que impregna la(s) lectura(s) de la(s) historia(s) desde la intimidad de cada mirada.

[1] Bruner, J. "La construcción narrativa de la realidad" en *La educación, puerta de la cultura*. Madrid, Visor, 1997.

[2] Servicio ofrecido por diversos operadores de televisión por cable, que permite acceder a determinados programas elegidos por el cliente mediante el pago de una tarifa. Este servicio se diferencia del abono convencional a un operador de cable, ya que el *pay-per-view* no implica el acceso a una programación a diversas señales durante las 24 hs., sino a un evento particular específicamente elegido por el usuario. Si bien era este un servicio exclusivo de la televisión, diversos sitios en *Internet* también ofrecen contenidos audiovisuales bajo esta modalidad.

[3] La tecnología *streaming* permite acceder a un archivo de audio o video sin necesidad de descargarlo al ordenador, lo cual permitió habilitar sistemas de radio y televisión por *Internet*.

Ver <http://es.wikipedia.org/wiki/Buffer%C3%A9oer>

[4] Numerosos sitios permiten no sólo acceder, sino también descargar y almacenar diversos contenidos audiovisuales en el disco rígido de cada usuario, así como también archivos de textos, *software*, música o imágenes, en formato de descarga.

[5] Entre otros, la Associação Cultural

Videobrasil: www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/home/home.asp; el Centre Georges

Pompidou: <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Accueil.nsf/tunnel?OpenForm>, el Museo Reina Sofía: www.museoreinasofia.es

[6] Phillipe Dubois busca contrarrestar esta tendencia y esta deuda analítica en el estudio de la imagen electrónica, intentando proponer conceptos diversos a los establecidos por el lenguaje cinematográfico. Ver "Para una estética de la imagen video" en *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

[7] Bazin, A. "Ontología de la imagen fotográfica" en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ed. Rialp, 1966, 1994.

[8] Ver Taquini, G. y Trilnick, C. *Buenos Aires Video*, Buenos Aires, ICI de Buenos Aires, 1993; Alonso, R. y Taquini, G. *Buenos Aires Video X. Diez años de Video en Argentina*, Buenos Aires, ICI-AECI, 1999.

[9] *Reconstruyen Crimen de la Modelo*. Andrés Di Tella y Fabián Hofman, 1990.

[10] Ferrés, J. "Pautas para el análisis crítico de informativos" en *Televisión y Educación*, Barcelona, Paidós, 1996.

[11] González Requena, J. "La ideología de los medios: ideología de la comunicación" en *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Madrid, Akal, 1989.

[12] *El ticket que explotó*. Gustavo Galuppo, 2002.

[13] *Hágalo Ud. Mismo*. Federico Mércuri, 2001.

[14] *Áreas*. Hernán Khourian, 2000.

[15] *Perón, Sinfonía del Sentimiento*. Leonardo Favio, 1999.

[16] Al inicio del primer capítulo, se presenta como “Un documental de Leonardo Favio”.

[17] Sobre este punto, ver Dubois, P. “De la verosimilitud al index” en *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 50.