



María Elena Lucero
(coordinadora)

IMÁGENES EN TRÁNSITO

ACCIONES
Y
PROCESOS

Lucero, María Elena

Imágenes en tránsito . Acciones y procesos / María Elena Lucero ; contribuciones de María Cecilia Olivari ; Alejandra Panozzo Zenere. – 1a ed. – Rosario : UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2019.

320 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-702-350-3

I. Artes Visuales. I. Olivari , María Cecilia, colab. II. Panozzo Zenere, Alejandra, colab. III. Título.

CDD 792.02908

Diseño editorial y diseño de tapa: María Cecilia Olivari.

Imagen de referencia: Fotograma de *Sculpture Park, bajan corriendo* (2018) de Margarita Bali. Cortesía de la artista

© Margarita Bali, Buenos Aires, Argentina

Comité académico de evaluación:

Carlos Aguirre Aguirre

Paula Bertúa

Gisela Kaczan

María Elena Lucero

María Rita Moreno

Alejandra Panozzo Zenere

Carolina Rolle

María Claudia Villarreal

Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Instituto de Estudios Críticos en Humanidades / Facultad de Humanidades y Artes / Universidad Nacional de Rosario–CONICET / Argentina / cevilat@gmail.com

Red de Estudios Visuales Latinoamericanos / Organización internacional sin fines de lucro / redevlat@gmail.com

ÍNDICE

Introducción

El tránsito como condición de la visualidad, por María Elena Lucero _____ 11

I. TIEMPOS DE CINE

Apuntes para una morfología del sueño en Glauber Rocha, por Carlos Aguirre Aguirre _____ 19

Representaciones en “Machuca” de la vida cotidiana del periodo de la Unidad Popular, por Natacha Scherbovsky _____ 26

Ficciones visuales y temporalidades en disputa: Orfeu negro (1959) de Marcel Camus, por María Elena Lucero _____ 34

II. DINÁMICAS COMUNICATIVAS

Gestos iconoclastas. Regulación del orden visual de las infancias: el caso de Zamba, por Greta Winckler _____ 43

Arte acción, una inauguración como acción de arte (1979), por Leslie Fernández Barrera _____ 51

Prácticas artísticas en territorio: exploraciones de la agrupación Mesa8, por Natascha De Cortillas Diego _____ 59

III. PAISAJES, SUJETOS Y REGISTROS

- Pistas para leer la identidad visual de un museo de arte contemporáneo*, por Alejandra Panozzo Zenere _____ 67
- Entre cemento y engrudo: el paste up la heterogeneidad visual en Bogotá como prácticas connotadas*, por Laura Paola Fajardo Leal _____ 75
- Pintar y pegar: intervenciones visuales de agitación urbana en Bogotá*, por Laura Jimena Riveros Cuervo y Diana Carolina Rojas Salazar _____ 81

IV. PROCESOS FOTOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES

- Intersecciones: la materialidad de la imagen y la crítica de la violencia*, por Jesús Antuña _____ 89
- Esteban Pastorino: Variaciones sobre la distancia*, por Paula Bertúa _____ 96
- Sur, paredón y después. La representación de las barreras y los límites en el film Sur, a través del diseño fotográfico*, por Franco Cerana _____ 103

V. CUESTIONES DE GÉNERO

- Imaginar, delinear, componer cuerpos sexuados en el espacio de la playa*, por Gisela Kaczan _____ 113
- Imagen y archivo: las vanguardias de Hilda Mundy*, por Luciana Irene Sastre _____ 121

VI. CIRCUITOS PERIFÉRICOS

- Mutaciones documentales: de la desclasificación digital a la obra deriva. Transacciones visuales en la obra de Voluspa Jarpa*, por María Cecilia Olivari _____ 131
- Um museu no metrô: política e estética em espaços circundantes*, por Rita Luciana Berti Bredariolli _____ 139

VII. OBJETOS TRANSVISUALES

- Soportes. La instalación Arco (12-12-2017) de Luciana Sastre y Sebastián Huber*, por Luz Rodríguez Carranza _____ 149
- Las Jornadas del Color y de la Forma: una mirada desde los estudios de performance*, por Lucía Cañada _____ 156
- Los puntos tejidos transvisuales: imantaciones posibles en las artes de Yayoi Kusama a Oskar Fischinger*, por Ornela Barisone _____ 166

VIII. ALTERIDADES

- Pueblos indígenas, estrategias de producción audiovisual y apropiaciones comunitarias de la cámara*, por María Claudia Villarreal _____ 177
- Prácticas interconectadas. Desplazamientos de visualidades, artefactos y dispositivos en viajes al Gran Chaco. Siglos XIX–XXI*, por Mariana Giordano _____ 184
- Conflictividad y representación en “Ahora te vamos a llamar hermano”: esquivarlas de una película ruiciana*, por María Rita Moreno _____ 193

IX. DISPOSITIVOS MEDIALES

- Imágenes en la red. Violencia y nuevos regímenes escópicos*, por María Elena Ferreyra _____ 203
- El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica*, por Marina Gutiérrez De Angelis _____ 216
- Situaciones disruptivas. En el margen de la configuración*, por Susana Pérez Tort _____ 225

X. ESPACIOS Y TERRITORIOS

- Vistas urbanas en los salones y vistas ópticas. Un cruce medial en la conformación de la cultura visual en Buenos Aires (1852–1861)*, por Paula Bruno _____ 235
- De Mnemosyne a Blade Runner: las imágenes dialécticas benjamíneas y el sentido del arte contemporáneo*, por Irma Sousa _____ 243
- Imagen dialéctica: Una actualización del sentido de la historia por W. B.*, por Ignacio Chávez _____ 251

Conferencia

- Los Estudios Visuales y la crítica de la razón latinoamericana*, por Danusa Depes Portas _____ 259

VIII.

Alteridades

Conflictividad y representación en “Ahora te vamos a llamar hermano”: esquirolas de una película ruiciana

María Rita Moreno
 Incihusa CCT
 Mendoza
 Argentina
 xrmkmx@gmail.com

1. En 1927 Walter Benjamin publicó en *Die literarische Welt* un brevísimo escrito llamado *Réplica a Oskar A. H. Schmitz* como respuesta a *Potemkinfilm und Tendenzkunst*, artículo elaborado por el mismo Schmitz cuyo contenido apuntaba a fundamentar que la película *El acorazado Potemkin* no contenía los elementos necesarios que permitieran elevarla al estatus de «obra de arte». Lo detectado por el filósofo en la evaluación de Schmitz es cierto desfase entre una reflexión *de* lo sensible erigida desde la potencia de un sujeto trascendental y las demandas devenidas *en* lo sensible a partir del decurso histórico que se patentiza en las primeras décadas del siglo XX.

Benjamin no objeta la distancia denunciada por Schmitz entre lo que se considera propio de una obra de arte y lo contenido en la película de Séguei Eisenstein. Por el contrario, asume esta distancia en su carácter histórico y proyecta pensarla a la luz de las implicancias contenidas en las revoluciones técnicas. Estas revoluciones, afirma el filósofo, “son los puntos de fractura del desarrollo del arte” (Benjamin, 2015: 148). Entre los diversos puntos de fractura de las formaciones artísticas el cine constituye uno de los más potentes en la medida en que en él “surge una nueva región de la conciencia” (*Ibid.*: 148).

De allí que, según lo propuesto por Benjamin, el caudal novedoso implicado en la película soviética deba ser evaluado conforme al uso específico que ella hace de las propiedades técnicas de la imagen en movimiento. Este uso cristaliza con ejemplaridad en el hecho de que, en cuanto el reverso dialéctico de la técnica desatada ridículamente

(esto es, el cine norteamericano como el paradigma de la imagen en tanto soporte de la industria hollywoodense), el filme de Eisenstein patentiza como actor principal no ya una *star*, sino, contrariamente, la escuadra de una flota.

Walter Benjamin hace foco, entonces, en el modo en que Eisenstein exprime la necesidad técnica del montaje hasta su metamorfosis cualitativa, pues consigue hacer saltar desde la dinámica de la misma imagen su nuevo protagonista: en *Potemkin* “por primera vez, el movimiento de masas tiene ese carácter por completo arquitectónico pero no tan monumental que demuestra el derecho al registro fílmico de ese movimiento” (*Ibid.*: 149). En otras palabras, la potencia de la imagen inaugurada por el filme soviético anida en la presentación del movimiento de un colectivo y no ya del imperio de un protagonista. La exhibición de un grupo en cuanto matriz arquitectónica y, no obstante, carente del carácter aurático de la subjetividad monumental constituye la formulación política más fecunda de *El acorazado Potemkin*.

2. ¿Qué supone esa diferenciación entre lo arquitectónico y lo monumental? ¿Y cómo conviene ello con los modos de exhibición de un colectivo? Resulta pertinente recordar a este respecto el clásico desplazamiento señalado por Benjamin del valor cultural hacia la preponderancia del valor exhibitivo. Él liga no sólo con el también canónico debilitamiento del aura, sino aún más con la fundamental emergencia del nuevo actor social que tanto inquieta al filósofo. Esta nueva figura social, nombrada prototípicamente en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* como «masa», ha de devenir la nueva protagonista en la medida que es ella quien consigue tejer nuevos modos de comportamiento en función de ese deslizamiento. Lo cardinal, entonces, es la posibilidad de la masa de revelarse como un colectivo informe y desbordante no debido a su irracionalidad sino a causa de su potencia de poner al descubierto la racionalidad operante en las categorías bajo las cuales se pretende subsumirla.

Es decir, la masa no ha de fungir meramente el rol del nuevo espectador de las obras cinemáticas –incorporando en la historia nuevos modos de vincularse con la imagen–, sino que ha de subvertir las lógicas de producción de las imágenes al tornarse la actriz predilecta de las mismas. Desde el punto de vista de Benjamin, se trata siempre de las posibilidades contenidas en los medios de producción y no en quienes los manipulan: que sea el colectivo quien asume la centralidad de la imagen en detrimento de la subjetividad estelar encuentra su fundamento en el hecho de que son los medios de producción técnica de la obra de arte los que incrementan la capacidad exhibitiva de una imagen hasta el punto de dotarla de funciones completamente nuevas.

Ello se pone de manifiesto por entero en la afectación de los modos de interpretar. El hecho de que la producción de imágenes cinematográfica precise como un momento de sí el montaje conlleva una diferencia específica: mientras el actor de escenario teatral se desempeña ante un público, el intérprete de cine actúa frente a un gremio de especialistas (directores de producción, directores de escena, camarógrafos, ingenieros de sonido, etc.), quienes están en posición de intervenir en cualquier momento en pos de indicarle al actor o a la actriz la manera de actuar. Esta característica aparentemente anecdótica es, empero, “de suma importancia en términos sociales” (Benjamin, 2015: 46), pues el desempeño del intérprete de cine está sometido a una evaluación, la cual “consiste en la superación de una cierta barrera; aquella que mantiene dentro de unos límites estrechos el valor social de los rendimientos sometidos a prueba” (*Ibid.*: 47).

Así entonces, lo propio de la técnica cinematográfica no consiste tan sólo en la metamorfosis de las sensibilidades contemporáneas, sino que su caudal político encuentra fuerza revolucionaria al tornar la capacidad de exhibirse en una prueba. Es decir, el cine edifica su carácter disruptivo en tanto logra que el desempeño de quienes configuran el contenido de la imagen sometido a prueba se torne exhibible.

Benjamin insiste no sólo en la cualidad transportable de la imagen en cuanto exhibible, sino que enfatiza aún más el devenir transportable de la imagen ante la masa. Pues ella, el sujeto estético-político del siglo XX por antonomasia, supervisa al intérprete y a todos los demás participantes en la producción de la imagen. Esta cuestión merece ser resaltada todo lo que se pueda porque en ella se encuentra ya problematizada la transformación implicada en las nuevas formas de producción de las imágenes y la correspondiente alteración de los circuitos de circulación y consumo.

Aunque resulte impreciso analizar estos procesos desde la lógica unidireccional de la causa-consecuencia, sirve a los fines inmediatos expresar que el impacto en las lógicas comunitarias es una de las derivaciones necesarias de estas alteraciones: al afectarse los modos de representación se afectan los modos de representación política también. La invisibilidad de la masa en el proceso de supervisión (es decir, el hecho de que no esté físicamente presente a la hora de elaborar la imagen, pero sí espectralmente en cuanto el sujeto certificador de su validez) sólo incrementa la autoridad política de esa supervisión y hace emerger “el interés originario y justificado de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase” (*Ibid.*: 55).

La reproductibilidad técnica del universo imaginativo avanza hacia la transformación de los espacios sociales y las dinámicas políticas, pues a la vez que pone en crisis la barrera entre los protagonistas hacedores de la imagen y sus receptores hace tambalear los límites entre las imágenes y los conceptos.

Como ha observado Vilém Flusser, las imágenes técnicas –tal como él llama a las imágenes producidas y reproducidas técnicamente– han conseguido subvertir la relación previa que mantenían con los conceptos. Mientras que en las épocas premodernas la escritura disolvía las imágenes en conceptos, los nuevos códigos técnicos con los que se elaboran las imágenes de la modernidad –esto es, fotografía, cine, imágenes digitales– permiten, a la inversa, armar conceptos con imágenes. Así entonces, lo sediciosamente nuevo en las imágenes técnicas anida en su carácter modélico; su ser «modelos» indica un significar conceptos. Dicho de otro modo, “el hombre premoderno vivía en un mundo de imágenes, que significaba ‘el mundo’. Nosotros vivimos en un mundo de imágenes, que busca significar teorías acerca del mundo. Esto es lo revolucionario de nuestra situación” (Flusser, 2016: 103).

Lo que subyace a la famosa aseveración benjaminiana que sostiene que “todo hombre de hoy tiene derecho a ser filmado” (Benjamin, 2015: 52) no alude, en consecuencia, tan sólo a la pérdida de significación de la diferenciación entre público y autor, sino principalmente al señalamiento de la intrincada e innovadora dinámica supuesta en la vinculación entre la cuestión de la representatividad y la exhibición de las masas.

3. Lo propio de la técnica cinematográfica en cuanto punto de fractura es su capacidad de triangular la relación fundamental de la masa y su caudal exhibitivo con la imagen. La vehemencia de las imágenes técnicas consiste, por lo tanto, en la explicitación del derecho a la imagen asumida por un colectivo politizado en sus modos de poner en cuestión los modos clásicos de la representación.

En *Ahora te vamos a llamar hermano*, un corto dirigido por Raúl Ruiz en 1971, encontramos una concreción ejemplar de esta particular arista política del cine discernida por Benjamin. Esta película se erige como testigo del encuentro entre Salvador Allende y el campesinado mapuche de Temuco el 28 de marzo de ese mismo año en ocasión de la firma del Proyecto de Ley que creaba la Corporación de Desarrollo Indígena y modificaba la Ley 14511 (ley que venía siendo sometida a discusión por los mapuches desde hacía dos años).

En esta construcción audiovisual el cineasta chileno aborda la compleja problemática supuesta en la exhibición de las masas y los sistemas de representación: si bien el

mapuche debería estar en ese contexto mejor y más representado que nunca está, no obstante, expuesto a la amenaza de desaparecer a causa de su propia representación política y estética. Dicho de otro modo, en el sistema de representación política mediante el cual se ampara la heterogeneidad de lo nacional, lo que se juega, lo que pelagra en terminología benjaminiana, es la presentación de la particular diferencia en la estereotipación reiterada de sus imágenes. De allí que Didi–Huberman enuncie la pertinencia de juzgar las democracias modernas conforme al criterio de su capacidad de exposición de los sujetos políticos (Didi–Huberman, 2014: 28).

Cuando el corto irrumpe ante nosotros con el plano horizontal interceptado desde la izquierda con las voces rotundas de los mapuche (1'25''), a la mirada parece no quedarle otra posibilidad más que la de acercar o alejar el plano. No somos quienes miramos los que nos adentramos exploratoriamente en un terreno inquietante en cuanto exótico, sino que, a la inversa, son los otros quienes intervienen la linealidad visual de manera tal que exigen la calibración del ojo. Ruiz indaga el caudal exhibitivo del mapuche en una coyuntura altamente exhibible y, sin embargo, no explica quiénes ni cómo son los mapuches: la dubitación constante de los planos configura desde el inicio el problema de la imagen de un otro político.

El vértigo de las voces protagonistas se multiplica en la coreografía auditiva que construye la pareja de ancianos hablando a la par (2'44''), casi como si se tratara de un mantra que pone de manifiesto que la lengua no es una sola y que el *λόγος* se dice de muchas maneras, incluso –sino aún más– en formas no articuladas. Eso explica el gesto ruiciano de colar imágenes de la ciudad temuquense (2'59''). En cada una de ellas se advierten las numerosas líneas y direcciones en que deviene esa otredad que ha logrado emerger del fondo para constituirse la figura protagonista de este corto.

Pues los numerosos primeros planos de la pareja de ancianos, de los músicos, de la caravana que se dirige al acto político, de los temuquenses en el mercado, incluso el primer plano del rostro del joven pronunciando el discurso evidentemente –occidentalmente– politizado (4'51''); todos ellos no están en función de retratar las subjetividades y su carácter particularmente dramático, sino más bien en pos de subvertir la jerarquía del líder político y el pueblo seguidor. La soberanía de los rostros no actúa como la última trinchera del aura, sino que eleva al centro aquello descartado por la historia progresiva: son los resabios de la modernidad en cuanto régimen político y estético los que copan la superficie de la imagen para recordarnos que “no hay encuadres estéticos sin cuadros políticos” (*Ibid.*:69).

De manera constante la irrupción de los otros determina cierta dubitación e insta sin respiro a ajustar nuestro acostumbrado modo de ver. No es nuestra mirada usual e identificadora la que pone la medida, sino que nuestro ver titubea ante la frontera de las voces y figuras que empiezan a aparecer. Pareciera como si cualquier ejercicio definitorio de la imagen se tornara injusto por premeditado. Ahora bien, el discurso del joven con sombrero deja en claro que el abordaje imaginativo de este corto no exotiza románticamente el sujeto que indaga, sino que exhibe su cabal alteridad en su radicalidad política. El rostro encarna, cual mónada, la conflictividad histórica de su irreductible colectivo cuando declara resueltamente que la explotación le pertenece al sujeto «nosotros»: “este Gobierno nos dará tierras a nosotros que trabajamos aquí en estas tierras” (5’28”).

Para despejar cualquier duda, su presunta madre refuerza el contenido específico de ese «nosotros» al separarlo enfáticamente del «ustedes»: “entraron a nuestros campos. Mucho daño nos hicieron, se aprovecharon” (5’48”). Quizás por eso el movimiento de la imagen vira de inmediato hacia la multitud dirigiéndose al acto público de Allende, pues la publicidad de ese espacio se encuentra, al menos, en disputa. La exhibición de los mapuche, la caravana musical, la espera en la banquina de las calles, los letreros en mapudungun, los carteles con iconografía comunista, el flameo de las banderas chilenas, el cultrún incansable; todo ello patentiza el devenir problema de las figuras de lo común.

“¿Conoce usted al presidente?”, cuestiona uno de los asistentes. La respuesta ruiciana es una serie de preguntas formulada en el primerísimo primer plano a la bandera chilena (7’21”): ¿qué es patria? ¿qué es Chile? En definitiva, ¿quién es su sujeto? La figura del líder político se revela con un contrapicado hacia su perfil derecho, sutil pero preciso (9’14”). La exploración minuciosa de su corporalidad comulga con un contrapicado más pronunciado que sugiere, en un gesto veloz, que el colectivo protagonista del acontecimiento político no está sobre el escenario dispuesto a tal fin ni tiene la forma del partido. En todo caso, ellos no son más que los figurantes de la escena según la lectura de Ruiz. En ese sentido, se comprende la yuxtaposición inmediata del tumulto informe. Esa deformidad caótica constituye la figura protagonista y se torna epicentro de su resistencia: se funden en la multitud para seguir labrando el devenir político de su memoria.

Ruiz concluye esta breve película reiterando la calibración constante de la mirada. Y en ello, hace de la imagen un lugar de lo común en sentido estricto: el rostro inconmensurable de los no representados devino fondo y figura, forma y contenido y la imagen audiovisual de los mapuche, la forma de un cristal en el que convergen los conflictos de un régimen político y epistemológico de lo exhibible.

Referencias bibliográficas:

- Benjamin, Walter. “Réplica a Oscar A. H. Schmitz”, en *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca editora, 2015.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca editora, 2015.
- Didi– Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Flusser, Vilém. “El mundo codificado”, en *Vilém Flusser y la Cultura de la Imagen. Textos escogidos*, Breno Onetto Muñoz (trad.). Valdivia, Chile: Universidad Austral de Chile, 2016.