

TFC VIDEO INSTALADO. Posibilidades del Audiovisual Instalado: tránsitos entre video, cuerpo y moda

JENNIFER FLORES MUTIGLIENGO

JENNIFER.FLORESMUTIGLIENGO@GMAIL.COM

LICENCIADA EN CINE Y TV

FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

RESUMEN

¿Qué aspectos otorga el estatuto digital sobre la imagen cinematográfica y videográfica? Esta pregunta orientó la indagación sobre la producción del audiovisual contemporáneo. La imagen videográfica, antes basada en la grabación magnética y su reproducción electrónica, ahora calculada y actualizada digitalmente, otorga un terreno para observar el desarrollo de una tecnicidad imagética conflictiva. Su inmaterialidad, mejor comprendida como proceso (barrido electrónico, matriz numérica actualizada en píxeles) habilita a considerar la indeterminación como posibilidad de comprensión tecnopoética. Este artículo presenta el recorrido de ese estudio que comenzó con el análisis del film *Notebook on Cities and Clothes*, presentado en formato de videoinstalación como recomposición del proceso. Los elementos que emergieron durante el trayecto, permitieron construir conceptualizaciones sobre vínculos entre video, cuerpo y moda.

Palabras claves: Video, Análisis, Instalación, Tecnopoética, Imágenes Técnicas.

TFC VIDEO INSTALLED. Audiovisual Possibilities Installed: transits between video, body and fashion

ABSTRACT

What aspects does the digital status give to cinematographic and video images? This question guided the inquiry into contemporary audiovisual production. The video image, formerly based on magnetic recording and its electronic reproduction, now calculated and digitally updated, provides a terrain for observing the development of a conflicting imaginary technicality. Its immateriality, better understood as a process (electronic scanning, numerical matrix updated in pixels) enables us to consider indetermination as a possibility of technopoetic comprehension. This article presents the journey of that study that began with the analysis of the film Notebook on Cities and Clothes, presented in video-installation format as a recomposition of the process. The elements that emerged during the journey made it possible to construct conceptualizations on the links between video, body and fashion.

Keywords: Video, Analysis, Installation, Technopoetic, Technical Images.

INTRODUCCIÓN

Con el objetivo general de estudiar tecnopoéticas¹ audiovisuales contemporáneas, se realizó un trayecto de indagación que articuló exploración y sistematización bibliográfica, análisis audiovisual, y práctica de videoinstalación.

En el marco del proyecto Ontogénesis de las imágenes técnicas. Cambios tecnológicos en la producción y reproducción audiovisuales y su impacto en la teoría (SeCyT B 2014-2015), se estableció un marco teórico común a partir de los conceptos de técnica, ontogénesis, objeto técnico y exteriorización desarrollados en la obra de Gilbert Simondon (2007) y de Bernard Stiegler (2004). Se abordó la sistematización de nuevas perspectivas sobre lo audiovisual (La Ferla 2009; Machado 2007; Manovich 2013; Steyerl 2014). En este contexto se procedió a la construcción bibliográfica específica sobre videoinstalación en vinculación con asuntos de cuerpo y moda. Se rastreó posibles

¹ Siguiendo lo propuesto por Claudia Kozak, podrían ser consideradas poéticas tecnológicas aquellas prácticas artísticas que asumen su entorno tecnológico y ponen en énfasis algún tipo de problematización y experimentación al fenómeno técnico/tecnológico, "De la exaltación acrítica de una suerte de novedad tecnológica anclada en viejos idearios de progreso a la intervención y desvío, podrían encontrarse variadas posturas intermedias" Cfr. (Kozak, C., 2012: 182.)

herramientas conceptuales para actualizar procedimientos de análisis audiovisual y aplicar sobre el film *Notebook on Cities and Clothes* (Wim Wenders, 1989).

Luego en el marco del proyecto acreditado *Cine digital: Los procesos de digitalización I*, (SeCyT A 2016-2017), se continuó la línea de indagación por los rasgos ontogenéticos de las imágenes producidas con diferentes tecnologías, y se avanzó en el estudio específico del film seleccionado, como caso que permite vincular distintos interrogantes: ¿cómo aparece el video y qué relaciones establece ante lo filmico?, ¿qué nociones de dispositivo permite estructurar? Los modos de acceder a esas imágenes, a su vez otorgaron la oportunidad para la interrogación de los estados actuales del audiovisual: ¿qué aspectos otorga el estatuto digital sobre la imagen cinematográfica y videográfica?, ¿qué sujeto acompañan los procesos de des-materialización de la imagen audiovisual? y ¿qué mirada queda implicada y qué tipo de cuerpo debe activarla?

El registro de estas indagaciones a través de distintos soportes (video, sonido, gráficas digitales), fueron llevados a un espacio expositivo a través de una videoinstalación, lo que configuró la presentación del Trabajo Final de la Licenciatura en Cine y Televisión, durante el mes de octubre de 2016 en la sala de exposiciones de Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes, UNC.

PROBLEMATIZAR LA IMAGEN AUDIOVISUAL

Vídeo-Cine, Cine-Vídeo. Si pudiéramos establecer una reversibilidad entre estos términos, por ejemplo: pensar el cine para hacer videos, hacer videos para pensar el cine, nos encontraríamos con la posibilidad de una apertura para ahondar en pasajes donde audiovisual se reconfigura. Quizás los ejemplos más paradigmáticos de estas operaciones se hallan en *Histoire(s) du cinéma* (Jean Luc Godard, 1989-1998). Sin embargo, dado que la reversibilidad es sólo un proceso lógico que permite especular sobre el recupero de un estado anterior, sólo tomaremos el impulso que un movimiento de inversión puede provocar. Con este impulso, se buscará dejar la bidireccionalidad de sus términos atomizados, el cine y el video, y se bifurcará ante la imagen que se desmaterializa por diferentes procedimientos.

Con la imagen soportada desde lo filmico, se construyó un canon de imagen audiovisual que condicionó su desarrollo, la historia de la imagen cinematográfica y su institucionalización. No obstante, el grado de indeterminación que es posible desplegar sobre los objetos y medios técnicos, nos permite entender algunos desarrollos de las vanguardias históricas en relación a lo filmico.

Esta mirada aplicada sobre el video, en su tecnicidad basada en el grabado magnético y reproducción electrónica, es ofrecida en las historias del video arte y sus inicios durante la década

del '60 y '70². Sin embargo los caminos indirectos de la modernidad latinoamericana descentralizada, fragmentaria y desigual, ofrecen un *delay* para la configuración de narrativas históricas: tanto el cine como el video aparecen como artículos de importación y esto permite entender que a diferencia de Europa Occidental y EEUU, los inicios del audiovisual no estuvieron directamente relacionados con anteriores transformaciones a gran escala de la experiencia cotidiana que resultaron de la industrialización, la racionalidad y la transformación tecnológica de la vida moderna. Los procesos de modernización latinoamericana recién estaban empezando a ocurrir en todo el continente en el cambio de siglo, y la modernidad fue y, sobre todo, continuó siendo, una fantasía y un profundo deseo (López, 2015: 130).

Entonces, si en nuestros arcos temporales lo pre-moderno coexiste e interactúa con lo moderno, configurando sentidos de lo contemporáneo, la indeterminación de los soportes imagéticos nos conduce a imágenes que no han dejado de ser cine, ni video, pero si filmicas y magnéticas. Otro proceso soporta su des-materialización: el digital.



Detalle de carpeta de obra, Print screen 1 TFC Video *Instalado*, Autora, Córdoba, 2016.

¿Qué relaciones pueden establecerse entre estos modos de des-materializar la imagen audiovisual? Una película europea, que busca dialogar con identidades japonesas, como *Notebook on Cities and Clothes*, ofrece una oportunidad para comenzar a observar posibilidades de vinculación

² Las historizaciones sobre el video arte colocan como experiencias pioneras los trabajos de Nam June Paik y Wolf Vostell realizados en 1963. Sin embargo, como señala Rodrigo Alonso, esto constituye una paradoja puesto que aquellas experiencias se aplicaron a la imagen electrónica, y no a la imagen grabada, ya que aún no se disponía de ella. (Alonso, R., 2005, <http://www.roalonso.net/es/pdf/videoarte/incaa.pdf>)

e indagar sobre cómo habilitan potencialidades estéticas y poéticas. El desarrollo del análisis buscó responder a los siguientes interrogantes: ¿Cómo aparece el video en *Notebook on Cities and Clothes*? ¿Qué relaciones establece ante lo filmico? ¿Qué nociones de dispositivo permite estructurar?

Los modos de acceder a esas imágenes, a su vez otorgan elementos que ofrecen la oportunidad para la interrogación de los estados actuales del audiovisual. ¿Qué aspectos otorga el estatuto digital, sobre la imagen cinematográfica y videográfica? ¿Qué elementos otorga para la conformación de estéticas/poéticas?

Notebook on Cities and Clothes, también expone la necesidad de pensar sobre aquello que queda sujeto en toda imagen, el acto de la mirada. Un acto que contornea la presencia de un cuerpo que es “sujeto” por esa mirada. El film tiene su propia estrategia para intentar responder a ello: establecer un diálogo con otro proceso constructor de imágenes, la moda. Y ante esto nos preguntamos,

¿Qué sujeto acompaña los procesos de des-materialización de la imagen audiovisual? ¿Qué mirada queda implicada y qué tipo de cuerpo debe activarla?

CONSTRUCCIÓN DE UN MÉTODO

El video instalado, como tecno-instalación, permitió construir un dispositivo para asumir un ámbito de reconocimiento/intervención del diálogo con el estatuto de lo técnico. Para ello, como primer procedimiento la fragmentación del discurso no lineal colaboró en la recuperación del proceso de concepción de la imagen misma.

El análisis audiovisual, registros y experimentaciones formales y materiales del mismo como metodologías generaron trayectos zigzagueantes –retomando lo propuesto por Gilles Deleuze en *L'Abécédaire* (1996)-. Así fue como se articularon núcleos conceptuales disciplinares, video, cuerpo y moda. Se apeló a la constitución de movimientos estratégicos de búsqueda y escritura, pertinentes para abordar y construir proximidades y distancias reflexivas mediante su espacialización.



Detalle de carpeta de obra, Print screen 2 TFC Video Instalado, Autora, Córdoba, 2016.

UN FILM PARA ANALIZAR

Notebook on Cities and Clothes es un film estrenado en 1989, dirigido por Wim Wenders, solicitado por el Centro George Pompidou, y presentado como un proyecto documental sobre moda. Wenders prefiere llamarle *diario filmico*³, y lo define como una investigación sobre similitudes entre su hacer filmico y la del diseñador de moda Yohji Yamamoto.

La narración se basa en el acompañamiento que Wenders⁴ hace a Yamamoto en la elaboración de colecciones de ropa, entre las ciudades de París y Tokio. El relato se construye en este acto de seguimiento, utilizando para el registro una cámara Eyemo de 35 mm, y una cámara de video HI-8⁵. El transfer final fue realizado a filmico, y en el año 2014 restaurado digitalmente.

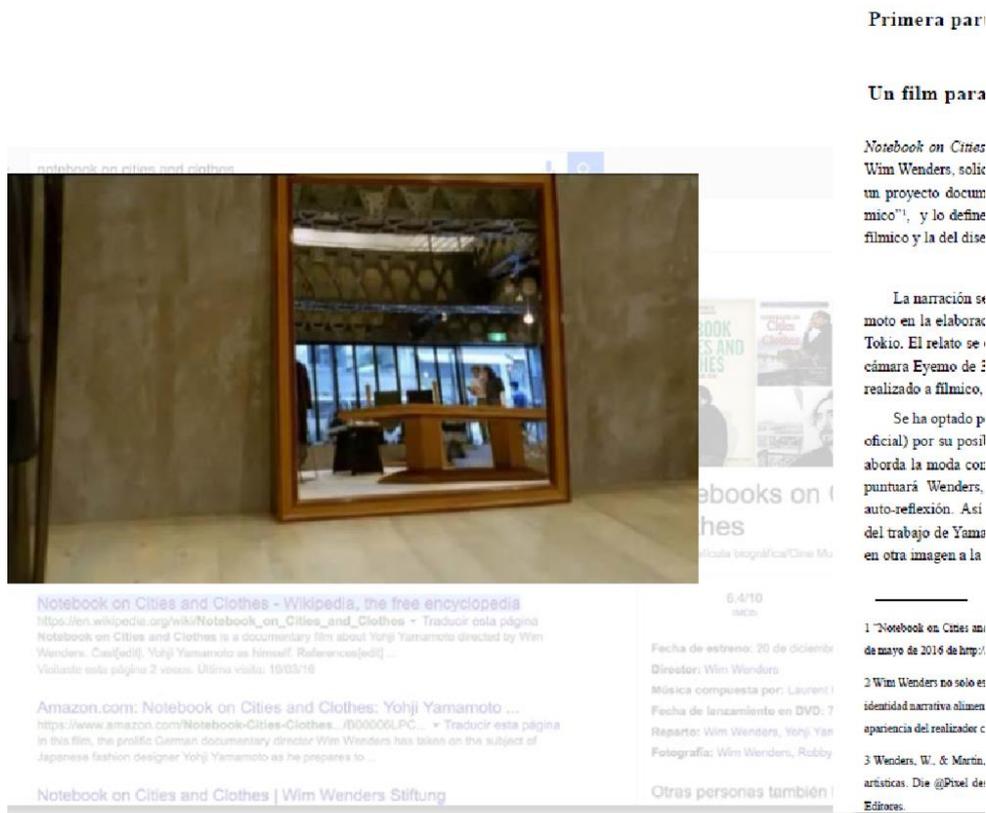
Se ha optado por trabajar sobre este film (en su versión digital transfer no oficial) por su posibilidad de condensar varios elementos de nuestro interés: aborda la moda como proceso de construcción imagética, de identidad como puntuará Wenders, y asume el proceso de realización como instancia para la auto-reflexión. Así es como Wenders, al intentar comprender la moda a través

³ Notebook on Cities and Clothes | Wim Wenders Stiftung. (Sin fecha del artículo). Recuperado el 7 de mayo de 2016 de <http://wimwendersstiftung.de/en/film/notebook-on-cities-and-clothes/>

⁴ Wim Wenders no solo es el autor que como tal existe en el exterior del enunciado, sino que asume una identidad narrativa alimentada por diversas estrategias autoreflexivas, que hacen que el narrador tome la apariencia del realizador como si no fuese más que uno solo.

⁵ Como "dos herramientas", así define Wenders el empleo por momentos de una cámara de 35 mm que había sido utilizada por una innumerable cantidad de corresponsales del ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial. Y en las antípodas, su segunda herramienta, una cámara de video Hi-8 formato de video que acababa de ser lanzado en 1988. Cfr. (Wenders, W., & Martín, F, 2015: 189).

del trabajo de Yamamoto, requiere una aproximación que sólo parece hallarla en otra imagen a la fílmica, la del video.



Detalle carpeta de obra, Print screen 3 TFC Video Instalado, Autora, Córdoba, 2016.

CONCEPTOS EMERGENTES DEL ANÁLISIS

IMAGEN ABISMADA

“¿Qué es la identidad?” Un scroll de palabras aparece desde el fulgor de una lluvia electrónica. Con esta pregunta se inaugura el film, la voz over de Wenders reafirma lo que puede ser leído desde una peculiar mecanografía. El texto está colocado en una tipografía que activa una similitud con aquella utilizada en el estándar de escritura de guion cinematográfico, Courier. En este primer apunte o nota sobre ciudades y moda se pasa de un qué a un cómo reconocer la identidad, y el lugar desde dónde comenzar a responder es la imagen y los acuerdos que hacemos con ellas.

Sin embargo, inmediatamente se presenta otro problema, el cambio. Si la imagen es el lugar para re-conocernos, producir identidad, la velocidad que acelera su producción, hace perder sus coordenadas de origen. Original/copia, positivo/negativo, esas dualidades con las que aprendimos a

confiar en la imagen, ya no están, la explosión electrónica, y pronto la digital⁶ entregan otras imágenes. Entonces, ¿cómo aprender a confiar en ellas? Wenders intuye que la moda, con su dinámica de cambio permanente, quizás pueda enseñarnos algo⁷.



Detalle Carpeta de Obra, Print screen 5 TFC Video Instalado, Autora, Córdoba, 2016.

La visualidad en la que se apoya esta presentación es resuelta en un encuadre móvil. Un travelling por una autopista de París, y una mano en primer plano apoyándose sobre un monitor donde vemos un segundo registro. Otra autopista, otra ciudad nublada, Tokio. El avance paralelo que parece acordar la coexistencia de ambas imágenes pronto es interrumpido. La imagen menor, la del monitor de video, es detenida y rebobinada.

Aquí estamos ante dos procedimientos que van a modular las relaciones entre la imagen fílmica y la videográfica. La imagen que ofrece mayor fidelidad al comportamiento indexical, la que dará las vistas panorámicas de las ciudades, es la fílmica. El sonido acompañará esta fidelidad y será sincrónico, aunque su registro sea a través de otro aparato. El video será esa otra imagen de menor resolución, pero más resuelta para dar cuenta de la proximidad que necesita construir Wenders.

⁶ Recordar el presente del film es 1988/89. Lo digital sólo es mencionado dentro de una sucesión de estados de fragilidad de la imagen, de la identidad.

⁷ Actuales consideraciones sobre slowfashion, como los desarrollados por Susana Saulquin, permiten replantear la relevancia de este carácter efímero para una única caracterización sobre la moda.

La imagen magnética comienza con un tamaño menor en comparación a la fílmica. Es una herramienta auxiliar, de monitoreo y control. Pero su portabilidad la hace cercana a la mano, el monitor Sony se coloca por delante de la imagen fílmica y hace de ella su fondo. Vemos lo que otro está viendo, vio y vuelve a ver (pause y rewind). A la superposición de temporalidades (aspecto diacrónico) se añade un segundo horizonte hacia donde llegar, el espacio se replica (aspecto sincrónico). La imagen es abismada en diferentes grados.

Lo que comienza a ofrecerse aquí es un juego de distancias entre posiciones móviles de las imágenes, no sólo audiovisuales, ya en el transcurso del film aparecerán fotografías, dibujos, y hasta con el mismo espacio arquitectónico se buscará este tipo de relaciones.

De algún modo, Wenders y Yamamoto permiten entrever lo que otros ya han visto, y con ello invocar el mecanismo de base de construcción de todas las imágenes pre digitales. Puesto que la digitalización, proceso estrictamente numérico, calculado, independiente de aparatos ópticos (como las cámaras) para la generación de visualidades, entrega más que imágenes, objetos que simulan, distanciándose del imperativo de la representación.



Detalle Carpeta de Obra, Print screen 6 TFC Video Instalado, Autora, Córdoba, 2016.

GESTUALIZAR LA MIRADA

Volver a ver por donde se pasó, sea una autopista de Tokio, volver a ver a Yamamoto y oír lo que dijo, detenerse y ver el momento preciso en donde aparece la decisión de cortar y dar una moldería. Sobre estos momentos aparece la necesidad de manipular la imagen. Los controles de la reproducción de la imagen magnética, son los que permiten a Wender lograrlo.

Estas alteraciones, si bien no rompen con la temporalidad absolutamente delimitada en los 78 minutos de duración del film, siempre hay una imagen anterior que observa esta manipulación sobre la imagen menor, y es la imagen fílmica que se mantiene como transfer final.

Si bien Wenders realiza estas operaciones en la búsqueda de un volver a ver, esto no impide que podamos observar que es en la materialidad de la imagen videográfica donde se habilita esta búsqueda. No es que en la imagen fílmica no se haya experimentado con tales interferencias, pero podemos observar que es la tecnicidad del video la que otorga los elementos que hacen más cercana esa opción. La velocidad del video está controlada por el dedo y el ojo, que descubre el efecto en directo, mientras observa la pantalla, esta es la característica que la diferencia del ralenti cinematográfico.

Lo que produce esta manipulación es hacer de la imagen un objeto de estudio, se disecciona su devenir, se la detiene, acelera y retrocede. Se recurre al video para diferir el tiempo de las imágenes en movimiento, y en la acumulación de estas acciones se construye una gestualidad que nos remite a los lugares de la mirada.

Estas operaciones ofrecen una iniciativa para dominar el tiempo del discurso, y no el de la historia. Podemos decir que se inicia un trayecto de opacidad sobre la linealidad del tiempo, que busca señalar el tiempo de la recepción.

Este aspecto de gestualidad también permite un pensamiento tecno-estético, que enseña ir hacia la obra.

El objeto estético no es objeto propiamente dicho; es también parcialmente el depositario de un cierto número de caracteres de evocación que son sujeto de la realidad, del gesto, esperando la realidad objetiva en la que este gesto puede ejercerse y realizarse; objeto estético es objeto y sujeto a la vez; espera al sujeto para ponerlo en movimiento y suscitar en él por un lado la percepción y por el otro la participación. La participación está hecha de gestos, y la percepción de estos gestos un soporte de realidad objetiva. (Simondon, 2007: 209)

Este modo de caracterizar lo estético permite recomponer los elementos de la tecnicidad que el análisis permitió identificar.

EL CUERPO FACETADO POR LA IMAGEN

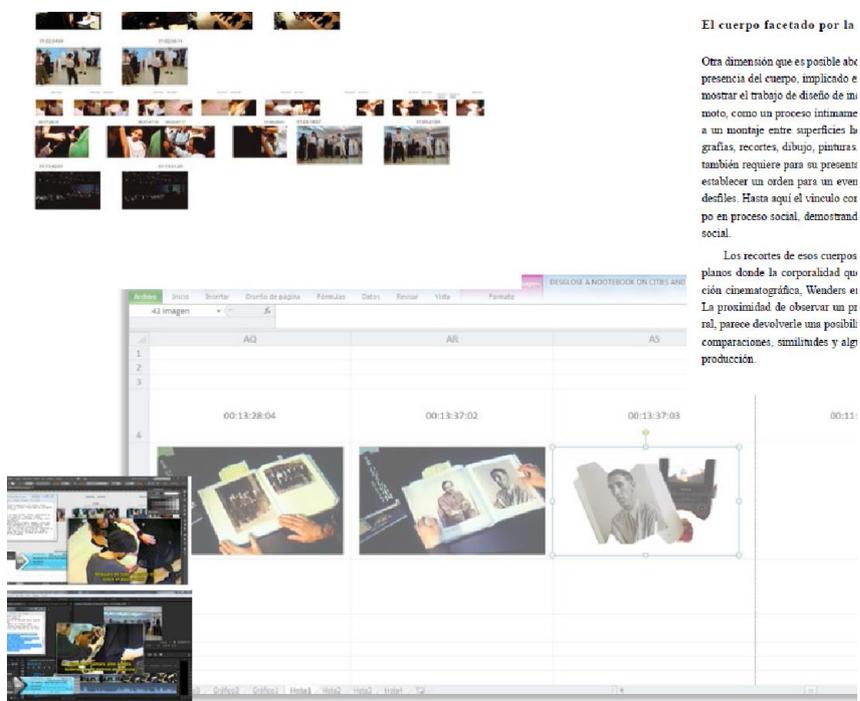
Otra dimensión que es posible abordar en el film, es aquella vinculada a la presencia del cuerpo, implicado en el trabajo de la moda. Wenders decide mostrar el trabajo de diseño de indumentaria a partir del trabajo de Yamamoto, como un proceso íntimamente vinculado al consumo de imágenes, a un montaje entre superficies heterogéneas que se estabilizan en fotografías, recortes, dibujo, pinturas.

El trabajo textil luego de su moldería también requiere para su presentación de una visualización, que ayude a establecer un orden para un evento de absoluta linealidad como son los desfiles. Hasta aquí el vínculo con las imágenes ayuda a discutir el cuerpo en proceso social, demostrando que él es al mismo tiempo material y social. Refiriéndose al trabajo de Yamamoto, Wenders menciona.

Él me enseñó que el diseño de ropa tiene muchos niveles de los que jamás hubiese imaginado y que su profesión no puede definirse, tal como sucede con la mía, a partir de una única actividad o de una única habilidad manual. No, imposible. Se arma a partir de un abanico de reflexiones, bocetos y arduos trabajos. (Wender, 2016: 190)

Los recortes de esos cuerpos, y el remontaje de sus partes, producen planos donde la corporalidad queda facetada. Tal como en la construcción cinematográfica, Wenders encuentra un espejo en esta descripción. La proximidad de observar un proceso con una marcada impronta autoral, parece devolverle una posibilidad de reflejo, permitiéndole establecer comparaciones, similitudes y algunas diferencias entre ambos modos de producción.

Vi que Yohji, como primer paso, investiga mucho en áreas tan diversas como la historia del arte, la sociología y la psicología. Se dejaba inspirar por la pintura y la fotografía, pero también le resultaba primordial observar directamente a las personas. Debía atravesar una fase de escritura, una fase de dibujo y una fase de cortes (en el sentido literal de cortes de tela, pero también en un sentido del "corte" o montaje cinematográfico). El casting era parte de su trabajo, del mismo modo que la improvisación. Tal como era una producción de cine, requería un enorme esfuerzo tanto a nivel de organización como de realización. (Wender, 2016: 191)



Detalle Carpeta de Obra, Print screen 7 TFC Video Instalado, Autora, Córdoba, 2016.

EL VIDEO TRAE EL SONIDO

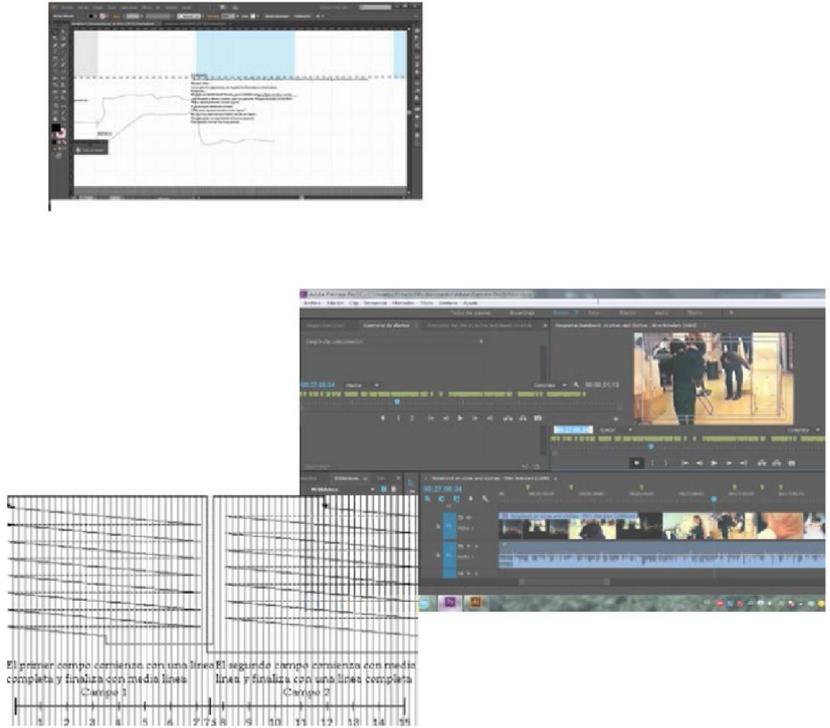
La fidelidad y el sincronismo como valores para la representación, determinan de modo general la utilización del sonido en el film. El sonido queda encuadrado por la visualidad de la imagen. A la par de funcionalidad diegética de voces y ruidos ambientes, también es posible asistir a paisajes musicalizados, que colaboran en una arquitectura de puntuación narrativa.

No obstante, podemos detenernos en una sutil disposición de los registros de la voz a partir de un detalle técnico. La cámara de cine Eyemo de 35 mm, no permitía registro de sonido directo, pero si la cámara de video HI-8. Esto hace que la mayoría de los diálogos hayan quedado registrados como sonido directo desde la grabación de aquella imagen menor. Wenders decide entregar esta opción, registrando la revisión del material grabado. Y es así que oímos con especial textura encapsulada las voces que emanan de los momentos dialogados definidos principalmente de un acto re-revisión. Un sonido que se oye a si mismo, en una clara tendencia autorrefencial, para resaltar lo procesual del trabajo técnico con el sonido.

Esta decisión puede ser comprendida también en una gestualidad realizativa, que acrecienta un efecto de escritura autoral sobre la narrativa. Una propuesta para configurar una especialidad sonora, que extiende y contrae el campo visual. De un funcionamiento explicable desde el soporte de registro, se pasa a una construcción de dispositivo. La estrategia de exhibición en el plano visual, por medio de la presentación de los aparatos de reproducción sonora instiga a una conciencia sobre la enunciación.

Solo la voz over, extradiegética y reflexiva de Wenders,⁸ se presenta ajena a la deformación. Aquí retomando procedimientos de abismo en una dimensión sonora.

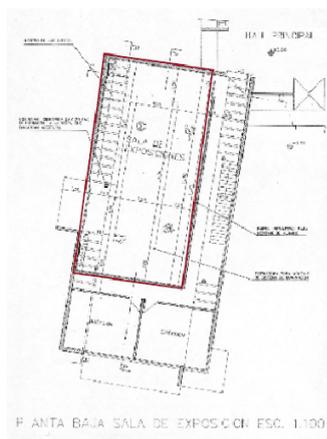
⁸Estas distinciones responden a criterios relacionales entre la emisión del sonido y su fuente, reconociéndolas como fenómenos distintos espacialmente. *Voz over*, sonido cuya fuente está ausente de lo visual, genericamente referenciadas como voces de contenido o de narración, *extradiegética*, situada ajena al espacio y el tiempo evocados desde el presente de la diégesis. Las reflexiones sobre la acústica y la visualidad en la composición audiovisual permiten complejizar tales términos.



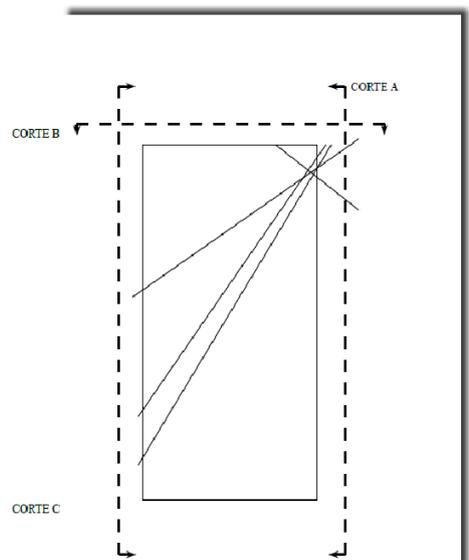
Detalle Carpeta de Obra, Print screen 8 TFC Video Instalado, Autora, Córdoba, 2016.

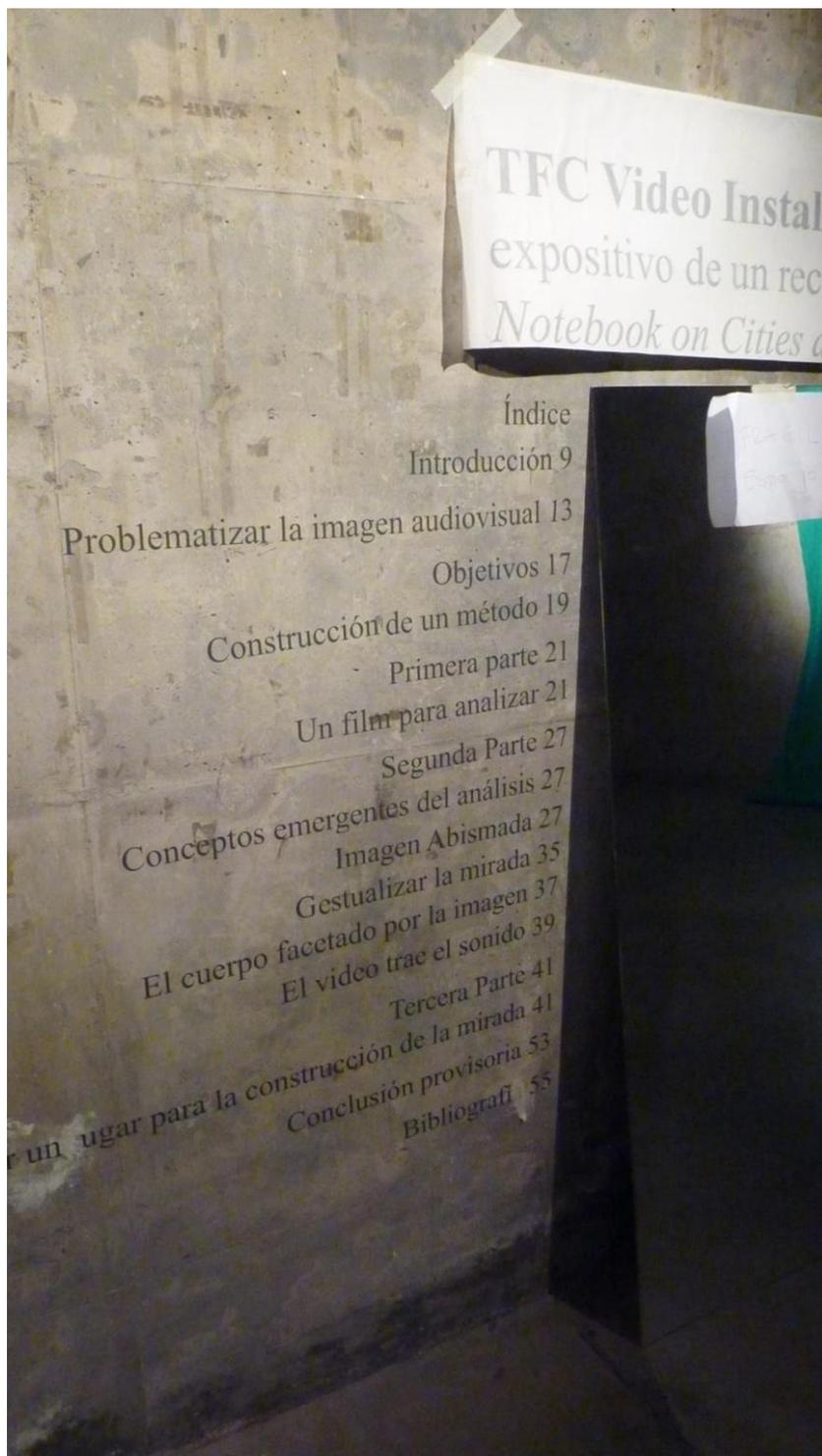
INSTALAR UN LUGAR PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA

Esta voluntad analítica con el objeto de ver y comprender mejor los procesos, permitió un pasaje hacia un trabajo sobre la fisicalidad de la materia. El espesor de la imagen como unidad mínima para el trabajo de descomposición, alberga una dimensión conectiva entre los componentes posibles de separar. Esto transforma el acto de la vista en un acontecimiento.



Sala de Exposiciones CePLA, FA-UNC. Medina Allende, Ciudad Universitaria, 5000 Córdoba.





Registro de Sala de exposiciones CePIA, Montaje TFC Video Instalado, Autora, Córdoba, 2016.

DESMONTAJE, ARCHIVO E INDETERMINACIÓN

Considerando la hipótesis como anticipación de sentido del proceso de investigación en artes, se indicó la posible caracterización del audiovisual instalado al proporcionar prácticas de enunciación artística con poéticas complejas y experiencias estéticas de recepción específicas. De

manera particular la imagen videográfica en sus habituales caracterizaciones como tecnopoética se ha servido de la disfuncionalidad como principal cualidad artística, dando continuidad a la tradición moderna de lo inútil como valor estético.

Sin embargo, si tomamos el concepto de indeterminación, nos permiten una comprensión de su potencia poética y su valor estético, incorporando el estudio de la tecnicidad.

La indeterminación planteada por Simondon (2007: 158) como margen de adaptación posible de la máquina es un indicador de perfección técnica, y se relaciona con la capacidad de afectarse por la información (interior y exterior). Esta perfección es la que conduce a una impresión de belleza, a un valor estético sobre los actos.

La principal consecuencia al desplazar la disfuncionalidad, y reubicarla primero en el contexto del pensamiento sobre la técnica, es la reconsideración sobre el grado de artísticidad con el que se intenta otorgar sentido a otros usos de lo establecido y normalizado de los soportes y conjuntos técnicos de producción de imágenes. Desde esta perspectiva la disfuncionalidad es entendida como desarrollos desviados de la tecnicidad, siguiendo a Simondon, auténtica, lo que se aproxima a la noción de estetización. Esta será comprendida como una suplantación, una pantalla que impide la aparición de la verdadera impresión estética (Simondon, 2007: 213)

Hace falta que toda realidad, singular en el espacio y en el tiempo, sea sin embargo una realidad en red: este punto es homólogo de una infinidad de otros que le responden y que son en sí mismos sin por ello destruir la *excedencia*⁹ de cada nudo de la red: aquí, en esta estructura reticular de lo real, reside lo que se puede denominar el misterio estético. (Simondon, 2007: 217-218)

La imagen videográfica, antes basada en la grabación magnética y su reproducción electrónica, ahora calculada y actualizada digitalmente, otorga un terreno para observar el desarrollo de una tecnicidad *imagética* conflictiva. Su inmaterialidad, mejor comprendida como proceso (barrido electrónico, matriz numérica actualizada en píxeles) habilita experimentar la indeterminación, que produce una reticulación del espacio y el tiempo. Esto hace a una función de totalidad, a un punto destacable de la realidad vivida. El pensamiento estético en Simondon es el que mantiene el recuerdo implícito de la unidad, busca recomponer la totalidad.

Por esto el descubrimiento de la belleza de los objetos técnicos no puede ser abandonada únicamente a la percepción: hace falta que la función del objeto técnico sea comprendida y pensada: dicho de otro modo, hace falta una educación técnica para que la belleza de los objetos técnicos pueda aparecer como inserción de los esquemas técnicos en un universo, en los puntos-claves de este universo. (Simondon, 2007: 203-204)

⁹ El término puede ser comprendido como singularidad en lo dimensionado como estético.

La indagación sobre la materialidad de la imagen videográfica, como experimentación con la forma técnica, condujo efectivamente a reflexiones sobre las dimensiones poéticas y estéticas, pero también implicó indagar sobre qué tipo de esfera pública puede habilitar la producción artística como investigación académica. Para ello resultó necesario comenzar a incorporar al proceso la preocupación sobre modos de documentación, registro y disponibilización del trabajo elaborado.

CONCLUSIÓN

Imagen-video, imagen-cine, y en el medio ya otra imagen, la digital. ¿Qué relaciones pueden establecerse entre estos modos de des-materializar la imagen audiovisual? El recorrido analítico permitió adentrarse a posibilidades de vinculación entre tecnologías que trascienden en su concepción como soportes.

La velocidad, inmediatez y simultaneidad con el que el video es capaz de hacer visible la imagen que la cámara capta, y de traer un registro sincrónico de sonido, no sólo ofreció ventajas realizativas ante el registro fílmico, sino que ayudó a estructurar un modo de producir, consumir y preservar el audiovisual. El video instituyó un modo de estudiar la imagen en movimiento.

La atención sobre la materialidad del trabajo analítico - ahora digital principalmente - condujo a concebir el registro audiovisual y gráfico como documentación misma del proceso. Su trasladado al espacio expositivo, en una instalación ayudó a espacializar aquellas operaciones que promueven su dimensión crítica y autorreferencial (basada principalmente en su manipulación fácil y directa) y recorrer algunas dimensiones de lo que implica la digitalización de las imágenes.

Pensar el audiovisual en el espacio también condujo a considerar el tiempo de la recepción; el video aquí es un catalizador de los posibles tránsitos entre nociones de cuerpo, moda y su misma imagen. ¿Qué sujeto acompaña estos procesos de des-materialización de la imagen audiovisual? A la desmaterialización de la imagen le corresponde procesos de desujeción que implican un cuerpo devenido en corporalidades. Las imágenes quedan involucradas en una aceleración que desdibuja sus coordenadas de origen, que impide ubicarlas y ubicarse en ellas. El acto de la mirada, ahora digitalizada, abre interrogantes que permiten dar continuidad a reflexiones sobre la indeterminación de las imágenes resultantes de tecnopoéticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, R. (2005) *Hazañas y Peripecias del Video Arte en Argentina*. Recuperado de <http://www.roalonso.net/es/pdf/videoarte/incaa.pdf>
- Deleuze, G., Parnet, C., & Boutang, P.-A. (1996). *L'abexcexdaire de Gilles Deleuze*. Paris : Ed. Montparnasse.

- Kozak, C., & Castromaxn, E. (2012). *Tecnopoéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital: Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial.
- López, A. M., & Francese, T. F. Á. (2015). Cine temprano y modernidad en América Latina. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 8(1), 128-170. Recuperado de <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31>
- Machado, A. (2007). *O sujeito na tela: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo, SP: Paulus.
- Manovich, L. (2013). *Software takes command*. New York: Bloomsbury.
- Notebook on Cities and Clothes | Wim Wenders Stiftung. (Sin fecha del artículo). Recuperado el 7 de mayo de 2016 de <http://wimwendersstiftung.de/en/film/notebook-on-cities-and-clothes/>
- Saulquin, S. (2010). *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires. Paidós.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo
- Steyerl, H., Berardi, F., & Exposito, M. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Stiegler, B., & Morales, B. B. (2004). *La técnica y el tiempo*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru.
- Wenders, W., & Martín, F. (2015). *Los píxels de Cézanne: y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*. Die @Pixel des Paul Cézanne und andere Blicke auf Künstler. Buenos Aires: Caja Negra Editores.