



Cine y materialidad: objetos fotosensibles.
Hacia una exploración gráfica como huella epocal .

Tesis-obra para optar al título de Magíster en Cine y Artes audiovisuales

Alumna: Gina Franzani Biondi.
Profesor guía: Dr. Eduardo Russo.
Santiago, Febrero, 2024.

¿APROXIMACIONES A QUÉ?

Jueves 4 de febrero, 1969.

Aquí se trata de interrogar, sea el ladrillo el hormigón, el vidrio, nuestros modales de la mesa, nuestros utensilios, nuestras herramientas, nuestros horarios, nuestros ritmos. Interrogar aquello que parece haber dejado de sorprendernos para siempre.

Como dar cuenta de lo que pasa cada día y de lo que vuelve a pasar, de lo banal y evidente, el ruido de fondo, lo habitual. ¿Cómo interrogarlo, como descubrirlo?

Georges Perec, Lo infraordinario.



Índice de contenidos:

1.Introducción.	4
2. Breve estado del Arte	7
3.Objetivos.....	12
4.Pregunta de investigación artística.....	13
5.Cine y materialidad.	
a) Miradas cruzadas: desde la pintura al cine.....	16
b) Influencia del cine en la estética de las primeras vanguardias.....	20
6. Recursos Audiovisuales que propone el cortometraje.	
a) Cruce de capturas frente al tiempo:imagen digital- imagen analógica....	27
b) Recolectar y coleccionar como procedimiento artístico	34
c) Lo perdido y lo encontrado	43
d) Del fragmento al Collage: reemplazo y hallazgo.....	50
e) Animación de recorte como ritmo de imágenes anacrónicas.	56
f) Ensamblaje sonoro, del ruido a la voz.....	59
g) Un paisaje inventariado.....	68
7. Conclusiones.	72
8. Bibliografía.	75
9. Filmografía.....	78
10. Artes Visuales.....	79



I. Introducción.

De distancias y de pérdidas es un proyecto de investigación de tesis- obra audiovisual, desarrollado como trabajo final dentro del programa Magíster en Cine y Artes Audiovisuales, el proyecto se configura a partir de la creación de un cortometraje experimental, bajo la técnica de animación de recorte (cut- out) que propone abordar un conjunto heterogéneo de objetos gráficos y fotosensibles producidos entre los años 1940 – 1970, que tuvieron circulación en Chile. Imágenes huérfanas sin procedencia definida, rescatadas de su condición de desecho. Estas imágenes se encuentran atrapadas en soportes analógicos que revelan un tiempo que ya no está. Analizar la condición material de las imágenes, su impronta plástica, fotográfica y manual, desplegadas bajo la noción de collage y recolección, son la primera matriz que subyace a esta exploración audiovisual. La pertenencia del hallazgo sugiere un cruce temporal en donde se propone articular el soporte análogo desde la captura digital en una reflexión lumínica, figurativa, tipográfica y sonora, construyendo un vínculo sensorial entre fragmentos de objetos encontrados y sus posibilidades plásticas en torno a la morfología de las palabras, la escritura y el archivo epistolar. Enfrentando el azar del abandono, sujetos ,imágenes y escritura se enfrentan a un catálogo del descarte.

El título de este proyecto se comprende como un vínculo de palabras; *distancia- pérdida*. Nos remite a la cartografía de un lugar o a la subjetividad del pulso que sostiene y mueve un lápiz, buscando ese instante de captura y registro que conforma la materilidad fotosensible del diseño de superficies presentes en la obra; desde la escritura y el dibujo a mano alzada , hacia el diseño de una postal o la captura fotográfica .

Lo *distante* como aquellos objetos que fueron quedando guardados y empezaron su circulación en ferias, colecciones improvisadas, como residuos en la calle, huellas fijadas por la luz que el cortometraje reúne bajo la forma del *marco*, un término esencial al lenguaje cinematográfico, supone una noción que remite al fragmento y, por lo tanto, al resto. Al igual que una ventana, una pantalla o un cuadro, el marco implica un corte ontológico: encierra, limita, contiene, y proporciona —al hacerlo— una perspectiva específica. Es un umbral entre realidades o dimensiones. Espacios visuales que se van construyendo con ritmo mecanizado, dejando marcas de un artificio, donde dibujos, tipografías, sellos y objetos fotosensibles se reúnen como resultado de todas estas maneras de retener el tiempo.

Un trazado que quisiera ahondar en esa apertura de significados, la grieta entre el territorio conformado por materialidades tangibles y nuestra relación con lo invisible e inasible que lo envuelve, mas allá del tiempo y por sobre las nuevas formas de tecnología que preceden estas construcciones visuales.

Algunas de las temáticas que aborda el cortometraje están referidas a la memoria sonora de los lugares, las connotaciones de los objetos y de la arquitectura, la historia e identidades que cruzan o constituyen esos entornos, lo cual se engloba en el concepto de espacio-objetos, temporalidad y pérdida.

Como metodología de investigación artística este texto plantea los procedimientos centrales que fui desarrollando para el cortometraje a lo largo de los dos años de trabajo en el Magíster:

-Indagar en el descarte de imágenes huérfanas y sus posibilidades plásticas al interior de una pieza audiovisual por medio de la técnica de la animación de recorte y el collage.

-Analizar los recursos audiovisuales utilizados en la creación del cortometraje , que fueron tomando y definiendo su forma en paralelo a la búsqueda de referentes de otras obras cinematográficas y plásticas que se enmarcan en el eje central de lo que propone la pieza: la recolección como procedimiento artístico y el uso de objetos estáticos y sonoros para configurar un imaginario epocal.

Por lo tanto se presentan las principales decisiones que fueron fundamentales para crear el cortometraje y se van referenciando con el trabajo de Agnès Varda, Cecilia Vicuña, Joseph Cornell, Hanna Höch y Éliane Radigue, entre otras autorías. Todas estas reflexiones convergen en un plano común que intenta configurar un trazado del paisaje material que nos rodea, a partir de la capacidad que tiene el cine, desde la Dirección de Arte de presentar múltiples interpretaciones de la realidad por medio de elementos cotidianos que van construyendo la identidad material de un personaje, un paisaje , un recorrido o un hito histórico.

Es sutil, es un entramado muy fino de elementos que están unidos por las relaciones que establecen entre sí: el entorno y el vestuario se contrastan o fusionan, los objetos se intersectan con la iluminación, los colores unen o separan espacios. En fin, hay una serie infinita de relaciones y transferencias que se dan entre todos los elementos visuales. Son la consecuencia de una propuesta y de una visión estética: la de la Dirección de Arte. Es otro lenguaje, dentro del relato, es narrativa visual. (Sánchez 94)

A partir de esta cualidad simbólica que poseen los objetos, presento un cortometraje experimental, sin personajes en específico , sino solo su presencia objetual-material donde texturas, paleta de color e iluminación van intentando instalar un carácter y una identidad epocal que se pregunta por los recuerdos , los documentos y el archivo. ¿Dónde se almacena la memoria de lo que va quedando descartado?

2. Breve estado del Arte.

El cine en su forma *experimental* en lugar de representar, produce, presenta, expande la realidad, vinculando experimento audiovisual con la propia experiencia del autor como del espectador "prácticas que trabajan en zonas fronterizas y de difícil catalogación, pero que se caracterizan por una clara vocación exploratoria y analítica de la imagen en movimiento en distintos soportes y espacios de circulación" (Aravena y Pinto 77). Por consiguiente, se trata de una esfera indefinida pero existente dentro del cine, que viene a proponer un panorama abstracto, ilimitado en cuanto a su realización, que no reconoce parámetros ni estructura. Ya no se trata de sucesos que viven en el tiempo de la representación, sino de acontecimientos que tienen lugar en una expresividad propia y particular. Situaciones cortantes que no se refieren a continuidad alguna que los organice sino de espontaneidades que emergen y desaparecen sin solución de continuidad es decir, dentro de aquella corriente que se propone rupturista en relación a la tradicional, aquella de lo múltiple, donde se reconoce una actitud que refuta todo centro y todo modelo es donde se aloja el cine experimental. Desde esta premisa el cortometraje *De distancias y de pérdidas* es el resultado de un proceso académico de investigación-creación; donde se fueron vinculando procesos plásticos, sonoros y teóricos en torno a la técnica del collage, la animación stop motion, la recolección como procedimiento artístico y el cruce de material analógico con la captura digital, fotograma a fotograma, que da movimiento a todo el material trabajado en el montaje.

A partir del imaginario pictórico de dos obras de la pintura chilena, *La carta* y *La lectura* que instalan el acto de la escritura en su eje temático central, se comienza a construir un imaginario material que va

estructurando, en diversos objetos, que fueron parte de este sistema y que por medio de la técnica del collage se van articulando y desplegando en una tecnología que remite lo mecánico y la construcción manual .

El collage nació como efecto de la moderna sociedad de consumo. Primero, como forma de entretenimiento practicada por los hijos de la burguesía, a través de los álbumes de recortes en los que, cola y tijeras mediante, se atesoraban pequeños fetiches rescatados de la vorágine de producción y desecho a los que les abocaba la producción masiva: recortes de periódico, etiquetas de envases, fotografías, tarjetas de visita (Gomez 14).

Durante el verano de 1911, se produjo un momento fundacional cuando los artistas Picasso y Braque compusieron sus primeros *papiers collés*. A partir de entonces, la técnica consistente en yuxtaponer y superponer materiales, casi siempre restos procedentes de la producción en serie, se convirtió en una de las fuentes de renovación más importantes del arte del siglo XX y, de manera más importante, en instrumento de la crítica dirigida contra el corazón mismo de la institución artística. La inscripción de restos de la producción mecánica y masiva en el seno de la obra artística suponía un radical cuestionamiento de las ideas de autoría y originalidad, al menos en sus formalizaciones más absolutas. Durante las primeras décadas del siglo XX, lo que se había gestado como una experimentación trasgresora, se intelectualizó y fue concretándose en diversas manifestaciones que trascendían la superficie bidimensional del cuaderno o el lienzo para alcanzar un estatuto verdaderamente intermedial.

Como señala Laura Gómez Vaquero en su texto *Ética y estética del collage*:

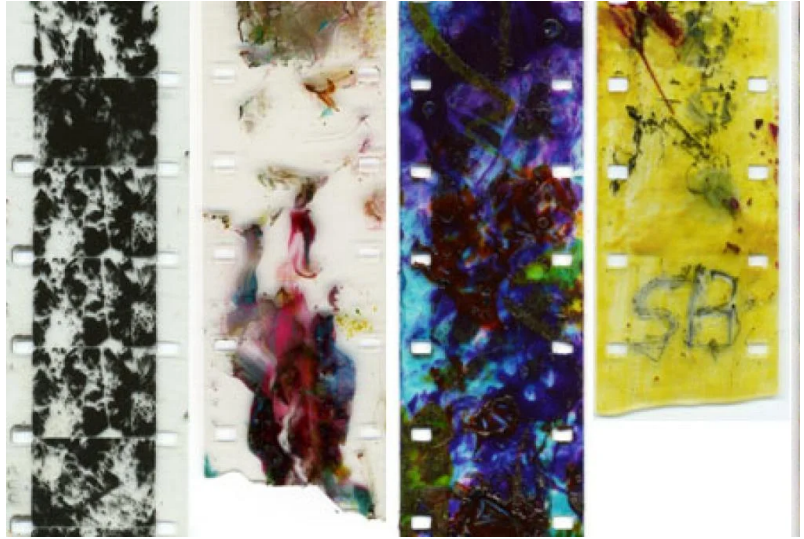
Desde los primeros papiers collés de Picasso y Braque hasta los trabajos de video creación de Mark Napier, Jean-Gabriel Périot o Mona Hatoum, el collage se constituye como una técnica proteiforme. Si en su base está la descontextualización y combinación de materiales residuales de la cultura (entendida en un sentido amplio) para la articulación de un discurso nuevo, la procedencia o la naturaleza de esos materiales cambia con el signo de los tiempos. Lógico es, por tanto, que la expresión más lograda del collage en la era de la imagen en movimiento (ya sea analógica o digital) sea el collage audiovisual. (12)

El desarrollo del collage en el cine no se limita a reproducir los mecanismos que florecieron en la pintura, espacio fundacional del collage junto con la literatura; más bien, incorpora matizaciones al procedimiento de engarzar y mezclar materiales de diversa procedencia. La relación de este medio con el collage termina siendo, por tanto, variada y heterogénea, abarcando desde la mera filmación de collages artísticos —bi-tridimensionales— hasta la operación de raspadura del celuloide, que incorpora un segundo plano al propio material del film. Sin embargo, como bien sabemos, el cine posee unas peculiaridades determinadas que lo diferencian del resto de las artes, de entre las que destaca la capacidad de aportar sensación de movimiento y, derivado de ello, la impresión de temporalidad. Esto hace que, por una parte, sea posible la presencia de distintas realidades en un mismo plano (por medio de las disoluciones y superposiciones); y, por otra, la convivencia encontrada de distintos materiales a lo largo del desarrollo del film.

Dentro de este lenguaje exploratorio de la materialidad fílmica y el cruce con la plástica destaca Jane Wodening con Stan Brakhage que en conjunto pensaron un cine, sin la menor huella de narratividad, desviándose a menudo hacia la completa abstracción.



Jane Wodening con Stan Brakhage, 1960.



Stan Brakhage, *Existence is Song*, 1987.

Wodening fue la protagonista de muchos de ellos, destacando *Window Water Baby Moving* (1959), cortometraje que documenta el nacimiento de su primera hija.

Stan Brakhage comenzó a hacer películas en 16 mm cuando era un adolescente en Denver, tomando como modelo los poemas cinematográficos plagados de metáforas de Jean Cocteau y Maya Deren (pionera del cine experimental de la década del 40), adoptando una visión amplia: ver recuerdos involucrados. Hacer cine era un medio para desaprender las convenciones.

Se trataba de películas caseras elevadas a una potencia exploratoria: silenciosas y rítmicas, basadas en un lenguaje inventado de cambios percusivos en la exposición o el enfoque, múltiples superposiciones, luz refractada y movimientos de cámara entrecortados. "Su trabajo cinematográfico consiste en explorar, inventar, revelar otras frecuencias de imágenes posibles. De la abstracción simple a la crítica visual de las imágenes comunes" (Brenez 56).

En la actualidad destaca el trabajo de dos directoras que utilizan objetos y animación en su eje central de creación. La artista canadiense Sara Cwynar (1985) que explora los temas del color y el diseño, tanto en el cine como en la fotografía, y considera las formas en que han operado política, social e históricamente, particularmente en el contexto de cómo conceptualizamos la belleza. Sus películas orientadas a la investigación son meditaciones sobre el impacto emocional del color, el diseño y la imaginería popular y su papel en la manifestación del deseo por los objetos y los demás. Cwynar presenta tres de sus últimas obras: *Soft Film* (2016), *Rose Gold* (2017) y *Cover Girl* (2018), junto con *Glass life* estrenada el 2021.

Jodie Marck (1983) es una animadora experimental nacida en Londres que presenta una serie de cortometrajes experimentales, destacando su largometraje *La gran rareza* (2018, 16mm) donde se articulan textiles a modo de personajes, las telas viajeras no están solas: muchas veces la directora intercala dentro de su collage en movimiento algunas imágenes que corresponden a otras series, aparecen mapas y globos terráqueos, pentagramas, textos escritos en distintos idiomas y alfabetos, gráficos de manuales de instrucciones e ilustraciones que representan distintas formas de comunicación simbólica. Ambas directoras utilizan la animación como recurso expresivo, que va instalando una particularidad en el ritmo de montaje, vinculada a la presencia de objetos fabricados en serie y revelando la propia elaboración de la película y su impronta de manufactura a escala manual, intención que también intenta rescatar esta exploración audiovisual.



fotograma, *Rose Gold*, 2017.



fotograma *La gran rareza*, 2018.

3. Objetivos.

1. Explorar las posibilidades expresivas -plásticas y el movimiento ficticio de la animación de recorte frente al material gráfico - fotográfico analógico, por medio del cruce de tecnología analógica- digital, en el proceso creativo de la elaboración del video experimental, dándoles un nuevo uso y significado a estos objetos inmóviles.

2. Poner en valor imágenes huérfanas que dan cuenta de un periodo social y el desarrollo estilístico que sostuvo el arte gráfico en nuestra historia cultural, a partir de la recolección como procedimiento artístico.

3. Desde la investigación teórica establecer cruces y referencias en los procesos de colección como práctica artística dentro de la historia del cine experimental hacia una reflexión desde el antecedente de las primeras vanguardias artísticas del período 1930 -1950 donde se albergan obras de animación rítmicas, abstractas -geométricas y los posteriores usos de objetos, en la tradición del *ready made*- objeto encontrado y la técnica plástica del collage.

4. Confrontar dos orígenes opuestos del hallazgo de los materiales presentes en la obra: archivo oficial de la colección del Archivo patrimonial de la Biblioteca Nacional de Chile y material encontrado en desuso.

4. Preguntas de investigación artística:

1. ¿Es posible develar una época por medio de sus residuos gráficos y fotosensibles?
2. ¿Qué lugar tienen los objetos sin uso, en el imaginario de un territorio?
3. ¿Qué pierde la imagen frente al tiempo?

El hallazgo de un archivo fotográfico y aeropostal desconocido, rostros y objetos fijados por la luz, me lleva a cuestionar la pertenencia de las imágenes y los posibles relatos que de ella surgen frente a una tecnología, que vista desde el presente está obsoleta. Conjeturas de un tiempo y memorias indefinidas. A partir de este índice encontrado, se buscó en la historia de la pintura chilena dos obras que representan esta acción formal y narrativa, *La carta* de Pedro Lira y *La Lectura* de Cosme San Martín, de esta escritura se desprende un arte gráfico que hoy se lee como un objeto en proceso de caducidad. El archivo gráfico desde una fotografía, una postal, una carta o un dibujo, sostiene nuestros recuerdos, hitos temporales de nuestra cotidianidad contenidos como una huella, maneras de acortar distancias y llegar a un otro sensible. La fotografía dibuja el trazado de la experiencia, un fragmento incompleto y abandonado de lo que no podemos olvidar, como latencia que persiste de ese recuerdo.

El medio fotográfico (analógico), entonces, cuenta con un negativo que permite la replicación seriada e incalculable de la imagen, y se transforma en un molde que réplica forma, réplica luz reflejada sobre una materia, sobre un negativo/ sobrepuesto/ calcinado, por la reflexión de su propia luz interna. Como señala Lev Manovich "el cine emergió del mismo impulso del que arrancara el naturalismo y los museos de cera. Es el arte del índice: un intento de expandir el arte de la huella" (171).

Dentro del cortometraje ,construimos nuestra mirada develando el detalle y el fragmento. Descubriendo las posibilidades plásticas y sonoras que emergen de estas imágenes de lo que se aleja y se desliga, trazando un nuevo manuscrito, donde el olvido pasa a ser forma y experiencia de lo que, en imágenes y ruidos, podemos retener y conservar.

Todos estos recortes, en su conjunto, componen insignificantes acontecimientos que hacen pensar la imagen, no como una totalidad sino como una latencia parcial y vibrante (recuerdos que insisten en reaparecer) formada por ausencias e impurezas presente en estos objetos envejecidos por el paso del tiempo. Aquí, despojadas del artificio de la intervención, no muestran ni prueban nada, son apenas evidencias anónimas, testimonios minúsculos. Restos donde se traza, tácitamente, la idea de una urgencia en ese gesto fotográfico que lo inscribe en las pantallas. Hoy frente a este universo expandido de imágenes que producimos, consumimos y desechamos, por cada minuto y a cada segundo, como si la vida se hubiera materializado en un pixel, Joan Fontcuberta señala que:

Las imágenes son pantallas que median entre nosotros y la realidad. De ahí que, en un sentido político, las imágenes sean agentes formateadores de la conciencia. La saturación icónica actual nos lleva a la paradoja de que las imágenes ya no se limitan a representar la realidad, sino que se convierten en realidad misma. Hoy vivimos en la imagen, y en esa saturación es responsabilidad del artista no incrementar la polución visual, sino contribuir a una pedagogía de la supervivencia en la imagen, la retina digital transforma el mundo en una pantalla de imagen y control. En este espacio de visión, en esta interioridad digital, no es posible ningún asombro. Las personas ya sólo encuentran agrado en sí mismas. (101)

Desfondamiento del hoy que pierde su forma y cualquier rasgo de especificidad, desprendimiento de temporalidades que estremecen este giro subjetivo y epocal poblado de fragilidades. Sea a través de la experimentación tipográfica y sus infinitas posibilidades combinatorias, o de la rutina de reunir imágenes en esa memoria espectral que permite la tecnología, los dos referentes amplifican y hacen modular nuestras percepciones respecto a esta circunstancia totalitaria de vivir en torno a las imágenes. Surgen las interrogantes frente a este archivo sin nombres ni identidades particulares; ¿Qué pierde la imagen frente al tiempo?, ¿de qué materia están hechos nuestras memorias ?, ¿serán como fantasmas?, ¿qué forma de vida se va desplegando por medio de ellos? Cómo ellos nos permiten reconstruir o imaginarnos una existencia a través de los momentos que quedan arraigados a los textos de cada epístola, en cada postal.

El objetivo fundamental del collage audiovisual, dentro del cortometraje, es remarcar los bordes, mostrar de dónde pueden proceder las imágenes, así como sorprender al espectador con nuevas posiciones que aporten sentidos inéditos, relativizando así la función y posición de la imagen en la sociedad actual (frente a lo taxativo del discurso dominante).

En esta búsqueda gráfica de marcas, trizaduras y sus formas, me pregunto también por el espacio oficial que fue pensado para salvaguardar estos vestigios del paso del tiempo, la operación inversa frente al hallazgo del material que tengo para explorar. La Biblioteca Nacional, espacio institucional que tiene la labor de custodia, guarda e interpretación de los archivos y sostiene la relación que mantenemos con estos, nuestros modos de recordar, memorizar, monumentalizar y consignar en un lugar exterior el tiempo perdido.

Recuperar paisajes.
Accidentes insólitos.
Componer intersecciones.
Producir imágenes es asumir el riesgo de esbozar los contornos
de una pérdida.
Elegir contra la muerte , sin ahuyentarla .

Sophie Mijolla-Mellor.



5. Cine y materialidad

a) Miradas cruzadas: desde la pintura al cine.

La historia del cine experimental y sus paralelismos con la vanguardia artística son un punto de inflexión para los nuevos soportes conceptuales y técnicos de la imagen en movimiento y su correlación con las Artes Visuales. Procedimientos técnicos a los que recurre uno y otro medio –cine y pintura– pueden tomarse como semejantes, de ahí que esa parte del cine que experimenta con los valores plásticos, centrándose en ellos, pueda considerársela como dentro del campo de ‘lo pictórico’. En esta equivalencia mediática, cada disciplina se refleja en la otra, desplegando operaciones semióticas y narrativas. Un denso entramado de signos, que cada artista afronta, truncando espacios y tiempos; constituyendo zonas de sentido que crean un zurcido desde la materialidad, opuesto al convencional cine narrativo. Este nuevo tipo de cine da cabida a una estética fundamentalmente centrada en lo expresivo, cuyo primer operador formal es, la luz ,el color y la textura.

Cuando se habla de cine de vanguardia, habitualmente se alude a aquellas películas europeas y norteamericanas realizadas durante las primeras décadas del siglo XX. Son obras fílmicas estrechamente relacionadas con los movimientos artísticos acontecidos en Europa entre los años 1910 y 1930. Si en el contexto europeo la noción de cine de vanguardia designa un periodo histórico delimitado, vinculado al desarrollo de las Artes Visuales antes de la Segunda Guerra Mundial, en la escena anglosajona

el concepto sigue utilizándose en la actualidad para identificar propuestas contemporáneas que ensanchan el audiovisual, asumiendo la tradición histórica de este otro cine hacia el ejercicio experimental .

Actualmente, tanto en Latinoamérica como en España, se emplea el adjetivo experimental para considerar trabajos que, huyendo de ciertos convencionalismos narrativos de la ficción y otros parámetros relativos a la representación de la realidad del documental, interrogan al medio cinematográfico interviniéndolo formal o conceptualmente. El adjetivo experimental sigue siendo válido para describir consideraciones estéticas y cognitivas de obras fílmicas y videográficas situadas en la expresividad plástica y formal.

Experimental sigue pareciendo un adjetivo apto para percibir tanto la inquietud formal de las y los artistas como el trasfondo ideológico, a menudo disruptivo, que revelan sus configuraciones fílmicas alejando al cine de la mera representación de la realidad y de la narrativa líneal usada en la literatura y el teatro desde tiempos de Aristóteles.

Para la pintura, el cine será de suma importancia, de ahí que se destaque la atracción que muchos artistas experimentaron hacia el cine. De hecho, fueron el cubismo y el futurismo los primeros movimientos que se encontraron estrechamente ligados al cine, desde la inquietud que ambos medios comparten por incorporar el tiempo en sus imágenes. Cuestión que manifiestan las palabras del historiador Jorge Uscatescu :

Este principio de comprimir el tiempo en el espacio es el que utilizó el cubismo para acabar con el sistema de representación de la perspectiva renacentista. En el cubismo hay una intención de expresar la cuarta dimensión mediante el tratamiento del espacio pictórico. Consistiendo este en representar los objetos desde varios puntos de vista simultáneamente. Este hecho hace que el cine y el cubismo estén muy cerca en cuanto a sus principios constitutivos. (103).

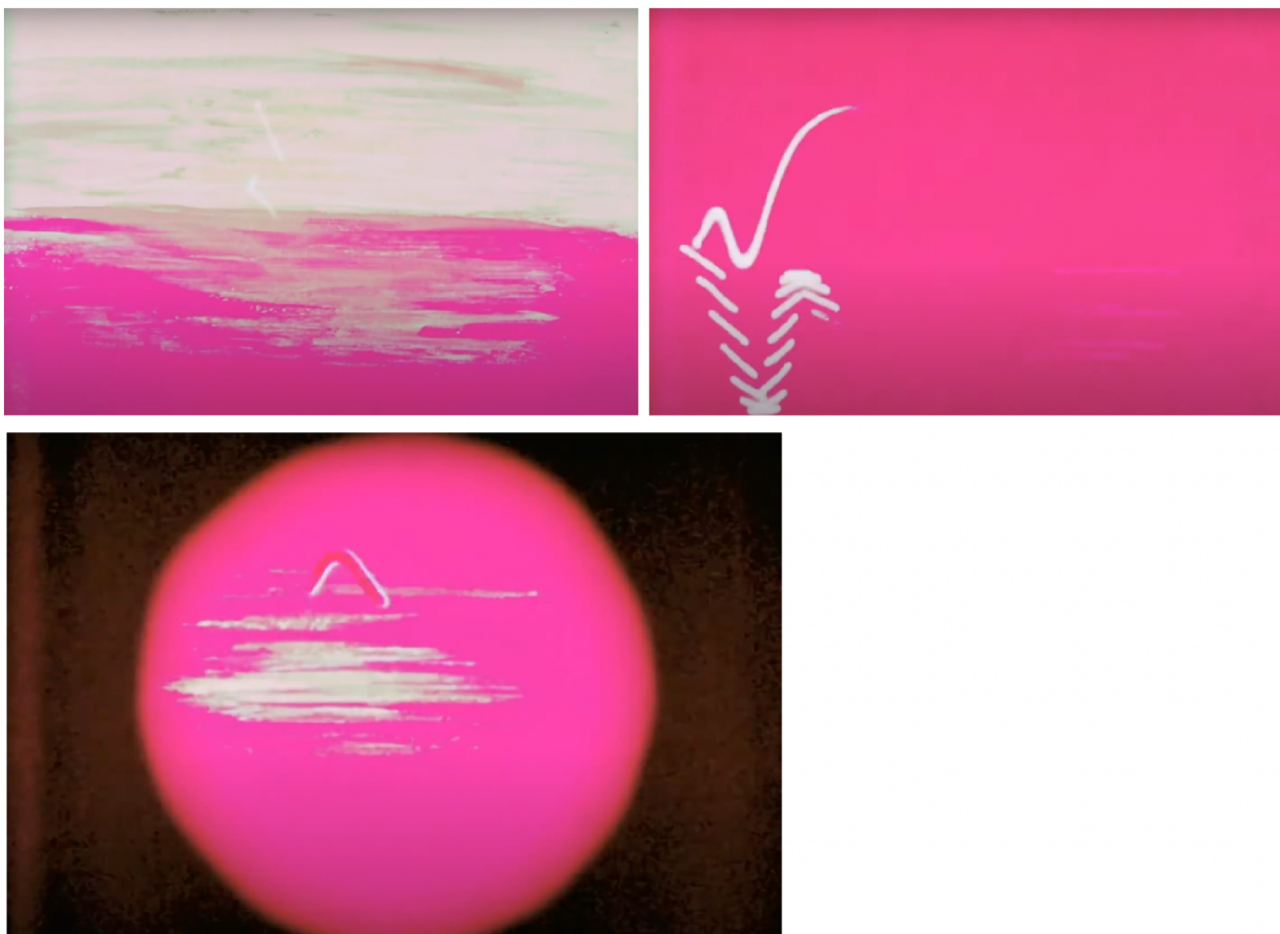
Respecto a dicha aseveración, se recuerda que cuando comenzaron los experimentos cubistas, el cine sólo contaba con una década de vida. Indiscutiblemente, el cine lleva a las Artes Visuales a cierta convulsión; el maquinismo y el movimiento dinámico serán, desde entonces, grandes piedras angulares sobre las que la pintura girará.

Salvador Dalí, Man Ray, Fernand Léger y Hans Richter defenderán fervientemente el lenguaje cinematográfico alabando sus diversos aspectos estéticos y plásticos.

Ricciotto Canudo defiende el advenimiento de un nuevo tipo de arte que sintetice todas las disciplinas existentes, lo que representa el germen de una hibridación e interdisciplinaria que irá sucediéndose con el transcurso de los años. En realidad, en esa holística que representa el cine para las y los pintores, no sólo será el movimiento lo que va a servir como motivo de inspiración, también lo serán el color y la luz propias del cine, así como sus encuadres, angulaciones o montajes singulares.

Existe, por tanto, una sensibilización evidente que hace que las y los pintores miren al cine, no sólo como referente sino para cambiar de soporte y probar esa nueva forma de expresión. De hecho es el Futurismo el movimiento que ve en el cine la culminación de sus proposiciones, dada su condición imaginaria y su cinética. Aunque el cine comenzará su experimentación, a partir del impulso que podía sumar la concepción plástica de los artistas, fue tras la Primera Guerra Mundial cuando el cine se fue especializando y derivando hacia realizadores propios de la disciplina cinematográfica, en la que los artistas pretenden hacer del cine una nueva forma de arte, con las formas, de las artes tradicionales ya conocidas, lo pictórico incide en esa etapa purista, que ha pasado a la historia del cine como: Cine Puro, Integral o Abstracto, realizado por Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling, Mary Ellen Bute, entre otros.

Los artistas que experimentan este tipo de cine trabajan con elementos básicos y formas geométricas puras de la plástica, como son: puntos, líneas, formas geométricas planas y tridimensional, vectores de creación.



Abstronic,1952, Mary Ellen Bute, fotogramas

“El cine desenreda –desmonta y remonta– todas las formas de visión, todos los ritmos y todos los tiempos preformados, en las máquinas actuales, de suerte tal que todos los problemas del arte actual sólo pueden hallar su formulación definitiva en correlación con el film” (Didi-Huberman 211).

Dentro de las autorías citadas destaca, Mary Ellen Bute ,una pionera de la animación en USA, siendo una de las primeras mujeres en el cine experimental. Su especialidad fue la música visual. A lo largo de su estancia en Nueva York, entre 1934 y 1953, hizo catorce cortos musicales-abstractos.

Como señala la teórica Nicole Brenez en su libro *Cine de Vanguardia Instrucciones de uso*:

“El Cine posee ese poder de reconfigurar enteramente nuestra experiencia de hacer tambalear nuestras distribuciones , nuestras costumbres perspectivas , nuestras creencias, no registrando las apariencias, sino desplegando las potencias de la analogía”. (57)

b)Influencia del cine en la estética de las primeras vanguardias.

El cine sorprendió al público que, ya desde su primera presentación por parte de los hermanos Lumière, estableció su capacidad hiperrealista de sustitución del hecho real, así como la posibilidad de conocimiento de sucesos remotos y lugares exóticos. Despertando gran interés en artistas e intelectuales, llevándolos a considerar circunstancias tales como ,la secuencialidad, la asociación narrativa, que reúne imágenes sin una aparente razón o relación directa, o la elipsis que elimina fragmentos que el propio espectador ha de recrear. Procesos, en suma, totalmente propios y característicos del montaje cinematográfico.

En este sentido, quien dará forma a ese lenguaje cinematográfico que poco a poco comienza a constituirse, más allá de la mediatización pictorialista de los Lumière y la carnavalesca puesta en escena de Georges Méliès, será David Wark Griffith, considerado pionero del cine clásico , por fijarse en el discurso propio de la novela decimonónica y comenzar a usar técnicas tales como el flashback o el primer plano. En este aspecto , lo que hace Griffith es sistematizar el proceso de creación de sentido en la imagen.

Así, en relación a la técnica fundamental del montaje que el cine introduce, Sergéi Eisenstein publica, en 1923, un ensayo sobre éste titulado: Montaje de atracciones, en el cual repasa qué mecanismos de montaje son adecuados para estimular la acción sensorial y psicológica del espectador, y su consecuente emotividad, como señala Eisenstein: “todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto.”(169) sistema que, por otro lado, lleva la conceptualización del tiempo, como señala Gilles Deleuze:

El propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen del tiempo. Es, por lo tanto, el acto principal del cine. El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje. Una presentación directa del tiempo no implica la detención del movimiento sino más bien la promoción del movimiento aberrante. Lo que hace de este problema un problema cinematográfico tanto como filosófico es que la imagen-movimiento parece ser en sí misma un movimiento fundamentalmente aberrante, anormal. Si el movimiento normal subordina al tiempo, del que nos da una representación indirecta, el movimiento aberrante da fe de una anterioridad del tiempo que él nos presenta directamente, desde el fondo de la desproporción de las escalas, de la disipación de los centros, del falso raccord de las propias imágenes. (59)

Asociación de imágenes en busca de un sentido –donde también cabe el azar–, que aprovechan los artistas dadaístas en su discurso para provocar justamente lo contrario: lo poético sin sentido. Algo que también será aprovechado por los surrealistas, de la voz de André Breton, que en el primer manifiesto surrealista de 1924, señala:

Es falso, a mi criterio, pretender que el espíritu ha captado las relaciones entre las dos realidades en contacto. En primer término, no ha captado nada conscientemente, sino que del acercamiento fortuito de dos términos ha brotado un fulgor particular, el fulgor de la imagen, a cuyo brillo somos infinitamente sensibles (57)

En este sentido, si se comparan las experimentaciones que comienzan a darse en el primer tercio del siglo XX con las del siglo anterior, se puede comprobar que la clave de que estas se produzcan, está en la asociación de elementos dispares, recurso que, en buena medida, es producto del cine. Persistiendo en la importancia de esta idea, se puede observar cómo el Cubismo, en su necesidad por conjugar, de forma sintética, diferentes tiempos secuenciados en un mismo plano de representación, acaba por recurrir a la técnica del collage; a la integración en la representación de un fragmento o imagen de la propia realidad, como sucede en la composición , *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912), de Pablo Picasso. El collage, cuyo origen se puede situar en el "asociacionismo" que expande los procesos del cine, supone para todo el Arte moderno la gran interferencia que hará cambiar la concepción de la imagen, instaurándose como un paradigma del Arte. En definitiva, igual que pasa con el montaje cinematográfico, estas técnicas de asociación, empleadas en las propuestas experimentales de las primeras vanguardias, más que fijarse objetivamente en la realidad, como haría el Naturalismo o el Realismo del siglo anterior, se decantará por encontrar los vínculos existentes entre las cosas, para incitar a una interpretación poética de la realidad. Fernand Léger pintor cubista crea en 1924 *Ballet Mécanique*, integrando la reiteración de las formas, ritmo y fragmentación en su cortometraje de vanguardia.

Además de la asociación de imágenes que conlleva el cine, ciertos tipos de plano que se dan en éste influyen de manera determinante en los espectadores de principios del siglo XX, como puede ser el primer plano, pues hasta la fecha no se concebía que pudiera darse tal acercamiento fragmentado a una cosa. Un gran acercamiento al objeto que, en la conceptualización de Marcel Duchamp, dará lugar al ready-made (objeto encontrado). Decisiones estilísticas , en definitiva, que tras la emancipación objetual a la que incita el cine, llevan a reconocer sus cualidades puramente plásticas. Plasticidad que parece ser una preocupación común de las primeras vanguardias, intermediando entre ambas disciplinas.

La orquestación del movimiento en ritmos visuales –la expresión plástica de un objeto en movimiento bajo variables condiciones de luz, crear el ritmo de los objetos comunes en el espacio y en el tiempo, presentarlos en su belleza plástica, la distorsión y la disección de un movimiento, un objeto o una forma y su reconstrucción en términos cinematográficos (tal como los cubistas separaban y reconstruían en términos pictóricos), el uso de las cualidades mágicas del cine para crear el estado original del sueño, la liberación completa del relato tradicional y de su cronología, en desarrollos dadaístas y surrealistas, en los que el objeto es apartado de su contexto convencional (Romaguera y Alsina 275).

Como se comprueba, es posible hilvanar cierto espíritu común, entre las diferentes expresiones plásticas de las primeras vanguardias, a través de la retórica aportada por el cine. Un lenguaje cinematográfico que, en determinados casos, se basa en una experimentación plástica que pone de relieve al objeto, profundizando, así, sobre aquellas conexiones que pueden ampliar la reflexión sobre el alcance de la realidad. Según esta perspectiva, el cine ayuda a la concepción de una visión unitaria de las artes, lo cual revitaliza ese ideal romántico de la obra de arte total, cuestión sobre la que Ricciotto Canudo medita en su Manifiesto de las siete artes, presentado en la École des Hautes Études, en 1911. Las ideas que ahí aparecen verán su continuación en los manifiestos que los movimientos de vanguardia dedicaron al cine, como en el caso de los Futuristas, quienes defendían el aprovechamiento de todos los recursos cinematográficos a favor de un arte no realista. Sin embargo, el objetivo real que pretendía alcanzar Canudo era comprender las artes como una respuesta a las compartidas demandas expresivas, lo que puede conducir a una mejor comprensión de los cruces e hibridaciones que, a partir de las primeras vanguardias, comienzan a darse entre las diversas disciplinas expresivas.

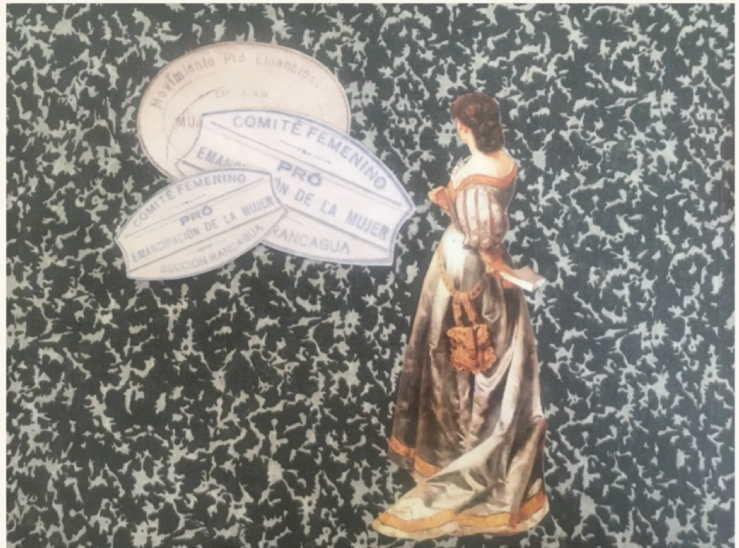
A continuación se presentan fotogramas del cortometraje y su proceso de creación en rodaje, que dan la estructura narrativa y conceptual al cuerpo gráfico elaborado en cada fotograma.

Se aborda, desde la noción de recolección como procedimiento artístico, un imaginario material, una incorporación icónica trabajada desde el collage.

Las obras pictóricas escogidas son *La carta de Pedro Lira* (Chile, 1900) y *La Lectura de Cosme San Martín* (Chile, 1874). Recogiendo y dando un punto de inicio a esta reflexión en torno a dispositivos materiales que establecieron la forma de llegar a un otro sensible desde el archivo epistolar, postales, estampillas y sellos, hacia el universo de lo mecánico, la imprenta, la caligrafía y la sucesión de huellas que el arte gráfico y fotográfico desprende en su tecnología material.



La carta de Pedro, Lira, Chile, 1900



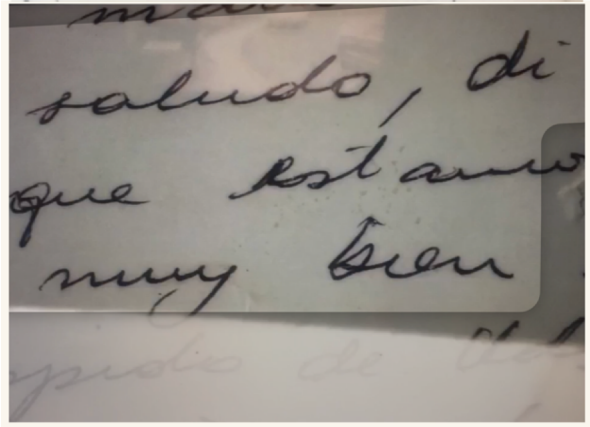
fotograma, De distancias y de pérdidas.



La Lectura de Cosme San Martín , Chile, 1874



fotogramas, De distancias y de pérdidas.



Proceso/ creación de material para la animación.



dibujo-huella-vestigio

Proceso/ mesa multiplano.

“Es la entrada a un rastro. ¿Por qué entrar? ¿Qué esperas ver? Veo. Compruebo qué hay en el mundo, lo que ha quedado, lo desechado, lo que ya no se valora. Lo que tuvo que ser sacrificado, lo que alguien creyó que podía interesar a otro. Pero es basura. Si allí, aquí, ya lo han escudriñado. Pero aquí puede haber algo valioso, valioso no es la palabra. Algo que yo quisiera tener, quisiera rescatar. Algo que me habla”.

Susan Sontag .

6. Recursos Audiovisuales que propone el cortometraje.

El tratamiento audiovisual que busca este cortometraje experimental, se enmarca en el estilo reflexivo de la forma. “La exploración plástica de las imágenes en movimiento, la textura granulosa de la emulsión fotoquímica, la imaginación gráfica de sus animaciones, la representación de la temporalidad, las voces no inteligibles y el rechazo a las formas argumentales tradicionales” (Alcoz 9), ofreciendo formas alternativas de ver las imágenes y modos inauditos de escuchar los sonidos que sostiene el video experimental para abrir las posibilidades materiales y expresivas que contienen los objetos que se encuentran en esta recolección. A continuación, se detalla el enfoque conceptual y los procedimientos trabajado en el proyecto:

a)Cruce de capturas frente al tiempo: imagen digital- imagen analógica.

Al mismo tiempo, fotografía y cine nacen con un apego a la noción de mimesis, es decir a una premisa de realismo. En el devenir hacia la contemporaneidad estos dispositivos se van independizando de estos parámetros estéticos y políticos , a pesar de que esta noción continúa subyacente en los dos. Ambos lenguajes son indiciales , es decir, imprimen la huella del referente sobre la película fotográfica o cinematográfica. La tecnología digital, al traducir la información visual en un sistema numérico, rompe con esta indicialidad y posibilita que los signos se transmitan y se combinen de modos diferentes. Asimismo la detención de la imagen cinematográfica la devuelve inmediatamente a su base fotogramática, fragmentos discontinuos constituidos por espacio y tiempo por una máquina y que son fusionados por otra.

Comparten asimismo una especificidad particular: su posibilidad de reproductibilidad técnica. Lucia Santaella en el *libro Artes y medios audiovisuales : un estado de situación II : las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas*, señala:

Todo arte, para ser producido, depende de soportes, dispositivos y recursos. Ahora bien, esos medios a través de los cuales el arte se produce, se dispone, se distribuye y se difunde, son históricos. Aunque un medio nuevo no haga desaparecer los anteriores, cada etapa de la historia pone a disposición del artista materiales, técnicas y recursos que le son propios. En este inicio del tercer milenio, los medios de nuestro tiempo están en las tecnologías digitales, las memorias electrónicas, las hibridaciones de los ecosistemas con los tecnosistemas y las íntimas relaciones del arte con las investigaciones científicas. (153)

Tomando el legado pictórico, gráfico y fotográfico el cortometraje propone un despliegue de tiempos pasado- presente: desde lo figurativo hacia lo sonoro. Cada captura digital me permite volver a mirar esos objetos fotosensibles que tuvieron su contrucción material desde un revelado químico , como también la impresión offset , (sistema de impresión que trabaja de manera indirecta ,similar a una litografía es decir, la tinta se transfiere por presión gracias a los diferentes rodillos con los que cuenta). Por lo tanto la obra conjuga tiempos en su representación y diseño , como también en las materialidades y sus superficies de inscripción: diapositivas, positivos en miniatura, ilustraciones y dibujos. Darle movimiento a esta serie de objetos y figuraciones constituyen un procedimiento hacia lo arqueológico del recuerdo, las memorias y las posibilidades que tiene el cine experimental de pensar y volver a preguntarse por su propia capacidad técnica de condensar tiempo, estética y materialidad .

El Cine Experimental contiene una especie de corriente de aire que remece . Un cine como éste puede al menos poner en cuestión las rígidas estructuras, visuales y sonoras, mediante una revolución de las representaciones.

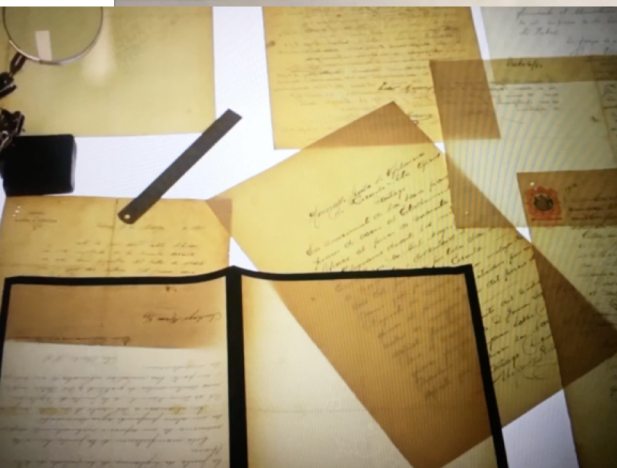
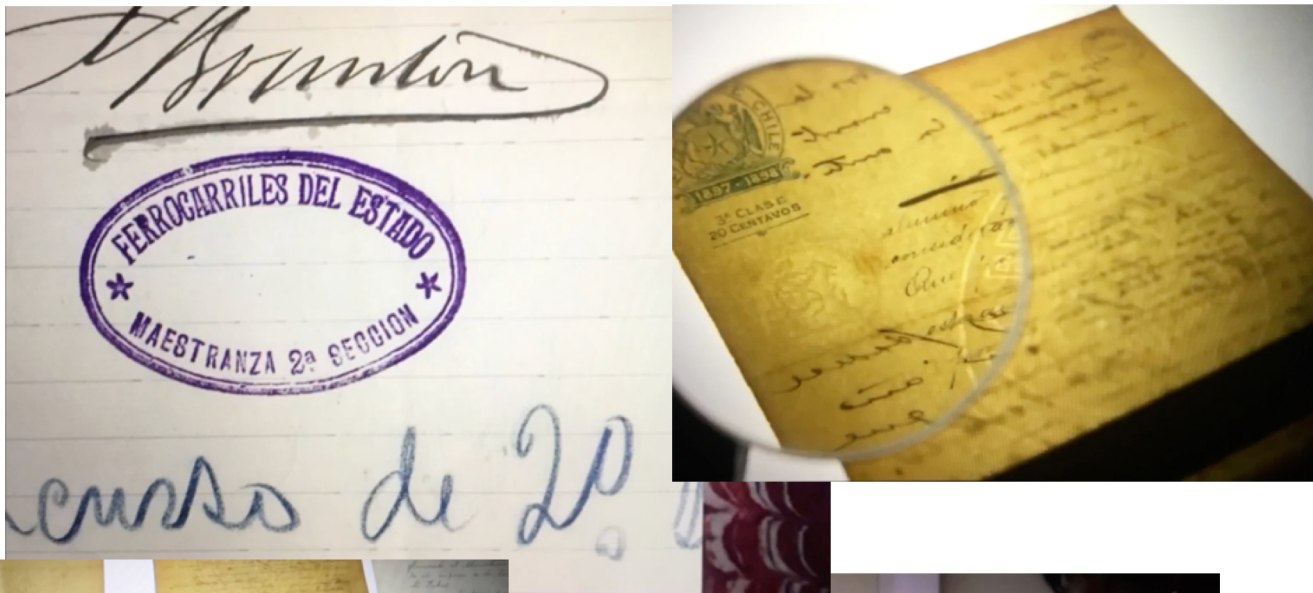
Es capaz de reiterar la idea del fragmento vinculado con el recuerdo y la memoria, se pregunta por las posibilidades creativas del propio soporte cinematográfico, como indica la Historiadora del Arte Anna María Guasch :

Al archivo se le pueden asociar dos principios rectores básicos: la anamnesis, (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la hypomnema (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la «pulsión de muerte», una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria.

En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. (158)

La estética de la compilación demarca también la de una noción fenomenológica. La relación entre imagen y significado se somete constantemente a reflexión, y la manera de reencuadrar y orquestar las películas se nos presenta con el carácter autorreferencial de la “huella de la huella”, con implicaciones más amplias para la práctica cultural del archivo y la representación histórica. El vestigio permanece en el discurso de la pérdida y, lo que es más, funciona como piedra angular del trabajo de la memoria y el imaginario colectivo.

En este sentido, el cortometraje *De distancias y de pérdidas* conecta con la idea de "contar la historia de manera alternativa". Aquí, el ethos comunicativo de la narración tiene un paralelo en la conversión sensorial del cine en imagen-memoria. El impacto existencial de la huella está sujeto al tratamiento temático. Se convierte en una forma poderosa de atraer el interés del observador individual en su experiencia singular y compartida del pasado, lo que potencialmente reduce la distancia entre nosotros y el destino del Otro histórico, enfatizando en todo un cuerpo de material gráfico, y fotosensible que se despliega en el cortometraje que tuvo circulación en Chile en el período temporal 1940-1970.



Archivo conservación Biblioteca Nacional de Chile

fotogramas, *De distancias y de pérdidas*.

Fragmentos desde el visor. El ojo observante presente en la obra aparece como la imagen que nos deja el visor de diapositivas, (dispositivo óptico-mecánico). Es un círculo lumínico que da inicio a la conformación de la imagen analógica. Aquí aparece difusa, dándole forma a la imagen descartada que logra subsistir y vuelve a aparecer. "Antes de denunciar el poder de la imagen y buscar protegernos de él , el interés está en la historia de ese poder , allí donde se abre otra energía imaginante"(Andrea Soto Calderón, 65).

Es una conformación geométrica que fragmenta y separa el material encontrado e intervenido, como un personaje omnipresente que distorsiona el punto focal , va encontrando y vigila con sospecha cada segmento. El círculo como signo del retorno, la búsqueda del ciclo o la pregunta por la repetición.

"Imágenes que proyectadas hacen visibles a las otras, las internas, las guardadas, las oscuras y olvidadas, en el haz de luz que recorre el terreno justo para arrancarnos de donde estamos" (Narcisa Hirsch,1967).

Un manuscrito. El material gráfico a trabajar sostiene su forma en la postal ¿Cuál es el estatuto de estas palabras? No funcionan sólo como títulos, nominaciones o referencias. Tampoco son puramente visuales los efectos que crean: participan del lenguaje. Además, generan un campo conceptual: las cualidades se diferencian (diapositiva/rayado translúcido), proponen relaciones, es decir, convocan un ordenamiento.

Las palabras aparecen sobre un trasfondo (muro, lenguaje, espacio, color y



fotogramas, De distancias y de pérdidas

materialidad). El texto engendra un efecto misterioso de inconstancia: no se sabe dónde se está, en algunas secuencias no alcanzamos a leer su contenido con claridad, son instaladas como una textura, un trazado tipográfico, enfatizando la idea de distancia (en el tiempo y con este material sin procedencia definida) como señala la teórica Rona Cran “ el papel catalizador del objeto encontrado” (51).

Material inconcluso y descartado. El error de la imagen, presente en fotografías dibujadas, diapositivas sucias y fuera de foco, manchadas, caligrafía ilegible, conforman el material de la obra. Nos acercan a manipulaciones plásticas alteradas por la luz y su exceso de brillo. La imagen se diseña difusa ,confundida, fuera de foco. ¿Será posible acercarnos al descarte del abandono?

Ilustraciones dentro de una enciclopedia ,el espacio privado guardado, un gran libro- archivador que alberga el olvido de esta materialidad , personas sin identidad, procedencia ni lugar definido.

El diseño tipográfico compromete un doble uso frente a la operación del collage animado , por un lado evoca una temporalidad y por el otro surge como un dibujo , vinculado a la etimología de la palabra texto que procede del latín “textus” y significa tejido, enlace. De ahí que los textos presenten muchos elementos relacionados entre sí desde su diseño, ya sea manual o mecánico y se van entretejiendo más allá de su significado.

Finalmente , después de un proceso de experimentación (prueba y error) fui seleccionando material a modo de colecciones , un imaginario de esta papelería surgida en las imprentas : ilustraciones de enciclopedia, el reverso de las postales, paisajes arquitectónicos y naturales , cartas , sellos y timbres . Probando el ensamblaje mecánico que da la animación de recorte como ritmo de montaje . El universo sonoro lo diseñe pensando en esta ambigüedad temporal y espectral que busco al levantar esta visualidad con recuerdos de otros, una distancia que fui marcando al trabajar con sonidos muy antiguos cruzados con sintetizadores para lograr

una atmósfera que remitiera lo mecánico, también a la distancia con ese tiempo prehispánico. Indagando en la definición que Rilke ofreció de la obra de arte: aquella capaz de afrontar un peligro. Como tal, la imagen consiste en una operación de corte y transversalidad que penetra más allá o más al fondo de la fantasía de la realidad, del fantasma que es la realidad, para tocar la materia misma. Para abrir un dominio donde el sujeto pueda exteriorizar y escenificar eso real insoportable, inarrestable. Porque el núcleo duro de lo real, ese resto, efectivamente, sólo somos capaces de soportarlo si lo convertimos en ficción.

En este sentido Roberto Amadeo en *Narración y materia* entiende y defiende la imagen como la posibilidad del primer espacio de experiencia. El gran relato. Así, en la materialidad de la imagen buscamos repetir las primeras experiencias profundas del espacio, incluso de la naturaleza. Pero eso, claro, ello solo lo comprobamos tras haberlo perdido. El centro al que apunta el relato crece y se convierte en una emoción porque ha desaparecido en tanto que realidad posible y alcanzable. Porque al momento de vivirla, la vida no tiene forma. Solo le damos sus trazas a través del recuerdo de lo pasado desaparecido, no hay experiencia sin esta marca, este trazo o fisura que el cortometraje despliega en sus formas.



fotograma, De distancias y de pérdidas

b) Recolectar y coleccionar como procedimiento artístico.

Las materialidades presentes en *De distancias y de pérdidas* son el resultado de asociaciones plásticas que fui agrupando bajo la noción de un catálogo de lo descartado. Descarte que la cineasta francesa Agnès Varda (1928-2019) trabajó en su mirada desde la noción de “el cineasta como recolector de planos”. En el año 2000 la cineasta filma *Los espigadores y la espigadora*, motivada por una incipiente y portátil cámara digital, poniendo su atención en resignificar el contenido que desborda la obra pictórica, *Las espigadoras* creada en 1857, por Jean François Millet, buscando a través de la práctica documental, un encuentro con la alteridad; historias anónimas y personajes que, en el presente, salen a recolectar ya sea por subsistencia, por estilo de vida o por motivaciones artísticas. Reciclan para dar una nueva vida a lo que ha sido descartado, reubicando al objeto en el juego del consumo, el trabajo y la productividad. Este hallazgo le permitirá a la directora reflexionar en su propia captura cinematográfica, al recoger imágenes de la realidad como también imaginarios pintados por otros, para después devolverlos frente a un nuevo significado, donde el paso del tiempo y los personajes encontrados; también son espigados por su mirada.

Este nuevo sentido se detiene en una doble cuestión: la importancia por recuperar los testimonios de personajes fuera de la norma y, a su vez, de objetos desechados. Una mirada puesta en la alteridad, en otro distinto a mi que en la contemporaneidad constituye la repetición de esa misma postura que arroja la pintura de Millet. La directora comenta en una entrevista “Ser cineasta es ser espigadora por excelencia, aquel o aquella que recoge todos los trocitos de lo real, las briznas de realidad y que, después, tras el bricolaje operado por la cámara y el montaje, debe devolverlos, listos para ser empleados de nuevo, con un nuevo sentido.

Cada imagen se presenta entonces como un talismán inestimable que hay que preservar.” (Sanz , revista Lumière, 2012).

El pintor Millet se especializó en los temas campesinos, siendo acusado de peligroso y socialista, pintó a la gente común que lo rodeaba ,por lo que es considerado uno de los artífices del Realismo. Su interés radicó en mostrar la verdadera cara del trabajo rural, en su aspecto más duro, alejado de idealizaciones bucólicas.



Las espigadoras ,Jean-François Millet, 1857.

En su obra, *Las espigadoras*, presenta a tres mujeres campesinas, en plena faena recogiendo trigo del campo, este trigo no les pertenece, sino es el resultado de lo que ha quedado después de la cosecha diaria.

Espigar es recoger todo lo que ha sobrado, al fondo contemplamos la carga de la carreta, en un ambiente que envuelve toda la escena, nos muestra la gran recolección, ordenada y abundante, iluminada por los últimos rayos de sol del atardecer. En contraste, una sombra que avanza hacia las mujeres nos pone de manifiesto su esfuerzo, la rudeza de sus manos que intentan atrapar diminutos ramos de trigo, la fatiga y pesadez en sus cuerpos nos transmiten su penuria.

Los colores son vivos, aplicados con seguridad para resaltar el dibujo firme, acentuando los volúmenes en una de las obras más importantes del movimiento realista.

En el film *Los espigadores y la espigadora* es posible detectar que la huella de esa presencia es patente, la directora va al encuentro de otro desde la imagen pictórica que también fue creada por otro, cruzando diversas estéticas que confluyen en la resignificación de esas partes fragmentadas, como un collage de experiencias frente al acto de recolectar y reciclar. Revisar el propio oficio fílmico, poner en escena su experiencia reflexiva desde el film- ensayo. Donde sitúa la mirada y construye la imagen en la otredad. Espigar en el film es ir al encuentro con otros. Agnès Varda señala:

A mí me gusta ir a los mercados, no necesariamente a comprar, persigo la idea de reciclaje, de algo que pudo ser de otra persona y en otro contexto ajeno al mío. Miro mucho estos objetos que están expuestos en el suelo, pertenecieron a alguien, tuvieron utilidad, hay un trozo de vida ligada a ellos, pero no puedo hacerlos hablar, solo puedo presentarlos como una fuente de imaginación. (Sanz, revista *Lumière*, 2012).

Desde la cita pictórica, la cineasta va construyendo un cruce con el pasado y el modo de representación, como veo al otro, la esencia que guarda el retrato y la figuración dentro de la historia de la pintura que le permiten hacer una relectura de las imágenes; Las campesinas ahora son una diversidad de personas y mundos que Varda logra hacer visibles en nuestra contemporaneidad, una exploración que la lleva ante una infinidad de espigadores de nuestra modernidad: gitanos viviendo a un costado de la carretera, jóvenes okupas circulando por la ciudad, artistas plásticos que reutilizan los desechos de otros, vagabundos y profesionales comiendo del descarte de un mercado, errantes que cuestionan el sistema de consumo exacerbado, el derecho a la propiedad privada y recolectores de objetos sin uso.

Esta acción de recolectar planos se vincula a la noción de tiempos, es un microcosmos de lo que circunda a la recolección.

El cruce de temporalidades en los actos de coleccionar- recolectar, aparecen como una contradicción, la colección garantiza la presencia de tiempos pasados y a la vez, los conmueve o los agrieta. En primer lugar, porque el coleccionista sabe que no existe un momento final en el que la colección puede considerarse completa: no hay terminación ni línea de llegada. Por el contrario, cada pieza que se agrega a la colección pone de manifiesto que ese vacío que acaba de llenarse es prueba de que existe otros vacíos. La colección es tanto un conjunto de objetos como un conjunto de eslabones todavía no encontrados. A la colección siempre se le debe algo, aunque no sea posible saber de antemano la magnitud de esa deuda. La colección nunca se redime por completo. En eso, es una imagen de la historia. A su vez, la colección redime al objeto de sus funciones utilitarias. El objeto cambia al integrarse en un sistema histórico nuevo.

EL CINEASTA
COMO RECOLECTOR
Agnès Varda



Es el deseo de apropiación mutuo/ajeno, la supuesta "avidez" del artista, el que convierte a la ciudad en una cartografía de bolsillo, espacio manejable en donde ejercer la observación y el saqueo, tránsitos que albergan los espacios de esta arqueología material.

Walter Benjamin, es quien nos recuerda que lo natural del sujeto obsesionado por la colección no es el deseo de orden. Por el contrario, aquello que lo moviliza es la necesidad de desorganizar el mundo, para armarlo de otra manera: "la verdadera pasión del coleccionista, la que por lo general se ignora, es siempre anárquica, destructiva. Su dialéctica es combinar con la fidelidad a un objeto único, protegido por él, la porfiada y subversiva protesta contra lo típico, lo clasificable. La relación de posesión muestra acentos completamente irracionales" (122). A esto, Susan Stewart agrega que "colección y arte se vinculan, en la medida en que la colección es una forma de arte en tanto que juego porque involucra el reencuadre de objetos en un contexto". La idea es crear un nuevo contexto basado en una relación metafórica con el mundo de la vida diaria. Pero esta reagrupación da como resultado un mundo autónomo, uno que ha erradicado la repetición y que se caracteriza por su integridad. Benjamin encontró en la colección un espacio imposible de ser completado, perseguido siempre por lo que falta y no por lo que incluye. Coleccionista él mismo, padeció varias veces el carácter frágil de ese conjunto de objetos que forman una colección y que, cuanto más innumerables, más indican que pueden existir otros objetos que se escapan a ella. La pasión del coleccionista es un deseo que tiene al próximo objeto, al no poseído, por delante. No hay objeto final.

La colección tiene un lado bárbaro y un lado alegre, bello, infantil, arqueológico. Mantener esta conciencia crítica es lo que Benjamin ha nombrado, en otros escritos, "redención" del pasado.

Por otra parte, Benjamin señala, a propósito de los tiempos que sostiene la recolección :

Las energías revolucionarias que se manifiestan en lo 'antiguado', en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso. Lo 'antiguado' no es lo 'viejo'. Lo 'viejo' ha perdido su sentido ideológico y su productividad cultural; es irredimible porque ya no puede conectarse con la barbarie del pasado ni ser objeto de una redención en el presente. No es ni aquí ni ahora, Lo antiguado, en cambio, lleva la marca de la historicidad. Formó parte de algún presente, que hoy es pasado y puede (o debe) ser redimido(97)

Benjamin, con nostalgia y melancolía, se refiere a su "energía revolucionaria". La colección garantiza la presencia de tiempos pasados y, a la vez, los conmueve o los agrieta. En primer lugar, porque el coleccionista sabe que no existe un momento final en el que la colección puede considerarse completa: no hay terminación ni línea de llegada. Por el contrario, cada pieza que se agrega a la colección pone de manifiesto que ese vacío que acaba de llenarse es prueba de que existe otros vacíos. La colección es tanto un conjunto de objetos como un conjunto de eslabones todavía no encontrados. A la colección siempre se le debe algo, aunque no sea posible saber de antemano la magnitud de esa deuda. La colección nunca se redime por completo. En eso, es una imagen de la historia. A su vez, la colección redime al objeto de sus funciones utilitarias. El objeto cambia al integrarse en "un sistema histórico nuevo".

En 1931, Benjamin publica un breve ensayo sobre el mismo tema: *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* (Voy a desembalar mi biblioteca. Un discurso sobre el coleccionismo)

El texto se propone ahondar en “la relación de un coleccionista con sus posesiones, y al mismo tiempo, comprender el arte de coleccionar” (337). Por ello, comienza relatando una escena donde desempaca su propia colección de libros, en medio de las cajas abiertas y pilas de ejemplares, para postular inmediatamente que “la vida del coleccionista evoluciona en tensión dialéctica entre los polos del orden y del desorden”(34) Podría decirse que la figura del «orden» remite aquí, en primera instancia, a la simetría de los estantes, es decir, a la organización característica de las bibliotecas, que implica de algún modo una disposición institucional. En efecto, tal como lo sugiere ya la palabra griega *bibliotheke*, el lugar de depósito de los libros, remite al “acto de colocar, volver a poner, pero también inmovilizar, confiar a la inmovilidad estabilizadora y, por lo tanto, al estatus, a la institución estatutaria, incluso estatal, esto es, a ciertas dimensiones institucionales, jurídicas y políticas (Derrida 17). Así, la agrupación regularizada y fija de los libros no deja de sugerir un orden instituido.



fotogramas, De distancias y de pérdidas.

El cortometraje propone formas de fijar la recolección, vinculando objetos con su construcción material en la secuencia de la imprenta y la fábrica. Desde el sonido con la escucha del corte y movimiento de taller , al momento de crear la animación . Como señala la historiadora del arte Anna Maria Guasch:

Si el almacenar o coleccionar consiste en asignar un lugar, depositar algo —una cosa, un objeto, una imagen— en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de consignar, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento, y el archivo como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un corpus dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada(10).

La presencia del uso del archivo en el campo artístico, aparece como un discurso activo que establece nuevos sistemas espacio-temporales, como señala Derrida:

La cuestión del archivo no es una cuestión del pasado , de un concepto relacionado con el pasado que puede o no estar a nuestra disposición . Es una cuestión del futuro , la respuesta , una promesa, desde una responsabilidad para él mañana . El archivo si queremos saber lo que significa , sólo lo conoceremos en tiempos de futuro. (36)

Pensar en el cine como un espacio de figurabilidad de lo que somos y las huellas históricas que se van dibujando, es pensar en el ordenamiento eficaz que tiene el cine para fabricar un espacio simbólico, audiovisualmente constituido y legitimado, que organiza y conforma visibilidades y discursos que instituyen significativamente modos de ver y hacer de nuestra propia identidad.

De ahí que "cada estrato, cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se produce en ella" (Deleuze 76).

Es precisamente esa distribución de signos audiovisuales que conforman un régimen signifiante de visibilidad, el que hace figurable determinados saberes e instauro un estrato de visibilidad compuesto "de cosas y de palabras, de ver y de hablar, de visible y de decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones (Deleuze 75).

Abordar la memoria, implica narrativas, actos, silencios y gestos, hay saberes y emociones también fracturas y huecos .El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras.

Huellas pasivas almacenadas en archivos que cobran sentido al ser activadas, dando sentido al pasado; interpretando y trayendo al escenario presente, evocando ¿Quiénes deben darle sentido a las memorias del pasado? Los sujetos pueden elaborar narrativas porque hubo otros que lo han hecho antes y logran dialogar sobre ellas , las memorias se encadenan unas a otras. (Jelin,124).

Así la obra se va tejiendo y constuyendo , por la lógica interna que contiene el collage animado desde vestigios materiales que agrupa una imaginación material, una forma definida en texturas y color , un encuentro con el dibujo , la caligrafía, la lectura y la escucha de ruidos que desprende este cuerpo material indicando una tecnología y una técnica de movimientos.



fotogramas, De distancias y de pérdidas.

c) Lo perdido y lo encontrado.

Las nubes flotan con lentitud, las hojas de la enciclopedia vuelven a ser leídas, hay pequeñas reuniones a manera de picnics, alguien camina sobre la arena. El albañil sube la escalera antes de cambiar la señalética que le dará otro nombre a la avenida. Se entretejen dibujos, manuscritos, territorios y afectos demarcados por postales, cartas, sellos y estampillas.

La colección, como la entendemos hoy, proviene del siglo XIX, cuando comienza a usarse el término en su acepción actual, y está ligada a la proliferación de objetos fabricados en serie. La reproductibilidad técnica permitió una democratización del consumo, los objetos se abarataron y por consiguiente el acceso a los mismos se hizo mucho más fácil. De igual modo, la producción en masa permitió un cambio sistémico en la vinculación de los objetos con las personas y el valor de los objetos se relativizó. En el siglo XX cualquiera puede tener una colección. Hay desplegado todo un sistema de valores alrededor de la colección, que se ha ido generando, como historia concentrada en los objetos, a través de los usos que de ésta se han hecho. Como parte de la estructura social, es portadora de significados en una dimensión geográfica, social y económica. El conjunto de todos los objetos a nuestra disposición configura de manera decisiva nuestra forma de mirar, de estar en el mundo. Cada objeto imprime una huella indeleble en nuestra cultura.

Entre 1924 y 1929, año de su muerte, el Historiador del Arte alemán Aby Warburg realizó su *Atlas Mnemosyne* con imágenes encontradas, un conjunto de impresiones que generan relaciones visuales y donde no hay un discurso inequívoco. Warburg colecciona una memoria social y colectiva, interpretándola a través de la imagen fotográfica. El atlas enfoca las estructuras jerárquicas de la Historia del Arte, para intentar romper con las convenciones académicas de lo que se clasifica como Arte elevado y cultura de masas. Presenta, mediante un mapeo de representaciones como el gesto y la expresión física, un vasto espectro de experiencias y convenciones pictóricas.

En 1923 Warburg definió la finalidad de su biblioteca ,pero también de su obra en general ,en estos términos: “una colección de documentos sobre psicología de los modos de expresión humana”. ¿Qué es, por tanto, la “ciencia sin nombre” inventada por Warburg sino una metamorfosis viva de la historia del arte tradicional —esa aparente historia de objetos— en historia de la psique tal y como la encarnan estilos, formas, “fórmulas de pathos”, símbolos, fantasmas, creencias y, en suma, todo lo que Warburg resumía en el término expresión? (Didi-Huberman ,252).

Para Aby Warburg toda huella, ya sea interna o externa, sobre un organismo vivo deja una huella mnémica o engrama que es susceptible de ser recuperada. “El engrama cultural, como huella o símbolo visual, queda registrado en la memoria de cada cultura” (Guasch ,24). Forma parte de una memoria activa y colectiva a la vez que residual, como lugar de la memoria que se puede rescatar. La colección, al igual que los engramas culturales de Warburg, es activa en tanto que es forma de recordar mediante la praxis.



panel 32 y 39 Aby Warburg, Atlas Mnemosyne . 1924-1929.

Por lo tanto esta capacidad que tienen los objetos diseñados, entendiendo su origen: diseño-designio, en latín, «designare» es decir, dar nombre o signo a algo, marcar, representar, indicar, designar, van articulando nuestra imaginación material que es el resultado de una sucesión de tecnologías desde un aspecto científico hacia una concepción estética que las Artes Audiovisuales son capaces de rastrear y que conforman el eje central de la sonoridad y la visualidad planteada en mi cortometraje.

Entendemos entonces, que el cine conforma un estrato en donde lo visible y lo enunciable, funda capas de visibilidad, en el que tienen lugar un conjunto de inscripciones, representaciones e ideologías que, a través de la narrativa fílmica codifican la experiencia histórica y, en ese proceso de codificación tienen lugar formas y maneras específicas de hacer pensar e imaginar los espacios sociales, las prácticas culturales, los juicios y prejuicios adosados a la imagen. La historicidad de las imágenes cinematográficas emerge como un síntoma, como una evidencia que se articula, una huella en el índice histórico de las imágenes , donde "el conocimiento histórico no acontece sino a partir del ahora, es decir, de un estado de nuestra experiencia presente del que emerge, de entre el inmenso archivo de textos, imágenes o testimonios del pasado, un momento de memoria y legibilidad" (Didi-Huberman 19,20).

A continuación voy a detenerme en analizar la obra de dos artistas visuales que levantan la noción de recolección- colección y que propongo como referentes para el cortometraje. Establecen una articulación simbólica desde el uso de objetos como espacio narrativo donde material descartado se reinterpreta estableciendo una estética y a la vez, un tiempo pasado desplegado en el presente.

Cecilia Vicuña, Chile 1964 ,*Pueblo de altares.*

Podría definirse como pequeñas esculturas u objetos, realizados a partir de material que la artista recolecta desde los años 60 hasta el presente, el cual dispone y organiza. Sus objetos precarios, contienen una memoria de lo descartado del mundo, lo desechado, lo que no tiene valor desde una visión productiva y funcional. La artista rescata el valor de aquello que no es útil; cuida y preserva estos objetos que son también la historia de una gran parte del mundo. A la orilla de las costas chilenas del litoral central, la artista recoge, recolecta y organiza desechos plásticos y micro plásticos junto a material orgánico que va encontrando en sus extensas caminatas sobre la arena, materialidad que fue afectada por el paso del tiempo, su estadía dentro del océano y la fricción natural del material con la sal y la exposición constante a la luz solar. Estos fragmentos sirven como materia prima para la elaboración de una serie de esculturas en miniatura que Cecilia Vicuña construye y dispone en el espacio de exhibición, una superficie de arena que servirá de base para las esculturas y tres muros frontales de galería para completar la instalación de su obra.



detalle Pueblo de altares ,instalación arena y material encontrado, 2023.

Pueblo de altares, posibilita otra relación entre el tiempo y el espacio. Esta obra, de carácter ritual, evoca espacios ceremoniales andinos que contienen la idea de un tiempo "otro", lo que recuerda el aforismo aymara del que habla Silvia Rivera Cusicanqui: "Hay que caminar por el presente mirando con los ojos del futuro ,atrás y el pasado,adelante" (128).

Esos ojos de un futuro que está atrás y ese pasado que se nos pone enfrente rescatan otras formas de estar en el mundo, con una temporalidad en onda, que contiene la pluralidad de todo lo vivido; una pluralidad abierta de experiencias vividas, de memorias ancestrales, de relaciones con el mundo, los otros mundos.

La artista examina una serie de procesos que moldean la memoria y la responsabilidad públicas. Trabajando fluidamente entre concepto y artesanía, texto y textil, la práctica de Cecilia Vicuña reúne en su recolectar y coleccionar disciplinas y comunidades dispares, con relaciones compartidas tanto con la tierra y el mar como con las desigualdades económicas y ambientales del siglo XXI.



Pueblo de Altares instalación arena y material encontrado, 2023.

Joseph Cornell, Estados Unidos (1903-1972) . Cajas-Collage.

Joseph Cornell fue un artista plástico neoyorkino. También es reconocido como cineasta de vanguardia y coleccionista excéntrico. Sus obras más conocidas son las cajas-collages construidas a partir de objetos que encontraba y recolectaba, durante sus peregrinajes por librerías y mercados de pulgas de New York. Los motivos visuales de estos ensambles hacen referencia principalmente a las lecturas preferidas de Cornell: Novalis, Arthur Rimbaud, Emily Dickinson , Hector Berlioz, John Donne, Charles Baudelaire, entre otros. Estos collages también funcionan como pequeños escenarios donde representaba otras obsesiones como la música, el teatro y las ciencias. Recortes de revistas, sellos, piezas de dominó, canicas y diversos objetos se yuxtaponen de forma armoniosa y poética dentro de las cajas de madera. María Negroni, escritora argentina, publicó en el año 2013 "Elegía Joseph Cornell". Su relación con Cornell data del momento en que la escritora trasladó definitivamente su residencia a Nueva York, y nació, podría decirse, de la misma manera en que surgió la obra de Cornell: caminando por la ciudad, curioseando por sus rincones, observando. Es importante recordar que Nueva York fue para Cornell mucho más que el lugar que recorría seleccionando objetos y materiales que más adelante utilizaría para el ensamblaje de sus cajas y para la creación de sus películas; era el eje en torno al cual giraba todo su universo artístico, el lugar por el que caminaba siguiendo el mapa del azar, de los encuentros inesperados; era el espacio que hizo hablar a través de pequeñas piezas ensambladas en cajas en las que capturaba la melancólica aura fantástica de la infancia perdida. En casi todos los textos que María Negroni dedica a Cornell afirma que de él la sedujo, sobre todo, «su relación con la ciudad a la que su avidez concebía como un gabinete fantástico, como un sitio privilegiado, donde se puede, al abrigo del anonimato, ejercer la observación y el saqueo, o lo que es igual, abrirse a infinitas representaciones del mundo”(28).

Repensar lo superfluo, lo menor, lo descartado, fue un elemento esencial al proyecto artístico de Cornell, por sus cajas-escenarios, pequeños gabinetes fantásticos con composiciones construidas con los restos que él recogía en las calles, en los mercados de pulgas. También lo es por sus filmes hechos a partir del reciclaje de fotogramas o de montajes insólitos de películas de clase B.

La escritora también menciona la importancia del collage en las decisiones estilísticas del artista, "El collage es la innovación más importante del arte en el siglo XX. Al valorar lo cotidiano (en todas sus versiones, incluso la basura) y otorgar a los productos del azar el rango de objetos artísticos, logra abolir la separación entre arte y vida. También logra que la imaginación haga su juego, que se incentiven las grietas del mundo, descalabrando, una vez más, la razón a favor del deseo". (73)



cajas- collage- ensamblaje



Joseph Cornell ,1952

d) Del fragmento al Collage: reemplazo y hallazgo.

La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira...
¿cómo dar cuenta del presente de esta experiencia, de la memoria que convoca,
del porvenir que compromete?

Georges Didi Huberman

De acuerdo a la ficción que se puede lograr con la animación Stop Motion (animación fotograma a fotograma) bajo la técnica "animación de recorte" que consiste en darle movimiento a objetos en 2d por medio de recortes de material que se unen y componen sobre un fondo plano, consiguiendo así la impresión del movimiento, el cortometraje *De distancias y de pérdidas* propone un movimiento lúdico y ficticio, poniendo entre paréntesis aquello que puede suceder, para trasponer estas imágenes que sugieren una artificialidad imposible de apreciar en la realidad circundante, en estado de vigilia.

Por medio de retazos de una escritura, se va fragmentando el tiempo desde el ritmo del montaje hacia una táctica residual con la imagen, ya que el origen de éstas es desconocido.

La animación de recorte permite que algo estático como una imagen fija cobre movimiento, por el montaje de imágenes en una secuencia.

La operación de cortar y pegar contiene un atractivo particular y radica en la diferencia que se obtiene dentro de las piezas de orígenes heterogéneos. Estas son ensambladas para formar una nueva unidad, la cual, mediante la diferenciación de los fragmentos, adquiere un carácter particular. Didi-Huberman señala "La magia del caleidoscopio tiene eso: la perfección cerrada y simétrica de las formas visibles debe su riqueza inagotable a la imperfección abierta y errática del polvo de los restos " (56) .

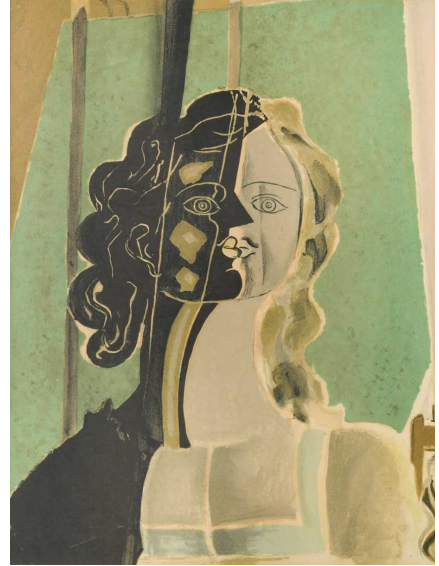
Como operación protagónica de los recursos audiovisuales presentes en el cortometraje, a continuación se profundizará en la técnica del collage, retomando el concepto, desde una noción técnica, histórica y formal dentro de la Historia del Arte.

A partir del uso y la ejecución plástica del collage se pueden configurar imágenes, donde el origen diverso de las piezas varía radicalmente entre partes bidimensionales, tridimensionales, mezclas de texturas y formas, las cuales son recontextualizadas para contribuir a la configuración de un nuevo plano, figura u objeto. Incluso operaciones caseras de ensamblaje como reparar una silla con una pieza distinta, o zurcir un pantalón con un género de otro color, remiten a esta conformación de una unidad híbrida que cita al collage.

Collage es el nombre que recibe la técnica de las Artes Visuales que consiste en juntar, adherir o superponer en una sola superficie bidimensional imágenes, fragmentos y materiales de diferentes tipos y procedencia. La palabra collage proviene del francés *coller*, que significa colar, adherir o pegar sobre una superficie. El propósito de la técnica es buscar, evocar texturas diferentes y/o asociaciones figurativas y conceptuales. El collage le permite al artista combinar sobre la superficie fragmentos de diversos materiales, tales como: fotografías, tejidos, periódicos, revistas, papel, cartulinas, corcho, cuero, aserrín, viruta de lápices, metal, plástico, madera. Los antecedentes del collage se remontan al Antiguo Oriente. Se sabe que los calígrafos del Japón preparaban superficies con recortes de papeles multicolores y pegamento para escribir sus poemas. La técnica del collage fue introducida a las Artes Plásticas en el siglo XX por el cubismo. Al respecto, existe una disputa sobre quién fue el primero de los cubistas en darla a conocer: George Braque o Pablo Picasso, pues ambos pintores aplicaron la técnica en 1912. Picasso usó hule y otros recursos como cuerda en su obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, Braque usó recortes de papel pintado imitando madera en su trabajo *Tête de femme*.



Pablo Picasso, Naturaleza muerta con silla de rejilla, 1912



George Braque, Tête de femme, 1912

De cualquier modo, se sabe con seguridad que este movimiento implementó la técnica por primera vez y su impacto fue tan significativo que pasó también a otras vanguardias artísticas como el Dadaísmo y el Surrealismo. Su impronta se dejó sentir en la segunda ola de vanguardias, como en el Arte Pop, y también en el diseño gráfico y el diseño ornamental del siglo XX.

El Dadaísmo, a partir de la técnica del collage, logró dar un paso más allá al introducir la técnica del ready made u "objeto encontrado", técnica que consistía en tomar un objeto de la vida cotidiana e intervenirlo.

El gesto del Collage de tomar una imagen para reemplazarla por otra, de otro espacio, es un procedimiento que adquiere en la realidad un significado; aparta a esta imagen particular su orden y clasificación para dar paso a una nueva lectura y un nuevo significado compositivo.

La posibilidad de leer en una imagen algo que ha sido, a partir de lo que está siendo en el momento de su recepción, supone en primer lugar

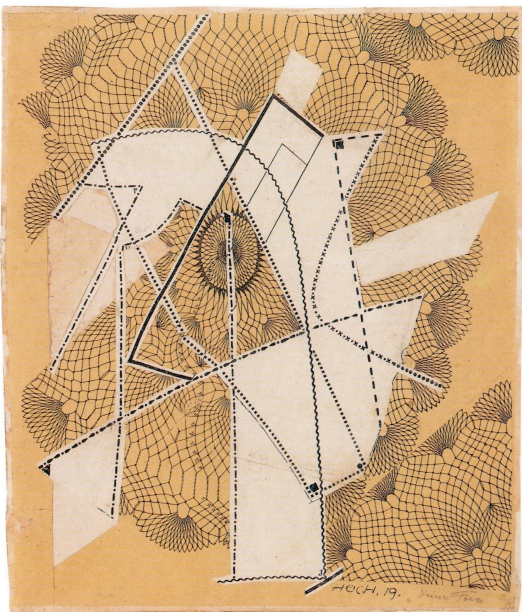
considerar su dimensión temporal, la vinculación con el pasado y el recuerdo que puede suscitar el hecho de observar.

El montaje del cine clásico, se sitúa dentro de la misma encrucijada estética y nace a la par con el Collage. Las primeras obras de esta sintaxis fílmica son *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916) de David W. Griffith: su apogeo se produce poco después con Vsevolod Pudovkin y Sergei Eisenstein en 1925. Se trata también de un arte de la pegadura, de montar un paisaje que fragmenta rítmica y expresivamente la sucesión de rupturas de tiempo, contraste de planos, movilidad focal, cambios en el encuadre, irrupciones sorpresivas y contrapuntos temáticos.

Griffith conjuntó todas las técnicas descubiertas por anteriores pioneros y creó el lenguaje cinematográfico "sistematizando recursos y creando un lenguaje de intención dramática" (Gubern 107). Dividía el film en secuencias, mostraba acciones alternantes, cambiaba el emplazamiento y el ángulo de la cámara, usaba flash-back, introdujo personajes complejos que posibilitaron mayores sutilezas argumentales, dotó al primer plano de una carga expresiva no usada y asumió que el montaje era el elemento más expresivo con el que contaba el cine, que no sólo servía para ordenar planos y secuencias sino también para emocionar al espectador. Así collage y montaje surgen posibilitando una nueva arista de exploración expresiva dentro del campo de las Artes Visuales y el Cine .

La artista alemana Hannah Höch es conocida por sus collages, imágenes en las que la "nueva" mujer que surgió en la Alemania de entreguerras son su principal motivo. Fue la única integrante femenina del grupo Dadá de Berlín, un colectivo ocupado en asuntos políticos y sociales, pero también un movimiento donde los métodos creativos eran utilizados por los artistas para explorar y comentar esos problemas.

El fotomontaje y el collage surgieron como técnicas frente a los avances de la fotografía, un componente decisivo de la cultura de masas, una innovación capaz de proporcionar nuevas posibilidades al fotocollage como un medio de expresión para los objetivos revisionistas del Dadá. Así, el fotomontaje se convirtió en la técnica favorita de este movimiento porque permitió que artistas como Höch usaran de forma directa las imágenes de la cultura popular y dispusieran de una poderosa herramienta para diseccionar la relación de la cultura de masas con la alta cultura, el fotomontaje era capaz de registrar de una manera no mimética las rupturas y los cambios políticos, al tiempo que estructuraba la necesidad de la revolución y trazaba el futuro. El fotocollage, funciona activamente poniendo en contraste e interrumpiendo elementos espaciales, rechazando las limitaciones de un solo punto de vista, y sumergiéndose en la situación política de su tiempo. La capacidad del collage para articular los objetivos del Dadá fue esencial en la formación de Hannah Höch y en el uso que hizo de este medio.



Hanna Höch, forma blanca ,1919



Hanna Höch Dada cordial, 1920

El Collage desde su forma expresiva, propone una poética basada en la discontinuidad y la disonancia, en las superposiciones aleatorias, en lo multiforme y en lo multi referente. Como una acumulación caótica crea una dinámica anexionista y adhesiva, capaz de involucrar la agitada disparidad de lo real, revela una prodigiosa capacidad de conjuntos transitorios, pone en juego una combinatoria abierta que libera los signos de su pertenencia para establecer su propia mirada comunicativa, como lo establece la escritora Rona Cran "Entender el collage como formas planas , coloridas y pictóricas , tomando un interés antropológico en la categoría de lo descartado, lo no deseado, lo pasado por alto, como marcas de la modernidad" (51)



fotograma, De distancias y de pérdidas.



trizadura- ensamblaje

Proceso collage , De distancias y de pérdidas.

e) Animación de recorte como ritmo de imágenes anacrónicas.

La alemana Lotte Reiniger fue la primera mujer que realizó películas animadas. Adaptó obras como *Las aventuras del príncipe Achmed* (1926), *Papageno* (1935), *Carmen* (1933) y creó muchos spots publicitarios con la técnica de siluetas recortadas, basadas en el teatro de sombras chinas, técnicas que sentaron las bases de la animación de recorte. Uno de sus grandes aportes, además del anterior, consiste en la realización de muchas de sus animaciones a partir del tiempo musical, haciendo corresponder el tiempo de la partitura y la obturación de fotogramas. Construyó una mesa equivalente a la mesa multiplanos, que desarrollaría Disney más adelante. Tenemos también a Herminia Trlova, en la actual República Checa, quien desarrolló en los años 30 una serie importante de películas animadas en las que utilizaba diversas técnicas. Otra figura sobresaliente fue norteamericana Marie Ellen Bute, menciona su aporte dentro de las prácticas del cine abstracto, que entre los años 1934 y 1959 realizó once películas de animación abstracta utilizando materiales inusuales, como café, coladores, cloro y otros utensilios, con los que creaba formas y movimientos rítmicos basados en la música. Sin embargo, solo hasta finales de los años 60 se reconoce el trabajo protagónico de las mujeres en el mundo de la animación.



El cortometraje *De distancias y de pérdidas* pretende tener un ritmo de montaje mecanizado , característica propia de la animación de recorte y aludiendo a los procesos mecánicos del arte gráfico presente en los objetos protagónicos de la obra, utilizando 14 cuadros por segundo en una relación de aspecto 4:3 para todo el material utilizado, rememorando la forma cuadrada del marco y la diapositiva.

La palabra animación viene del latín "anima", que significa alma. Una etimología muy adecuada ya que la animación "da alma" es decir: vida a lo inanimado, a lo que no lo tiene.

Se utilizaron técnicas de transición análogas y manuales , por medio del uso de transparencias, que irán fusionando los encuadres para potenciar la atmósfera espectral del tiempo ausente y enrarecido de esta tecnología en vías de caducar. Cada secuencia está estructurada previamente en el ritmo de la animación para luego de construida ser unida digitalmente en la sucesión de escenas .Este video experimental busca tener un estilo de montaje no narrativo ,que ordena las secuencias, sin tener en cuenta una cronología determinada como recurso cinematográfico, sino como una operación totalmente nueva, que tratará de dar coherencia, ritmo, acción y profundidad a la obra. Las transiciones fueron armadas a partir de yuxtaposiciones de color y textura que permiten abrir y cerrar secuencias sin perder la paleta de color y el carácter expresivo trabajado en la obra y construyendo un carácter propio por medio del uso reiterado del primer plano.

Montaje es una conjugación de movimientos en el espacio y en el tiempo. El tiempo cinematográfico es otra modalidad de movimiento diverso al tiempo real.

Un desplazamiento lento de la cámara posee un carácter analítico , hay en ellos un examen paulatino de los espacios y las formas plásticas. (Sánchez, 82)

En relación al montaje no narrativo Bordwell y Thompson en su libro *El Arte Cinematográfico* señalan:

Las películas que poseen una forma asociativa o abstracta han concedido a las dimensiones gráficas y rítmicas del montaje una mayor importancia, a partir de las funciones espaciales y temporales que el plano desempeña para presentar una historia, se pueden ensamblar a partir de cualidades rítmicas o gráficas independiente al tiempo y espacio que representan. Stan Brakhage ha explorado medios gráficos para unir un plano con otro, por medio de discontinuidades de luz, la textura y la forma. (277)

El recurso de montaje al interior de la técnica- animación de recorte-, me permite conjugar todas las materialidades recolectadas (sonoras y visuales) e ir construyendo a partir de su estética en particular por medio del movimiento y las pausas- silencios que van articulando este recorrido epocal. Por medio de la sucesión y el calce de la imagen, propias del stop motion, diapositivas, cartas, dibujos y fotografías muy disímiles entre si, van agrupándose y tomando un carácter unificado, apareciendo lentamente una identidad que interpela desde el recuerdo y el encuentro con estas materialidades conjugando una experiencia pasado -presente.

Ante una imagen tan antigua –tan antigua como sea–, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de una obsesión. En fin, ante una imagen tenemos, humildemente que reconocer lo siguiente: que ella probablemente nos sobrevivirá, que ante ella somos elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración (Didi-Huberman 73)

Desecha las luces, las definiciones y di lo que escuchas en la oscuridad .

Nada ha de interponerse entre tú y las formas que eliges , cuando haya sido destruida la corteza de la forma.

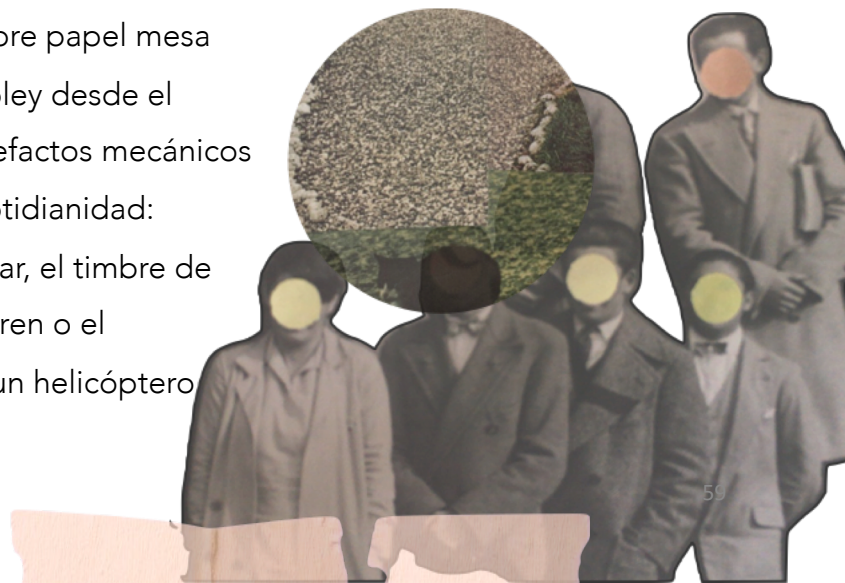
Wallace Stevens.

f) Ensamblaje sonoro: del ruido a la voz.

Objetos rítmicos. Un catastro del sonido al interior de un tiempo análogo, elementos y objetos que nos permitan retratar esas repeticiones cotidianas, son estos dispositivos sonoros y musicales que contienen una frecuencia propia marcado por un tiempo prehispánico , el paisaje y la marca de lo mecánico- industrial . “Incluso en el batir de una ventana por el viento, en el tac tac de una máquina de escribir o en el murmullo de las voces en una cafetería, podemos encontrar ritmos ocultos , nada exactos, pero en los que sentimos que la vida está allí latiendo”. (Labrada 77)

El diseño sonoro fue trabajado según una yuxtaposición de atmósferas abordando cada secuencia desde capas sonoras centradas en lo mecánico y en el relato sonoro de objetos presentes directamente en la construcción de la animación de recorte (tijeras, lápiz sobre papel mesa multicorte), sumando foley desde el universo industrial y artefactos mecánicos presentes en nuestra cotidianidad:

La vibración de un celular, el timbre de una casa, el vaivén del tren o el choque del viento con un helicóptero sobrevolando.



Componiendo estos sonidos mecanizados se contrasta con sonoridad prehispanica para evocar un pasado remoto y un punto de inicio anterior a estas tecnologías de escritura y conformación de memoria, también subrayando el concepto de *distancia* que atraviesa toda la obra . En paralelo surge la voz humana , extraída de programas radiales y de *pódcast* (del inglés *podcast*, se construye a partir *Pod* (Personal on demand) y *broadcast* (transmisión). Por tanto, la traducción de Podcast sería «transmisión online digital para ser consumida en un dispositivo», a veces también llamado *blog de audio* se instala como una serie episódica de archivos multimedia digitales, que un usuario puede descargar de un dispositivo personal o bien escuchar en línea. Este paisaje sonoro será trabajado bajo la noción de *experimental* entendido bajo la premisa que va expandiendo sus campos de funcionamiento.

Tanto el fuera de campo sonoro como los sonidos acusmáticos (la fuente que los origina permanece oculta) constituyen las principales fuentes de extrañamiento y articulación narrativa . El sonido nos perturba, apela a un imaginario que se manifiesta tanto desde las memorias personales (recuerdos, ruidos, sensaciones, infancias) como desde lo colectivo (las memorias históricas, las memorias-mundo), apostando por un diseño auditivo que tiende a desbordar lo visual, proponiendo un desajuste entre lo que se ve y lo que se escucha, la puesta en obra de indicios y de síntomas que "hacen ver", pero también que desestabilizan aquello que vemos.

Robert Bresson sostiene que "imagen y sonido no deben prestarse ayuda, sino trabajar cada uno a su turno, en una especie de relevo" (58).

Procurando instituir un sonido que construye un imaginario a partir de una apuesta acústica, un espacio sonoro que no necesariamente se acopla a la imagen, sino que la complejiza; en unos casos, se distancia y la completa

desde la sugerencia de un espacio off, que se desmarca de aquello que pertenece al cuadro visual; en otros reproducen el sonido de la materia prima de la obra y configuran un trabajo sumamente reflexivo en torno a sus mecanismos de enunciación.

Es un cine en el que el dispositivo material ocupará un lugar principal, que observamos tanto en la propuesta sonora como en el trabajo visual. No se trata solamente de hablar de la imagen, ni de implicaciones entre la banda de sonido y la banda de la imagen, el lenguaje-texto y la imagen, sino más bien de transformaciones que afectan a la vez a la imagen y al lenguaje, pensamientos directamente uno en relación con otro en tanto que materias, una conciencia hacia el medio en el que están trabajando, en esas transformaciones que afectan las distintas partes de las secuencias animadas y sus distintos materiales de trabajo: desde el congelamiento de los fotogramas para generar extrañeza, la alteración de los negativos del cuadro a cuadro hasta el uso de animación en stop motion exponiendo la factura de los materiales, hay una ruptura de la armonía natural de la imagen y el sonido. Por otro lado, se propone una apuesta indicial en la atmósfera sonora en la que la impresión de lo real será relevante en el momento de tramar el relato con la incorporación de la voz humana, aunque al mismo tiempo hay una puesta en distancia entre lo real y lo imaginario (o lo ficticio) que tendrá un lugar fundamental.

En *Resonancias filmicas: el sonido en el cine estructural*, Alcoz estudia el cine estructural señalando lo siguiente:

El cuerpo fílmico propone dialécticas entre la dimensión sonora y la esfera visual, huyendo del carácter naturalista del medio, desfamiliarizando la morfología de sus sonidos. Son manifestaciones fílmicas resueltas como desarrollos formales que, al introducir lógicas estéticas singulares en sus sonidos, amplían el debate del cine como arte, enfatizando en la percepción auditiva. (29)

El sonido, como veremos, invoca a otros territorios, y funciona no solo activando la imagen, sino también como un cauce en sí mismo, un objeto inmaterial que se propaga fantasmagóricamente. El sonido no solo contextualiza, construye y reconfigura realidades de materiales intrínsecamente silenciosos, contribuyendo a delimitar el marco espacial y temporal de la historia. Se manipulan los sonidos, ralentizando, encajan y distancian del flujo visual, trabajando directamente con el tiempo y sus duraciones entumecidas, en una doble dimensión: por un lado, esculpiendo el tiempo en la obra (deteniéndolo, subrayándolo); por otro, sugiriendo otro tiempo, los pasados, los remotos, los recientes. Cada secuencia a su manera hace énfasis en diferentes aspectos sonoros que marcan la atmósfera, los contextos y los ritmos de cada uno. El extrañamiento que descontextualiza y destaca cualquier sonido que se levante sobre esa calma, la construcción sonora de un reino compuesto de naturaleza, voces y el sonido del proyector de diapositivas. El sonido de los elementos que componen el estatuto material de la obra: rasgados del papel y lapiz trazando una superficie ,en conjunto con el sonido del mundo exterior, en ese espacio que nunca se muestra, como operación que posibilita una mutación de las formas visuales, desde la entrega de una gran plasticidad a los cuerpos a partir del movimiento. De este modo, el relato va adquiriendo un sentido y existencia en el tiempo mediante un anclaje sonoro, ya que, en este caso, deja de ser una imagen silenciosa y se les otorga propiedades sonoras a objetos que no las tienen. Estas propiedades se desprenden tanto de la materialidad de los objetos como de la narratividad

que se construye sobre ellos, al ser animados bajo la técnica de la animación de recorte.

La obra propone un sonido que no es estable ni constante, se aproxima a la percepción de cambios, mutaciones y alteraciones orgánicas de un campo sonoro que está vivo, desde los materiales y desde el mundo que existe fuera del campo visual del espectador y de los personajes-materialidades y objetos fotosensibles . Se trata de indicios materializadores que son “los que nos remiten al sentimiento de materialidad de la fuente y al proceso concreto de emisión del sonido” (Chion 111). Así el sonido se aboca a la construcción y existencia física de la obra y opera horizontalmente con las narraciones en off, los sonidos acusmáticos y el ruido con el paisaje sonoro.

Por ruido entendemos una complejidad de sonido inarticulado, más o menos fuerte, no deseado. Su consecuencia directa es la dificultad de su descripción verbal [...]. Es en el contexto artístico de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX cuando empiezan a sentarse las bases estéticas que favorecen la consideración del ruido como una forma expresiva autónoma. (Alcoz 111)

Dentro de otras posibles perturbaciones, mutaciones y resonancias, en la percepción sonora, me interesa la construcción que Deleuze realiza en torno a lo háptico (como fusión de lo óptico y lo táctil), propone el filósofo que “no hay una subordinación estricta en un sentido o en otro cuando la propia vista propone en sí una función de tacto que le es propia” (158). Integramos acá el sonido como un tercer sentido, teniendo en cuenta lo siguiente, el paisaje sonoro se construye aislando los diversos sonidos que conviven unos con otros: el tictac de un reloj mecánico , el ruido de los autos que transitan por la calle, el murmullo de los niños jugando en algún lugar lejano,

las campanillas que probablemente se mecen con el viento, la omnipresencia acústica de los aparatos electrónicos, que zumban, artificialmente, extrañando aún más el ambiente. El espacio sonoro parece abrazarse a la memoria de los objetos que proponen una trama cartográfica de recuerdos que no le pertenecen solo a esta colección de huella epocal , sino también a la casa, a las infancias y a los envejecimientos que por ahí han pasado, como un testigo del adentro y el afuera, un desajuste sonoro, no es directo y naturalista que represente los estados actuales de los lugares que habitan, sino que, por el contrario, un sonido difuso y sugerente que aflora justamente de entre las intersecciones que se generan en el espacio y la imagen. Se emula un sonido directo y este resuena limpio, volviendo el espacio extraño, a partir de un juego entre sonidos de objetos en el cuadro, pero también de otros acusmáticos, cuya procedencia se mantiene en el fuera de campo, que se tensionan también en una dicotomía permanente entre sonido y silencio.

Dar a la voz un tratamiento formal por sobre su utilidad de sentido, de acuerdo con Alcoz, es algo común al cine experimental estructural, “el tratamiento de la voz no se dirige hacia un entendimiento de lo que pueda comunicar aquello pronunciado por el sujeto parlante [...], sino en una interrogación sobre la capacidad comunicativa del lenguaje verbal en su forma registrada” (103).

En el grueso del cine experimental la presencia del ruido se invoca como un elemento indisoluble de la experiencia fílmica, algo intrínseco a la puesta en circulación de la materia cinematográfica. “Los films estructurales utilizan el ruido de modo expositivo, evidenciando la confusión, promoviendo el equívoco, defendiendo la inexactitud o sugiriendo la incomunicación”.(Alcoz 109).

Identificamos, para cada filme experimental , distintos contrapuntos sonoros que dan cuenta de una correspondencia ineludible entre el sonido y la imagen. La composición y figuración, entonces, no pertenece exclusivamente al campo de lo visual, sino que el sonido tendrá un rol predominante que se manifiesta, según observamos (o más bien, escuchamos), desde distintos lugares: la utilización de la música, la presencia única o múltiple de la narración en off; los ruidos y los sonidos acusmáticos; las tensiones entre campo y fuera de campo; la posibilidad de hacer visibles los materiales de construcción del medio audiovisual, el uso estratégico del silencio; las representaciones sonoras del paso del tiempo. Dispositivos acústicos que van ajustando y desajustando, mediante estas estrategias, la dicotomía entre lo visual y lo sonoro. La desavenencia entre lo que vemos y lo que oímos es parte de la ecuación fundamental en el momento de provocar una extrañeza ,que al mismo tiempo pretendo cruzar con la operación matriz de la obra por medio de la noción de collage como menciona la teórica Rosalind Krauss:

Lo que el collage logra, es un metalenguaje de lo visual. Puede hablar del espacio, sin emplearlo; puede calcular la figura a través del subterfugio del texto escrito, como sistema el collage inaugura un juego de diferencias a la vez sobre y sostenido por un origen ausente (72)

El sonido es siempre un indicio de algo, de alguien, de un momento o de un lugar. Todas las acciones diarias inscritas en la rutina, los contactos con las cosas y los encuentros con las personas producen un sonido; todos los lugares reales o imaginarios que habitamos, los escenarios que recorremos y los momentos que experimentamos poseen una sonoridad particular que nos va señalando como un índice la capacidad de escucha que establecemos con el afuera.

Que las personas, los grupos, los lugares y las cosas tengan una sonoridad propia, y que mediante la escucha podamos reconocerla, son los mecanismos que permiten que opere la identidad sonora, concepto que sirve para referir a un sonido distintivo gracias al cual los individuos y los grupos se reconocen entre sí y se diferencian de los demás.

Raymond Murray Schafer, músico canadiense y creador del concepto de *paisaje sonoro*, en la década del 60 , se aproxima a la idea de identidad sonora recurriendo a la noción de soundmark (marca sonora), para aludir a un sonido característico de un contexto que actúa como una especie de huella de una comunidad, en tanto tiene el poder de imprimirse en la memoria y su escucha remite al reconocimiento de ese lugar.

Mediante el término paisaje sonoro nos referimos a cualquier campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico. De la misma manera que podemos estudiar las características de un determinado paisaje, podemos aislar un entorno acústico como un campo de estudio. Sin embargo, resulta menos fácil formular una impresión exacta de un paisaje sonoro que de un paisaje visual. No existe en la sonografía nada que se corresponda con la impresión instantánea que puede crear la fotografía. Con una cámara es posible capturar los aspectos destacados de un panorama visual para crear una impresión que se hace evidente de manera inmediata. El micrófono no opera de esta misma forma. Muestra detalles. Ofrece un primer plano, pero nada que sea equiparable a la fotografía. (Schafer 25)

El medio natural también constriñe la producción sonora en razón de sus posibilidades materiales. Al respecto, dice Schafer, podemos hablar de la identidad "de culturas de bambú, de madera, de metal, de cristal o de plástico, refiriéndonos a que estos materiales producen un repertorio de sonidos con resonancias específicas cuando son tocados por agentes activos, seres humanos, viento o agua" (96).

El sonido es energía vibrátil e inestable que no tiene forma concreta y difícilmente se contiene; para él, todo espacio es extenso y los límites físicos una materia fácil de traspasar. El sonido no obedece las leyes de organización espacial a las que estamos acostumbrados, es decir, aquella de la vista y el tacto cuya sustancia específica les permite definir de modo mucho más claro un territorio.

Un espacio sonoro es una capsula acústica en la que estamos inmersos y donde concurren sonidos provenientes de fuentes y distancias diversas. En estos espacios la proximidad actúa en un doble sentido: como emisores permite que nuestras emisiones se expandan en función de la potencia y escapen de nuestro dominio, mientras que como receptores nos permite integrar a nuestro campo de escucha sonidos provenientes de múltiples esferas. Es así que nuestro entorno sonoro resulta ser una mixtura de sonidos y de espacios. Este fenómeno ya está presente dentro del útero materno, donde a través del sonido y el tacto nos reconocemos y comenzamos a prefigurar una noción del Yo indisolublemente ligada a la de nuestra madre, en la medida en que compartimos un mismo espacio acústico; es también por vía del sonido que el ser humano advierte la existencia de un mundo externo a él y descubre la experiencia de lo otro. De aquí la importancia del sonido y la escucha en la conformación de la identidad y la génesis de la diferencia.

g) Un paisaje inventariado.

El diseño sonoro presente en el cortometraje sienta sus bases teóricas en relación al Arte Sonoro que tiene como base histórica el Arte Contemporáneo de las Vanguardias de inicio del siglo XX. Sus inicios surgen desde diversas áreas artísticas siendo dos las más relevantes: la Música y las Artes Visuales, desde el área de la música se dan los primeros indicios con un cambio de paradigmas en los parámetros de creación musical convencionales de la época y luego con experimentaciones sonoras acorde a los avances tecnológicos; desde las Artes Visuales, por otro lado, se da con el interés en ir más allá de la bidimensionalidad de las obras artísticas, hallando en el sonido una tercera dimensión, la profundidad. El sonido es abordado como material, haciéndole consciente como elemento de estudio, experimentación, y creación. Consciente de sus facultades físicas y espaciales, a la par de sus facultades de comunicación, por lo que ya no queda sesgado dentro de la disciplina musical, propia de la creación sonora-musical-melódica, sino que se abren las posibilidades de que éste sea utilizado por otras disciplinas para así ser llevado al espacio o visualidad.

Esta integración da cuenta que el sonido es un acontecimiento físico, natural y material que puede ser organizado y manipulado, que es percibido por una espectadora o espectador, quien le dará una connotación-significado.

Vinculando la operación del recorte y ensamblaje desde la imagen hacia la escucha el cortometraje propone una sucesión de capas articuladas que abarcan ruidos, silencio, voz y pasaje sonoro desde el material construido para la animación.

Como señala Ana Estrada en *Sonidos Visibles: Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile*:

El arte sonoro es un área de investigación y creación artística que es el resultado de una interconexión de disciplinas artísticas. Surge a partir de la experimentación con el sonido abarcado como una herramienta autónoma con características propias. Dentro de sus características podemos encontrar que es, un trabajo consciente con el material sonoro, es decir, que trasciende la dicotomía sonido-ruido propia del trabajo musical. Ya no es volátil para una sala de conciertos, sino el sonido es convertido en un objeto/concepto para una galería o museo (11).

Estos sonidos, realizados muy a menudo bajo situaciones específicas estructuradas consecuentemente, paradójicamente facilitan una percepción auditiva expansiva. Se niegan las funciones figurativas y explicativas del sonido, proponiendo abstracciones acústicas que sugieren musicalidad.

Son nuevos paisajes sonoros que sugieren asociaciones estéticas y semánticas divergentes, registros en el caso del cortometraje que surgen desde la misma construcción de los collages (tijera, movimientos de material , corta cartón, pegamento, movimientos de la animación sobre la mesa multiplano). Tal como señala Schafer al momento del registro sonoro :

Grabar sonidos es colocar un marco alrededor de los mismos. De la misma forma que una fotografía enmarca un determinado entorno visual que puede ser analizado detallada y cómodamente, una grabación sonora asila un entorno acústico y lo convierte en un evento repetible, susceptible de ser examinado. (72)

El sonido como presencia amplifica la complejidad de la escucha ya que es un presente espacio-temporal, un momento que converge con respecto al vínculo con el espectador , lo que está presenciando y lo que propone la autoría de la obra. El filósofo Jean-Luc Nancy en su libro *A la escucha* habla de un extenderse y penetrar pues el sonido en tanto es captado por un escucha no es que se acote anidado en quien llega a percibirlo, sino que toca al sujeto solo para amplificarse, reproducirse en tanto experiencia y entendimiento .

Nancy se pregunta por la acción de escuchar donde también es posible entender la experiencia de escucha frente a una obra audiovisual:

¿De que secreto se trata cuando uno escucha verdaderamente , es decir, cuando se esfuerza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje ?

¿Qué secreto se revela – y por ende también se hace público- cuando escuchamos por sí mismos una voz , un instrumento o un ruido? (15)

El sonido es experiencia y entendimiento, el cual se dispersa, resuena, produciendo una serie de alcances sonoros y por ende, de sentido que propician amplificaciones en las experiencias y los entendimientos producto de la vinculación. El sonido entonces es producto de la experiencia y el entendimiento y viceversa, la resonancia es la naturaleza de como el sonido se reproduce y conforma a las personas entre entendimiento y experiencia.

Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde , esa franja o ese margen : al menos el sonido escuchado de manera musical , es decir, recogido y escrutado por sí mismo, no solo como fenómeno acústico sino como sentido resonante (Nancy 20).

Dentro del ensamblaje sonoro que propone el cortometraje esta la presencia del ruido conformado por sintetizadores en la obra de Éliane Radigue nacida en 1932. Compositora francesa de música electrónica; es considerada como una de las compositoras contemporáneas más innovadoras e influyentes. De su temprana música electrónica generada con feedback en los años 50, pasó al trabajo con el sintetizador modular ARP 2500. En los últimos quince años se ha centrado en trabajos acústicos, en los que colabora directamente con instrumentistas.

Éliane Radigue dentro de su formación fue influenciada por la música concreta, género musical cuyos fundamentos teóricos y estéticos fueron originados por Pierre Schaeffer en los estudios de la radio difusión francesa en 1929. Ligada a la aparición de dispositivos que permitieron la descontextualización de un sonido fijándolo en un soporte ,en un principio analógico, como la cinta, posteriormente digital, como el CD con el fin de tratar este sonido de manera separada y manipularlo cortándolo, pegándolo, superponiéndolo y finalmente combinando los sonidos resultantes de estas operaciones de alteración en una estructura compleja como una partitura auditiva.

La compositora tras diversas estancias regulares en los Estados Unidos, descubrió los sintetizadores analógicos, su trabajo despliega una intensidad que es a la vez sutil y monumental. A través de sus profundas reflexiones sobre el sonido y la escucha, no solo su música ,sino también sus métodos de trabajo han llegado a dar forma a un conjunto de nuevos parámetros para trabajar con el sonido como material musical. La escucha de su obra *Geelriandre / Arthesis* compuesta en 1972 me permitió comenzar a indagar en el ruido como material y las múltiples posibilidades de convinatoria presente en el agrupamiento del foley.



Éliane Radigue en su estudio, 1970.

Portada del disco *Musique de notre temps*, 1976.

7. Conclusiones.

La investigación- creación en el Cine y las Artes Audiovisuales es una ejecución importante y necesaria de realizar para la constante expansión de temáticas y técnicas dentro de la disciplina. Es posible abordar la creación de una obra bajo un marco estructurado de procesos y conjugar la experimentación con el orden para una observación de los resultados. Esta estructura de orden y observación, de un proceso creativo, nos permite develar tanto los procedimientos materiales como las reflexiones sobre el tema que la autora / autor ha decidido preguntarse. Este develar pretende acercar a las personas a las narrativas que la investigadora/ investigador propone permitiendo vincular a la comunidad no solo con el objeto o creación que se realiza, sino también con el proceso considerando los aciertos y errores en cada caso. En esta investigación se crearon documentos con la estructura de una bitácora de proyecto o pruebas para organizar los procesos que permitieron la creación de la obra final. En *De distancias y de pérdidas* hay varios elementos que componen su sistema, aspectos técnicos y teóricos que se van conjugando para finalmente dar cuenta de que lo que trata este ejercicio audiovisual; El concepto de collage, la idea de colección y los desechos, la materialidad residual de la imagen y del sonido, las influencias del legado filmico de Agnès Varda y la sonoridad experimental de Éliane Radigue, fueron articulando esta reflexión espejada desde lo sonoro hacia lo visual, revelando los diversos simbolismos afectivos e históricos que poseen los objetos que nos rodean, como huella de una temporalidad específica. Una observación con respecto a la investigación realizada es que si bien en un principio yo establecí que la lectura principal de la obra era el archivo , me di cuenta que las lecturas de la colección y el collage son igualmente importantes.

En estos tres conceptos se hace presente el énfasis por el artificio lo que permite articular desde el fragmento a una unidad total. En este ejercicio hay una exacerbación por el universo de la recolección, tendiendo a la estetización lúdica propia de la animación de recorte. La posibilidad de abarcar estas tres aristas conceptuales en esta tesis me servirá para seguir indagando en ellas en posibles investigaciones y ejercicios visuales a futuro, también seguir perfeccionándome en la creación de paisajes sonoros desde el video experimental.

Por otro lado al haber trabajado con el soporte del video digital, he llegado a la conclusión que este ejercicio carece de la materialidad propia de una obra en un sentido tradicional. La materialidad del ejercicio artístico hecho para la web es virtual y está restringida materialmente a la pantalla y a los bits que componen una imagen digital. La obra es parte de una nueva dimensión en la que queda abierta, es decir a disposición del espectador para ser intervenida una vez que ya está subida a la web. Todo esto apunta a que el concepto de obra queda puesto en cuestión y puede ser llamada "ejercicio" o una "experimentación", modificable. En síntesis se podría establecer que este trabajo hecho para ser proyectado en una pantalla, no tiene la misma aura-identidad que una obra en pintura o una obra cuya materialidad es táctil, a pesar de que fue construida manualmente paso a paso para cada movimiento, una fotografía, que pasa a ser un fotograma de la unidad total, por la operación del montaje cinematográfico. Al mismo tiempo este cruce de tecnologías fue lo que me permitió levantar este imaginario material, por la captura del registro digital, de cada fotograma, rescatando su valor gráfico y fotosensible contruido originalmente mediante ilustraciones e impresiones en offset y reconfigurando su sentido por medio de la técnica del collage animado.

El ejercicio virtual de este cortometraje experimental , hace eco de esta situación en que los objetos en su interior se actualizan constantemente y seguirán su viaje como contenedores de memorias.

En síntesis podríamos establecer que tanto stop motion como collage ayudan a generar la estética respecto a lo ficticio ya mencionado, a la vez que el soporte de la pantalla solo deja ver un aspecto de la materialidad y matiz de estos objetos fotosensibles. También desde la dimensión del cuerpo de obra total pude concluir que la operación de replica y corte se fue desarrollando desde el paisaje sonoro hasta la visualidad, un proceso análogo de mixtura de imágenes, luz, sonido y montaje que en el futuro desde el ciberespacio, quedará almacenada también como un archivo tanto cinematográfico como sonoro ,finalmente un modo de difusión de obra. A mi parecer es importante que el Arte y las nuevas propuestas estén dando una prescencia creciente en espacios de internet. Creo que una manera efectiva de generar contenidos culturales en la red es produciendo obras que aborden distintas poéticas y que sirvan como medio para que los artistas reflexionen sobre problemáticas contemporáneas y así también brindar al público una oportunidad de sumergirse en reflexiones artísticas desde sus propios computadores. Esta experiencia posibilita el inicio de una serie de cortometrajes en relación a nuestra memoria gráfica y lo residual que contienen las imágenes en el tiempo , las posibilidades plásticas que me da la recolección, para seguir indagando en este formato de investigación artística.



8. Bibliografía.

- Amaba Roberto. Narración y materia: supervivencia de la imagen cinematográfica, Madrid, Shangrila, 2019.
- Alcoz Albert Resonancias fílmicas: el sonido en el cine estructural (1960-1981). Madrid, : Shangrila, 2017.
- Aravena, C., Pinto, I. Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957- 2017). Santiago: Chile. Ediciones Metales Pesados, 2018.
- Bellour Raymond. Entre imágenes: foto, cine, video. Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Bordwell David y Thompson Kristin, El Arte Cinematográfico, Paidós, Barcelona , 1995.
- Brenez Nicole, Cine de Vanguardia Instrucciones de uso, Santiago, Metales pesados , 2021.
- Benjamin Walter. El coleccionismo , Godot, Argentina, 2022.
- Bresson Robert. Notas del cinematógrafo. México, ERA. 1979.
- Breton André, Manifiestos del surrealismo, Buenos Aires, Argonauta, 1924.
- Cran Ronan, Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture. Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan, England, Ashgate, 2014.
- Chion Michel. La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. (2ª ed.) Barcelona: Paidós. Traducción de: L'audiovision. Paris, 1990.
- Didi-Huberman Georges. Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Argentina, Adriana Hidalgo, 2008.
- Deleuze Gilles, La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Paidós , Barcelona, 1987.

- Derrida Jacques Mal de archivo una impresión Freudiana, Trota, Madrid, 1997.
- Estrada Zúñiga, Ana María y Lagos Rojas, Felipe , Sonidos Visibles: Antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile, Mosquito Comunicaciones, Santiago, 2016.
- Eisenstein Serguei, El montaje de atracciones en El Sentido del cine Edit. Siglo XXI, Madrid, 1923.
- Fontcuberta J. La cámara de Pandora. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.
- Guasch Anna María, Los lugares de la memoria :El arte de archivar y recordar, España, 2005.
- Gubern Román, Historia del cine ,Lumen, Barcelona, 1995.
- Hirsch Narcisa, Una Pionera del cine experimental, revista Artishock, 2018.
- Jelin Elizabeth ,Los trabajos de la memoria, Siglo veintiuno, Madrid, 2001.
- Krauss Rosalind, La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Alianza Forma, Madrid, 1996.
- La Ferla Jorge comp, Artes y medios audiovisuales, Nueva librería Buenos Aires, 2008.
- Labrada Jerónimo. El sentido del sonido: La Expresión Sonora en el Medio Audiovisual , Alba , Barcelona, 2009.
- Manovich Lev, Artes y medios audiovisuales. Un estado de la situación II, Buenos Aires , Nueva Librería, 2008.
- Murray Schafer Raymond, El paisaje sonoro y la afinación del mundo, Knopf, New York 1976.

- Nancy Jean L. ,A la escucha. Amorrortu, Madrid,2008.
- Negroni María , Elegía Joseph Cornell, caja negra, Argentina , 2013.
- Rivera Cusicanqui Silvia. Un mundo ch'ixi es posible.,Tinta Limón, Buenos Aires, 2018.
- Romaguera y Alsina, Textos y manifiestos del cine,Cátedra Madrid,1998.
- Sánchez Rafael. Montaje cinematográfico, Arte de movimiento, La Crujía, Madrid ,2004.
- Santaella Lucía, Artes y medios audiovisuales : un estado de situación II : las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas 1a ed. - Buenos Aires Nueva Librería, 2008 .
- Sanz Clara, Entrevista a Agnès Varda, revista Lumière 07, 2012.
- Soto Calderón, Andrea. Imaginación material, Metales pesados, Chile ,2022.
- La performatividad de las imágenes, Metales pesados, Chile, 2021.
- Schaeffer Pierre,Tratado de los objetos musicales. Madrid: Alianza,1988.
- Stewart Susan, La colección paraíso del consumo, Revista Otraparte.
- Uscatescu Jorge . Idea del arte. Madrid, Reus, 1975.
- Warburg Aby, Atlas Mnémósyne, panel 32 y 39, 1924- 1929.Alemania.
- Weinrichter Antonio. La forma que piensa,Punto de vista, Pamplona, 2007.

9. Filmografía.

- Brakhage Stan, Existence is Song, 1987.
- Bute Mary Ellen, Abstronic, 1952.
- Cwynar Sara, Rose Gold, 2017.
- Hill Gary, Around and About, 1980.
- Léger Fernand y Murphy Dubley
Ballet Mécanique, 1924.
- Marck Jodie, La gran rareza, 2018.
- Mc Laren Norman, Neighbours, 1952.
- Menken Marie, Glimpse of the garden, 1957.
- Mouris Caroline and Frank, A film by 1973.
- Pucill Sara, You be mother, 1990.
- Reiniger Lotte, Las aventuras del principe
Achmed, 1926.
- Rojas Sergio, Mimbres, 1959.
- Smith Harry, Heaven and Earth Magic, 1962.
- Steers Stancey, Night Hunter, 2011.
- Varda Agnès, Los espigadores y la
espigadora, 2000.



10. Artes Visuales.

- Braque, George, Tête de femme, 1912, Francia.
- Cornell, Joseph, Cajas collage , 1952, USA.
- Höch Hanna, Dada cordial, 1920, Alemania.
- Höch Hanna, Forma blanca , 1919, Alemania.
- Lira Pedro , La carta, 1900, Chile.
- Millet Jean-François, Las espigadoras , 1857, Francia.
- Picasso Pablo, Naturaleza muerta con silla de rejilla, 1912, España.
- San Martín Cosme, La lectura, 1874, Chile.
- Vicuña Cecilia, Pueblo de altares, 2023, Chile.





FIN