

Cine y video experimental chileno 2005-2015: prácticas liminares, zonas expandidas*

CHILEAN EXPERIMENTAL FILM AND VIDEO 2005-2015: LIMINAL PRACTICES, EXPANDED AREAS

FILME E VÍDEO CHILENO EXPERIMENTAL 2005-2015: PRÁCTICAS LIMINARES, ÁREAS EXPANDIDAS

Claudia Aravena Abughosh**
Iván Pinto Veas***

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 12 - Número 1 / Enero - Junio de 2017
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 15-32

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2016
Fecha de aceptación: 16 de febrero de 2017
Disponible en línea: 10 de marzo de 2017
doi:10.11144/Javeriana.mavae12-1.prpa

* Artículo de investigación.

** Artista Visual, Comunicadora Audiovisual y Magíster en estudios Culturales de la Universidad de Arcis. Profesora asociada de la Universidad Diego Portales. Correo: abuaravena@gmail.com.

*** Licenciado en Estética por la Universidad Católica y doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Crítico de cine e investigador independiente. Correo: ivanpintoveas@gmail.com



Resumen

Aunque ha sido un ámbito prolífico en la producción artística en Chile, tanto el cine como el video experimental han sido escasamente atendidos en la bibliografía. Este artículo tiene por objetivo visibilizar esta área, realizando un recorrido por formas audiovisuales experimentales que han tenido presencia en Chile durante 2005-2015. A su vez, busca presentar una discusión sobre la inscripción histórica del cine y video experimental en la tradición del videoarte y del cine documental, vinculando la experimentación a un “entre-lugar” que se mueve entre zonas y espacios institucionales desde prácticas liminares y expandidas estableciendo tensiones productivas y nuevas formas de acercamiento a la imagen en movimiento.

Palabras claves: cine experimental; cine expandido; videoarte; Chile.

Abstract

Although it has been a prolific area in the Chilean artistic production, both the cinema and the experimental video have been scarcely attended in the bibliography. This article aims to make this area visible, making a itinerary of experimental audiovisual forms that have had a presence in Chile during 2005-2015. In turn, it seeks to present a discussion on the historical inscription of experimental film and video in the tradition of video art and documentary film, linking experimentation to an “inter-place” that moves between areas and institutional spaces from liminal and expanded practices establishing productive tensions and new ways of approaching the moving image.

Keywords: experimental cinema; expanded cinema; art video; Chile.

Resumo

Embora tenha sido uma área prolífica na produção artística no Chile, tanto o cinema como o vídeo experimental foram escassamente atendidos na bibliografia. Este artigo pretende tornar esta área visível, fazendo um tour de formas audiovisuais experimentais que tiveram presença no Chile durante 2005-2015. Por sua vez, procura apresentar uma discussão sobre a inscrição histórica de filmes e vídeos experimentais na tradição da videoarte e do documentário, ligando a experimentação a um “inter-lugar” que se move entre áreas e espaços institucionais, como práticas liminares e expandidas que estabelece tensões produtivas e novas formas de abordar a imagem em movimento

Palavras chave: Filme experimental; cinema expandido; vídeo arte; Chile.

INTRODUCCIÓN: CAMPO EXPANDIDO

Este artículo tiene por objetivo realizar un recorrido por algunas formas audiovisuales experimentales que han tenido presencia en Chile durante 2005-2015 que configuraron lo que podemos llamar desde ya un “campo expandido” de prácticas que trabajan en una zona fronteriza caracterizada por una clara vocación exploratoria y analítica de la imagen en movimiento en distintos soportes y espacios de circulación. Para comprender el lugar en que estas prácticas se sitúan, es necesario contextualizar un estado de la discusión y enmarcar una propuesta en torno al cine y video experimental.¹

Aunque las taxonomías de campos disciplinares sean necesarias y relevantes a la hora de definir lugares de producción, lo cierto es que, desde un inicio, hemos querido pensar el “audiovisual experimental” en un campo de tensión y relaciones que no constituyen una historia lineal ni progresiva, ni en su aspecto cronológico ni evolutivo ni formal, pero que sí ha estado caracterizado por una inscripción precisa en el audiovisual chileno que es necesario observar y problematizar (Olhagaray 2002, 2008; Vidal 2010; Montero 2015).²

Disperso, el concepto de un experimentalismo encuentra anclajes específicos y momentos de vitalidad expresado en obras, lecturas y procesos que han atendido a intereses tan disímiles como posibilidades de realización audiovisual existían, ello da como resultado una historia fragmentada sin relaciones, traspasos y contaminaciones entre disciplinas y áreas de trabajo. Más que estar vinculados por un planteamiento estético común, la escena audiovisual chilena ha compartido espacios y tiempos políticos reales que la han congregado en torno a, por ejemplo, las manifestaciones del Franco-Chileno de Video Arte durante la década de 1980 en un contexto de dictadura³ o en el cine universitario previo al golpe militar de la mano de un documental social y político (Sergio Bravo, Pedro Chaskel o Carlos Flores del Pino), particularmente en las décadas de 1960 y inicios de la de 1970.⁴ Todo ello sitúa al menos dos tendencias claras que confluyen hoy en un “campo expandido” del experimental chileno:

1. Una vinculada a su filiación cinematográfica (animación experimental, documental ensayo, cine experimental): Sergio Bravo, Raúl Ruiz, Tomás Welss, Carlos Flores, Ignacio Agüero, Marilú Mallet.

2. Una segunda línea vinculada a las artes visuales (videoperformance, videoinstalación, videocreación): Carlos Altamirano, Juan Downey, Lotty Rosenfeld, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe.

Estas dos líneas apuntan en algunos casos a una convergencia y en otros a la distancia y dispersión, pero lo que nos interesa es establecer un lugar de análisis de estos trayectos, no para confundirlos, sino para distinguirlos en torno a un eje específico: la descomposición, el análisis y la exploración de la imagen en movimiento en sus distintos soportes e instancias. Como se verá en el recorrido, dentro de una pugna por la distinción del formato, se dejan algunas variables desde las cuales es necesario volver a interrogarse.

LO EXPERIMENTAL EN CUESTIÓN, UNA PRÁCTICA MÓVIL

Antes de ingresar a un análisis de los materiales, es necesario recapitular y establecer distinciones conceptuales. Del latín *experimentum*, la noción de experimento vincula experiencia y conocimiento y una de sus definiciones más nítidas es la de “operación para descubrir, comprobar o demostrar fenómenos o principios, generalmente científicos” (<http://clave.smdiccionarios.com/app.php#>). De aquí se deduce que aquello que ha sido llamado “experimental” en el ámbito audiovisual ha estado vinculado a cierta vocación empírica de las herramientas de expresión. Para Turquier (2005) aquello que define una práctica experimental es su vocación subversiva e innovadora y el establecimiento de una regla de acción que permite una experiencia material, un ensayo de posibilidades plásticas, gráficas, narrativas, sonoras.⁵

Hacia la década de 1970 el problema de las definiciones abarca, como nos recuerda Machado (2007),⁶ una pluralidad de tendencias y expresiones que van del cine de vanguardia al experimento psicodélico, pasando por los primeros videos electrónicos, *performance* “expandidas”, instalaciones objetuales, donde los dispositivos existentes irrumpen en escena, e instalaciones lumínicas que procuran construir ambientes donde la percepción visual y sonora abren otros horizontes de sentido.⁷

Sin embargo, y este es un punto central, existe un factor de orden cualitativo en torno a la pregunta por el experimental que debemos configurar, esto es, su tensión con el terreno histórico. Su casi absoluta “invisibilidad” (una doble dislocación periférica como señala Machado [2007] al ser experimental y ser latinoamericano) se contrasta con la interrogación cualitativa sobre sus métodos, ideas e intenciones en tensión a una hegemonía, que La Ferla (2009) ha llamado decididamente del orden del espectáculo tele-visual e informático.

La discusión que da lo experimental a las formas de la “historización” en los distintos campos de análisis es que sitúa el problema de su propia especificidad y genera una pregunta por los procesos y las exploraciones. Nos preguntamos aquí por la posibilidad de pensar una relación en el campo chileno de este tipo de exploraciones, consideradas desde zonas “límite” que funcionan a modo de “lapsus” en la aún tosca rigidez del canon disciplinar y en las distinciones abjuradas entre video, cine y televisión, entre artes visuales y cine o entre videoarte e instalación.⁸ Sigue siendo una cuestión fundamental la exclusión del experimental como parte de la historia del cine, pero así también el “entre-lugar” que buscamos situar se encuentra en medio de este campo expandido donde sus temporalidades diversas abren una problematización que va más allá de una mera taxonomía y abren la pregunta por su función en los distintos lugares de su inscripción.

Cabe pensar aquí ¿qué lugar ocupan estas estrategias en una historia ampliada que piense los “límites” y los “entre-lugares” del cine, el video y las artes visuales? ¿Es posible reclamar un lugar de intersección para las prácticas audiovisuales? ¿Qué exige el experimental a las formas audiovisuales y sus modos de pensarse e historizarse?

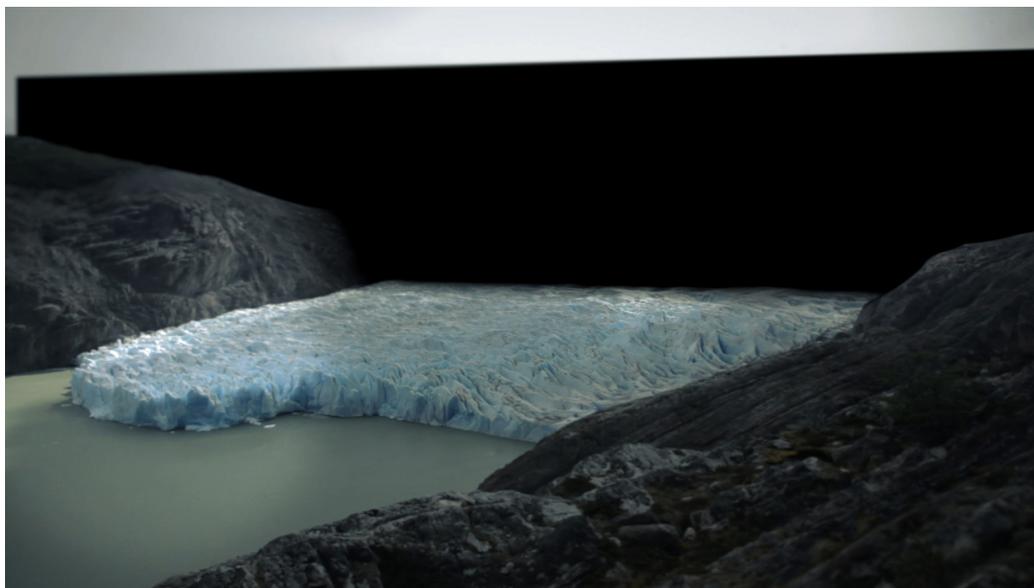
Al respecto es interesante, por ejemplo, las formas en que el cine se hace presente en la obra de las chilenas Andrea Goic, Andrea Wolf, Claudia Aravena o Malena Szlam, a modo de una cita histórica que refleja la propia historicidad del medio, y situando en la videoinstalación el lugar de una reflexión sobre el aparato proyectivo. O, desde otro ángulo, el modo en que en la obra de José Luis Torres Leiva se da cita al “precine” a modo de “memoria” del propio soporte. Todos estos fenómenos de cruce y disonancia cronológica entre sistemas narrativos, aparatos y soportes establecen una inscripción histórica precisa de estas prácticas en la contemporaneidad.

Estas itinerancias de la imagen, situadas entre un pre- y un poscine, sin llegar a ponernos de acuerdo sobre un fin y un comienzo, son dimensiones que buscamos problematizar, e implican formas de “historización” que establecen una zona móvil, “nómada” (Bal 2016) y “pensativa” (Rancière 2010) de la imagen, ahí donde la búsqueda de una zona discursiva obliga a pensar la repartición de disciplinas, lugares de enunciación y sistemas de clasificación.

Proponemos, desde aquí, algunas tramas de lectura en la producción reciente chilena del cine y video experimental (2005-2015) desde procesos, ejes, temas y problemas que dan cuenta de una producción que prolifera en distintos soportes, plataformas, circuitos, y materialidades.

CÓDIGOS, SOPORTES, MATERIALIDADES

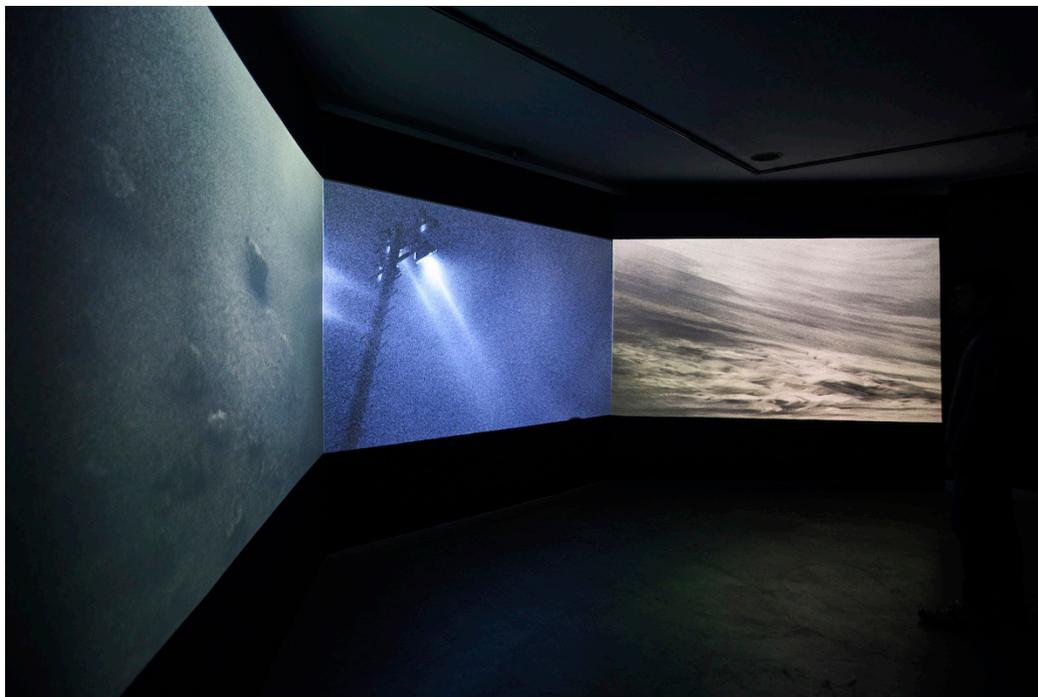
Existe en una cantidad de obras apreciable dentro de los últimos años en Chile una pulsión iconoclasta en torno a la imagen, por tanto, alrededor de una cierta manera en que las imágenes han sido construidas y observadas a lo largo de su historia. Es en esta pulsión donde el ánimo conduce a escarbar en las imágenes y entre imágenes, donde se produce el arrojido de interrogar una composición real o ficticia, desmontar los elementos escogidos, para desnaturalizar las construcciones y mediaciones que conforman nuestros imaginarios.⁹ Un ejemplo de ello es el trabajo que viene realizando Nicolás Rupcich.



EDF Nicolás Rupcich. Video HD. Audio estéreo. 05:25 min. 2013

En *EDF*, el artista Nicolás Rupcich pone en escena la propia materialidad de la imagen y rompe desde el inicio con cualquier forma de identificación ilusoria con el paisaje. En el video, se dejan ver imágenes de paisajes de la zona más austral de Chile, lo que más se acerca a la idea de paisaje “virgen” e “idílico”. Esto es desmontado desde un inicio, en un gesto que busca romper con la idea de representación y poner a esta problemática como la protagonista del video. Si la fotografía lo hizo en algún momento, a partir de la óptica y el encuadre con el paisaje pictórico, ese gesto inicial se fue naturalizando hasta ser nuevamente naturalizado. *EDL* busca poner nuevamente en la discusión la naturalización del paisaje digital.

Es el gran manto negro el que se cierne sobre el paisaje que amenaza con anular la imagen totalmente, ya no queda representación, sino que nos desmantela el dispositivo en un mundo donde la imaginería de principios del cine vuelve a tomarse la escena a través de los dispositivos de un mundo posimagen. Es la descomposición del código, nuevamente, la que nos entrega esta pieza, a la manera de un arte que se torna autorreflexivo y crítico.



Aparatos para un territorio blando. Vista Sala 1. Exposición en CCE, Santiago, CL. Animación stop motion/3 canales/Full HD/16:9/color/19:00/loop/2015.

En varias zonas de la producción artística, este gesto de/compositivo y crítico, atento a los códigos, los soportes y las materialidades vuelve a formular una pregunta acerca de los sistemas de representación, en la herencia directa e inaugural de obras como *Panorama de Santiago*, de Carlos Altamirano, 1981. En la obra de Francisco Navarrete Sitjas, coincide particularmente a su vez el tratamiento del paisaje como un problema fundamental, donde su descomposición se suma a la problematización de la relación técnica/naturaleza.¹⁰ Es el caso de la serie *Aparatos para un territorio blando* (2014-2016) que ha realizado en torno al oasis de niebla de Alto Patache (región de Tarapacá, Chile), donde registra por vía de video, fotografías y sonidos el paisaje desértico, en el entorno de un centro tecnológico. Aquí, por un lado, tematiza la aparición del objeto técnico como forma de mediación entre sujeto y naturaleza.¹¹ Por otro lado, se encuentra la combinación que realiza entre registro fotográfico/digital y posterior animación en *stop-motion*, lo cual hace aflorar en el espacio capas tiempo y densidades atmosféricas.¹²

Desde un ángulo que implica también las dimensiones del objeto técnico, los “ensamblajes sonoro-visuales” de Bárbara González someten a los aparatos técnicos a un proceso de reciclaje donde “se pueden desmontar y montar, los construyo y de-construyo” (Plataforma Arte y Medios 2016¹³). La artista lleva a cabo en *Acción rizoma* (2006-2014) acciones en vivo donde confluyen la puesta en escena (proyecciones en superficie y pantallas electrónicas) y la improvisación a partir de la exploración sonoro-electrónica. “Toda crítica de la imagen

técnica debe buscar el rompimiento de esa caja”, nos dice Flusser (1985, citado por Machado 2000). En el trabajo de la artista Bárbara González, los aparatos son desmontados de su función original (reproducción, automatización) para producir efectos y sentidos nuevos en ellos y generar nuevas formas de percepción. Machado (2000) nos recuerda el lugar de esta crítica creativa con los aparatos técnicos, lo cual sería una crítica propiamente de la imagen técnica:

La verdadera tarea del arte (y de la filosofía que la ampara teóricamente) debería ser, según Flusser, rebelarse contra toda esa automatización estúpida, contra esa robotización de la consciencia y de la sensibilidad, para poder plantear otra vez las cuestiones de la libertad y de la creatividad en el contexto de una sociedad cada vez más informatizada y cada vez más dependiente de la tecnología. (p. 94)

PROCESOS Y TEMPORALIDADES

Desde otro ángulo, la idea de lo experimental en esta revisión no está ligada tan solo a aspectos formales que el cine lleva a un extremo en distintos momentos a través de su historia, sino que también a la forma de llevar al extremo el problema mismo de la representación en un medio donde esta adquiere una dimensión espectral, que desdibuja sus propios límites por medio de la cuestión temporal o “movimental” o “performativa”. Lo experimental no es solo el señalamiento del continente de un contenido, sino que sitúa una pregunta en aquel lugar que los separa y establece un conocimiento exploratorio de los materiales por vía de una “procesualidad” específica.

No es, por tanto, solo la rítmica del aspecto lo que se quiere rescatar cuando se altera la cadencia, sino el modo como el contenido de una imagen se comporta en esta exploración. Por esto, uno de los gestos más propios de la “experimentalidad” en el cine es el de la desnaturalización de su marco, la expansión de este gran único marco que obtienen las múltiples imágenes en la instalación fosilizada del cine.



Del cuerpo no podemos caer (Explosión N 1) 2013. Aymara Zegers. Fotograma de una explosión craneana registrada en alta velocidad ©Aymara Zegers

El trabajo multicanal que lleva a cabo Aymara Zegers con *Del cuerpo no podemos caer* (2013) es un claro intento de desnaturalización del marco. La obra en cuestión es una instalación que consiste en siete videoproyecciones que se relacionan en un espacio en forma simultánea, donde se dejan ver las explosiones de cráneos de animales encontrados en las montañas, “como una manera de esculpir hasta el final la materia” [...] “los videos como prótesis escultóricas, como manera de llevar la experiencia a más personas”,¹⁴ propone la artista.

Pero también es la imagen de “la cámara lenta” como prótesis óptica, como una manera que no solo permite visualizar el evento, sino ralentizar el tiempo de su ejecución. Subsiste, entonces, un deseo de contención del momento y un deseo de contención de la imagen; la imagen-tiempo que se despliega en el espacio “instalativo”. Ya no son las imágenes y nosotros, sino que también las imágenes con las imágenes, y es el espectador el que busca atisbar sentido en distintas direcciones. Esto en una dimensión espacio-tiempo que hace contrastar el tiempo-ritmo de la imagen con el tiempo-real del presente.

En una dirección similar, la obra del artista visual Gianfranco Foschino ha venido problematizando las relaciones entre tiempo y paisaje en una serie de obras incluidas en diversas exposiciones, dentro de las que destacamos *Home* (2009), *Q.E.P.D.* (2010) y la más reciente *Time Lapse* (2016) que incluye el díptico *Placa do Patriarca* en el que registra una esquina en São Paulo desde un décimo piso sin intervenir en los sucesos cotidianos de la calle. En su trabajo, Foschino juega desde una cuidada composición, con la temporalidad de la cámara y establece un juego entre figuración y abstracción otorgado por la duración del profílmico y el carácter estático de la videoinstalación. Su efecto es el de un hiperrealismo que promueve un trabajo con la duración que fuerza “al espectador a descubrir la imagen por sí mismo, a recorrerla libremente, y, en última instancia, a contemplarla” (Palacios 2010) y vincula ello a un ejercicio protocinematográfico o vinculado al cine primitivo. Situación que es factible gracias a su condición histórica “post”.¹⁵

MEMORIA, ARCHIVO, RECICLAJE

Hay un aspecto relevante que pensar que da cuenta de las relaciones entre historia, memoria, imaginario e imaginación, donde los esfuerzos están puestos esta vez en la construcción de las imágenes en su sentido más canónico, y aquí hablamos del profílmico de Enrique Ramírez, que pone en marcha un aparato constructivo en la composición de las imágenes en el momento de filmarlas haciendo uso del despliegue tecnológico (cámaras y *props*), pero también de un despliegue en la reproducción que hace de los personajes y los lugares filmados personas (en cuanto registrados) y actores (en cuanto posados). El resultado instala una suerte de alegoría de la historia, que sigue formas muy particulares y subjetivas del autor, en pos de construir imágenes poéticas y relatos alusivos.

En *Brisas* (16 mm, 2008), se dispone de una producción de campo para sostener un plano-secuencia de varios minutos de recorrido en el centro de Santiago, se prepara entonces una coreografía entre actor y camarógrafo para producir este gran plano sin corte, que apela a nuestra historia reciente y nos permite higienizar simbólicamente el estar en esta ciudad. En la otra acera, se encuentra *Un hombre que camina* (video, 2014), que describe al hombre lento que camina y recorre el altiplano boliviano, porque este solo se puede recorrer de esa manera lenta, que soporta sobre sus hombros una máscara de diablada. Es la persona que esta vez posa para Ramírez —y para nosotros— la que debe soportar su existencia en el altiplano boliviano, pero también la de su personaje, que claramente no es el mismo personaje que



Un hombre que camina. Enrique Ramírez Video. Audio estéreo. 2014. Cortesía del artista, Michel Rein, París/Bruselas; Dieecke/Santiago.

construye Ramírez en el relato. Es interesante cómo en ambos trabajos la resolución tiene que ver con un sentido de imaginación sobre la memoria histórica, pero también particular del artista, donde finalmente nos instala su propia versión, a partir de la producción cinematográfica de su imaginario, que lo instala en esta pequeña historia en una tradición de iconofilia con respecto a la imagen, en una tradición de ilusión.

La referencia al archivo se hace inevitable como parte de una inscripción artística, intelectual o histórica. Al parecer, se produce aquí una suerte de atracción gravitatoria, que —al igual que un agujero negro— comienza a absorber todo. Estas complejas relaciones se comportan en el paisaje local con diversas intensidades, pero incluimos en este análisis obras que incorporan el uso de material de archivo, ya sea doméstico, mediático o de la tradición fílmica.¹⁶

Desde el ángulo de la instalación, en *Little memories* (Instalación, 2010-2011), Andrea Wolff utiliza archivos familiares o caseros encontrados en super 8 mm, donde el concepto de montaje no se supedita solo a lo meramente fílmico, sino a la instalación en el espacio de estos fragmentos de vidas anónimas que respeta la cualidad fragmentaria de estos al disponerlos en miniproyecciones que interactúan con objetos, donde crea pequeñas escenas que el espectador relaciona de manera libre. Es la materialidad cuasi obsoleta de la que dispone la que nos dan la puerta de entrada para pensar en estos materiales como imágenes del pasado, que, como en un álbum de fotos, se incrustan en la materialidad objetual del montaje, fragmentos íntimos y anónimos, que apelan a los procesos de subjetivización de la memoria y a nuestra propia interpretación del pasado.

En otro registro, se encuentra la extensa videografía de Andrea Goic que, a través de la confrontación o puesta en diálogo de imágenes de cine clásico con sus propias construcciones videográficas (a menudo de carácter documental), pone en evidencia cómo la historia ha moldeado el imaginario rutinario de la vida cotidiana; el repertorio de imágenes (a veces) de lejana procedencia interviene y predispone el imaginario local en videoinstalaciones, como *Madame Bovary* (2005) y *Maruri* (2008). Es la historia fílmica, entonces, la que lleva implícita, y viceversa, las historias locales, es la que plasma y se plasma en el problema de la representación. Pero Goic no solo desplaza imágenes desde lo cinematográfico hacia lo etnográfico, sino que, además, ese desplazamiento lo lleva al espacio cotidiano de lugares por donde transita ese cotidiano. Del cine o de la televisión, pero también del museo o la galería a barrios, talleres y hogares, donde se desmonta la idea de lugar por excelencia donde habita la representación.

A su vez, desde el ángulo de un ensayo experimental que toma elementos del *collage*, de la cita y del reciclaje, una serie de obras de los últimos años ha interrogado al archivo en términos de objeto y materialidad; hablamos del trabajo con el *found footage* o archivo encontrado. Distinguimos algunos usos audiovisuales, uno vinculado a un cine-ensayo subjetivo, es el caso de *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 70 min, 2010), *Faramak* (Pablo Leighton, 34 min, 2001), *Shut up* (Pablo Leighton, 9:30 min, 2004) donde el archivo se vuelve el escenario de una memoria en curso; en el primer caso, vinculado a la memoria del exilio, las animaciones infantiles y los registros caseros; en el caso del trabajo de Leighton, desde el retrato a personajes ausentes y la reconstrucción de un universo imaginario asociado a cada uno de ellos. Cortometrajes como *Fernández Gutiérrez Ohio* (Rodrigo Marín, Felipe Gálvez, 7 min, 2012) o *32°Sur/73°Oeste* (Daniela Contreras y José M. Santa Cruz G., 2014), indagan más bien sobre una narrativa estructural, sumergidos en la historicidad del soporte material; en el primer caso, la materialidad del VHS; y en el segundo, el formato cinematográfico de 8 mm, fruto de fuentes y archivos recuperados familiares.¹⁷ Como ejemplo de otras líneas de trabajo, proponemos *Un remoto país* (Nicolás Grum, 4:10, 2011) y *Una canción incoherente* (Ernesto Gougain, 8:23, 2010). El primer caso se trata de un ejercicio que trabaja con películas hollywoodenses las veces en que se hace mención al país “Chile” que denota la distribución del imaginario colonial y geopolítico, pero que, a la vez, utiliza el recurso con humor e ironía. En el segundo ejemplo, se trata de un uso que se vincula a la gestualidad del archivo al ralentizar el movimiento de un boxeador, un estudio figurativo que nos puede llevar a una combinación extraña entre la pintura de Bacon y la analítica de Muybridge. Con estos ejemplos, el primero de un orden más ideológico y discursivo, el segundo más bien involucrado en la “figuratividad” del archivo, creemos establecer un puente entre prácticas muy disímiles por encontrar en el actual —y en curso— trabajo experimental con el archivo que se da en el audiovisual chileno. Algunos otros ejemplos son los siguientes: *Estás ahí?* (Sebastián Arriagada, 9:56, 2014), *Yo salí y tenía frío y ya me quería mejorar* (Paulina Soto, 1:07, 2013), *Malditos JJOO* (Nicolás Valiente, 3:56, 2014), *Nuevos viajes sonoros: Ucronías* (Pablo Molina, 2:09, 2014).



Una canción incoherente. Ernesto Gougain, Video monocanal, 8:23

POÉTICAS DEL REGISTRO

Desde una abierta vocación más cinematográfica, vinculada a la primera tendencia señalada al inicio de este artículo, una serie de materialidades avanzan desde un cine documental genérico hacia la expansión de sus posibilidades expresivas que abren su formato a derivas que tensionan sus supuestos más evidentes vinculados a la “verdad” documental y lo que se llamó hace ya varios años un “discurso de sobriedad” (Nichols 1991).¹⁸ El surgimiento de un documental experimental en las antípodas de ello encuentra en la producción chilena de los últimos años una notoria presencia de autores como Bettina Perut e Iván Osnovkiff, José Luis Torres Leiva, Tiziana Panizza, Cristóbal Vicente o el colectivo MAFI. Hablamos de una forma expandida del documental, cuya función primera, en términos estratégicos, ha sido la de cuestionar las retóricas vinculadas a la verdad documental y el carácter ilusorio o instrumental de la imagen. Obras como *Un hombre aparte* (2002), *El astuto mono Pinochet* (2004), de los realizadores Bettina Perut e Iván Osnovkoff, o *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), de José Luis Torres Leiva, abrieron preguntas en torno a las posibilidades expresivas del documental contemporáneo de la mano de un cuestionamiento a su estatuto de verdad que enfatiza el hecho de su manipulación desde la transgresión (el caso de la dupla) o la descomposición formal emplazando la base primaria perceptual del cine (en el caso de Torres Leiva). El resultado de ello es una zona donde el elemento del registro es puesto a trabajar con estructuras indagatorias y una autorreflexión sobre su propia materialidad que dificulta la linealidad argumentativa o expositiva.

En la obra de Tiziana Panizza, su trabajo se vincula con el documental subjetivo, pero de una vocación abiertamente experimental, que rescata la materialidad fílmica del super 8 mm y la indagación en estructuras poéticas donde la relación imagen-texto-sonoridad es problematizada para crear tramas densas e inmersivas: es el caso de su trilogía epistolar compuesta por las piezas *Dear Nonna* (2005), *Remitente: una carta visual* (2008) y *Al final, la última carta* (2012).



Still de "Remitente, una carta visual" (2008) Tiziana Panizza



Still de "Arcana" (2006) de Cristóbal Vicente

Por su parte, el documental *Arcana* (Cristóbal Vicente, 2006), filmado en blanco y negro y en fílmico (16 mm), se trata del registro del último año de existencia de la Cárcel de Valparaíso, un espacio histórico construido en 1843. El documental busca transmitir la experiencia sensorial de la vida en la cárcel y evitar el paternalismo y la miseria como el testimonio a cámara o la denuncia desde una estructura polifónica y a su vez insistente en el hecho de su fisicidad.¹⁹ Uno de los aspectos cruciales de *Arcana* pasa por el aspecto sonoro que se realizó de forma paralela al registro visual en el que se compuso una trama investigativa autónoma. La composición de los planos recurre a secuencias temáticas, a la par que el sonido acompaña desde un registro que incluye testimonios, sonidos del lugar y música experimental, una trama compleja y de capas auditivas. Su estructura exasperante produce un abanico de exploraciones que insisten en la dimensión material de la imagen, del espacio y de los cuerpos filmados que abre el registro hacia la densidad de lo real.

A su vez, el documental busca salir de sus modos clásicos de producción (vinculado al autor o al género televisivo) y de circulación (en el caso de la sala de cine o la pantalla televisiva). Ya desde esta observación el trabajo del colectivo MAFI (2011 a la actualidad) es llamativo, dado que se trata de un colectivo de realizadores que tienen una página web (Mafi.tv) donde realizan registros de un minuto promedio sin montaje (un plano fijo, sin corte) de distintos aspectos de la realidad del país. Podrían ser llamados “microdocumentales” hechos con un tratamiento específico del encuadre, donde cada pieza es autónoma. Estos trabajos han sido proyectados en salas de cine, festivales, galerías, celulares y pantallas de computador que han encontrado desde ahí una circulación ampliada o “expandida” del documental, a su vez que son piezas donde las restricciones formales operan bajo una estética de la imagen que obliga a hacerse cargo de los elementos narrativos puestos bajo la pauta formal del plano fijo. Aun así, han realizado como colectivo un documental “clásico” sobre las elecciones políticas llamado *Propaganda* y estrenado en salas en 2014. Esta versatilidad abre caminos para reflexionar sobre el carácter expandido de las prácticas documentales chilenas y las distintas zonas desde donde lo experimental puede aparecer.

CONCLUSIONES

Hemos querido realizar en este artículo un recorrido por prácticas audiovisuales de diversa índole que se mueven entre la galería de arte y las salas de cine, entre la videoinstalación y la pantalla del computador, tratando de producir un diálogo entre ellas en virtud de buscar el “hilo perdido” de un cine y un video experimental en el ámbito chileno que formula a lo audiovisual una pregunta por sus procesos, sus sentidos y destinos. Es de este modo que su inscripción se vuelve problemática respecto de un relato que ha encajonado y disciplinado las experiencias, mientras que el formato parece, más bien, cada vez ser más amplio exigiendo una manera de leerlo a la luz de una cultura visual abiertamente instalada.

Convencidos de que “abriendo” su categoría a áreas liminares —como son el cine documental o el videoarte— se obtiene una ganancia fundamental, con este artículo hemos querido solo abrir un diálogo y presentar parte de una investigación en curso que busca situar la pregunta por el lugar del experimental en nuestro tiempo y país. La diferencia histórica fundamental de nuestro esfuerzo es el señalamiento del hecho crucial que es necesario repensar los términos en que se han construido los procesos historiográficos con lo cual se apunta a incorporar las áreas más agudas, interrogativas y críticas desde la pregunta sobre sus saberes y sus prácticas, sus supuestos y sus posibilidades que vincule además ello a áreas hasta ahora disgregadas o internamente divididas. Creemos que la cuestión experimental abre los caminos y puentes para tejer, tramar y recuperar una práctica de reflexión y creación audiovisual crítica y exploratoria.

NOTAS

- 1 Hablamos de cine y video experimental, aunque buscamos incluir aquí otras nociones circulantes como las de videoarte, cine expandido, video de artista, videoinstalación, videocreación o documental experimental. Son nociones que queremos pensar en conjunto, no como una práctica pretérita, sino como un presente vivo inscrito en una genealogía histórica, revisando formas inquietas que se mueven alrededor de estas categorías. La discusión bibliográfica (Macchiavello 2010; Jensen 2013; Varas 2006; Montero 2015; Richard 1986) se ha centrado en las prácticas videoartísticas de la década de 1980 e inscrito en el contexto dictatorial que ha resaltado la función política y de registro, pero no ha establecido grosso modo las distinciones de una práctica de “contornos difusos” (Montero 2015, 283). A su vez, la discusión sobre la especificidad de la experimentación audiovisual queda subsumida a la categoría de “artes mediales” (Montero) o de “video de artista” (Olhagaray 2008), pero con poca vocación de pensar una práctica experimental de la imagen en movimiento por sí misma. En su relevante trabajo sobre video de la década de 1980, Machiavello (2010) visualiza cómo el videoarte es comprendido por la escena de avanzada como una herramienta de subversión que forma un modelo de “hibridación” y de “cruce de fronteras” (328). Así también respecto del cine es considerado un formato económico y de más rápido modo de producción, con infinitas posibilidades de reflejar lo que está pasando; sin embargo, una de las funciones que más pone en relieve da cuenta nuevamente del registro: “In the immediacy of its image capture and reproduction, video was treated as both mirror and trace of current reality” (328). Por su parte, Santa Cruz (2014), ha pensado el hiato entre el audiovisual perteneciente a la industria cultural de la década de 1980 en relación con prácticas del videoarte surgidas hacia inicios de esta con el marco histórico de la dictadura que abre posibilidades para nuevos dispositivos de interpretación. Tal como recuerda Jensen (2013): “El video abrió la posibilidad de dejar un registro in situ de lo que ocurrió en Chile, durante el transcurso de una época muy importante para el país, en cuanto a las artes y su relación con la política. De este modo, el video se establece como un devenir de la historia. Y finalmente, dentro de la revisión de la historia del video durante los años setenta y ochenta” (61-62), pero es en su desarrollo donde “el video se abre a la crítica de arte y teoría, lo que implica hablar de un posicionamiento ya definitivo del dispositivo fílmico” (62). Esto abre la discusión a la cuestión de los soportes, los procesos y su tensión con la historia oficial del arte.

- 2 Desde 2008 a la fecha, tanto en España como en América Latina, se han publicado diversas contribuciones sobre el audiovisual experimental, incluyen el análisis de obras chilenas y que han venido a suplir un déficit de análisis local, entre ellas.; *Visionarios: audiovisual en Latinoamérica* (Núcleo Audiovisual São Paulo, Itaú Cultural, 2008), *Video en Latinoamérica: una historia crítica* (Laura Baigorri, Ed. Brumaria, Madrid, 2008). Congreso CINE A CONTRACORRIENTE: LATINOAMÉRICA Y ESPAÑA. Diálogos, confluencias, divergencias... en los últimos 80 años (CCCB, Barcelona, octubre de 2010).
- 3 En 1981, se inician los festivales franco-chilenos de videoarte, hasta 1993, donde se extienden a festivales franco-latinoamericanos de videoarte, los cuales tienen su última versión en 1995 (Jensen 2013; Peña 2015; Macchiavello 2010; Olhagaray 2008; Vidal 2010, Liñero 2010).
- 4 Para una historia del cine universitario de la década de 1960, ver Alberdi et al. (2007) y Salinas (2008).
- 5 “Partant de l’origine scientifique de l’expérimentation, l’art qui expérimente s’impose une règle d’action qui permet de faire l’expérience d’un matériau, d’en essayer les possibilités plastiques, graphiques, narratives ou sonores, de révéler par là des ressources de sens. Certes, on pourrait dire que n’importe quel film fait une expérience du médium, puisqu’il il met en œuvre les moyens du cinéma d’une façon originale – au sens le plus réduit du terme. On pourrait dire alors qu’une des caractéristiques du cinéma expérimental réside dans l’usage qui est fait de ces moyens : le maniement ludique des outils filmiques devient une des raisons d’être du film. Ces moyens ne sont pas instrumentalisés pour servir une autre fin – raconter une histoire de façon crédible ou documenter une réalité par exemple” (Turquier 2005, 15). [Partiendo de la base científica de la experimentación, el arte que experimenta se impone una regla de acción que le permite realizar la experiencia de un material, ensayar las posibilidades plásticas, gráficas, sonoras y narrativas y así revelar el sentido de los recursos. Ciertamente, se podría decir que cualquier película es una experiencia del medio, ya que implementa el medio de la película de una manera original, en el sentido más reducido del término. Podríamos decir, entonces, que la función del cine experimental está en el uso que se hace de estos medios: el manejo lúdico de herramientas cinematográficas se convierte en una causa para la película. Estos medios no son instrumentalizados para servir a otro propósito, para contar una historia creíble o un documento de tal realidad]. (Las traducciones son nuestras).
- 6 Arlindo Machado en el catálogo de *Visionarios* (2008) nos recuerda este itinerario: “Hasta los años 60, las películas habitualmente se clasificaban como ‘documentales’ o ‘ficciones’ y no había mucho margen de maniobra para salir de esta dicotomía simplificadora. Sin embargo, había una producción emergente, con volumen cada vez más expresivo, sobre todo fuera del circuito comercial, que bajo ninguna hipótesis se incluía en esta clasificación obsoleta. Cuando Stan Brakhage comienza a hacer películas pegando alas de mariposa sobre una película en blanco, sin ni siquiera obedecer a los límites del fotograma, ya no es más posible mantener impunemente la dicotomía tradicional. Es entonces que se adopta el término ‘experimental’ para designar este campo hasta entonces excluido del audiovisual. Sin embargo, lo curioso es que sólo se pudo conceptualizar lo ‘experimental’ por su exclusión, por lo que tiene de atípico o de no estandarizado, en fin, por lo que no se define ni como documental, ni como ficción, quedando fuera de los modelos, formatos géneros protocolares del audiovisual. El término se adopta en el uso que se hacía de él en el cine *underground* estadounidense a partir de finales de los años 50. Antes, sobre todo en los años 20, se utilizaba el término *avantgarde* para designar propuestas de este tipo. En el campo del video, el equivalente al cine experimental era el videoarte, que tenía horizontes y propuestas estéticas semejantes”.
- 7 Al respecto, quizá una de las definiciones más difundidas ha sido la que propuso en 1970 Gene Youngblood respecto del “cine expandido”. Como nos recuerda Alonso (2004): “El cine expandido buscó ante todo neutralizar la linealidad de la narrativa fílmica y su preeminencia visual. Para esto, propuso la multiplicación de las pantallas de proyección, el uso de la luz como agente estético, la abolición de las fronteras entre las formas artísticas, la estimulación de la corporalidad de los espectadores y el libre juego con las técnicas cinematográficas”.
- 8 Visto así, la genealogía que podemos establecer es clara en el momento de pensar las relaciones “opacidad-transparencia” que Ismail Xavier (2008) ha propuesto pensar en la búsqueda del discurso cinematográfico en las intensas relaciones entre realismo-modernismo-vanguardia-experimentación durante el siglo XX y que redundó en la búsqueda y fracaso parcial de las “querellas del dispositivo” (Bellour 2015).
- 9 Se trata de reescribir sobre imágenes o construir imágenes que dan cuenta de sus propias condiciones de ser, de producirse; es lo que se le debiera reclamar a una práctica que, más allá del mero ejercicio de expansión del cuerpo, debiera ser uno de expansión de las capacidades críticas de los dispositivos, donde este, el de la visión, no es sino el dispositivo más coercitivo de todos (Hernández-Navarro 2007; Jay 1993).

- 10 Resulta relevante para este eje —que no profundizaremos acá— revisar los trabajos de Macchiavello (2010) que vincula el arte surgido en la década de 1980 en Chile con las marcas del territorio y la geografía, particularmente en el video, en la obra de Rosenfeld, Leppe y Altamirano. Para el caso de las artes mediales de la transición, para este mismo eje, ver la tesis de Montero (2015).
- 11 En el texto-bitácora que acompaña esta serie, el artista reflexiona: “Dicho de otro modo, aquella frase me permitió reconocer y profundizar en la interpretación de estos sistemas técnicos y territorios, reconocer los objetos que aparecen en el paisaje, además de reconocer la visualidad de la tecnología, procedimientos y materialidades aplicadas en ellas. Todos elementos y recursos claves para la construcción de mi propuesta artística” (Navarrete 2015, 63).
- 12 “El ejercicio de registrar estas infraestructuras u objetos artificiales instalados en la costra desértica me permitiría —reconociendo una lógica de compenetración con el espacio y los velos de la percepción— proyectar el devenir del paisaje y fenómenos climáticos a formas narrativas discontinuas, no resueltas y en suspensión: Ocupaciones, fronteras, debilidades, márgenes, redes, límites, tensiones, ruinas y utopías, entre otros; todos conceptos que permiten los argumentos de una ‘confluencia dramática’” (Navarrete, 2016, 69).
- 13 Plataforma Arte y Medios: Archivo y Difusión de Arte + Ciencias + Tecnologías. Proyecto financiado por el Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes, convocatoria 2016. Por ahora es, sobre todo, un canal YouTube, al que puede se acceder en https://www.youtube.com/channel/UCR2CFjidK_MFWCiEP3npXUw
- 14 Entrevista con Aymara Zegers (<http://www.youtube.com/watch?v=8wSSUQwWlFk>).
- 15 Palacios (2010) discute la categorización de la obra de Foschino, en la misma línea que hemos propuesto pensar el experimental como zona fronteriza: “La categorización genérica del trabajo de Foschino es problemática, puesto que tiene mucho de documental, bastante de videoarte, y otro tanto de narrativa de ficción; pero en el fondo está mucho más cerca de la prehistoria audiovisual, de esas filmaciones donde lo que importaba no era tanto el registro del desayuno del bebé, sino aquel tenue pero persistente movimiento en el fondo del cuadro, esas ramas de un arbusto moviéndose al compás del viento —la naturaleza atrapada en el acto”.
- 16 Tal como apunta Guasch (2011), se trataría de un “giro” o un “paradigma de archivo”, en el cual el arte contemporáneo se encuentra. “Del objeto áurico o de su destrucción, problemática creativa en-globada por los dos primeros paradigmas, el paradigma del archivo se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo” (9-10).
- 17 En el caso de Fernández Gutiérrez Ohio, se trata de un material de archivo familiar cedido que es un registro de una familia en los Estados Unidos durante el paso de un huracán. En el segundo caso, se trata de un material en super 8 mm, de una familia belga, utilizados para imaginar el lugar imaginario construido a partir de un texto de Juan Emar
- 18 En una discusión en curso, podemos situar la idea de un discurso de sobriedad propuesta inicialmente por Nichols (1991) y debatida después por el propio Nichols (1994), Renov (1993, 2004), Bruzzi (2006), Weinrichter (2004), entre otros.
- 19 En palabras de su director, “se trata de un filme sensorial, porque la cautela y respeto hacia los personajes muestra que hay un descubrimiento íntimo de las relaciones humanas... el factor sensorial se manifiesta con la observación pura, no con las explicaciones” (Vicente 2011).

REFERENCIAS

- Alberdi, Maite, Carolina Larráin, Camila Van Diest y Pablo Corro. 2007. *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973*. Santiago de Chile: Frásis editores.
- Alonso, Rodrigo. "El espacio expandido." Consultado febrero 6, 2017. http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota2/rodrigo_alonso-el_espacio_expandido.pdf
- Baigorri, Laura, coord. 2008. *Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica*. Madrid: Brumaria.
- Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto, Bufalo, Londres: University of Toronto Press.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Bellour, Raymond. 2013. *La Querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions*. París: POL.
- Buzzi, Stella. 2006. *New documentary, 2.ª ed.*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Contreras, Daniela y José Miguel Santa Cruz. 2013. "Catálogo 32° SUR /73° OESTE." Consultado febrero 6, 2017. <http://www.danielacontreras.com/files/Texto%20exposici%C3%B3n%20volante.pdf>
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Guasch, Anna María. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Hernández-Navarro, Miguel Ángel. 2007. *Archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas.
- Jay, Martin. 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- Jensen Heresi, Constanza. "Aproximaciones hacia el videoarte: análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile (1973-1989)." Tesis de grado, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2013. Consultado febrero 6, 2017. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/114485/tesisJENSEN.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- La Ferla, Jorge. 2009. "Relatos en la frontera." *Visionarios: audiovisual en Latinoamérica*. Núcleo Audiovisual Sao Paulo, Itaú Cultural, 2008.
- Liñero, Germán. 2010. *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Macchiavello, Carla. 2010. "Marking the Territory: Performance, Video, and Conceptual Graphics in Chilean Art, 1975-1985." Tesis doctoral, Stony Brook University, Nueva York.
- Machado, Arlindo. 2007. "Repensando a Flusser y las imágenes técnicas". *El medio es el diseño audiovisual*, compilado por Jorge La Ferla, 91-99. Manizales, Colombia: Universidad de Caldas.
- Machado, Arlindo. 2009. "Voces y luces de un continente desconocido." *Visionarios: audiovisual en Latinoamérica*, catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Montero Peña, María Valentina. 2015. "Arte de los medios y transformaciones sociales durante la transición en Chile 1990-2014." Tesis de Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Navarrete Sitja, Francisco. 2015. *Aparatos para un territorio blando*. Santiago de Chile. Consultado febrero 6, 2017. http://files.cargocollective.com/333395/Aparatos_para_un_territorio_blando_Final.pdf.pdf
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 1994. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Olhagaray, Néstor. 2002. *Del video-arte al net-art*. Santiago de Chile: SLOM Ediciones.

- Olhagaray, Néstor. 2008. "Breve reseña de la historia del videoarte en Chile." *Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica*, coordinado por Laura Baigorri Ballarín, 105-116. Madrid: Brumaria.
- Palacios, José Miguel. 2010. "Casi romántico." *Arte y Crítica*. Consultado febrero 6, 2017. http://antiguo.arteycritica.org/default_031.html
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Renov, Michael, ed. 1993. *Theorizing Documentary*. Nueva York, Londres: Routledge.
- Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
- Richard, N. (1986). Contra el pensamiento-teorema: Una defensa del video-arte en Chile. *Catálogo del 6º Festival Franco-Chileno de Video Arte, Santiago*.
- Santa Cruz, José Miguel. 2014. "Pensar una impostura política: el audiovisual en la década de 1980 en Chile." *Audiovisual y política en Chile*, editado por Claudia Barril, Pablo Corro y José M. Santa Cruz G. Santiago de Chile: Arcis.
- Salinas, Claudio. 2008. *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Turquier, Barbara. 2005. "Qu'expérimente le cinéma expérimental? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970)." *Tracés. Revue de Sciences humaines* 9:13-21. Consultado febrero 6, 2017. <http://traces.revues.org/171>
- Varas, Paulina (2006). "Escrituras sobre el tiempo. Documento y memoria en el trabajo del CADA." Consultado febrero 6, 2017. <https://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/05/escrituras-sobre-el-tiempo-documento-y-memoria-en-el-trabajo-del-cada1/>
- Vicente, Cristóbal. 2011. *Arcana*. Santiago de Chile: Flandes Indiano.
- Vidal Valenzuela, Sebastián André. 2010. "En el principio—una aproximación documental a cuatro casos fundacionales del arte y tecnología en Chile." Tesis de maestría, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Weinrichter, Antonio. 2004. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T & B Editores.
- Xavier, Ismail. 2008. *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.
- Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton.

Cómo citar este artículo:

Aravena Abughosh, Claudia & Pinto Veas, Iván. 2017. "Cine y video experimental chileno 2005-2015: prácticas liminares, zonas expandidas" *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12 (1): 15–32. doi:10.11144/Javeriana.mavae12-1.cvec.