

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Bellas Artes

FUERA DE CAMPO

Cátedra:
Tesina de grado
Directora:
Gallo Marisa

Estudiante:
Berado David Leg. B-3220/4.

Rosario, 10 de Octubre de 2022.

Índice

Agradecimientos

Introducción • 4

Capítulo Primero: *La teoría como acción*

1.1 La teoría como acción • 6

1.2 Autorretrato: ensayo audiovisual, procesos y experimentación • 9

1.3 Dialéctica de las imágenes • 15

1.4 Dialéctica negativa • 18

1.5 Desconfiar de las imágenes • 19

1.6 Experimentación y poética audiovisual Argentina • 22

Capítulo Segundo: *El archivo personal*

2.1 El archivo personal: el dossier • 31

2.2 Lavar • 33

2.3 Nada o La blancura de la ballena • 40

2.4 Instalación, Intervención y Sitio Específico • 45

Capítulo Tercero: *Fuera de campo*

3.1 Fuera de campo: proceso creativo, registro y montaje • 48

3.2 Testimonio • 49

3.3 Autorretrato • 50

3.4 Mi isla • 74

Reflexiones • 80

Apéndice • 82

Referencias Bibliográficas • 101

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi familia, especialmente a mi hermana Susel Berardo por el trabajo y guía en la posesición de los videos. También a Nazareno Marinozzi y Adolfo Corts por los diseños de sonido y grabación de voces. A Martín Perisset por facilitarme sus archivos personales de Carcarañá y a Luciana Varela del Museo de la ciudad de Carcarañá por sus gestiones. Al coleccionista German Becker por concederme registros de música inédita. Todas las producciones plásticas nunca hubiese sido posible sin el apoyo incondicional de Ornella Alessandroni y Cristian Vogel del Taller La Rueda y a mis amigos Gerardo Acosta, por su ayuda en la animación del autorretrato, Tarcisio Drusin por su colaboración técnica y material y Pf. Pablo Rivas por la guía conceptual, estética y su mezzotinta de Eva Perón. Agradezco a Georgia Ricci por allanarme el camino, sus consejos, charlas y honestidad. A mi tutora Marisa Gallo por su curaduría, compromiso, generosidad, confianza y profesionalismo. No quiero olvidarme de agradecer a todos los compañeros, profesores y directivos que me acompañaron todos estos años dentro de la Universidad Nacional de Rosario y a mis compañeros de la Terminal Puerto Rosario. Y por supuesto, agradezco especialmente a mi compañera Paula Luraschi en la entrega y compromiso en todo el trabajo de edición poética y conceptual de esta producción.

Introducción

Esta investigación artística pretende profundizar en mis procesos creativos, con la intención de fomentar el pensamiento crítico a partir de los procesos, las prácticas y la experimentación. Parto de referencias personales a los cuales denomino *dossiers*, distinción que será elaborada más adelante. Como objetivo me propongo establecer metodologías de trabajo que consoliden mis propios recursos teórico-prácticos y otros que me resultan útiles para investigar a través del arte, es decir, utilizando las imágenes como documentos históricos, para la organización de los conceptos que propone como hipótesis mi trabajo y mi praxis artística audiovisual.

Esta producción utiliza el formato de video documental que registra, autobiográficamente, una parte de mi historia familiar y desde allí, construye el ensayo audiovisual, que desde lo biográfico se extiende a lo histórico-político donde la historia familiar devine memoria y experiencia colectiva, tanto regional como nacional.

El resultado de la investigación se materializa en tres piezas audiovisuales que surgen de las distintas textualidades que el proyecto enlaza, desde documentos, textos y fotografías, a los archivos audiovisuales (de autor, familiares, apropiados de la web, etcétera). El primer video es una entrevista, un testimonio íntimo que construye una narrativa histórica de la voz principal: mi abuelo, Juan José Berardo. Allí, el montaje alterno de las imágenes encontradas iluminan hechos históricos ocurridos durante los años 1955-1956 en Argentina. Que, al mismo tiempo, son hechos que marcan un quiebre personal en la vida de mi narrador principal. Y es, en esta fisura, donde aparecen como subtexto imprescindible una serie de sucesos históricos-políticos; cuyo símbolos elocuentes son la destrucción de las básicas peronistas y la mítica desaparición de un busto de *Evita* en este mismo pueblo devenido en ciudad.

Este primer acercamiento es el detonante de una segunda pieza audiovisual, que surge desde una pregunta que, tal vez, no encuentre una única respuesta: ¿Por qué la profanación y el odio surgen entre vecinos, de un pequeño pueblo llamado Carcarañá? El extraño resplandor de los sentimientos que se instalan y construyen otro sentido al nosotros de población, abre una especie de zona intangible que aborda este segundo ensayo documental y sonoro. Esta pieza busca encontrar una respuesta tentativa, provisional, que posibilite una reconstrucción de la identidad y la historia del pueblo. Al

mismo tiempo, recuperar algunas voces inaudibles del pasado histórico, antesala imprescindible para la comprensión del presente.

En un tercer video anclado en la *video poesía* o en el *video experimental*, se presenta una mirada sobre la historia oculta en la periferia del relato oficial, oculta tras la pérdida, la destrucción, la desaparición. Una especie de reconstrucción de un negado *fuera de campo*, donde al mismo tiempo esa imagen-sonido pueda producir invención reparadora o chispa esperanzadora. Mirada singular o tal vez emotiva, fundada en el legado histórico y familiar desde el horizonte de las propias experiencias de vida. Este video surge a partir de una Residencia artística en la Isla Charigüé, donde propongo explorar el pasado -íntimo y personal tanto como histórico y colectivo- que sostiene el presente.

El conjunto de piezas constituye esta obra coral, que solo se completa en la relación de sus partes. En este trabajo, el sentimiento de la pérdida es el síntoma que alcanza de igual manera a lo visible en general y a nuestro propio cuerpo vidente en particular (Didi-Huberman, 2017). El desafío será, entonces, por un lado desarrollar una *investigación para y a través del arte* y, por el otro, narrar aquella historia familiar y política de la memoria, a partir de la polisemia de tres videos realizados desde el ensayo audiovisual, con la heterogeneidad de archivos oficiales y familiares. Y en todo aquello vislumbrar qué vestigios o codificaciones simbólicas nos permiten una proximidad a mi autorretrato.

Capítulo Primero

La teoría como acción

1.1 La teoría como acción

La teoría como acción es el título y “un concepto que surgió de la investigación”¹ de Ana Longoni sobre las producciones o acciones artísticas de Oscar Masotta², el cual defendió la acción y ejercicio teórico como un modo específico de intervención política emancipadora, como un modo de acción política. Título que me pareció muy sugerente ante la vieja dicotomía superada, según Paulo Freire (2018): ¿Teoría o Praxis?³.

En lo que concierne a los artistas, la palabra “investigación” parece muchas veces describir una actividad alejada de las respectivas prácticas. Los debates hasta ahora han girado mayormente en torno a una serie de estereotipos de investigación, qué *es*, qué *implica* y qué *aporta*. Siendo que el punto culminante de la conclusión, involucra la atención y asimismo la búsqueda de algo que debe plantearse de antemano: una hipótesis. No es acerca del profesionalismo, reglas, directrices o experimentación. Es acerca de informar, mediante la búsqueda y desarrollo, un trabajo dirigido a la innovación, introducción y mejora de los productos o procesos. El debate también ha concluido hacia algunas direcciones bastante extrañas, tal como el cuestionamiento (hecho con toda seriedad) acerca si una exhibición de pintura cuenta o no como investigación. En lo que a mí respecta, en cuanto a las formas de producir: he producido y luego investigado, teorizado y luego producido y también las dos simultánea o paralelamente. Para decirlo de otra manera, la acción resignificó la reflexión o la reflexión resignificó la acción.

¹ Longoni Ana, Berardo David, comunicación personal, 19 de septiembre de 2019. Messenger.

² Cfr. Archivo de investigación: Longoni, Ana (09 de noviembre de 2018). *La teoría como acción*. Hipermedula.
http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2018/11/OM_Lateoriacomoaccion_PDM2018.pdf

³ Como referencia solo traigo a colación la siguiente cita: “La acción y reflexión se imponen cuando no se pretende caer en el error de dicotomizar el contenido de la forma histórica de ser del hombre. Al defender el esfuerzo permanente de reflexión de los oprimidos sobre sus condiciones concretas, no estamos pretendiendo llevar a cabo un juego a nivel meramente intelectual. Por el contrario estamos convencidos de que la reflexión, si es verdadera reflexión, conduce a la práctica” (p. 63). Véase también pp 46-64.

Hoy en día, parece haber casi tantas definiciones de investigación en torno a la educación superior como razones para promoverla. El arte sucede en un mundo social, técnico y cultural y el concepto de la *Investigación en Humanidades*, en el descubrimiento de nuevas perspectivas o nueva información, es una formulación reciente (Frayling, 1993-4, p. 1). Entonces: ¿Quién pone las reglas? ¿De dónde viene la legitimación? ¿Es acerca de las mismísimas bases, desde donde hacemos una obra? Para reutilizar y adaptar la conocida distinción de Herbert Read (1943) acerca de *Educación por el arte* que Christopher Frayling (1993-4) reformula en su trabajo *Investigación del arte y del diseño* y en conjunto a los recorridos teóricos atravesados dentro de la Facultad de Humanidades y Artes, creo que es necesario realizar algunas diferencias y sugerencias para llevar a cabo la lectura de la tesis:

-*Investigación del arte*, podría ser investigación histórica, estética o perceptual, investigación de una variedad de perspectivas (social, económica, política, ética, cultural, iconográfica, técnica, material, estructural, entre otras) acerca del arte.

-*Investigación a través del arte*, se considera la segunda categoría más grande. La investigación de materiales, por ejemplo. En este campo, el trabajo en conjunto es de gran potencial. Por ejemplo, el trabajo en desarrollo donde un equipo tecnológico realiza una tarea que nadie había pensado antes y transmite los resultados. Se exhiben y se anotan aquellos resultados.

Aquí también entraría la *Investigación de acción*, en la cual un diario de investigación relata, paso a paso el experimento práctico en el taller o estudio y el reporte resultante tiene como objeto contextualizar. Ambos, tanto el diario como el reporte existen para *comunicar los resultados*, que son los que separan la *investigación* de la recopilación de materiales de referencia. Esta documentación del proceso puede ser fundamental, ya que se cuenta como la única evidencia del objeto en sí mismo.

-*Investigación para el arte* podría ser la más controvertida, ya que se considera la *memoria visual* como material de referencia. El objeto del ejercicio es exclusivamente producir una obra terminada, en la que el producto final es un artefacto, en donde el pensamiento está *personificado en el artefacto*, en donde lo principal no es el conocimiento comunicable a nivel oral, sino la comunicación en el sentido visual, icónico o imaginario.

La investigación es una práctica para cualquier tipo de producción. Según Picasso, la investigación para el pintor es lo mismo que la intención visual, dice:

A mí me parece que investigar no significa nada en pintura. La cuestión es encontrar. Nadie está interesado en seguir a un hombre que con sus ojos fijos en el suelo se pasa la vida buscando el libro de bolsillo que la fortuna debe dejar en su camino [...] Cuando pinto, mi objetivo es mostrar lo que he hallado y no lo que busco. (Calvo Serraller, 2004, pp 27-28)

Formulación válida, pero es “la verdad de Picasso”, un genio con talento que “consigue hacer arte sin buscarlo” (Berger, 2013, p. 49). Por lo tanto, es preciso para esta creación, reconocer el papel de la investigación a la hora de producir, de manera tal que lo producido no corra *peligro* de ser utilizado con otros fines. Walter Benjamin (2003) dice: “Los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo” (p. 38) porque, como reflexiona en otro de sus libros “[...] tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin, 2008, p. 308). Dentro de esta misma escuela de pensamiento, Theodor W. Adorno decía (1966):

Cuando en el ensalzamiento binario teoría-praxis perdió la teoría, la praxis se convirtió en irracional y en parte de esa política que quería superar; es decir, quedó a merced del poder [...] La relación entre ambos factores no está decidida de una vez y para siempre, sino que cambia históricamente. (p. 134)

Esta investigación comenzó a accionarse a partir de una recopilación de los materiales de referencia, de un trabajo de campo, de intervenciones plásticas; sin dejar de lado como decía anteriormente, la parte teórica-conceptual, ya que ese *arte-facto* puede ser utilizado con otras finalidades opuestas a su intencionalidad. Empero, sin que el impulso decaiga en elucubraciones mentales que nos hagan perder la intensidad creativa de ese *arte-facto*, del gesto voluntario de reflexionar y construir sobre la realidad de manera singular e inmediata: cuando pintamos ya estamos escribiendo. Leonardo da Vinci (2007) invoca en su *Tratado de Pintura*: “La pintura es poesía que se

ve y no se oye, y la poesía es pintura que se oye y no se ve” (p. 54). La teoría, entonces, es más bien abordada para marcar un posicionamiento dentro del accionar creativo y expositivo.

1.2 Autorretrato: ensayo audiovisual, procesos y experimentación

Para comenzar, quisiera adentrarnos a lo que significa el *ensayo audiovisual*, partiendo de dos textos que fueron fundamentales para el desarrollo de este concepto y los cuales elegí para el proceso creativo: *El ensayo como forma* (1962) de Theodor W. Adorno y *El Cine-Ensayo: la mirada que piensa* (2019) de Gustavo Provitina.

Según Adorno (1962), que retoma a Georg Lukács, el *ensayo literario* siempre habla de algo ya formado de antemano, especula y ordena de un modo nuevo cosas que ya en algún momento fueron vividas, preformadas culturalmente (p. 11). Los conceptos producidos no se construyen solamente a partir de algo originario ni se redondean en algo último, sino a partir del proceso en que se producen y su contexto actual. Por ejemplo, podríamos tomar un texto de Walter Benjamin (maestro inalcanzable, según Adorno) donde veremos citas conceptuales de diferentes autores sobre un tema, época y cómo el autor dialoga con éstas, *hiperinterpreta*, reflexiona, contextualiza y aporta sus propias experiencias espirituales. Para Adorno (1962) en el ensayo, el autor debe “pensar más de lo que se encuentra ya pensado en lo dado” (p. 13), interpretar activamente: debe ser *conciencia viva*.

El ensayo toma prestado del arte su autonomía formal, como una obra artística pero se diferencia por su medio, esto son: los conceptos y teorías en sus relaciones recíprocas e inmediatas, que deben perseguir en semejanza la cosa para “abrir la cosa”, obligando a pensarla desde el primer momento con sus diferentes capas o estratos, no definirla ni determinarla en un concepto cerrado. Abrir, en este sentido, equivale a hablar en términos de procesos, más que en cosas fijas, es reubicar la *relación* con la cosa (Didi-Huberman, 2017, p. 143). Por ello, el ensayo no apunta a una construcción cerrada, tampoco su forma es ordenada, ni obedece a las reglas del juego de la ciencia. Suspende el método científico tradicional, cartesiano y de teoría organizada. Como forma es discontinua, debe estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento, concentrando esfuerzos en dar forma a su exposición. Esto es lo que lo asemeja al arte, pero además el ensayo se emparenta íntimamente con la teoría a causa de los conceptos que aparecen en él. Esta forma de lenguaje, afina la capacidad de

pensar desde el sentimiento, es decir, desde el plano de la razón sensible. El que ensaya compone experimentando “*vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión*” (Adorno, 1962, p. 28). Su tema es la relación entre naturaleza y cultura, su objeto es ayudar al lenguaje en su relación con los conceptos “tal como ya se encuentran nombrados inconscientemente en el lenguaje” (p. 22) reflejándose no linealmente, sino entretejiéndolos en una polifonía de campo de fuerzas. Dice Benjamin (2008): “Articular históricamente algo pasado significa: reconocer en el pasado aquello que se conjunta en la *constelación* de uno y un mismo instante” (p. 73). La aspiración es a la verdad, sabiendo que la verdad tiene en realidad un núcleo temporal, la cual media a la humanidad histórica y en consecuencia al individuo. Adorno (1962) nos allana el camino y nos dice que la forma del ensayo intenta “expresar conocimientos necesarios y constrictivos⁴ acerca del hombre y de las conexiones sociales” a través de la experiencia humana individual “que se mantiene reunida en la esperanza y en la desilusión” (p. 17), expresiones que no pueden ser recogidas por la ciencia.

Gustavo Provitina (2019) retoma los conceptos del *ensayo* de Luckács y por supuesto del texto de Adorno analizado anteriormente. Pero también nos induce al cine-ensayo desde Michel de Montaigne, precursor del género ensayo literario. Montaigne toma el *juicio* como instrumento necesario para intentar averiguar, desde el pensamiento y mediante la palabra en forma de relato, aquello que ignoramos (p. 4). Esto es la experiencia en sentido tradicional y no la experiencia moderna-científica, que desplaza al espíritu del hombre lo más afuera posible: a los instrumentos y a los números. Una experiencia científica, un “experimento”, cuando se convierte en calculable y cierto hace perder inmediatamente su autoridad al que relata la experiencia: no se puede relatar una historia allí donde rige una ley científica, donde para poder pensar los hechos se transforman desde un proceso de abstracción y simplificación (Agamben, 2011, p. 14). Someter a juicio un asunto requiere la perspicacia del entendimiento, discernir, especular y observar, contemplar midiéndose frente a la complejidad del objeto de análisis y escuchar qué nos dice. Esto implica la subjetividad del observador en la exposición de sus ideas y en el caso del *ensayo audiovisual*, su mundo audio-visual propio y una metodología personal de aproximación autorreflexiva.

⁴ Otros autores traducen: “irrefutables”.

Según Provitina (2019) comparte recursos del cine documental, pero propone diferenciarse en sus criterios de concepto, estética y composición. En su proceso de trabajo debe construir simultáneamente una estructura, la cual será su método y “girará en torno del mayor de los obstáculos: la paradoja de tornar visible lo más abstracto, el gesto íntimo, ínfimo, inmaterial, del pensamiento” (p. 153). Esta forma particular de mirar del autor será la que le devolverá la mirada al espectador. Y aquella forma, podrá ser una imagen en movimiento acompañada con lo que se utiliza comúnmente en el cine-ensayo: la *voz en off* del propio ensayista.

El film-ensayo es sobre todo *cine de no-ficción* que refleja la singularidad de una voz, de su autor: es **autorretrato**. Según Jean-Luc Nancy (2006) la definición más común de retrato es la representación de una persona considerada por ella misma: despegada de todo lo que no es, retirada de toda exterioridad (p. 11). Lo cual, no consistiría simplemente en revelar una identidad o un “yo”, sino develar, poner en presencia, al descubierto la estructura misma del sujeto: *tirar* hacia afuera, “su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición [...]” (p.16).

Un autorretrato expone la desnudez interior y exterior del sujeto: su espíritu, mediatizado por una técnica que, en definitiva, no es más que técnica del cuerpo (Merleau-Ponty, 1986, p. 26), para ser luego expuesto en una obra y así, asegurar su presencia (la “suya”) que será mirada por *un otro*. Al exponer un *rostro*, se crea una relación-abordaje o acceso con el espectador y el retratado, con la técnica y el artista, cargado siempre de un sentido ineludible para la mirada. Dice Emmanuel Lévinas: “El rostro del otro es su manera de significar” (Lévinas, 1995, p. 172).

Jean-Luc Nancy (2006) aclara que *todo autorretrato es primeramente un retrato* y que el retrato crea una relación dialéctica que se articula en tres tiempos: el retrato (me) semeja, (me) evoca y (me) mira (pp 34-36). La semejanza no tiene nada que ver con el reconocimiento, para la posteridad del sujeto, sino con una ausencia: el modelo solo se *semeja* al retrato porque nunca será su sí-mismo, ya que es solo pasado capturado en instantes. Solo podrá *semejarse*-percibirse, luego, como proyección con un presente devenido en obra. El retrato con sus técnicas, nos hace ver en ausencia del sujeto representado cómo se lo vería en la vida. Dice Merleau-Ponty (1986): “La semejanza de la cosa y su imagen especular no es más que una denominación exterior

que pertenece al pensamiento” y que “lo característico de lo visible es tener una duplicación invisible, que lo vuelve presente como una cierta ausencia” (pp 30-63). Veremos un rostro ausente que se expone, transformado por la confrontación íntima de su metabolismo contra el tiempo. Lo que se retrata no es más que aires aproximados de la ausencia. Jean-Luc Nancy (2006) reflexiona: “la ausencia es en primera o última instancia la semejanza de *mi rostro invisible, como lo es siempre para mí*” (p. 47).

En Antropología del cuerpo y modernidad, David Le Breton (2002), dice: “La aprehensión por medio de la mirada convierte al rostro del otro en lo esencial de la identidad, en el arraigo más significativo de la presencia. El encuentro entre los sujetos comienza, siempre, con la evaluación del rostro” (p. 101). El rostro es cuerpo, entendamos: sin el cuerpo que nos da un rostro, el hombre no existiría. Y no hay visión sin pensamiento. Dice Merleau-Ponty: “[...] no *basta* pensar para ver: la visión es un pensamiento condicionado, nace ‘en ocasión’ de lo que sucede en el cuerpo” (p. 39). Toda mirada es *vidente* y *visible*. Es el rostro el que encarna una mirada y que se abre a los sentidos, fisiológicamente esto es: la mirada no es solo ojos, sino también boca, oídos, nariz, todas las partes donde entran y salen los sentidos. Hay algo muy importante en la técnica de la representación, que nos dice el artista Alberto Giacometti, en relación con el rostro del retrato:

Si tengo la curva del ojo, tendré también la órbita; si tengo la órbita, tengo la raíz de la nariz, tengo la punta de la nariz, tengo los agujeros de la nariz, tengo la boca. O sea, el todo podría al final dar de todos modos una mirada, sin que se centre en el ojo mismo. (Nancy, 2006, p. 71)

El retrato nos mira, es evocación de la presencia de un ausente, “la llamada a sí que hace un sujeto” (Nancy, 2006, p. 60) para retornar a sí-mismo, exponiendo y evocando su propia intimidad, ofrecida a nuestra mirada. Al mirar tomamos con cuidado, velamos, nos ocupamos o conmovemos con algo, agarramos con la vista, estamos en relación, puesto en juego con el mundo que abre la mirada. La mirada pone en juego, sin delegación de sentido, la capacidad de ser afectados. Dice Jean-Luc Nancy (2006): “No puedo mirar sin que eso me mire, me incumba [*me regarde*]” (p. 74).

Es necesario que retomemos y nos detengamos a analizar el *texto mediado por la palabra grabada*, para luego ser transmitida por la *voz en off* del propio autor. En cuanto a la imagen y su tratamiento hablaremos luego. La voz, el audio o el sonido no

necesariamente debe acompañar, reforzar o en viceversa la imagen que vemos en una pieza audiovisual. El tratamiento de la voz debe ser escindida de la imagen, pensada como vibración incisiva, reflexión sonora, que viaja a través del aire y no puede ser detenida: franquea todas las barreras porque, como dice el título de un capítulo de Pascal Quignard (1998): *Ocurre que los oídos no tienen párpados*. Lo que vemos y lo que escuchamos están desencontrados. Para entender esto, Quignard nos pone como ejemplo la experiencia en la tempestad, donde existe un pequeño abismo, un intervalo entre la percepción independiente del relámpago y la audición del trueno, que una de otra provoca la espera y la aprehensión (pp 63-66).

Pensemos también la voz como un cuerpo en movimiento, como un proceso físico, corporal: cuerdas vocales y lengua reverberan con el aire para viajar invisiblemente e interferir o significar en otros receptores-oídos-cuerpos. Úrsula K. Le Guin (2004) en su ensayo literario *Contar es escuchar*, nos dice: “Escuchar es un acto de comunidad que requiere un lugar, tiempo y silencio. Leer es una manera de escuchar” (pp 173-174). Úrsula reflexiona sobre modelos de comunicación, donde el lenguaje no puede ser reducido a mera información. La comunicación humana es intersubjetiva, cuando escribimos o en la lectura de ello existe una relación-contexto que contiene sentidos implícitos, connotaciones complejas y un devenir en la contingencia, que recae recíprocamente tanto en el emisor como en los receptores. Los mismos poseen varias maneras para decodificar o entender las connotaciones del mensaje emitido y ello se verá afectada en esa relación-contexto, espacio-tiempo. Al narrar, el lenguaje puede enunciarse de manera ritual y con un sentido implícito que incluya el hecho de que se está a punto de contar una historia aquí y ahora. La experiencia sonora comprende a un otro, por lo tanto, es transformadora.

Para Le Guin (2004) la audición no es como la visión: la vista es analítica, no integra. El ojo busca los objetos, intenta enfocarlos, distinguirlos, seleccionarlos. La vista es siempre activa, extrovertida y siempre miramos una cosa. En cambio la audición es integradora, intenta unificar. Al escuchar no solo podemos responder, sino sumarnos y pasar a formar parte de la acción. A diferencia de la visión, la experiencia auditiva tiene la capacidad de estar al mismo tiempo en varias partes e incidir en nuestra percepción. Le Guin, dice que desde ya es una cuestión física, porque al estar a ambos lados de la cabeza, los oídos pueden saber con más facilidad de donde proviene un ruido y sincronizar con esa señal sin la necesidad de ver: “el sonido es acontecimiento” (p.

186). Acontecer: un fenómeno en sí mismo, sensible no solamente porque están a cargo, en este caso, los sentidos auditivos, sino porque a ellos se destina y altera⁵.

En otro tanto, Michael Chion (2018) en su libro *La audiovisión*, realiza un análisis y glosario técnico extenso sobre el sonido e imagen en el cine. Explica que el sonido en el cine es mayoritariamente voco-centrista, se coloca la voz en primer plano destacándose de otros sonidos. Inclusive, en el caso de la palabra-texto, se utiliza como acción: lo oído tiene una función dramática, psicológica, informativa y afectiva (p. 168). La palabra-texto estructura la acción, puede utilizarse como guion y es susceptible de señalar un trayecto visual, a menudo condiciona la puesta en escena del film. Una de sus funciones más importantes (estos también valen para cualquier sonido) es que recae en *la percepción del tiempo de la imagen* (p. 28), donde regula o influye sobre los acontecimientos que transcurren de la imagen: el sonido es movimiento.

Analizando diferentes films, Chion (2018) nos cuenta cómo los autores combinan la imagen y el sonido y cómo es que una percepción influye a la otra y la transforma: “no se `ve´ la misma cosa cuando se oye; no se `oyé´ la misma cosa cuando se ve” (p. 1). A grandes rasgos, estas son las pautas más significativas: contrapuntos, armonías, ritmos. A propósito al ritmo podríamos decir que es el elemento más asimilable, ya que no es específicamente sonoro, ni visual. Muchas veces hay correspondencias, puntos de encuentros, contactos entre ambas percepciones. Otro elemento interesante es el contrapunto, que según Chion (2018) se ejerce en condiciones muy diferentes del contrapunto musical, ya que la cadena audiovisual nos permitirá combinar armonías y contrapuntos entre lo dicho y lo que se muestra: “Es así como se puede nombrar lo que ocurre cuando lo que hacen y dicen los personajes, o bien lo que dicen y lo que ocurre a su alrededor, son paralelos sin que las acciones puntúen [...]” (p. 188). A su vez explica cómo las nuevas tecnologías de montaje sonoro, de multipistas, permiten crear un *supercampo*. Chion llama supercampo al campo dibujado por los sonidos ambientales, de música, susurros, etcétera, que rodean el espacio visual (p. 163). Este supercampo creado por multipistas sonoras nos da aún más posibilidades de combinar y relacionar el sonido y la imagen, generar efectos de forma singular y ampliar el campo sensible al espectador.

⁵ Cfr. Neldo, Candelerio (2004/8).

Una palabra-texto, al parecer, crea imágenes a su capricho pero ni ellas pueden contarse en su totalidad, ya que:

[...] la imagen no es el campo de un saber cerrado. Es un campo turbulento y centrífugo. Tal vez, ni siquiera es un `campo de saber´ como otro. Es un movimiento que requiere todas las dimensiones antropológicas del ser y el tiempo. (Didi-Huberman, 1998, p. 21)

Como hemos visto en este pequeño recorrido sobre el *Ensayo, procesos y experimentación audiovisual*, tenemos varias categorías o conceptos: cine-ensayo, film-ensayo o cine de autor. Me quedaré con *ensayo audiovisual* para deslizarnos sobre la idea de lo abierto. Sabiendo que los conceptos de especificidad sobre el cine, poseen una vasta teorización que podrá limitarnos en cuanto a sus lenguajes y estructuras técnicas del proceso de este trabajo. Así, podríamos decir, que ensayar dialécticamente con imágenes es pensar visualmente un pasado con nuestras experiencias presentes y “darles vida”, retomando conceptos teóricos y textos literarios, combinados con sonidos, archivos, pinturas, dibujos, etc. Lo que se intenta es forjar una estética propia con las referencias analizadas.

1.3 Dialéctica de las imágenes

Uno de los objetos del lenguaje audiovisual es representar *la historia de una idea* por medio de la escritura con imágenes, lo que para Sergei Eisenstein en *La forma del cine* (1986) se traduce cinematográficamente al montaje de imágenes audiovisuales. Primero se realiza una toma (o cuadro), el cual delimita en el espacio lo que pertenece a la obra y estructura lo que contiene. Cada cuadro, por separado, corresponde a un objeto, a un hecho. Luego se pueden combinar de diversas maneras estos cuadros, fotogramas o como lo llama Eisenstein: *fotoreflexiones*, que corresponden ya a un concepto. Por ejemplo, nos dice que la sobreimpresión de una imagen de agua y luego la de un ojo significa “llorar”, la de una oreja cerca de una puerta “escuchar”, un perro más una boca “ladrar”, un cuchillo más un corazón “pena” y así sucesivamente. Hay una atracción, contraposición en el montaje de las imágenes. “No obstante, en mi opinión, el montaje es una idea que surge del choque de las dos tomas independientes - tomas incluso opuestas una a otra: el principio `dramático´” (p. 51). Para Eisentein, el

⁶ N. de T: Se utiliza el término “dramático” respecto a la metodología de la forma, no al *contenido* o a la *trama*.

montaje es entonces un modo de configurar el lenguaje audiovisual, es núcleo, sistema retórico y medular de éste: un proceso en el cual se selecciona, ensambla y articula varios elementos de la imagen con o sin sonido. Su enfoque dialéctico lo impulsaba a pensar todo método como resultado de un proceso.

Retomando la idea del proceso dialéctico como un método para la creación audiovisual, citaré a Eisenstein (1986). Para comenzar a asimilar, nos da un concepto sólido, al parecer formalmente estático, de la construcción audiovisual. Pero como veremos más adelante, posee un dinamismo capaz de deconstruirlo:

El límite de la forma orgánica (el principio activo-pasivo del ser) es la *Naturaleza*. El límite de la forma racional (el principio de la producción) es la *Industria*. Entre la naturaleza y la industria, se encuentra el *Arte*.

La lógica de la forma orgánica en oposición a la lógica de la forma racional produce, con un choque, la dialéctica de la forma del arte. (p. 49)

El dinamismo y la complejidad de la metodología se darán en este choque de la *condicionalidad social y naturaleza existente*, que rompe toda lógica y se verá finalmente reflejado en la obra. De esta manera, el proceso de gestación se vincula íntimamente y directamente con sus instrumentos y actitud moral. Es decir, los medios materiales condicionan y obligan a su autor a tomar una posición frente a las circunstancias de la acción cinematográfica. Esa opción de posicionamiento muchas veces prefiere un contenido a una técnica, “un sentido imperfecto a una perfección sin sentido” (Birri, 1964, p. 51).

En esta metodología audiovisual, tendremos dos conceptos básicos que son la toma y el montaje (Eisenstein, 1986, p. 80). Para realizar una toma, primero debemos pensar el encuadre de la misma. Aquí el autor nos muestra su forma de mirar, qué es lo que quiere señalar de la naturaleza. El encuadre es un tema moral, cada vez que un autor encuadra y cómo encuadra está narrando cómo es él también. No hay otra cosa que no grafique más su forma de mirar (Leonardo Favio, 2010). Esto también sucede en el montaje: uno está “atraído” por ciertas imágenes que se corresponden con otras y contenidas en encuadres que “recortan” la realidad que queremos señalar.

En ese juego, las imágenes nos revelan algo, nos miran o interpelan. Las cosas nos miran: *Lo que vemos nos mira*. Didi- Huberman al parecer, en su ensayo, realiza una relectura de *El ojo y el espíritu*, de Merleau-Ponty (1986, p. 19), dice:

Comprendemos entonces que la más simple imagen nunca es simple ni sabia como se dice atolondradamente de las imágenes. La más simple imagen, en la medida en que sale a la luz [...], no ofrece a la captación algo que se agotaría en lo que se ve, y ni siquiera en lo que dijiste que se ve. Tal vez, la imagen no deba pensarse radicalmente sino más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible. (p. 61)

Siempre quedará algo en la sombra de lo dicho. Por mínima que sea, una imagen dialéctica es portadora de una latencia (algo en ellas yace o se esconde, invisiblemente). Nos exige, muchas veces, que repensemos nuestra postura frente a ella.

Según Walter Benjamin, la *imagen dialéctica* debía poder recordarse sin imitar el pasado, debería ser capaz de poner en juego una *distancia crítica*. Su fuerza reside en la paradoja de ofrecer una nueva mirada, una nueva figura *inventada* de la memoria. Dice:

No hay que decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es dialéctica detenida. Puesto que, mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Antaño con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes [...]; y la lengua es el lugar donde es posible abordarlas. (Didi-Huberman, 2017, pp 74-75)

Por otra parte, es importante destacar una última forma de calificar la imagen dialéctica en Benjamin, que fue el recurso a la alegoría del *despertar*. Para ello, según Ibarlucía, Ricardo (1998), Benjamin indaga en el lecho del sueño rastreando la fisonomía de la cultura material de la época, las configuraciones ideológicas concretas

de los procesos económicos del cuerpo social: “traslada” las conquistas psicoanalíticas buscadas por Freud en la vida íntima del paciente o leyes universales del trabajo onírico individual “hacia las colectivas” (p. 66). Dice Benjamin (2004): “El aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar es el ejemplo clásico del pensamiento dialéctico [...] Cada época no solo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar [...]” (p. 49).

1.4 Dialéctica negativa

Los orígenes de la *dialéctica negativa* se encuentran en los primeros trabajos de un colaborador de la Escuela de Frankfurt, nada menos que Walter Benjamin y sus diálogos intelectuales con Theodor Adorno. Finalmente, hacia 1986 Adorno escribe como único autor un ensayo sobre la nueva forma de la dialéctica: *Dialéctica de la negatividad*. Tanto Benjamin como Adorno, creían que la pérdida de experiencia o sentido de su época era síntoma de la decadencia burguesa. La historia actual era la crónica de su desintegración, el proceso crítico. La bancarrota enfrentaba no solo el sistema económico burgués sino también a sus esfuerzos en el plano de la hegemonía ideológica. Por su parte, Adorno no hacía distinción entre teoría y método y el foco sobre el presente constituía un punto crucial: el proceso de llegada a tal filosofía era en sí la nueva filosofía en acción.

Adorno, Max Horkheimer y Benjamin “eran conscientes de que la glorificación de la historia como verdad suprema funcionaba para justificar los sufrimientos que su curso había impuesto a los individuos, la violencia infringida a los humanos en tanto seres naturales” (Buck-Morss, p.129). La contradicción, con la negación como su principio lógico dotaba a su pensamiento de estructura dinámica y proporcionaba la fuerza motora para la reflexión crítica, que por aquellos años, bogaban en el mundo. Las búsquedas literarias en el seno de los debates en América Latina, Francia, Alemania, Estados Unidos sobre el compromiso y la producción en los sesenta, se asimilaron a los grandes debates sociopolíticos dentro de la militancia ideológica y estética. Adorno utilizaba la “crítica inmanente”, no simplemente como un método de crítica ideológica, sino como un medio para descubrir la verdad. Intentaba, literalmente, volver visible la estructura de la sociedad burguesa en las palabras mismas de los textos burgueses. Era una suerte de exégesis dialéctica, crítica literaria más que crítica ideológica, interpretación crítica más que teoría.

1.4 Desconfiar de las imágenes

Hacia 1966, con 22 años, Harun Farocki (1944~2014) comienza su recorrido académico. Es un estudiante muy atento y se posiciona dentro de las corrientes marxistas. A la manera de los mejores filósofos, nos presenta en muchos de sus trabajos *aporías* para el pensamiento de la imagen. Farocki disecciona a través de sus películas los sistemas de control, representación y valores derivados del capital y sus imágenes generadas. A lo largo de cuatro décadas, ha analizado en cine, vídeo monocanal e instalación, el rol cambiante del trabajo, los nuevos espacios de consumo, la relación entre tecnología, visión y guerra o la narración de la historia a partir del documento. Describió de un modo muy preciso su propio método de trabajo. Como veremos en el recorrido de algunas de sus obras elegidas y con las consideraciones antes descritas, podríamos decir, que su razonamiento dialéctico se inspira en los pensadores coetáneos a él, relacionados con el instituto de Frankfurt: Adorno, Benjamin, Horkheimer y el dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, los cuales reflexionan, como Harun sobre la cuestión de la política de la imagen. Más allá de las diferencias de estos pensadores, Didi- Huberman reflexiona:

Hay algo fundamental que sin embargo une a todos estos grandes antifascistas que pagaron cara su libertad de pensamiento. Es precisamente eso que une la *Dialektik*, esa palabra que habla de negación, de verdad, de historia, y la *Aufklärung*, la luz de la Ilustración cuyo trabajo histórico de autorevocación y autodestrucción han visto todos ellos con sus propios ojos. (p. 25)

Fuego inextinguible es un corto cinematográfico, que comenzó a ser pensado por el artista en 1967 y concretado con un grupo de estudiantes del Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin (DFFB, Academia de Cine y Televisión de Berlín) hacia 1969. Trata, básicamente, de la producción capitalista del napalm en la guerra de Vietnam y su relación con la ciencia y la sociedad. La guerra a Vietnam liberada de 1955 a 1975, fue para impedir la reunificación de Vietnam bajo un gobierno comunista. En la película, se muestra la mecanización, división y deshumanización del trabajo, que aleja emocionalmente a los seres humanos. Se exhibió a principios de 1969 en el festival de Manheim y no recibió mucha atención. Una de las críticas elogia ciertas cuestiones

intelectuales y al mismo tiempo critica su construcción y descuido técnico. Pero sin saber que la edición técnica de la película fue improvisada y con costos mínimos.

Lo importante de la película es su posición dentro del campo artístico de ese momento, cuando se desarrollaba una lucha ideológica y la guerra estaba en su apogeo. Didi-Huberman, dice que es más fácil ver *Fuego inextinguible* hoy, en el contexto de una historia de arte pacificada, que en el contexto de la historia política en la que la película quería intervenir (Farocki, 2020, p. 22). El *cine político* era reivindicado y se realizaban acciones que incomodaban el curso normal del espectador, como por ejemplo proyectarlas en lugares no acordados. En Argentina es un paradigma la película *La hora de los hornos* (1968), un manifiesto del Tercer Cine contra el neocolonialismo, realizado por Fernando E. Solanas y Octavio Getino del Grupo Cine Liberación y promoción de Alcira Argumedo. La cual, empleaba un recurso sugerente de instalación. En cada proyección se colgaba una pancarta con una cita de Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra* (1963) que decía: “Todo espectador es un cobarde o un traidor”. Hito Steyerl (2014) en *Los condenados de la pantalla*, dice que la intención era demoler las distancias o separaciones entre cineastas y público, entre autor o autora y productor o productora, creando así una esfera de acción política (p. 63). Las proyecciones-instalaciones se mostraban clandestinamente en fábricas y duraban más de 4 horas. En intervalos, los intertítulos proponían el diálogo entre todo el público presente. En consonancia, Farocki se pronunciaba a favor de que las películas fueran como volantes, megáfonos, pancartas: *nuestras películas como nuestras acciones*.

Referente a su modo de producción de imágenes, Farocki era muy explícito en sus formas y pensamientos. Su manera dialéctica de relatar las imágenes se inspira, por ejemplo, en el concepto de obra dialéctica de Brecht. En una parte de la película *Fuego inextinguible* (1969), Farocki (2020) reconfigura y utiliza un chiste que había escuchado en el colegio:

Transcurre en la época de posguerra: un hombre trabaja en una fábrica de aspiradoras. Todos los días roba una pieza. Una vez que consigue reunir todas las partes, intenta armar la aspiradora...pero no importa cómo las coloque, el resultado siempre es una ametralladora.

1. Soy obrero y trabajo en una fábrica de aspiradoras. Una aspiradora podría resultar muy útil para mi mujer. Por eso, todos los días me llevo

una pieza a mi casa. Allí intento armar la aspiradora. Pero no importa cómo coloco las partes, el resultado siempre es una ametralladora.

2. Soy estudiante y actualmente trabajo en una fábrica de aspiradoras. Sin embargo, creo que la fábrica produce ametralladoras para Portugal. Comprobar que esto es así podría resultarnos muy útil. Por eso, todos los días me llevo una pieza a mi casa. Allí intento armar la ametralladora. Pero no importa cómo coloco las partes, el resultado siempre es una aspiradora.

3. Soy un ingeniero y trabajo en una fábrica de electrodomésticos. Los obreros creen que fabricamos aspiradoras. Los estudiantes creen que fabricamos ametralladoras. La aspiradora puede ser un arma muy útil. La ametralladora puede ser un objeto muy útil para el hogar. Lo que fabricamos depende de los obreros, los estudiantes y los ingenieros. (pp 39-40)

Dice Farocki (2020) en cuanto a su obra:

[...] el principio estructural de una tesis, una antítesis y una síntesis ya había quedado establecido. A partir de estos tres pasajes me di cuenta de que tenía que hacer una película sobre la guerra de Vietnam y la producción de napalm. La película debía mostrar que en los países ricos encendemos a la noche el televisor y miramos imágenes de Vietnam. Observamos gente quemada por el napalm y no vemos que nosotros también hemos colaborado con su producción. Todos trabajamos en nuestras supuestas fábricas de aspiradoras y no sabemos qué es lo que se hace con las piezas que cada uno de nosotros fabrica. (pp 40-41)

Como vemos en el último párrafo, Farocki dice que utiliza una fórmula dialéctica que nos remite a Hegel (tesis-antítesis-síntesis). Sin embargo, sin darse cuenta o de un modo soslayado, la estructura del relato se convierte en una tesis- antítesis, donde la tensión entre los elementos opuestos no llega a una mediación superadora (Adorno). El relato es utilizado para desarticular y comprometer al espectador; implicando y socavando el pensamiento positivo de identidad productiva.

Desde su lugar (trabajando desde y sobre las imágenes) Farocki intenta identificar las fórmulas de evasión cognitivas y sensibles, estéticas o políticas que el espectador pueda utilizar consciente o inconscientemente ante los hechos de crueldad y violencia de estado y autodestruirlas en el mismo discurso. Al principio de la película (1969) se puede observar más explícitamente:

Si le mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos ante los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos. (Farocki, 2020, p. 18)

Cuando termina de explicar los efectos del napalm, opta por una metáfora corporal: se apaga un cigarrillo en el brazo, haciendo visible la distancia entre los 400 grados centígrados de la quemadura que se infringía y los 3000 grados centígrados que el napalm alcanza cuando está ardiendo. Lo que propone aquí, es revelarnos la imagen cruda de la quemadura, si con las simples palabras ya ni siquiera lo imaginamos. Realiza un gesto *ante el dolor de los demás*⁷, ante los sucesos de los crímenes de guerra.

Dentro de este contexto histórico y social, hacia 1969 su obra y formas de pensar, pueden relacionarse dentro de los movimientos artísticos y estallidos sociales como el Mayo Francés, la revuelta estudiantil en Japón, el grupo *Underground* en Estados Unidos y la Vanguardia estética y política Argentina. En cuanto a sus últimas obras, Farocki realizó *instalaciones/films* en las que con su singularidad del trabajo con las imágenes creó formas de interpelación, capaces de desarticular a los espectadores en su cotidianidad con las pantallas y en sus formas de ver.

1.5 Experimentación y poética audiovisual Argentina

Podemos enmarcar a la *experimentación audiovisual* dentro del *video experimental*, donde la problemática es definir qué obras son experimentales o que es lo experimental en el video. Según varios autores, explorados por Alejandra Torres y Clara Garavelli (2015), el origen conceptual de la práctica experimental en el video radica en su exclusión, en su oposición por *lo que no es*, su ambigüedad y en lo atípico de sus

⁷ Cfr. *Ante el dolor de los demás* es un ensayo de Susan Sontag (2004) que se debe tomar muy en cuenta para este análisis, ya que se cuestiona el escepticismo inoculado en el espectador. Sontag concluye que aunque el dolor de los otros nos cosquillea, siempre nos mantenemos a una distancia segura de él. Podemos ver el dolor, pero no lo sentimos.

formas, técnicas, etcétera. No puede ser definido “ni como documental ni como ficción, situándose fuera de los modelos, formatos y géneros protocolares del audiovisual” (p. 7). Más allá de sus relaciones con el cine, el *videoarte* nace con la televisión y su vinculación siempre fue compleja. Claudia Kozak (2012) por su parte, nos habla de *videoarte* como un espacio donde los artistas empiezan a usar las primeras cámaras portátiles análogas, con gran libertad de experimentación y que el *video experimental* podría entenderse como la etapa digital y sus agregados tecnológicos al *videoarte*, donde lo análogo comienza a desaparecer, pero veremos este punto más adelante. Volviendo al *videoarte* o *video experimental*, la videasta y crítica Argentina Graciela Taquini, dice:

[...] “video” significa yo veo, lo cual remite a un nivel de registro, a un punto de vista (del artista), y a una libertad sin precedentes, probablemente una consecuencia de la independencia que la cámara portátil otorga al videasta [...] Pero también remite a un tiempo presente: el “yo veo” del video (una afirmación, un posicionamiento poético y también político) se distingue del “yo he visto” de la fotografía (en función de registro de hechos del pasado), del “yo creo ver” del cine (la ficción, la ilusión) y del “yo estoy viendo” de la televisión, siempre relacionado con el flujo continuo de la actualidad en directo. (Kozak, 2012, pp 242-243)

La mayoría de los autores recopilados por Torres y Garavelli señalan que una de las características del *video experimental* es que no tiene una estructura narrativa tradicional (inicio-nudo-desenlace) y que busca también neutralizar lo lineal de la narrativa filmica. Gene Youngblood en 1970 acuñó el concepto de *video expandido*, donde se propone la multiplicidad de las pantallas, el uso de la luz como agente estético, romper las fronteras entre las formas, estimular la corporalidad de los espectadores y el libre juego con las diferentes técnicas cinematográficas (Kozak, 2012, p 245).

El *video experimental* se percibe como forma híbrida, donde no pueden ser definidos claramente sus características elementales y su ámbito de acción es alternativo. Está siempre en movimiento, en mutación constante, de acuerdo a las necesidades del autor y del contexto. Se vale de diferentes interfaces, como son el cine, la televisión, las computadoras, las videoconsolas, los teléfonos, etc. Pero al margen o por debajo de las corrientes mediáticas comerciales o espacios consagrados.

Un dilema planteado por Torres y Garavelli (2015), es que algunos autores intentan delimitar las especificidades del video, cuando en realidad nos encontramos justamente en una práctica que desde su esencia reside en no ser delimitada y suele definirse desde los márgenes. Lo experimental en el video se propone experiencias visuales diferentes, una circulación alternativa, que según Torres y Garavelli (2015) “no están definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa, que puede definirse como acontecimiento visual” (p. 10).

La práctica experimental utiliza medios frecuentemente en sus diferentes formatos, esto es, análogos, digitales y en la combinación de ambos. A propósito al *arte del celuloide* (formato analógico), según Torres y Garavelli (2015) hay un grupo de “cineastas experimentales” que trabajan el material de las imágenes con una cierta nostalgia y reivindicación hacia la pureza de la imagen filmica (p.15). Aquí, creo necesario detenerme en mis experiencias con lo analógico y la imagen en movimiento. Hacia mediados del 2014 he utilizado y elegido el formato Súper 8, por un lado, por la etimología de la palabra *análogo*: nos remite a “lo más semejante de lo que ve el ojo” y, por otro, a la potencialidad de su materialidad. De esta manera, se recupera un artefacto que está por fuera de las lógicas comerciales de producción. El formato 8mm y Súper 8 nacieron pensados para abaratar costos, esto es: que posibiliten a una gran parte de la sociedad hacer sus películas. Luego a finales de los 60 el Súper 8 sería, paulatinamente, reemplazado con la aparición de las cámaras de video de cinta magnética como la Portapak, que fueron, a su vez, progresivamente desplazadas por la irrupción de las digitales. Considero que estos objetos llamados “obsoletos”, debido al avance de la industria de la imagen, aún no han agotado su poder de creación de sentido, que no han sido del todo explorados y que pueden contribuir a nuestras producciones, a realizar nuevas búsquedas: recobrar su fuerza oculta. Estas observaciones devienen en cuanto a su función estética y contestataria, en desmedro por un sistema productivo de objetos, que sólo pareciera intensificarse en producir, desde las nuevas tecnologías, jerarquías de consumo.

Desde mi experiencia con lo analógico nace una mirada crítica, que se funda intrínsecamente con lo experimental desde la materialidad. Gravita en *renovar* aquello que la industria del progreso descarta: una contraposición a la obsolescencia programada y alienante. Paradójicamente, he observado que cámaras análogas como las Hassenblad han producido dispositivos que se incorporan a la estructura de las “viejas”

cámaras analógicas para poder tomar fotografías digitales. Así mismo, existen muchísimos escáneres de altísima calidad que se utilizan como *telecine*, por ejemplo, para la digitalización de películas Super 8. Según Torres y Garavelli (2015) “Esta fase de digitalización, experimentada sobre todo a partir del año 2000, provocan que se retomen las polémicas sobre la especificidad del video” (p. 16). Lo que propone el *video experimental* es el diálogo, hibridez e intertextualidad de los formatos análogos con los digitales: lo actual y lo anacrónico, lo “nuevo” y lo “antiguo”, intentando manifestar e interrogarnos sobre estas dos dimensiones. Teniendo en cuenta, como decíamos más arriba, cuáles son los medios elegidos para las obras, referente a las posibilidades de acceso a estos objetos por parte de los artistas y el contexto socio-económico de sus receptores.

Estas apreciaciones vienen a replantear la invisibilización del campo experimental por la cristalización de lo *nuevo*, en relación con los avances tecnológicos de la imagen. Es decir, el campo experimental queda a un lado frente a la prepotencia de la producción efectista, donde lo espectacular es una búsqueda en sí misma. Lo considerado pasa a ser lo “novedoso”, solo como objeto de consumo. Según Steyerl (2014), una imagen en alta resolución tiene más brillo, nitidez y puede ser así más fácilmente seductora, mimética, que una *imagen pobre*. Es más rica, por así decirlo (p. 35). Estos cambios, en lo que respecta a la circulación y consumo de imágenes, están relacionados a la privatización de la producción mediática y con la radicalización neoliberal del concepto de cultura como mercancía (p. 37). Es evidente que la producción de objetos novedosos, de economías de lujo, son creados por una *cultura del centro* que domina en el orden vigente. Según Dussel (2011) es la cultura de las élites europeas, estadounidenses o rusas. Esta cultura pretende medir a todo otro grado cultural, establecer un sistema de jerarquías. Y agrega: “Esta cultura tiene los medios colectivos de comunicación en sus manos (Estados Unidos elabora y emite más del ochenta por ciento del mensaje que se consume en América Latina por diarios, revistas, radio, cine y televisión)” (p. 149).

Históricamente dentro del Cine Argentino existen dos películas fundacionales del denominado *Cine Social* que, a mi entender, son un punto de apoyo, de referencia o estímulo: *Prisioneros de la tierra* (1939) de Mario Soffici y *Las aguas bajan turbias* (1952) de Hugo del Carril. Películas guionadas a partir de textos literarios referenciales de Horacio Quiroga, Alfredo Varela y Augusto Roa Bastos, que denuncian la

explotación semiesclavista del trabajo de los *mensúes* en los yerbatales de nuestro país y alrededores. Salvando las distancias, una experiencia cinematográfica pionera en lo que respecta a lo social y a la producción colectiva, es la que realiza por *La Escuela Documental de Santa Fe* con su cortometraje llamado *Tire Dié* (1960). Dirigido por Fernando Birri (1964), el film ya no plantea una problemática social desde la ficción cinematográfica, sino desde un realismo que registra, en contacto directo, la vida de la clase baja de la ciudad de Santa Fé. Esta experiencia audiovisual fue gestada a partir de una metodología básica de trabajo, que ellos llamaron *el fotodocumental*: encuestas, apuntes de textos, de temas, de argumentos y apuntes fotográficos de rostros, personajes, ambientes (p. 20). Otra metodología importante, eran las encuestas al público-espectador luego del film. Poniendo en práctica el concepto de cine-documento “que, comenzando en la realidad, terminará en la realidad no sólo para reflejarla, para interpretarla, sino, fundamental, para modificarla” (p. 2). Hay aquí una evidente influencia del pensamiento marxista, donde no se trata de interpretar el mundo de diferentes maneras, sino de cambiarlo. Dice Karl Marx (1969): “Los filósofos no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de *transformarlo*” (p. 158).

Un movimiento importante que seguía estas líneas conceptuales era el Grupo Cine Liberación (Tercer Cine) y la ya nombrada⁸ *La hora de los Hornos* (1968) de Fernando E. Solanas y Octavio Getino. Dentro de las experiencias en el arte de vanguardia, el happening *La Menesunda* (1965), realizado por Marta Minujín y Rubén Santantonín, en colaboración con otros artistas como Pablo Suárez y David Lamelas, que luego de dos años realiza la videoinstalación *Situación de tiempo* en el mismo Instituto Torcuato di Tella. En *La Menesunda*, el visitante debía subir una escalera para encontrarse con una serie de televisores, de los cuales, dos reproducían la imagen del visitante en circuito cerrado y otros cinco emitían imágenes de programas de televisión abierta. *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966), fue una experimentación videográfica tripartita dentro del Instituto Torcuato di Tella entre Marta Munujin, Allan Kaprow (en Nueva York) y Wolf Vostell (en Berlín), donde se experimenta con los medios masivos de comunicación intentado romper las fronteras entre obra y espectador, devenidos participantes.

⁸ Ver página 22 de esta Tesis.

Una de las acciones culturales paradigmáticas, *Tucumán Arde* (1968), grupo de artistas que produjo colectivamente, en la confluencia de la vanguardia estética y la vanguardia política, también realizaron experiencias con medios de comunicación. Utilizaron 8mm y Super 8 para registros filmicos de documento-denuncia, empleados en un montaje con diferentes medios audiovisuales que incluía la acción/actuación de los artistas: se exhiben las películas en proyectores análogos, con lo cual requería de un proyccionista, que era el artista Norbeto Puzzolo⁹. En cuanto al audio, el operador de sonido era el artista Aldo Bortolotti¹⁰. Según Ana Longoni (1999), esta creciente politización de la cultura es incitada por un autoritarismo exacerbado del régimen de Onganía y la proscripción del Peronismo desde 1955. A su vez, el contexto internacional se encontraba “convulsionado por las luchas de liberación tercermundistas, las revueltas estudiantiles en Europa y América, la guerra de Vietnam, el triunfo de la Revolución Cubana y la propagación de experiencias Foquistas en nuestro continente” (p. 10).

Ya para mediados de los 70, cuando la dictadura militar se instaló definitivamente, varios artistas emigraron y otros se nuclearon en el Centro de Artes y Comunicación (CAYC) que contaba con equipos de producción de video. La mayoría de los videos producidos en la Argentina de aquella época del CAYC se perdieron (Kozak, 2012, p. 243). Entre 1971 y 1974 se desarrolla en Buenos Aires, según Andrea Guinta, un *cine underground* donde los ámbitos de circulación se establecen en el Centro Dramático de Buenos Aires, el Instituto Hi Photography, la Union de Cinematografistas, el Teatro Libre Florencio Sanchez, la Unión de Cineístas de Paso Reducido y el Instituto Goethe (Garavelli y Torres, 2015, p 154). Sería interesante realizar un trabajo de campo para visualizar, si existen y se puede acceder al material audiovisual de aquellas instituciones. En Rosario hay una gran videoteca en el Centro Cultural Parque España, pero por cuestiones de pandemia y no excederme en la investigación quedarán pendientes estos puntos.

Según Kozak (2014), la década de los ochenta y noventa, fue bautizada como la época de la plata dulce, por la relación monetaria del peso y el dólar que favorece la compra de nuevos equipos por muchas personas. Graciela Taquini, bautizó esta etapa

⁹ http://archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2333%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

¹⁰ http://archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2336%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

como “la generación videasta”, donde un grupo de artistas se vinculan más a lo audiovisual que a las artes plásticas. Con ellos, también nacen los espacios de exhibición, las primeras reflexiones teóricas y los primeros curadores (p. 244).

Teniendo en cuenta que en Argentina son importantes los diferentes cambios socio-políticos que modificaron las maneras de producir, según Garavelli (2014), la década del noventa estuvo signada por la deconstrucción de los imaginarios colectivos, operados por el neoliberalismo con una incipiente sociedad de consumo, promovida especialmente con el menemismo: ante el borramiento de “utopías en el horizonte social, se instaló el discurso ficticio de logros sociales a partir de la realización individual” (p. 71). En esta era de consumo toda “la realidad ocurría en la televisión” (p. 71). Es por ello, que las imágenes televisadas durante los estallidos del 19 y 20 de diciembre del 2001 revivieron épocas represivas en la memoria colectiva. La gente salió masivamente a manifestarse y fue el *súmmum* del fracaso neoliberal gestado por las dictaduras militares y recrudescido por el menemismo. Para Garavelli, los estallidos del 2001 instauraron, “como ocurrió en otros momentos históricos de convulsión social, una necesidad de creación artística mirando la realidad” (p. 75) Ante esta urgencia de la crisis se buscaron nuevas formas de producción y distribución. Nuevo Cine Argentino (NCA) y el surgimiento de los “colectivos” artísticos critican el proyecto neoliberal en sus obras y estos últimos, comenzaron a trabajar de una forma horizontal, donde la figura del autor se desvanecía.

Quizás, en lo que respecta a la *video poesía*, tendremos que destacar o pensar algunas características particulares, aunque como vimos en las páginas que preceden este breve recorrido, ninguna categoría logra abarcar la pluralidad de técnicas, prácticas y estéticas, sino que tienden a la hibridez y a la apertura entre los conceptos, como el *videoarte* o el *video experimental*. Pero la palabra *poesía* no puede pasar desapercibida. Kozak (2012) dice:

El video ha permitido una serie importante de trabajos asociados con la exploración del lenguaje poético. La *videopoesía*, genealógicamente vinculada con el *cinemoema* presente en las vanguardias del siglo XX [...] y asociada ya sea al *videoarte* y/o a la *tecnopoesía*, trabaja la materialidad de lo audiovisual a partir de una estrecha conexión con la palabra. (p. 256)

Un referente en la Argentina en lo que respecta a la *poesía visual*: exploración y fusión de imagen y palabra, es Edgardo Antonio Vigo. Resulta llamativo que en su ensayo *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar* (1969/70), boceta un film llamado *Blanco sobre blanco: homenaje a Kasimir Malevitch*, con una duración de 1 a 3 minutos y filmado en 8, 16 o 35 mm. Otras referencias importantes podrían ser el caligrama de Oliverio Girondo *Espantapájaros (al alcance de todos)* de 1932, o el libro de artista de Alberto Greco, *Fiesta* (1950), su primer y único libro de versos con una edición artesanal de 153 ejemplares.

En el ámbito internacional, sin dudas los *cinemoemas* de Man Ray con *Emak Bakia* (1926) y *Anémic Cinéma* (1926) de Marcel Duchamp, son dos grandes referentes y precursores de la *video poesía*, para aquellos años donde el cine recién comenzaba a gestarse.

La *videopoesía*, según Kozak (2012), es un género de poesía que, al presentarse sobre una pantalla desarrolla en el tiempo yuxtaposiciones: narrativas, no narrativas y antinarrativas, de imágenes, textos y sonidos, orientados a la producción de una experiencia poética. La animación de texto, texto sonoro (donde se evita su correspondencia con la imagen), texto visual, performance, cine poesía es lo que la identifica (p. 257). Podríamos entender por *videopoesía*, a cualquier pieza audiovisual que haya sido pensada con alguna sensibilidad poética, escrita o visual. Cuando la confluencia entre poesía y video se manifiesta, estableciendo modos de decir y de hacer, para asumir un mundo técnico. Puede tener voz en off o no, texto o no, puede ser solo color, solo imagen, toda hecha por una inteligencia artificial, por un animal en un bosque, por una máquina. No hay una definición exacta, es un tono, una forma de mirar el mundo.

Carlos Trilnick (1957~2020) fue un reconocido artista visual y docente Argentino, pionero en el *videoarte* en América Latina, que trabajó continuamente en la creación audiovisual o videografía desde 1987 hasta el 2020, apropiándose de las diversas tecnologías. En el 2003, cuando desde el estado son impulsadas las políticas de la memoria, para contribuir a construir una memoria colectiva, Trilnick realiza su video-denuncia en formato 4x3, de 7 minutos en loop, llamado *1978-2003*¹¹. Se trata de

¹¹ Carlos Trilnick, (2020) Video: 1978-2003, una obra de Carlos Trilnick. https://www.clarin.com/espectaculos/cine/video-1978-2003-obra-carlos-trilnick_3_bag1vgkj6.html [Recuperado 9 de julio de 2022].

la combinación de performance, intervención y registro videográfico: el artista interviene uno de los arcos del Estadio Monumental con una tela negra, señala el luto, obtura la representación, anula simbólicamente la victoria. Nada menos donde se jugó la final de La Copa Mundial de la FIFA 1978, como nos remite el título de la obra y los intertítulos finales, que anuncian una dedicatoria: “en homenaje a los desaparecidos durante el mundial de fútbol Argentina 78 organizado en este estadio por la dictadura militar” (Trilnick, 2003). Según Garavelli (2014), el artista intenta poner en evidencia la complicidad civil de los períodos más negros de la historia: “[...] este video intenta plasmar en imágenes un hecho histórico traumático reconociendo, en plena era de la hipervisibilidad del audiovisual, la imposibilidad de dicha representación” (p. 266).

Me resulta importante observar cómo el artista construye el espacio audiovisual con un plano medio secuencia: hay una fuerte presencia del fuera de campo del sonido, construido desde el silencio del estadio. Luego de unos minutos se escuchan los pasos del artista y entra al campo (de la imagen) por la derecha, dándonos la espalda. Luego de realizar su intervención, su señalamiento, sale de campo por la izquierda y mira la cámara. Hay un juego de reconfiguración que realiza el artista, desde los recursos del lenguaje cinematográfico, que nos invita a concebir la imagen como un vehículo vital de interrogación constante al presente.

Capítulo Segundo

El archivo personal

2.1 El archivo personal: el dossier

Para el crítico Hal Foster (2004), el uso de archivos por parte de artistas, es una práctica que la define como *arte archivístico* y está asociado a una especie de “anarquía” en la postura que toma el artista: uso de la espacialidad no jerárquica, la ausencia de orígenes absolutos, el trabajo con fuentes desconocidas y familiares, la dispersión, la repetición, etcétera. (p. 163). Procurando hacer visible, información histórica frecuentemente perdida o desplazada. Para ello, realiza: combinaciones, ramificaciones, colecciones particulares, archivos dispersos e intervienen sobre las imágenes, textos y objetos hallados, favoreciendo el formato de la instalación mientras lo realiza (pp 165-168). Los resultados son inconclusos, fragmentarios y el artista se siente inspirado en los proyectos incompletos y de proceso constante, buscando generar espacios abiertos y la infinitud de pensamiento. Foster nos recuerda la idea de Jacques Derrida acerca del concepto de *Mal de archivo: una impresión freudiana*, dice:

Quizás, como la Biblioteca de Alejandría, todo archivo se funda en el desastre (o en su amenaza), comprometido contra la ruina que no puede evitar. Con todo, para Derrida el mal de archivo es más complejo, ligado a la repetición-compulsión y a la pulsión de muerte (p. 168)

El licenciado Damián Diógenes Monti Falicoff (2019), ha realizado en su tesis una extensa investigación sobre la utilización de archivos como modo de producción en el arte contemporáneo, dice:

Las colecciones y archivos de artistas, según Regina Schultz-Möller, “se concentran en ámbitos y objetos que despiertan su curiosidad, que les fascinan o que son los adecuados a las tareas de investigación que ellos mismos proponen”. Para el artista, el archivo se constituye a partir de sus más personales e íntimos deseos. Si bien pueden partir de una lógica científica y razonable para las concepciones de las ciencias modernas, lo más probable es que no ocurra y su lógica sea puramente sensible y afectiva, aunque no por ello menos valiosa. (p. 12)

Los *archivos personales* de los artistas son utilizados regularmente como colección privada, o para ser compartidos dentro del campo: artistas, curadores, críticos, gestores, etc. En mi caso personal, he almacenado como antecedentes de dos producciones elegidas: *Lavar y Nada o la blancura de la ballena*, todos los textos críticos, notas, registros, conceptos propios y de mis pares. Los he compartido con compañeros universitarios, para que formen parte de los análisis desarrollados en sus propias tesis, con galeristas, revistas, laboratorios artísticos, clínicas artísticas, residencias, etc. Según Kozak (2014): “Se construyen así almacenes de documentos que permiten transitar de mejor modo el presente, atesorar lo pasado para encontrar en él algunas imágenes posibles de nuestro futuro” (p. 8). En este punto, el *archivo personal* como registro substancial, es base o fundamento para analizar los procesos artísticos y revisar lo hecho, es un gesto recurrente que sobre todo aparece cuando uno se encuentra en el final de una etapa. Tal vez, no sería necesario explicitar, sino mencionar algunas cuestiones para encauzar la nueva producción que se desarrolla en el Tercer Capítulo.

Cuando se habla de *dossier*, se entiende o traduce comúnmente, como un expediente o informe digital, un documento de respaldo que contiene texto e imágenes ordenadas para ser utilizadas habitualmente en presentaciones o exposiciones. Siendo uno de sus rasgos fundamentales, presentar un máximo de información posible para tener detalles sobre un tema, de forma atemporal y que pueda seguir siendo relevante durante un tiempo prolongado.

El formato del *dossier* se utiliza comúnmente para desarrollar la actividad de un proyecto y la trayectoria profesional de su autor. Puede contener los datos personales, un breve currículum vitae o un recorrido, dependiendo siempre del motivo para que se utilice. También, debe valerse de un diseño de presentación. En lo que a mí respecta el *dossier* es una “carpeta contenedora” donde puedo compilar y almacenar todo tipo de archivos, procesos creativos o diferentes producciones. Luego editarlos digitalmente y compartirlos de manera virtual o impreso. Son desde los *dossiers* de las siguientes producciones donde realizaré un recorte para analizar mis formas de producción.

2.2 Lavar

Lavar se trata de una *video instalación-sitio específico*, que pone en diálogo diferentes prácticas artísticas y experimentales en torno al video. Realizado en el año 2016 en La Toma: Galería de arte + Espacio multidisciplinar (Rosario, Argentina) con curaduría de Roberto Echen, Georgina Ricci y Pablo Silvestri.

En este espacio se han realizado proyectos de numerosos artistas, entre los que se encuentran Carlos Ghioldi (Cucaño), Pierre Vals, Adrián Villar Rojas y Carlos Herrera, entre otros. Es importante destacar cómo funciona la galería, cómo se creó y el porqué de la elección del espacio como *Instalación-Sitio Específico* para esta muestra:

La Galería La Toma es un espacio dependiente de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, ubicado en el subsuelo del inmueble en el que funciona la Cooperativa de Trabajadores en Lucha “La Toma” (de aquí obtiene la galería su nombre), en calle Tucumán 1349 de la ciudad de Rosario. Este último es un establecimiento recuperado y puesto en funcionamiento por los trabajadores del (ex) Supermercado Tigre S.A. en julio de 2001, luego de que la empresa presentara quiebra durante la crisis financiera y política de ese mismo año. Los trabajadores no solo tomaron el espacio para mantener su fuente de ingresos, sino que también decidieron dar lugar a distintos proyectos culturales y cooperativos.¹²

En primera instancia, utilizar este espacio implica una toma de posición ideológica —personal— que, a su vez, se involucra con cuestiones intrínsecas a mi ámbito de trabajo y al concepto del proyecto. En un segundo plano, no menos importante, este espacio se halla en un sótano que posibilitaba un escenario ideal para mi proyecto en términos estéticos.

¹² Tomado de un texto curatorial de Pablo Silvestri, curador y gestor del espacio.

Pieza 1: *SON UN PLOMO, SE LLEVAN LA PLATA Y NOS DEJAN ZINC NADA*



Por David Berardo (2014). Video experimental:¹³ 00:09:38 aprox. + loop [Captura de video]

Es una performance¹⁴ grabada con cinta magnética, en la que se puede observar una tina y a partir de allí la creación y transformación del espacio para un ritual de purificación. Partiendo de este entorno, se realiza una construcción escenográfica con el cuerpo, donde el agua, las piedras y las plantas dialogan con una “naturaleza encerrada y vigilada”.

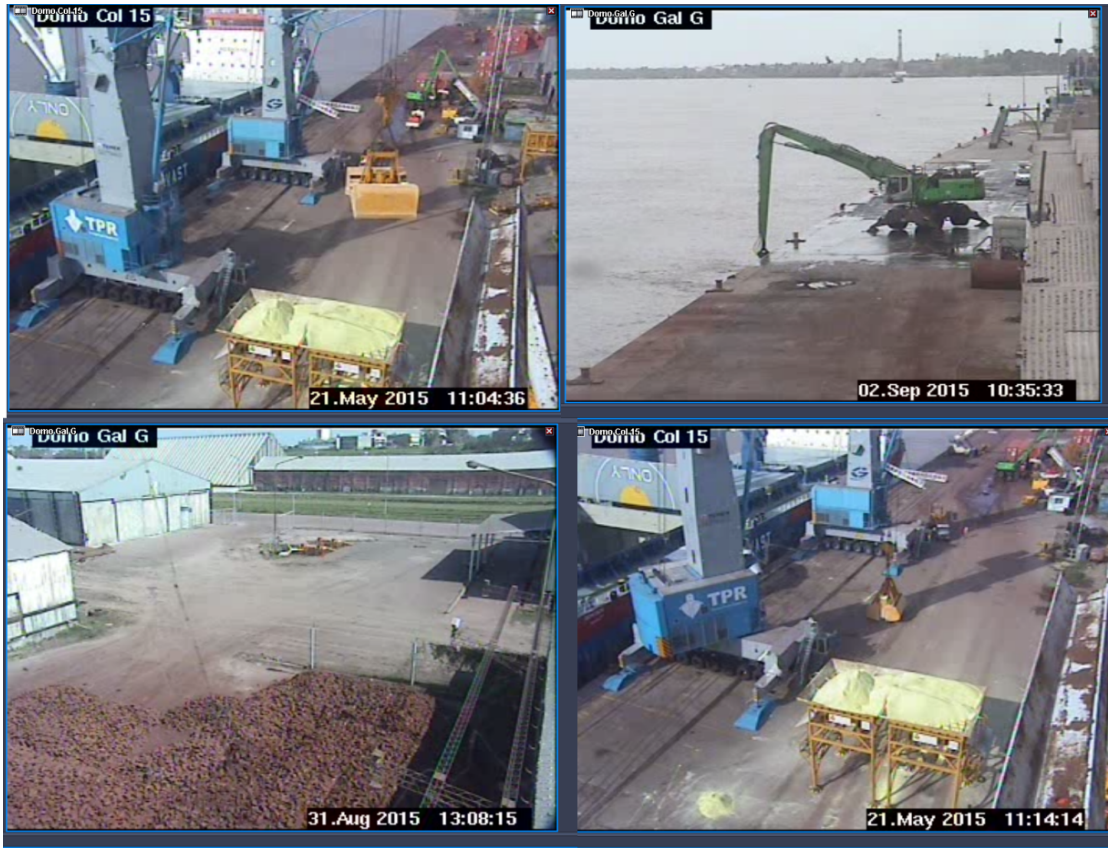
¹³ Pensar que el uso del término “experimentación” es una forma vacía, generalizadora, no es más que pretencioso: la palabra “experimentación” es un término fuerte, robado de la ciencia. El *experimentum crucis* de Galileo revela una nueva dimensión de conocimiento; no ignora, al contrario, define algo nuevo y eso que se revela nunca es trivial. Experimentar es escalar una montaña y encontrar que nuestros pasos nos llevaron más allá de nuestro punto de origen. Dice Garavelli, Clara:

“Hablar de video experimental hoy en día conlleva una ardua tarea epistemológica. No sólo porque la tecnología analógica que lo vio nacer y que le otorgó características propias ha prácticamente caducado, sino también porque precisamente el traspaso a la era digital ha puesto en conflicto otras áreas afines de creación audiovisual, como son el cine y la televisión (...)”; “El video experimental se presenta como una categoría conceptual nueva, como un lenguaje en sí mismo, que va más allá de un soporte y que hace referencia a una creación artística específica en la que lo audiovisual intenta ser constantemente reinventado”. Garavelli, Clara (2015). *Entre lo personal y lo político: Video creaciones argentinas del nuevo milenio*. Rosario: Catálogo Centro Arte y Contemporaneidad, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

¹⁴ Para Taylor, Diana: “(...) es importante señalar que la palabra performance nos permite aludir tanto a la hipervisibilidad de la teatralidad como al sistema de mediatización del espectáculo, y a la vez dar cuenta de la acción y la resistencia humana. No somos solamente espectadores, somos actores sociales con el potencial de intervenir y responderle al poder. Teatralidad y espectáculo son sustantivos sin verbo. No dan lugar a la noción de respuesta y resistencia individual. Performance contiene el verbo (performar) y al actor social (el/la performer/a) dentro de la misma palabra”. Taylor, Diana (2012). En *Performance*, p. 47. Buenos Aires: Asunto Impreso.

El sonido de este video fue el utilizado para la ambientación de la muestra. Se podía escuchar el agua, los movimientos para la escenificación (interior) y los sonidos de la calle (exterior).

Pieza 2: ESTAMOS JUNTOS, EN LA PRISIÓN



Por David Berardo (2015). Video-instalación. 00:07:00 aprox. + loop. [Captura de video]

Además de estudiar en la Facultad de Bellas Artes (UNR), trabajo en la Terminal Puerto Rosario donde se exportan minerales.¹⁵ En estos últimos 12 años, la empresa ha intensificado el uso de cámaras de vigilancia y máquinas para sus operaciones. Los videos de estas cámaras fueron extraídos sin el consentimiento de la empresa.

Al burlar un video de seguridad:

¿Quién vigila a quién?

¹⁵ Aquí resulta importante destacar lo que nos señala Amanda de la Garza sobre el artista Harun Farocki (2010) en su obra *La plata y la cruz*: “(...) pone en relieve la relación entre producción capitalista y explotación, en donde la minería es un elemento fundamental en la acumulación capitalista temprana, en la cual la categoría (etimológica) de trabajo es también pertinente” (p. 36).

¿Qué observamos? ¿“Cuerpos-máquinas”?

La máquina ejercida como prolongación del cuerpo.

¿La máquina es un artilugio del capital que tiene como objetivo la acumulación?

Cuerpo-máquina-acumulación.

En la actualidad, con las nuevas tecnologías, no es tan simple marcar el límite entre lo público y lo privado. “El uso masivo de tecnologías de registro y vigilancia por parte del Estado y de empresas privadas corrobora la evolución y trascendencia actual de *El Panóptico*¹⁶” (Díaz Gonzalez, Paloma, 2013, p. 1) Las normas nacionales y supranacionales debieron modificarse en consonancia con las nuevas tecnologías de control que afectan las formas de vida de la sociedad. Es necesario cuestionar los términos vigilancia-control-intimidación-privacidad, observar cómo estos se articulan de diferentes maneras al contexto, tiempo y espacio.

Esta pieza es una video-instalación que simula un programa de vigilancia, donde cuatro videos son proyectados en simultáneo. A partir del uso de diferentes recursos, tales como el montaje y la edición, pretende interrogar al espectador y destacar las consecuencias ideológicas de la imagen y sus efectos de poder.¹⁷ Dice Bentham, Jeremy (1989):

Invisible el inspector reina como un espíritu; pero en caso de necesidad, puede este espíritu dar inmediatamente la prueba de su presencia real. (p. 37)

¹⁶ Tipo de arquitectura carcelaria ideada en el siglo XVIII por Jeremy Bentham. Bentham planificó una forma circular con una torre central, donde el poder de control debía ser visible e inverificable. “Visible: el detenido tendrá sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central donde es espiado. Inverificable: el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se le mira; pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado”. Foucault, Michel (1996). “El panoptismo”. En *Vigilar y castigar*, p. 205. México: Siglo XXI.

¹⁷ Ante estos mecanismos, ¿realmente nuestro cuerpo y mente son conscientes de su disciplinamiento o “esclavitud”? Un ejemplo de ello es el “(...) efecto mayor del Panóptico: inducir (...) un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” [Foucault, Michel (1996). “El panoptismo”. En *Vigilar y castigar*, p. 205. México: Siglo XXI].

Pieza 3: RÍO PARANÁ

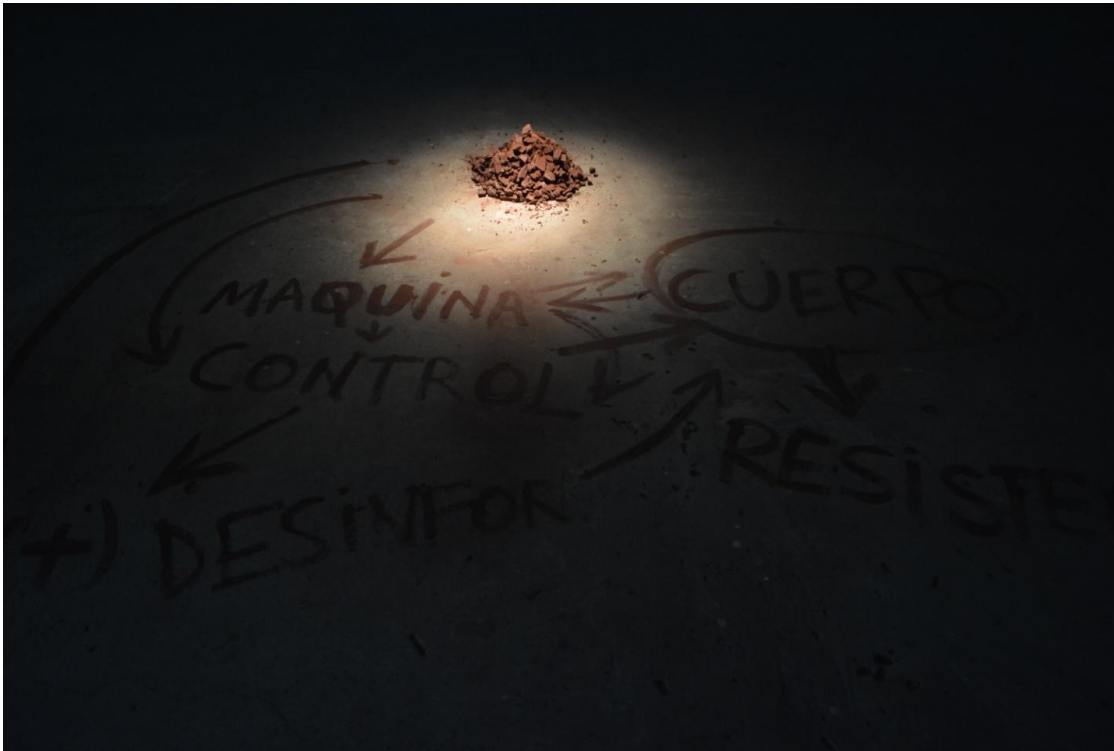


Por David Berardo (2014). Video Super-8 digitalizado. 00:01:37 aprox. + loop. [Captura de video]

Se trata de una cinta grabada en Super-8 y digitalizada¹⁸ que muestra un amanecer desde el muelle llamado “Contenedores” de la Terminal Puerto Rosario. Una mirada nostálgica e idílica de la naturaleza, la fuerza mágica del río, su agua y su potencial de vida.

¹⁸ Se crea aquí un diálogo entre lo análogo y lo digital, lo actual y lo anacrónico, lo “nuevo” y lo “antiguo”. Conceptualmente hay un intento de rescatar este objeto encontrado y “obsoleto”, una conciencia poética de los objetos [Breton, André (2001). “Primer Manifiesto”. En *Manifiestos del Surrealismo*, p. 54. Buenos Aires: Argonauta]. Objetos y materiales que aún no han agotado su magia, su capacidad singularísima para expresar, con medios naturales y con fuerza de convicción, lo quimérico, lo maravilloso, lo sobrenatural. Esta utilización y elección *análoga*, no fue solo por un hecho inteligible, sino también por el goce estético que me producen sus texturas, el tiempo entregado a la composición, la incógnita temporal de ver cómo ha quedado la exposición, los comportamientos físicos de los materiales sensibles de la película, trabajar directamente con la luz, dibujar con luz: “(...) un ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando (...)” [Benjamin, Walter (1989). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Buenos Aires: Taurus].

Pieza 4: MONTAÑA

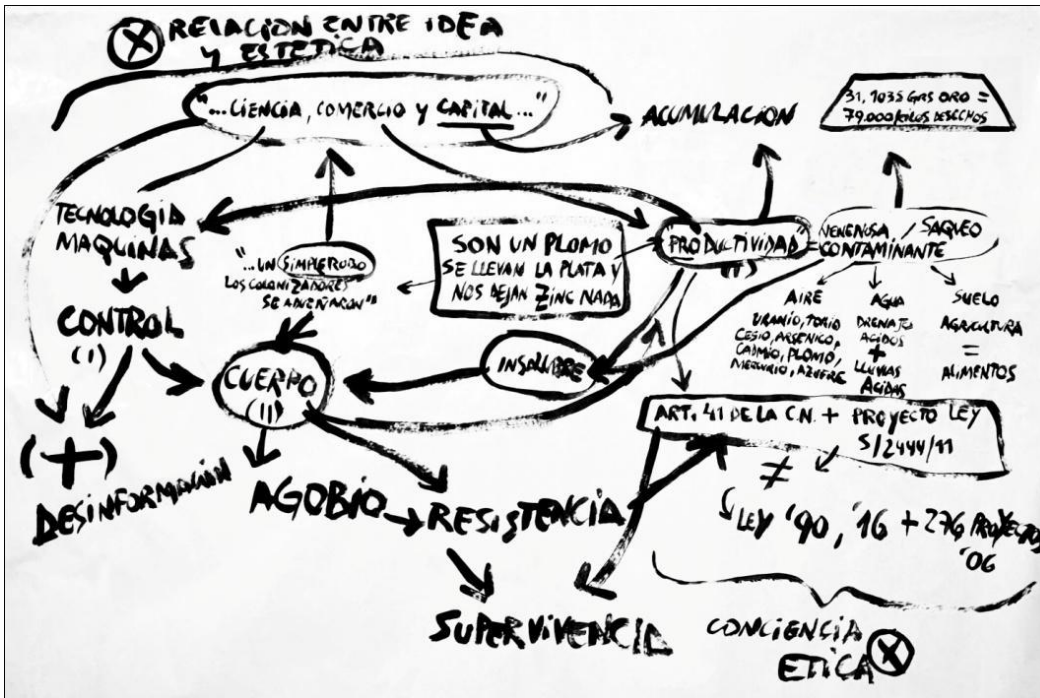


Por David Berardo (2016). Instalación.

Un montículo de mineral de hierro, extraído de la Terminal Puerto Rosario, es acumulado hasta formar una pequeña montaña. Del mismo material se extrae un poco de polvo y se diluye con agua, para formar pintura y escribir.

Lo que podemos observar escrito en el registro fotográfico es una reinterpretación del cuadro sinóptico (que se adjunta a continuación)¹⁹ que dialoga con el montaje de la Pieza 1 de este dossier.

¹⁹ Hojas de sala: “Son un plomo...”.



Por David Berardo (2016). Cuadros sinópticos.

2.3 Nada o la blancura de la ballena

Nada o la blancura de la ballena es una *instalación-sitio específico*. Se inicia desde un lienzo, pintado en su totalidad con óleo blanco, donde al acercarse se pueden observar sectores de la tela sin óleo, las cuales conforman las líneas que estructuran el dibujo. Luego, los objetos representados en la pintura son llevados al espacio de la presentación, como objetos escultóricos en perspectiva. Al reunir el conjunto de las piezas, la propuesta fue desarrollar, en una primera instancia, una experiencia estética en una sala de la Galería Crudo, que se encontraba en la calle Viamonte 671, por las particularidades del espacio: había cierta similitud con la habitación representada en la pieza 1: *Nada o la blancura de la ballena*. En la galería se realizó un reacondicionamiento de la sala elegida, para que fuera completamente blanca, tanto las paredes, techo y el piso. Había un espejo, propio de la sala, que pasó a formar parte de la instalación. Después emplazada en la calle, también tuve que intervenir el espacio elegido para que fuera blanco. El espectador pudo habitar la obra desde diferentes sentidos y espacios.

Esta obra intenta construir un relato, un pasaje, una historia y que el espectador afronte, habitando el espacio instalado. El proyecto nace en el 2015, con la necesidad de canalizar una serie de emociones que se fueron potenciando en el transcurso de los meses. Un contexto social indiferente, intensificó la necesidad de “refugio interior”, dormitorio, habitación. Una habitación me remite al interior de una persona, singular o compartido, a la intimidad, la privacidad, los actos sexuales, el descanso y el sueño. En la historia personal (interna), una persona siempre se encuentra atravesada por lo colectivo, un contexto, un otro (externo) y su alteridad. En esta dicotomía interior/exterior, la obra apela a un lenguaje silencioso. Se construye un diálogo solitario, simbólico, privado (interno) para luego ser transmitido y transitado a un contexto público (externo). Hay un intento de preservación, equilibrar lo sensible y lo inteligible en este “lenguaje silencioso” que ansía el renacer. Se dice que, para renacer, inevitablemente primero algo debe morir. La obra intenta señalar la muerte, la sanación y el renacer. Escribo:

¿Lo blanco puede relacionarse con la muerte y el renacer?

—Los huesos son blancos, las cenizas también. Hay flores blancas.

En ese transcurrir, comencé a tener una afinidad con el color blanco. Por momentos era tranquilizador, purificador: poner “mi mente en blanco”. Sin embargo, el blanco se volvió, muchas veces terror, obsesión, “la nada misma”. Ahí comencé a darme cuenta de la potencialidad de este color: su ambigüedad, antagonismo, ubicuidad. Lo blanco puede evocar la sensación de flotar, simbolizar el infinito, representar el silencio. El silencio habla de infinitas cosas. *Las palabras no pueden expresarlo todo*. Le Breton (2006), dice:

[...] decir que el lenguaje, o la actividad simbólica en general, es el contenido y el vehículo del pensamiento no significa contraponerlo al silencio como se contraponen un recipiente lleno y otro vacío.

[...] El silencio es, como el lenguaje y las manifestaciones corporales que lo acompañan, un componente de la comunicación. (p. 7)

Lo blanco impide adivinar el contorno de las figuras o apenas nos deja divisar las formas. Constituye una bella metáfora de incapacidad para percibir tanto los peores males de nuestro tiempo como la belleza más sencilla. Sugiere la ceguera del ser humano: la idea de que la persecución obsesiva de algo puede llevar a la destrucción. Esa ceguera, debida a una creencia determinada, a estructuras que no nos permite ver lo que sucede en la propia sociedad, está en la base de la metáfora. El color blanco posee la particularidad de tener la máxima claridad y oscuridad nula. A este color anacrónico lo relaciono con lo invisible: lo blanco muchas veces puede invisibilizar todo y ocultar las estructuras o el caos. Representar la ausencia, el vacío o la soledad. Lo pulcro, la nobleza, el paso del tiempo.

Luz blanca = ruido blanco = todas las frecuencias = no correlativo = infinito

La luna es blanca. Lo blanco de la luna es lo fantástico. Fantasma proviene del griego *pharos* (faro, brillo, luz). La palabra fantasía viene de ahí. En griego significa imaginación. Luz mental.

[...] un paisaje invisible condiciona lo visible, todo lo que se mueve bajo el sol es impelido por la ola que bate encerrada bajo el cielo calcáreo de la roca (Calvino, 2008, p. 36)

Escribo:

Un ruido blanco
en la blancura de la ballena
es piélago sagrado

En la instalación, tanto en la presentación de los objetos representados de la pintura, como en la pintura misma, todo es totalmente blanco. Hay un tratamiento especial en la luz de la galería como elemento estético. Los pigmentos blancos utilizados son variados, en sus texturas y luminosidad refractaria: acrílicos, óleo, pintura refractaria, tiza. La idea era potenciar el lenguaje pictórico.

Los procesos creativos de la obra fueron atravesados por estados de ensueño y vigilia. Como dice Ricardo Ibarlucía (1998), que parafrasea a Walter Benjamin, lo que interesa es el contenido manifiesto de los sueños, no el pensamiento latente. Lo interesante no es tratar las imágenes oníricas en su origen psicológico, sino en relación con las advertencias proverbiales “presagios, presentimientos y señales” (p. 78) que dirigen sobre el mundo de la vigilia. Los sueños no son claves de conflictos psicológicos individuales, sino el *médium* en el que se expresa la relación del sujeto moderno con el mundo de los objetos:

Presagios, presentimientos y señales atraviesan día y noche nuestro organismo como ondas en serie. Interpretarlas o utilizarlas es la cuestión. Ambas cosas son incompatibles. La cobardía y la pereza aconsejan lo primero; la lucidez y la libertad, lo segundo. (p. 78)

Escribo:

Empezar de cero
otra vez
nada
vacío
reto

Pieza 1: *Nada o la blancura de la ballena*



Por David Berardo (2017). Lienzo al óleo que da origen a la serie, iluminado por detrás-negativo (derecha), iluminado por delante (izquierda), 36 x 33 cm.

Se trata de una pintura al óleo en lienzo sobre bastidor, donde se representa una habitación despojada y degradada.

Se utilizó solo el color blanco. La obra tiene una base acuosa de gesso y luego fue trabajada por capas de óleo, dejando traslucir las líneas del dibujo. Esto posibilita que, por medio de una luz focalizada en la parte posterior del cuadro, se deje entrever la composición y estructura subyacente del dibujo y los objetos. Además, esta pintura puede recorrerse como un objeto escultórico o funcionar como un panel iluminado por detrás, lo que arrojará luces y sombras, proyecciones del dibujo.

En la pintura, como decíamos, se representa una habitación despojada y con un tratamiento por capas de pintura blanca. En el dibujo *subyacen* líneas como estructura constitutiva-constructiva. Pensando en lo arquitectónico como elemento de análisis, se tiene presente que en la arquitectura se conserva la historia y además, se narra desde sus propios cimientos. La pintura sugiere el desvanecimiento o degradación: la imagen es una habitación con objetos desdoblados, deconstruidos intencionalmente. Desde allí, me vi en aquella necesidad de crear, no solo desde la representación: pintura, sino más bien me pareció acertado llevar la pintura al espacio de la presentación, como objeto escultórico.

Piezas 2, 3, 4, 5: *La blancura de la ballena*



Por David Berardo (2018). Objetos de la instalación: *La grieta* (mesa intervenida, 115 x 50 x 73 cm), *El diálogo de las civilizaciones: un mito contemporáneo* (silla intervenida, 105 x 40 x 40 cm), *Cajoneado* (cajonera, 115 x 60 x 50 cm), *Colchón* (100 x 70 x 190 cm).

Estas piezas son la presentación de los objetos representados en el cuadro. Intenté construir desde la semejanza, sin llegar a una mimesis exacta de la representación pictórica originaria. Las piezas fueron intervenidas y deconstruidas con diferentes herramientas y materiales, para luego ser pintadas con diferentes preparados: gesso, pintura vial (refractaria), óleo, acrílico. Con respecto a la pintura vial, quería destacar que posee la particularidad de que, al ser iluminada, la luz refracta: el rayo de luz cambia de dirección. El gesso utilizado de base fue preparado investigando²⁰ las fórmulas preexistentes y adaptándolas según las necesidades matéricas de cada objeto.

Pieza 2: *La grieta*

Es una mesa intervenida en perspectiva y deformada. La línea que divide es una metáfora de la latente división de clases. Relaciono este objeto con la alimentación diaria, la familia en un contexto social y la destrucción de la mesa de goce alimenticio, una metáfora de la miseria.

Pieza 3: *El diálogo de las civilizaciones. Un mito contemporáneo*

²⁰ Doerner, Max (2001). *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*. Reverté.

Es una silla intervenida en perspectiva y deformada. Utilicé pintura refractaria, la que se utiliza para la señalización vial. Hay una intencionalidad de que esta materia refracte metafóricamente la invisibilidad de los desposeídos.

Pieza 4: *Cajoneado*

Es un mueble (cajonera) intervenido y deformado. En este, se guardan las piezas 6 y 7.

Pieza 5: *Colchón*

Es un colchón intervenido en perspectiva.

Piezas 6 y 7:

Son piezas complementarias que no figuran en la pintura. Se encuentran en los cajones del mueble. El papel principal de las piezas es lo oculto y los sentidos que provocan cada una de ellas. La pieza n. 6 *Homenaje a Demetrio Yatru*, se trata de una naturaleza muerta sobre tabla al óleo blanco. La pieza 7, son flores blancas.

2.4 Instalación, Intervención y Sitio Específico

Para Rosalind Krauss (1978), a mediados de los 60 el campo de la escultura generó una gran maleabilidad en la denominación de lo que es *Escultura*. Categorías como *Escultura* y *Pintura* pasaron a ser más elásticas y comenzaron a extenderse, para incluir diferentes prácticas. Krauss realiza un recorrido del concepto de la escultura y de los distintos pasos que la han llevado hasta un *campo expandido*, a través de ejemplos concretos de obras y artistas. Primeramente define a la escultura, teniendo en cuenta su lógica interna: la escultura es inseparable de la lógica del monumento. Las esculturas son normalmente figurativas y sus pedestales forman una parte importante, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa, se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. Según Krauss, la estatua ecuestre de *Marco Aurelio*, en el centro de Campidoglio y la estatua de Bernini *La conversión de Constantino* presentan un hito: un lugar concreto que señala un significado-acontecimiento específico (pp 59-74).

Como decíamos, la escultura se entendió como una representación conmemorativa, que está asentada en un lugar concreto para un significado o acontecimiento específico. Pero, según Krauss (1978), a fines del siglo XIX comienza a resquebrajarse esta lógica, por ello señala las características de dos esculturas modernas para fundamentar el desvanecimiento. Son *Las puertas del infierno* y la estatua de *Balzac*, por su “condición negativa” a aquella lógica del monumento: las esculturas fueron "arrancadas" de su lugar de origen e "incrustadas" en otros sitios, volviéndose huérfanas o nómadas. Esto produce, según Krauss, una abstracción que converge en la representación de sus propios materiales o procesos de construcción, así: "la escultura muestra su propia autonomía" (pp 64-65). A partir de aquí, la autora construye una cartografía, por medio de un concepto matemático, el cual refleja oposiciones (paisaje/no-paisaje, arquitectura/no-arquitectura), con la intención de expandir el campo de la escultura, para realmente decirnos que: “*escultura* no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente” (p 68). Nuevas categorías como *construcción-emplazamiento*, *emplazamientos señalizados*, *estructuras axiomáticas*, *emplazamientos marcados*, son propuestas para que el artista las “[...] ocupe y explore y para que la organización del trabajo no esté dictada por las condiciones de un medio particular” (p. 72)

Krauss (1978) no nos habla específicamente de los términos *instalación*, *intervención* o *sitio específico*, términos conceptuales que se fueron acuñando en los últimos años y aún hoy se encuentran en procesos de teorización²¹. El término *sitio específico* se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente pensado y diseñado para una locación en particular, de lo que se desprende una interrelación única con el espacio. Si la pieza se mueve del *sitio específico*, donde ha sido montada, pierde parte sustancial de su significado.

En cuanto a la instalación, es interesante el capítulo *Políticas de la instalación* de Boris Groys (2019), donde realiza un análisis de la diferencia entre una exposición convencional y una instalación artística. Explica primero los diferentes roles del artista y el curador y cómo esa división del trabajo se ha derrumbado (p. 50). Por otra parte, realiza una historización (como ya lo había hecho lúcidamente Jonh Berger (2007), en

²¹ Cfr. <https://www.pagina12.com.ar/177322-instalaciones-de-sitio-especifico> Recuperado 18, de agosto de 2022

Modos de ver) del rol de los museos, la circulación del arte, el status de la obra de arte y como el cuerpo del espectador dentro de ese contexto queda fuera del arte, porque dice Groys: "Todo el arte surge como diseño, ya sea diseño religioso o diseño del poder" (p. 52). De allí su diferenciación con la instalación artística: no circula, más bien se instala, por medio de una privatización simbólica del espacio público y ese espacio está diseñado de acuerdo a la voluntad soberana del artista, siendo el espacio mismo el soporte material fundamental: la distinción entre ese espacio marcado por el artista y el espacio público. Ahora bien, esta relativa demarcación del espacio de la instalación no supone un alejamiento del mundo, sino "una deslocalización y una desterritorialización de las comunidades transitorias de la cultura de masas, de un modo tal que las ayuda a reflexionar sobre sus propias condiciones y les da la oportunidad de exhibirse ellas mismas para sí mismas." (p. 62). Más allá de las consideraciones conceptuales de instalación, Groys nos advierte: "No hay que olvidar: el espacio de la instalación es móvil. La instalación artística no es para el *sitio específico* [...]"(p. 7).

Capítulo Tercero

Fuera de campo

3.1 Fuera de campo: proceso creativo, registro y montaje

En este tercer capítulo podemos zambullirnos en las experiencias del proceso creativo de una nueva producción en ciernes, la cual se divide en tres piezas y que en conjunto opté por llamar *Fuera de campo*. Pienso que nos encontramos en una alentadora oportunidad para acercarnos al quehacer artístico, desde una mirada en constante búsqueda y reflexión sobre el aquí y ahora. Relaciono este modo con las metodologías de investigación desarrolladas en el Capítulo Primero: *Investigación de acción para el arte*.

Como decíamos, decidí utilizar como título de esta investigación una definición conceptual que dialoga paralelamente con toda la producción audiovisual del proyecto y proviene precisamente de la imagen-sonido cinematográfica que es el de *Fuera de campo*:

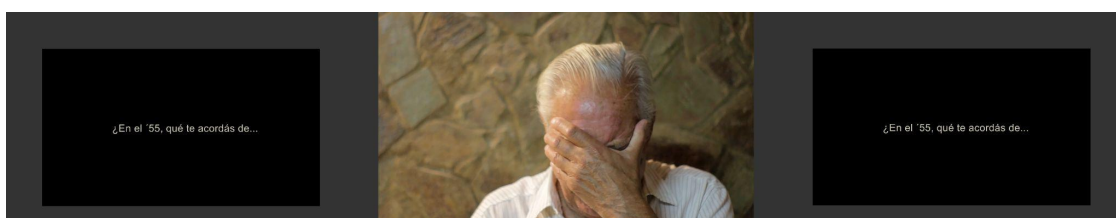
El campo, por su parte, es la proporción visible contenida por el cuadro. Es un espacio narrativo que nada tiene que ver con el espacio real en el cual se está filmando, ya que es imaginario. Como contrapartida del campo, existe un entorno invisible pero presupuesto, llamado “fuera de campo”. Tanto el campo como el fuera de campo pertenecen al mismo espacio virtual del relato, dentro del cual son reversibles y homogéneos. (Bettendorff y Prestigiacomo, 2002, p. 34)

Un título que sugiere una construcción de la espacialidad y la temporalidad, que además, es un elemento constitutivo del mismo discurso audiovisual. Por consiguiente, al dividirse la nueva producción en tres videos, se produce una fragmentación que potencia la dialéctica entre lo que está presente en la imagen y aquello que permanece ausente, generando así, espacios invisibles que puedan prolongar lo visible. Se halla una acción metafórica-poética y un proceso de selección de las imágenes y sonidos, que pone en marcha el discurso y su sentido en relación a la búsqueda de mi identidad. El *Fuera de campo* se propone realizar un esfuerzo más allá de qué y cómo las imágenes audiovisuales se proyectan.

3.2 Testimonio

Es un registro audiovisual de una charla íntima con mi abuelo Juan José Berardo, donde se reconstruye y transmite sus memorias de forma oral, acompañadas por archivos familiares, regionales y nacionales. El video fue registrado en el año 2014 y a partir de aquí comienza un recorrido de investigación. Se utilizan imágenes recopiladas que puntualizan, principalmente, los hechos ocurridos durante los años 1955-1956 en Argentina. Es en dicho momento, donde se inicia un quiebre en su vida, su renuncia como interventor interino en la Comuna de Carcarañá. La nombrada incisión va en resonancia con una serie de sucesos históricos-políticos: la destrucción de las básicas peronistas y la mítica desaparición de un busto de *Evita* en el mismo pueblo que ha devenido ciudad.

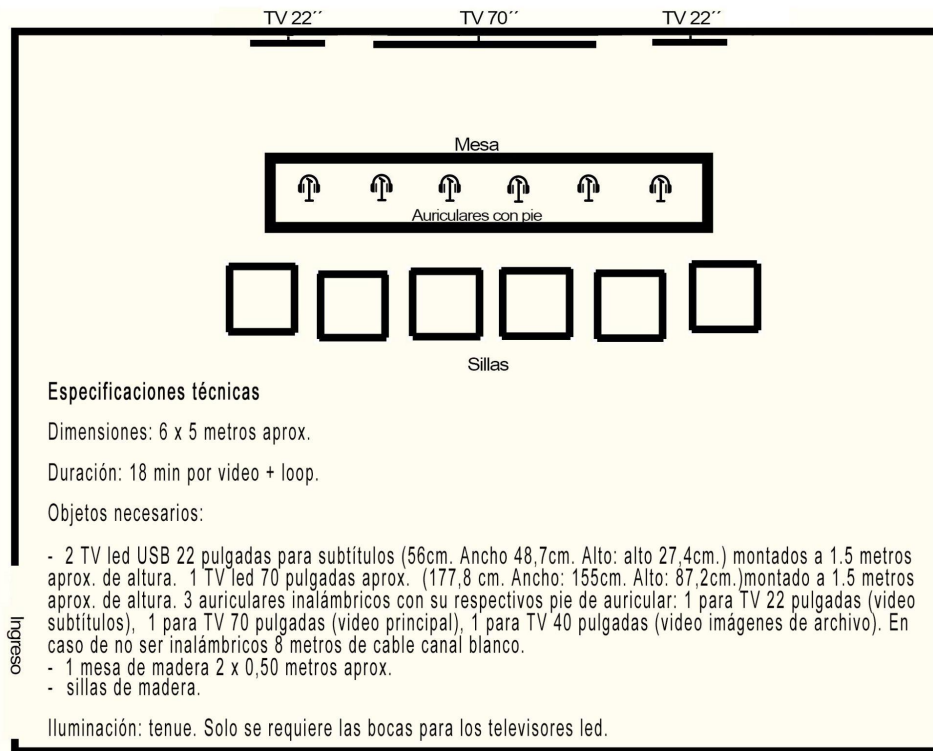
Estos hechos han causado un shock, una tensión, una interpelación, tanto en la vida de mi abuelo como en la mía. Se trata de una interrumpida historia política personal, silenciada o negada por un tiempo prolongado, que se entrelaza con la historia del país. A partir de este testimonio histórico, comencé un rastreo territorial-geográfico de imágenes políticas y simbólicas. Luego, las intervine en una reconstrucción desde el montaje audiovisual, con la intención de buscarles un sentido, liberando más de aquellos silencios, de esas *ausencias significantes*, de ese espacio- histórico-negado que me moviliza sensitivamente ¿Cuánto es propio y cuánto se hereda de una historia familiar? Mediante el proceso audiovisual y a través de mis búsquedas, filmaciones, montajes, como formas análogas de mi transcurrir y pensar, la obra intentará, desde el ensayo, replicar una historia en el presente.



Testimonio (2014-2022), por David Berardo. 00:18:22 + loop. Boceto de montaje.

Testimonio estará conformado por tres videos multicanal en simultáneo, dispuestos de izquierda a derecha de la siguiente manera: dos tvs led 22 pulgadas aprox.

y una tv. led 70 pulgadas aprox. ubicado en el centro. Por delante de las tvs se montará una mesa, donde estarán dispuestos tres auriculares y sillas para que los espectadores puedan observar y escuchar el testimonio.



Boceto de plano con especificaciones técnicas por David Berardo (2022)

3.3 Autorretrato

Con la lógica del *arte archivístico* y por las aperturas que genera la temática, creí adecuado y estratégico ampliar el campo de trabajo. Por ello, he viajado a diferentes ciudades en busca de archivos audiovisuales, documentales y fotográficos que trazaron la síntesis de un mapa en mi singularidad. La investigación transcurrió en: el Museo de la Ciudad (Carcarañá), Archivo General de la Nación, Archivo Audiovisual de Mar del Plata, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Museo Casa Rosada y Museo Evita. De esta manera, he compilado una gran cantidad de material de archivo que incorporé en un montaje experimental, donde la *cámara-ojo* y la *voz en off* recorre y busca como yo, hablar con las imágenes. Me propongo desde el ensayo audiovisual encauzar las búsquedas de todo un material heterogéneo. Al percatarme de ello, intento forjar una estética con las propias referencias analizadas y los autores investigados.

Inventar un *saber-montaje* o, dicho de otro modo, un *montaje de atracciones*²², que interroga desde una voz propia el material hallado como imágenes vivas, que se encarnan en una memoria inconsciente de recuerdos y olvidos; un trabajo donde la memoria, de alguna forma, toma cuerpo.

Evoco una especie de *Documental Subjetivo* como el de Chris Marker, o bien al *Cine Directo* de Harun Farocki, que trabaja desde una *dialéctica de las imágenes*, un concepto que tiene orígenes teóricos-filosóficos de Walter Benjamín. George Didi-Huberman explica:

Hablar de imágenes dialécticas es como mínimo tender un puente entre la doble distancia de los sentidos (los sentidos sensoriales, en este caso el óptico y el táctil) y la de los sentidos (los sentidos semióticos, con sus equívocos, sus espaciamentos propios). Ahora bien, ese puente, o ese vínculo, no es en la imagen ni lógicamente derivado ni ontológicamente secundario ni cronológicamente posterior: también él es originario, nada menos. (Didi-Huberman, 2017, p. 111)

Debido a la complejidad del material audiovisual recolectado, decidí fraccionar en 4 partes la línea de tiempo del video. Para el montaje en el espacio de estos videos pienso utilizar una técnica literaria de Burroughs (2013) con la idea de codificar o experimentar como en el ensayo, no linealmente, sino entretejiendo en una polifonía de campo de fuerzas. Como vimos en el *video experimental*, que no tiene una estructura narrativa tradicional (inicio-nudo-desenlace) y busca neutralizar lo lineal de la narrativa filmica. Se propone entonces, una multiplicidad de las pantallas con la técnica del cut-up que: "...consiste en cortar una página a lo largo y luego a lo ancho en cuatro partes. La parte 1 se ubica luego junto a la parte 4 y la parte 3 junto a la parte 2 en una nueva secuencia" (p. 46). Entonces, los videos 1, 2, 3 y 4 serán montados en el espacio con la técnica cut-up como video 4, 1, 3 y 2.

Video 1: Es un mapa cartográfico audiovisual, donde se plasman recorridos, recuerdos, conexiones y reflexiones con material de archivo, acompañados con mi voz en off. A partir de indagar en estos archivos, se reúnen testimonios, citas de lecturas y huellas del peronismo desde el 17 de octubre de 1945.

²² Conceptos acuñados por Didi-Huberman (2017) en sus observaciones sobre Sergei, Eisenstein (1923). *Montajes de atracciones*.

Video 2 y 3: Una experiencia que intenta descifrar algunos vestigios en los símbolos más presentes de *Evita*, desde las fotografías, textos, mis recuerdos. Una conversación con las imágenes de lo que significa todo aquel testimonio histórico en mí y qué podría hacer yo con ellas en el presente. Estos vídeos serán planteados en conjunto, desde el montaje en el espacio por su confluencia temática y en el orden 3-2 del cut-up.

Video 4: Con el recorrido de la memoria familiar pasada, el dibujo, la pintura y el ensayo audiovisual se construye un autorretrato desde el presente.

Seguidamente lo que veremos son los textos para los videos 1, 2, 3 y 4 que funcionan como mapa literario, para cada uno de los trabajos audiovisuales. Utilizaré otro diseño de normas APA para facilitar su lectura.

Video 1

Voz en off:

La historia de mi abuelo es un rompecabezas.

¿Cómo reconstruir su memoria?

Intento armar pieza por pieza la imagen. Encuentro silencios, zonas oscuras y la desaparición de la escultura de Evita. Aparto, rearmo y pienso. ¿Adónde me llevarán estas formas que me interpelan? ¿Cómo estas huellas persisten en mi cuerpo? ¿Qué me identifican con ellas?

Empiezo de cero, un reto, una encrucijada; explorar caminos del pasado y exteriorizar la intimidad de mi mundo. Un rompecabezas difícil o imposible.

En mi adolescencia, recuerdo haber leído una frase de Roa Bastos que decía: “Lo imposible no es sino la cadena de posibles que no ha empezado a desencadenarse aún”²³.

²³ Augusto, Roa Bastos (5 de febrero de 2016). *Augusto Roa Bustos*. Twitter. <https://twitter.com/roabastos/status/695744397263114240>

Mi abuelo contó su historia y me dijo: “Siempre he sido peronista, soy y moriré peronista, no hay nada que hacerle”²⁴ Pero: ¿Qué era eso del peronismo?

Decidí, entonces, trazar un mapa, un atlas de imágenes, sonidos, archivos y textos. Crear una máquina audiovisual que reproduzca mis experiencias, mis recorridos.

¿Destinos? Rosario-Caracarañá-Buenos Aires.

Descifro lagunas

como espejos de memorias.



Fotografía del archivo personal digitalizada e intervenida por David Berardo (2014-2022)

Placa:

Más difícil es honrar la memoria de los sin nombre que la de los famosos, de los festejados, sin exceptuar la de los poetas y pensadores. La construcción histórica está consagrada a la memoria de los sin nombre.²⁵

Walter Benjamin, *el filósofo desterrado*.

²⁴ Voz en off de mi abuelo Juan José Berardo. Berardo David, comunicación personal, 2014. Entrevista.

²⁵ Walter, Benjamin (2008). *Tesis sobre la historia: apuntes, notas y variantes. Fragmentos sueltos*. Tesis sobre la historias y otros fragmentos, pp. 91-92.

Voz en off:

Para empezar a entender un poco más a mi abuelo, sin dudas, tendría que ir hasta el 17 de octubre de 1945. Indagar la memoria colectiva para hallar las piezas que me faltan.

Leonardo Favio fue el mejor cineasta argentino que tomó imágenes de archivo para reconstruir los hechos más emotivos e históricos del peronismo.

Dussel define:

Pueblo es el bloque social de los oprimidos en las naciones; es decir, las clases obrera y campesina (sean nativos, campesinos pequeño productores, peones de campo, etnias o tribus). En fin, la población periférica nacional negada desde la centralidad de las capitales o regiones capitalistas privilegiadas en los mismos países dependientes.²⁶

Kusch sintetiza: “(...) el desamparado de los suburbios de nuestras capitales, el mestizo y más allá el indio”.²⁷

Las reducciones de indios, las explotaciones mineras, los ingenios azucareros, los yerbatales, las forestales, los mataderos...un pueblo castigado, sumergido y negado.

Un país industrial se comienza a construir en las periferias de las grandes ciudades y aquel pueblo se convertiría paulatinamente en clase trabajadora.

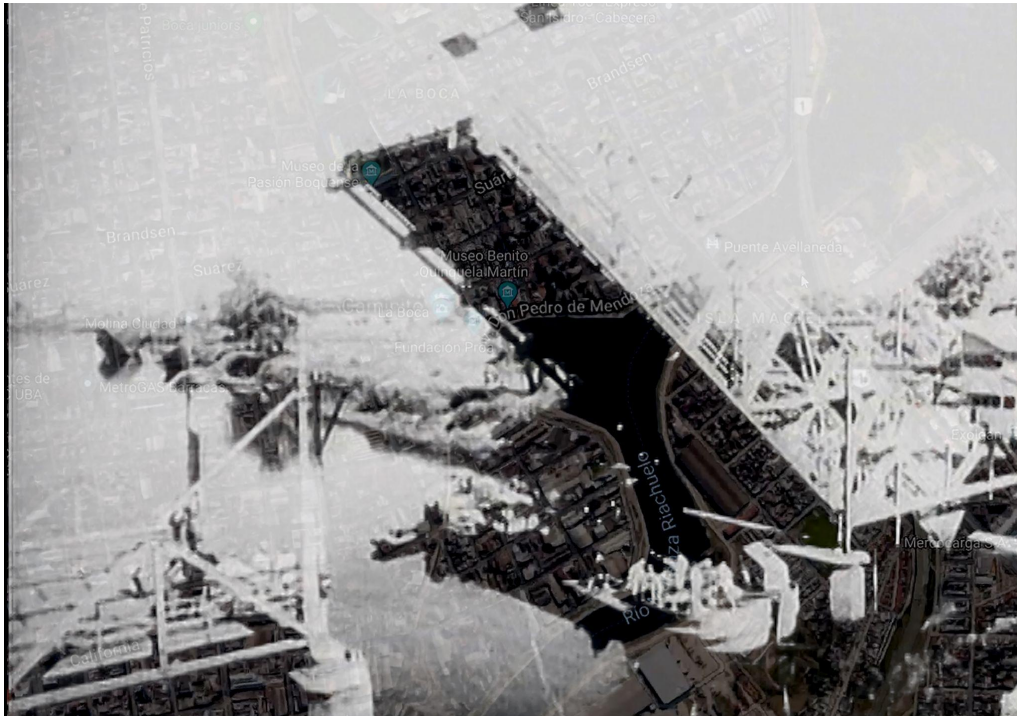
Esa gran masa segregada en los márgenes, se moviliza hacia el centro de la ciudad de Buenos Aires, para pedir la liberación de su líder: Perón. Al cual reconocían como el “Coronel del pueblo” tras otorgarles una serie de derechos en pugna y un rol dentro del aparato del estado.

²⁶ Enrique, Dussel (1970). *De la política al antifetichismo. Exterioridad social nacional*. Filosofía de la liberación, p. 121.

²⁷ Rodolfo Kusch (2007). *Tango*. Obras Completas (IV), p.481.

Los puentes del Riachuelo se elevan para impedir el cruce. “Se pretendió que no cruzaran el río, pero, de todas maneras, lo hicieron; incluso contaminándose con esas aguas.”²⁸

Pueblo de suburbio y Riachuelo, que bajo el sol que caía a plomo sobre la Plaza de Mayo, la inundaba con hedor.



Video 1: Imagen audiovisual intervenida de la película *Gatica, el Mono* (1993), de Leonardo Favio. [Captura de video]

Scalabrini Ortiz evoca:

Era el subsuelo de la patria sublevado (...) Descendientes de meridionales europeos iban junto al rubio de trazos nórdicos y al trigueño de pelo duro en que la sangre de un indio lejano sobrevivía aún²⁹.

El poema de Leónidas Lamborghini dice:

Al paso

²⁸ Daniel, Santoro et al. (2019). *Agua: goce peronista y riachuelo*. Peronismo. Entre la severidad y la misericordia, p. 32. Berardo David, comunicación personal, 5 de marzo de 2022. WhatsApp. Cita-audio del autor. WhatsApp.

²⁹ Raúl, Scalabrini Ortiz (2009). *Emoción para ayudar a comprender*. Tierra sin nada. Tierra de profetas, pp. 29-30.

al paso

cuando algo

desde lo más profundo

empezó a rechinar

en mí

con lo quejidos

del viejo puente

del Riachuelo

nunca has oído

ese chirriar

me dictó

la cabeza

cuando el viejo

puente

se levanta

y también

cuando desciende

cae

condenado a subir

y bajar

todos los días

anclado

en la

pestilencia

(...)

el puente

se queja como eso

que aún tengo

en lo profundo

alzándose o

bajando

en medio del súbito

silencio

sólo

él

se escucha

y es para despertar

aquello

más profundo

en cada uno³⁰

Daniel Santoro explica³¹:

El río, como límite, es el emblema fundacional, al cruzar un cauce de aguas, se produce su irrupción en la historia (...) Las aguas contaminadas como perímetro protector contrastan con las aguas puras que se encuentran en el centro de la ciudad, siempre junto al palacio (...) Todo cruce de un curso de agua es definitorio, cambia la existencia, es un rito de pasaje (...) Ahora bien, ese cruce simbólico de las aguas contaminadas que hace el peronismo accediendo a la ciudad, lo convierte en un actor político ineludible que transforma a la ciudad que fue penetrada³²

*El subsuelo también produce revoluciones.*³³

*Las patas en la fuente.*³⁴

Placa:

No se trata de que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para constituir una constelación.³⁵ Walter Benjamin, *el filósofo desterrado*.

³⁰ Leónidas, Lamborghini (1971). *Las patas en la fuente*. El Solicitante descolocado, pp 71-74.

³¹ David Berardo, Daniel Santoro, comunicación personal, 5 de marzo de 2022. Cita-audio del autor. WhatsApp.

³² Daniel, Santoro et al. (2019). *Agua: goce peronista y riachuelo*. Peronismo. Entre la severidad y la misericordia, p. 31.

³³ Eduardo, Galeano (2010). *El subsuelo también produce golpes de estado, revoluciones, historias de espías y aventuras en la selva amazónica*. Las venas abiertas de América Latina, p. 176.

³⁴ Leónidas, Lamborghini (1971). *Las patas en la fuente*. El Solicitante descolocado, p. 8.

³⁵ Walter, Benjamin (2008). *Tesis sobre la historia: apuntes, notas y variantes. Fragmentos sueltos*. Tesis sobre la historias y otros fragmentos, pp. 95-96.

Video 2

Voz en off:

Esta es la fotografía del archivo familiar que se repite una y otra vez en mi cabeza. Combino las partes en una red de historias. Develo mi enigma: obreros comunistas, anarquistas y demócratas progresistas que se pasaron al partido Peronista, frente a la comuna de Carcarañá, mi ciudad natal, con un busto de Evita. Ahora me pregunto, como lo hizo William Mitchell ¿Qué quieren decirnos realmente las imágenes?³⁶ ¿Qué le³⁷ falta decir?



Inauguración del busto de Eva Perón, Carcarañá (1953). Archivo familiar Berardo David.

Según las actas comunales de la época, que están en el Museo de la Ciudad, se tardó más de un año para realizar la escultura y encontrar un sitio para emplazarla. Al poco tiempo, el busto fue desaparecido.

³⁶ William J. T., Mitchell (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* [Archivo PDF]. http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2017/04/WJT-Mitchell_Que-quieren_realmente_las-imagenescompress.pdf

³⁷ En singular, porque se refiere al busto y se corresponde al montaje de imágenes reproducidas en el video.

Mi amigo Julián me contó que una noche de abril de 1956 se arrastró con una soga el busto de Evita por la calle principal de la ciudad. Se cree que fue enterrado en un pueblo vecino. El mito continúa, como en otras localidades, donde las desapariciones se repiten como los entierros.

Comienza la búsqueda de una representación destruida, una falta simbólica que se siente. La escultura permanece perdida hasta el día de hoy.

¿Por qué la representación de Evita ha generado tanto amor como odio? ¿Dónde empieza lo sagrado y dónde termina lo profano?

El museo de Carcarañá me proporcionó otra fotografía. Es el día de la inauguración del busto. Miro. No quedan rastros, solo imágenes. Pienso. Una búsqueda de aquello que se vio por última vez.



Inauguración del busto de Eva Perón, Carcarañá (1953). Museo de la Ciudad de Carcarañá - Cortesía de Benedetto, Alberto José.

Avanzado el día, la ciudad se me muestra indiferente, porque guarda secretos. Estoy frente a la Plaza Independencia. Observo el deterioro de la fotografía que tengo en mi mano. Levanto los ojos. En el lugar de la escultura siempre hubo un vacío y sin embargo, algo me devuelve la mirada.

Placa:

El problema es igual en un hombre o en una tribu o en un pueblo total o en un mundo. (...) Érase un barrio, una ciudad, un pueblo, un país o un mundo.³⁸ Leopoldo Marechal, *el poeta depuesto*.

Voz en off:

En mi pueblo, el busto de Eva había desaparecido una noche de abril de 1956, al igual que la pintura original al óleo de esta imagen que conozco hoy gracias a unas tantas ediciones salvadas de su destrucción: *La razón de mi vida*³⁹ fue el libro más leído, odiado y amado de aquella época.

Mediante el artículo 19 del decreto-ley 4161⁴⁰ dictada en marzo de 1956 por la "Revolución Libertadora", la obra quedaba prohibida en todo el territorio Argentino, de la misma manera que todos los emblemas e inclusive cualquier palabra que recuerde al movimiento.

Un ejemplar de *La razón de mi vida* fue oculto por mi abuelo durante muchos años en sus viejos roperos. El libro iba cambiando su refugio de mudanza en mudanza. Fue el único libro que heredé, entre los pocos que tenía. Cuando era chico, lo sacaba del cajón del ropero de la habitación y me sentaba a hojearlo junto con las fotografías peronistas y los grafismos al azar que después, recordé míos. Ahora puedo mirar una página intacta. Un arquetipo simbólico. Es ella santificada. Esa mujer: Evita.

En su libro, *Escribir las imágenes*⁴¹ Andrea Giunta realiza una investigación detallada sobre la pintura. El óleo fue creado por el pintor Numa Ayrinhac. La imagen recurría a una exuberancia recortada por cierta austeridad: un vestido de broderie oscuro diseñado por Rocheau con una rosa de seda natural rosada aplicada en el hombro.

Gabriel y Alicia, amigos de mi ciudad, me cuentan que la abuela de Nérida Martín, una vecina de Carcarañá, allá por mediados de 1950, le confeccionó una flor a Evita de obsequio, para agradecerle por un empleo y una máquina de coser. A veces, me permito creer que la flor obsequiada es la misma de *La razón de mi vida*. Ahora, y

³⁸ Leopoldo, Marechal (1970). *Rapsodia III*. Megafón, o la guerra, pp. 91-94.

³⁹ Eva, Perón (1951). *La razón de mi vida*. Peuser.

⁴⁰ República Argentina (1956). *Boletín Oficial* [imagen]. Internet Archive. https://archive.org/details/Boletin_Oficial_Republica_Argentina_1ra_seccion_1956-03-09

⁴¹ Andrea, Giunta (2018). *Polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón*. *Escribir las imágenes*, pp. 117-130.

quizás de una manera absurda, esta historia es un mito que me inquieta hacia una búsqueda de sentido.

Ahora quiero saber todo sobre la pintura y la flor. Quiero reparar en estas pérdidas a partir de su reconocimiento materializado en recorridos geográficos como metáforas de hallazgos: poner en palabras qué es lo que ha pasado y cómo afecta en el devenir de mis voluntades veladas y fraternales.



Video 2. La flor que se observa es de seda natural, por David Berardo (2022). [Captura de video]

Placa:

“Y, ¿quién recuerda que las flores son los órganos sexuales de las plantas?”⁴² Enrique Dussel, *el filósofo exiliado*.

⁴² Enrique, Dussel (2007). *La eticidad del pro-yecto erótico*. Para una erótica latinoamericana, p. 99.

Video 3

Placa:

Hemos guardado un silencio bastante parecido a la estupidez. Proclama insurreccional de la Junta Tuitiva en la ciudad de La Paz, 16 de julio de 1809.⁴³



Imagen digitalizada de un ejemplar del libro *La Razón de mi vida* (1951). Grabado fotomecánico del óleo (1950) de Numa Ayrinhac.

Voz en off:

¿Dónde se encontraba esta representación antes de ser destruida?

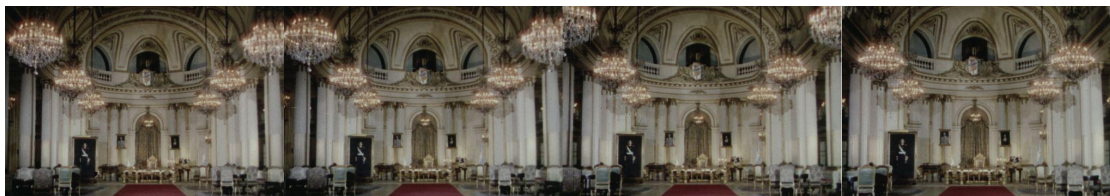
¿Quién me mostrará sus últimas huellas?

Admito la contingencia: por años se ha tejido un velo que calla las ruinas de un pasado y es mi gran ilusión redimir, tajar el velo, desocultar, traspasar las fronteras de lo visible.

⁴³ Eduardo, Galeano (2010). *Las venas abiertas de América Latina*, p. epígrafe anteportada.

Una intuición como una voz, que solo podría escucharse con sordina, se acerca y avanza hacia esa pequeña hebra de sonido.

El encuentro con este travelling me resulta un juego de cámara-ojo que camina. Un palpito me dirige y experimento otras ansias.



...Y Argentina detuvo su corazón (1952), 17m48s. Cortesía: Archivo General de la Nación.
[Captura de video, secuencia travelling]

¿Por qué voy? ¿Qué me atrae a buscar esta imagen?

Durante las charlas con mi amigo Pablo, le cuento sobre el mito del nacimiento de Evita: su origen habría sido en Los Toldos, entre mapuches. Aurora Venturini en su ensayo *Las Marías de los Toldos* describe a los mapuches como “(...) sangre orgullosa aunque despreciada por el grupo invasor de vascos y algunos gallegos que han hecho mucho por Junín pero poco por Los Toldos que es todo breñal, animales sueltos, y algunas pequeñas estancias que no ocupan a los indios, ahí no hay esperanza para quien desee salirse del olvido y ser algo, alguien (...)”⁴⁴

Supongo que los Araucanos se trasladaron hacia la provincia de Buenos Aires, luego de la Campaña del Desierto. Habitaban en tolderías y la partera de Eva, una vecina nativa, fue quien la trajo al mundo. De ser esto así, me dice Pablo, ese primer contacto adquiere una dimensión que roza lo sagrado.

Rescato de Aurora Venturini algo más sobre el lugar de nacimiento de Eva:

En las tolderías, donde el hambre, la enfermedad y el dolor son tan comunes que los indios suponen que en todo el mundo es igual y no se defienden de ninguna de esas calamidades. A María Eva la aceptan porque no les tiene asco, ha limpiado heridas, lavado cabezas que estaban cubiertas de moscas formando un gorro que casi no podía despegar, ella los ama (...)”⁴⁵

⁴⁴ Aurora, Venturini (1991). *Las Marías de los Toldos*, p. 17.

⁴⁵ Op. cit., p. 74.

Recuerdo el pasado de mi ciudad, donde vivían los nativos *Carcaraes*, que desaparecieron de la historia, luego de ser reducidos y encomendados como esclavos. Creo que mi bisabuela María, al ser criolla, podría haber tenido sangre de estos pueblos Chaná-Timbúes. Algo se corresponde, una secreta conformidad, una especie de simpatía con la historia de Eva y su partera.

En la frontera de una posibilidad, algo en la raíz de mi memoria se conmueve.

“Fuegos en la calle del frío de esta muerte.

Fuegos en el frío de la noche de esta acefalía.”⁴⁶

La jefa espiritual de la nación, ha muerto. La conductora. Esa mujer. La oficial, la real, simbólica e imaginaria. La mujer bicha, marica. La mujer fácil. La militante en el camarín, la actriz. La provinciana, Cholita, marginal, pobre, bastarda, humillada, resentida. La llena de joyas. La única reina de Dior. La zurda combativa, que compró armas al príncipe de Holanda para armar milicias proletarias. La abanderada de los humildes. La conspirativa, franquista, fascista, paternalista, demagoga, sectaria. La fanática, “instrumento antidemocrático” repartiendo frazadas o fajos de billetes. La pródiga, la mujer pública, política, obrera, creadora del partido femenino. La novia de la revolución. La primera dama. El poder con faldas. La revolución hecha mujer. La hembra-macho, la yegua, la mina cruel, la prostituta, la Santa. Latinoamericana. A las 20:25, con 33 años, la señora se ha apagado, entró en la inmortalidad: la amada. La desaparecida, objeto de deseo: embalsamada. La muñeca de carne y hueso: odiada. La tumba sin paz: profanada. No está muerta, está más viva que nunca. *Evita vive*.

También y luego,

Rey de la ciénaga:

¿Nunca es suficiente?

El teniente coronel la agarró de la mano, se la llevó y la violó.

“-Es mía -dice simplemente-. Esa mujer es mía”⁴⁷

Los notables le arrancaron piel de la oreja,

los notables le cortaron un dedo.

⁴⁶ María, Negroni (2007). *III. Perón ha muerto*. La Anunciación, p. 78.

⁴⁷ Rodolfo, Walsh (2019). *Esa mujer*. Cuentos completos / Rodolfo Walsh, p. 297

“Sí. Eso no lo podía hacer cualquiera. Hacía falta alguien con autoridad científica, moral”⁴⁸

*Ultrajar, mutilar a Maria Maggi de Magistris.
Para muchos, muerta era más peligrosa que viva.
La gente no olvida.*

Lo perverso se desliza sobre el cuerpo de la mujer del pueblo, utilizado una vez más como botín de batalla, como mediación de poder conquistador (o derecho de conquista).

Dice Horacio González: “El sujeto de ‘amor colectivo’ que ella construía infundía temor”⁴⁹

La secuestraron, la desaparecieron, la mutilaron. Lo que le hicieron a Evita, se lo hicieron al pueblo.



El bombardeo de la Plaza de Mayo (1955). Cortesía Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
[Captura de video]

⁴⁸ Op. cit., p. 295.

⁴⁹ Gonzalez, Horacio (2019). *Capítulo 7: Soy fanática*. Evita, la militante en el camarín, p.89.

Voz en off del autor⁵⁰:

(...)

Era ver contra toda evidencia
Era callar contra todo silencio
Era manifestarse contra todo acto
Contra toda lambida era chupar
Hay Cadáveres

Era: “No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se dan
cuenta”

O: “No le vayas a contar que lo vimos porque a ver si se lo toma a
pecho”

Acaso: “No te conviene que lo sepa porque te amputan una teta”

Aún: “Hoy asaltaron a una vaca”

“Cuando lo veas hacé de cuenta que no te diste cuenta de nada
...y listo”

Hay Cadáveres

(...)

En el campo
En el campo
En la casa
En la caza
Ahí
Hay Cadáveres

En el decaer de esta escritura
En el borroneo de esas inscripciones
En el difuminar de esta leyenda

(...)

Hay Cadáveres⁵¹

⁵⁰ Néstor, Perlongher (1989). *Néstor Perlongher - Cadáveres* [Webinar]. Internet Archive. <https://archive.org/details/NestorPerlongher>

⁵¹ Néstor, Perlongher (2008). *Cadáveres*. Prosa Plebeya: Ensayos 1980-1992, pp. 234, 235. Colihue.

Placa:

(...) tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer⁵² Walter Benjamin, *el filósofo desterrado*.

Video 4

Placa:

Sucede con frecuencia que pensando hacer una experiencia sobre los demás la hacemos realmente sobre nosotros mismos⁵³ Oscar Wilde, *el poeta indecente*.

Voz en off:

¿Cómo buscar una voz propia y construir un autorretrato a partir de la memoria de mi abuelo?

En la necesidad de un otro, para encontrarme interiormente, enfrente imágenes y corroboro de manera intuitiva lo que me identifica.

Algo se repite del otro, en uno mismo.

Trazo un camino genealógico de cegueras, movimientos que funcionan como recuerdos. El camino deja huellas y sedimentos grabados, impresos en surcos, huecos o cauces. Elijo lo que se lleva mi mirada.

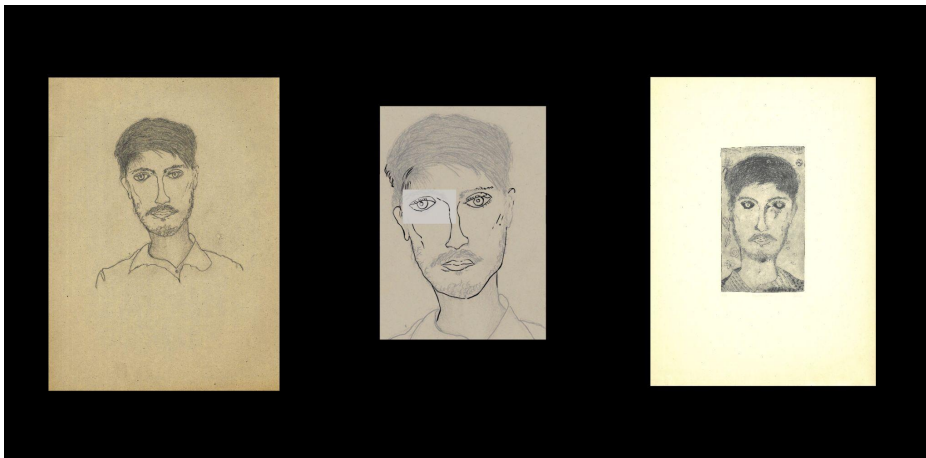
Para interpretar es necesario detenerse, trazar un mapa, contextualizar, dibujar: principio de un fin, para comenzar de nuevo.

Un dibujo es el origen que antecede a una obra, es el núcleo que subyace en una pintura.

⁵² Walter, Benjamin (2008). *Sobre el concepto de la historia*. VI. Tesis sobre la historias y otros fragmentos, p.40.

⁵³ Oscar, Wilde (1982). *Capítulo IV*. El retrato de Dorian Gray, p. 113.

Autorretrato es: pasado, espejo y reflejo, entrar en un bosque de símbolos, de indicios. La mirada aparecida.



Dibujo, resultado del proceso para autorretrato audiovisual y grabado, por David Berardo (2022). Tríptico.

Placa:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo *tal como verdaderamente fue*. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro⁵⁴ Walter Benjamin, *el filósofo desterrado*.

Voz en off:

Continúo con la búsqueda de donde se encontraba por última vez la pintura *La razón de mi vida*. Voy trazando el mapa de mis recorridos y la línea de un círculo finaliza en la mirada de mi autorretrato.

Raúl Omar Faust trabaja en el Museo Casa Rosada⁵⁵ y me señala que tengo una historia que se ha transformado en mito urbano. Me cuenta, además, que otras obras destruidas fueron las esculturas que coronaban el edificio de la Fundación Eva Perón. Esculturas alegóricas de mármol, realizadas por el artista italiano Leone Tommasi⁵⁶.

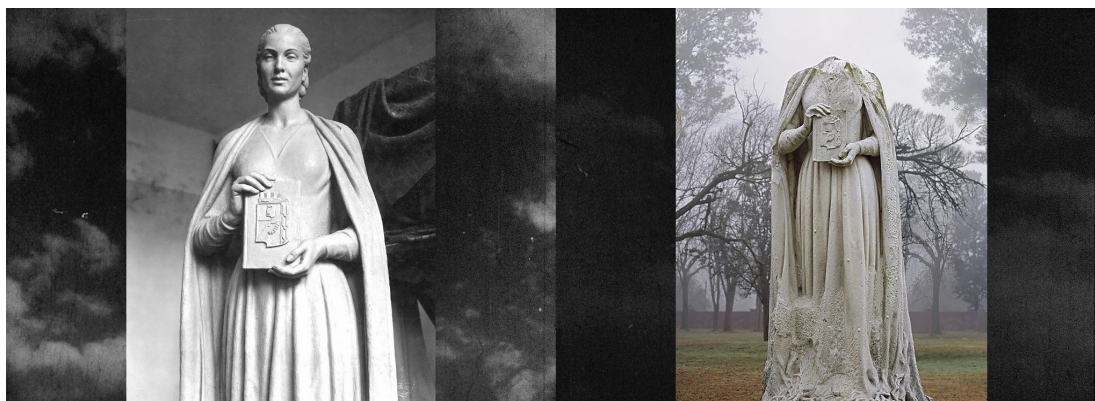
⁵⁴ Walter, Benjamin (2018). *Sobre el concepto de la historia. VI*. Tesis sobre la historias y otros fragmentos, p. 40.

⁵⁵ Berardo David, comunicación personal, 4 de marzo de 2020. Gmail.

⁵⁶ Leone Tommasi (1903-1965) fue un escultor y pintor italiano. Entre 1950-1954 viajó a la Argentina para realizar varias esculturas de mármol de Carrara con un gran contenido social, que fueron emplazadas en la Fundación Eva Perón. Además proyectó estatuas para Eva y el Monumento al trabajador que tendría 62 metros de altura, siendo para la época el más alto del mundo.

Raúl leyó alguna vez (hace bastante tiempo), que formaron parte de relleno de cimientos, pero nunca más encontró esa información.

La escultura *La razón de mi vida*, aparentemente fotografiada en el taller de Leone Tommasi en 1954, es la que luego aparece decapitada en el Riachuelo en el año 1996 y fotografiada por Santiago Porter⁵⁷ para su serie bruma, en el 2008. Estuvo 40 años oculta bajo un río.



Video 4. La imagen de la izquierda es la escultura *La razón de mi vida*, de Leone Tommasi, cortesía del Archivo General de la Nación. La imagen de la derecha es la fotografía de Santiago Porter. [Secuencia de video].

Dice Santoro⁵⁸:

Este gesto de arrojar las esculturas al río contaminado, devolverlas al caos primordial de una cloaca a cielo abierto, pretende marcar, re-establecer un perímetro civilizado que nunca debió haberse cruzado⁵⁹

La película *Gatica, el Mono* de Leonardo Favio se filmó en 1993. Favio realiza en esta toma una reconstrucción (desde su imaginario) de la quema del retrato de Perón y Eva, pintado por Numa Ayrinhac. Nada menos que el cuadro presidencial, que fue exhibido hasta 1955 y alguien lo salvó de las llamas. Fue retirado a escondidas, cortado al ras del marco con una trincheta, doblado y enrollado. Esa persona que arriesgó su vida por un cuadro, se mantiene hoy en día anónima. El cuadro apareció recién a finales

⁵⁷ Porter, Santiago (23 de enero de 2022). *Bruma (segunda parte)*. Santiago Porter. <http://www.santiagoporter.com/textos>

⁵⁸ Berardo David, comunicación personal, 5 de marzo de 2022. Cita-audio del autor. WhatsApp.

⁵⁹ Daniel, Santoro et. al. (2019). *Agua: goce peronista y riachuelo*. Peronismo. Entre la severidad y la misericordia, p. 38.

de los 90, en una casa de remates. Estuvo escondido cuarenta años y tuvo que ser restaurado dos veces por unos daños recibidos sobre la representación de Eva.

Las quemaduras de los cuadros de Juan Domingo Perón y Eva Duarte se hacían en actos públicos, cuyos registros filmicos aún hoy se conservan.

Una cámara lenta nos deja ver un aparente *rito de ira*: danzantes sobre una imagen que yace en el suelo.



La hora de los hornos (1968), de Fernando E. Solanas y Octavio Getino. [Captura de video, secuencia de la película].

Raúl me cuenta: “alguna vez vi en venta una foto de un cuadro de Perón y Evita cuando es tirado por una ventana del diario ‘La Prensa’, pero no pude comprarla aquella vez y luego nunca más la volví a ver.”

Placa:

Viernes 20 de marzo de 2020, 22:53pm. Email enviado al Museo Evita⁶⁰

Voz en off:

Estuve buscando hace unas semanas atrás en el Archivo General de la Nación y en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (ex Palacio Unzué) registros audiovisuales

⁶⁰ Berardo David, comunicación personal, 20 de marzo de 2020. Gmail.

de los posibles lugares donde pudo estar, por última vez, la pintura *La razón de mi vida* de Numa Ayrinhac. Busqué en filmaciones de los interiores del Palacio Unzué, de la CGT, en su primer despacho (donde fue la Secretaria de Trabajo), en el Despacho Dorado, desde el período 1952-1956. Por suerte di con muy buenos registros y creo que encontré algo. ¿A ustedes les parece que podría ser una copia del óleo original o el original en sí?

Placa:

Respuesta de Museo, jueves 21 de mayo de 2020, 16:34 pm.

Voz en off:

El tamaño de esa obra no parece ser del tamaño que trabajaba Numa. Y lo que me parece raro es que esté al revés de cómo la acostumbramos ver. Debería consultar con la curadora, ella es Licenciada en Arte.

Placa:

Respuesta mía, viernes 22 de mayo de 2020, 01:48 am.

Voz en off:

En cuanto a que esté al revés, que fue lo primero que me llamó poderosamente la atención, yo creo que podría ser porque la representación que conocemos es la que aparece en el libro, que creo que es un grabado fotomecánico. Y como suele suceder, si no fue “espejado” el negativo, la imagen sale al revés.

Respecto a los tamaños con los que trabajaba Numa, no estoy seguro. En el video del Palacio Dorado se ven retratos aún más pequeños, que parecen ser de su autoría.



Sucesos Argentinos y Noticiero Panamericano (1953), 00m47s. Cortesía: Archivo General de la Nación. [Captura de video]

Voz en off femenina:

Una rosa sostiene al mundo/amante sublevada. No entra en fortalezas teológicas, no recompone detalles de espanto. Se desapega de la repetición, prefiere lo que arde en un silencio asediado. Con cada pétalo paga miserias tristes/los pájaros sin rama/la sumisión del miedo. Crea actos que el tiempo no se puede comer. Es la nación de sueños que sueñan todavía/sola ahí/sin falso corazón.⁶¹ Juan Gelman, *el poeta exiliado*.

⁶¹ Juan, Gelman (2013). *CXI. Hoy*, p.121.

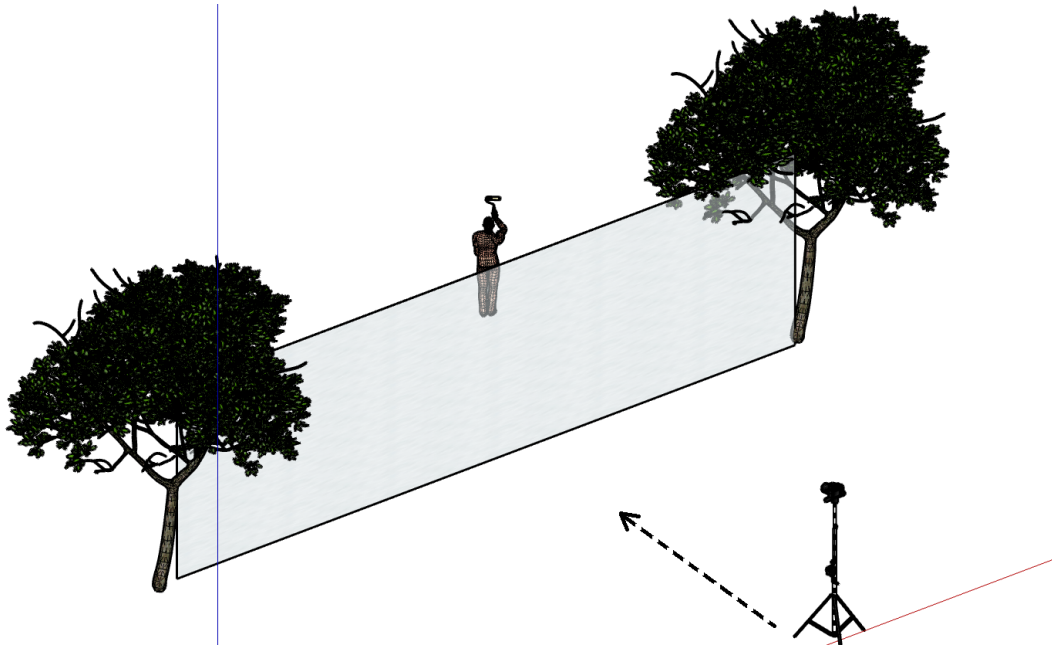
3.4 Mi isla

Se suscitó una necesidad concomitante -artística vincular- para problematizar y desarrollar este proyecto. La cual transcurrió como una experiencia artística colectiva, en la Residencia-Taller Bandera de Agua II ubicado en la Isla Charigüé, en la que fui seleccionado. Creo totalmente oportuno realizar esta experiencia en la isla: las residencias artísticas como experiencias vincular-artística, intensifican mi proceso creativo y me ayudan a instaurar nuevas formas cognoscentes.

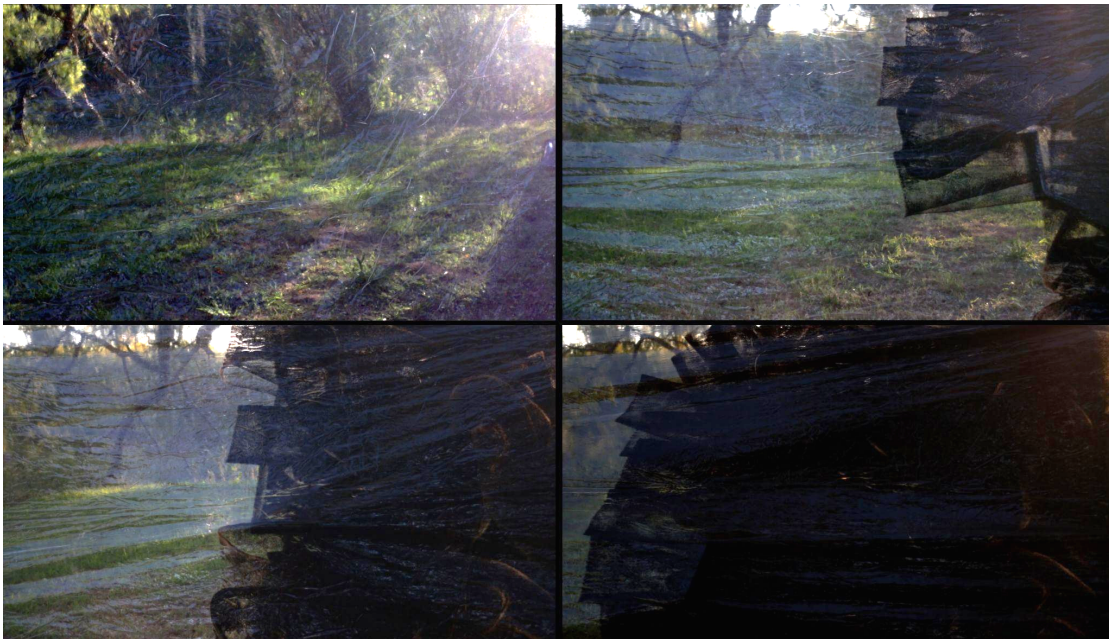
Allí materialicé el tercer registro poético-audiovisual, abordando metafóricamente la temática anteriormente planteada; a saber: la historia oculta, la periferia, la pérdida, la destrucción, la desaparición, lo negado desde un lenguaje audiovisual; y que al mismo tiempo, esa imagen-sonido nos proyecte alguna invención o esa *chispa esperanzadora*.

Considero que esta experiencia sensibiliza mis percepciones para interpretar lo familiar e histórico desde un distanciamiento donde se amplía el campo de mis procesos creativos. Específicamente, trabajo desde la propia memoria corporal, pensada como territorio político en constante transformación.

(...) oscura cómo lo desconocido, verde de vida, aislada y misteriosa. Las islas siempre han abrigado nuestras fantasías conscientes y nuestras proyecciones inconscientes. Evocan la evasión, la soledad, el refugio o lo cautivador. Las islas figuran en los mitos y relatos de las culturas de todo el mundo y hay inhóspitas y ocultas islas de los muertos, o islas de los bienaventurados, eternamente fértiles y de cuyos árboles gotea miel (...) Intensamente fascinantes para la imaginación, las islas evocan porciones desprendidas de consciencia, animadas por las acuosas profundidades de la psique. Representan secretos que aíslan, el sedimento acumulado de memorias remotas, deseos tabú, traumas disociados. Pueden ser “magnéticas y evasivas”, y pueden tener un efecto sutil e insidioso. (Franz, 1982, p. 124)



Boceto de intervención por David Berardo (2022)



Registro de intervención performática por Berardo David en Isla Charigüe (2022). [Secuencia de capturas de video]

Mi isla es el registro de la intervención performática y colectiva realizado en la Residencia. A continuación, transcribo un ensayo poético, con la idea de yuxtaponer palabra e imagen en la edición del registro audiovisual.

Fuera de campo / mi isla

Río Carcarañá:

agua visible y secreta,
agua de recuerdo,
que viene a la boca,
al oído.

Cauce que confluye,
recodo del río grande,
pariente de lluvias:

Paraná.

A todo rumbo

por un Río oscuro,

[Riachuelo de los Navíos,
pestilentes]:

unos párpados se cierran,
pero unos oídos sin velo
escuchan
retumbar la tierra del agua/
hollada
por *la raza*.

En la deriva del abismo,
costa a costa o casi,

el agua:
se esconde una guerra,
con sedimento profundo.

Una voz,
en fuera de campo,
relata sobre el silencio,
perdura y se esparce
en desembocaduras.

Distancia barrancosa,
negra.
Aislado en refugio soberano,
al amparo del viento:
yo también construyo esos ríos.

*

Cuando el cemento de la ciudad nos obtura la vigilia
con nuestras palas navegamos hacia las islas.
Allí pescamos en silencio algún sueño
sobre la pantalla calma del río marrón.

Ayer nomás había isla todavía,
nos hundíamos en sus caminos
con abundantes cielos
de suelo amarillento,
de claridad verde horizonte.

El humo de la quema azota los vientos.
El fuego enceguece la orilla nocturna:

anemofilia de muerte
en una ciénaga de avaricia ominosa
y estéril.

Todo el humedal se nos ahoga.

*

Voz de agua muerta,
sangre seca.
Han alcanzado tus cuerpos/
sucio amargor.

En esos días
una nube horrible
del antepasado
acecha.

Gritos de tormenta
deshace,
renueva las flores:
dulzuras del tiempo,
regalos del agua.

Por encima aun
del polvo negro,
una rosa de destiempo

[sobre los paisajes de la promisión]
navega el viento.

Gran camino que anda.
¿Quién cruzará sin bendecir
la flor que brotó?

En subterránea armonía
al otro lado de los sentidos
testigo de lo que va quedando:
marcha mi isla.

Reflexiones

Puede ser un hecho inconcebible utilizar un lenguaje expresivo para una investigación, dificultoso partir del seno familiar, exponer un mundo afectivo. Resulta complejo tomar distancia con lo que nos constituye emocionalmente y abordar diferentes formas de representación desde un trabajo de campo personal. Más allá del gesto recurrente, que puede ser revisar lo hecho desde el *archivo personal*, fue decisivo ante esta problemática. El archivo personal o *dossier* debería ser interpretado como una bitácora virtual de antecedentes de referencia: archivos digitales de las producciones, apuntes de experimentaciones, planos, bocetos, textos propios y de otros autores, sonidos, etcétera. Los cuales darán cuenta de los recorridos, las prácticas y los modos, para poder ser utilizados en una exposición, fanzine o documento de artista (2.1, pp 31-33). En el Capítulo Tercero pudimos observar el registro de un proceso creativo en su totalidad: un recorrido territorial con la residencia realizada en la isla Charigüé, un trabajo de campo desde las instituciones de archivos (pp 48-79). Relaciono estas formas, en la combinación de las metodologías de investigación desarrolladas en el Capítulo Primero: *Investigación de acción para el arte* (1.1, p. 7).

Retomando al título, que surgió de una investigación de Ana Longoni sobre la obra de Oscar Masotta, considero la posibilidad de decir, que la teoría en mi producción intenta ser siempre *una teoría que posibilite la acción*, en este caso la acción artística-plástica (1.1 p 6-9). Una teoría posible que contenga una acción con la fuerza de comunicación lo más directa posible. La relación resulta de la pretensión de conceptualizar teóricamente ciertas condiciones sociales y la necesidad de un movimiento, de un quehacer artístico. Como productores de obras es evidente que debemos tomar una postura, reflexionar, teorizar, a veces antes, después o al mismo tiempo, el momento creo que no importa en estos casos, sino que sí debemos hacernos de ese tiempo-espacio, comprometernos y compenetrarnos en la obra para no caer en la banalidad o en el peligro que amenaza lo transmitido. Debemos teorizar, ya que, si uno se ha dado a la tarea de pensar para intervenir en el espacio, no hay muchas maneras de tratar de hacerlo lo más éticamente posible. Podemos tener un dilema fascinante en cuestión, tanto acerca de lo autobiográfico, lo vincular, lo relacional, como del conocimiento que se puede transmitir a través del proceso creativo. Y en su exhibición, en esa comunicación visual donde uno muestra lo que ha hallado o creado, ser sigilosos con la representación deseada. Porque, reflexionando lo que dice Christopher Frayling

(1993-4) en su trabajo de investigación: ¿Cómo puedo decir lo que soy hasta que no vea lo que hago y lo que he creado? (1.1, pp 6-9).

Siendo uno de los objetivos principales concretar un encuentro expositivo relacional con el espectador, será necesario realizar una síntesis, recorte, llámese curaduría, de todo lo creado en este proceso de trabajo o *Investigación de acción para el arte*. Por ello, fueron observadas y desarrolladas en el Capítulo Segundo las modalidades *instalación* y *sitio específico*. A mi entender y de acuerdo a mis experiencias, podríamos realizar una relectura, más allá del medio: ocupar y explorar la categoría *instalación de sitio específico*. Mediar entre estos dos polos, apuntando a cruzar temáticamente el espacio de instalación con el lugar social del sitio específico, o sea, tematizar sobre lo social desde la implicancia singular. Como vimos en las dos obras seleccionadas *Lavar* y *Nada o la blanca de la ballena*, se repiten las modalidades *instalación - sitio específico*. Esta modalidad me resulta relevante por la vinculación y contacto con el contexto-espacio: quiénes-dónde-cómo. Hay una relación montaje-espacio exhibitivo, temática, artista y espectador (vinculo: obra-espacio-producción-espectador). Reflexionando sobre mis procesos productivos y en los modos de representación/presentación, creo que es indispensable la *instalación desde el sitio específico* para poder discernir sobre las problemáticas a visibilizar (2.4, pp 45-48). Desde la *instalación para sitio específico*: una muestra-acontecimiento, una experiencia de proximidad íntima con el espacio público a partir del ensayo audiovisual o el videoarte. La manifestación devendrá en diálogo del conjunto de piezas y de las prácticas artísticas transitivas que podrían subsistir en el presente o en un futuro cercano.

Apéndice

Lavar
por Lic. Pablo Silvestri (2016),
Texto curatorial.

¿Quién vigila a quién?

El poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad.

Michel Foucault

Una de las obras que forman parte de esta muestra es un video de vigilancia de la actividad portuaria de la ciudad de Rosario. Alguien vigila. Otros son vigilados. Pienso —asociativamente— en los mecanismos sociales descritos por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1975) y, fundamentalmente, en esa “máquina maravillosa que, a partir de los deseos más diferentes, fabrica efectos homogéneos de poder”⁶². Un año antes de editarse ese libro, Francis Ford Coppola estrenaba su propia alegoría del poder con *La Conversación* (1974). Película en la que el director estadounidense detalla minuciosamente el perfil psicológico de Harry Caul (Gene Hackman), espía de profesión, que vigila por encargo. Paradójicamente —o no—, ese hombre mantiene su vida privada en absoluta reserva, teniendo especial cuidado en evitar ser observado en su propia intimidad (incluso tiene una novia que ni siquiera puede contactarlo). En el transcurso de la película, este personaje se va relacionando con otros que lo introducen en una compleja trama de situaciones que lo pondrán paranoico —consecuencia de sentirse culpable por su actividad y, a la vez, constantemente vigilado—. Sobre el final, Coppola introduce la idea de vigilancia continua, de sensación de estar o sentirse observado en todo momento sin poder constatar la presencia de quién vigila: el panóptico.

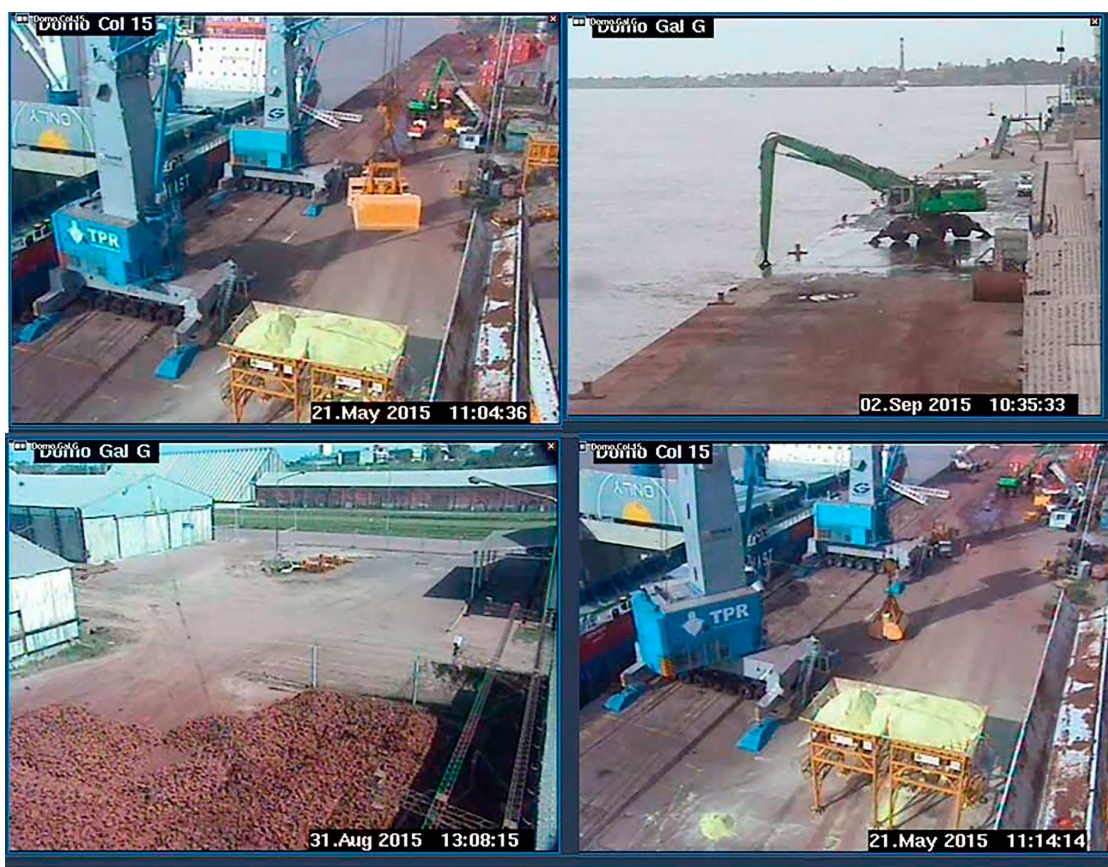
Es entonces cuando el vigilante se descubre él mismo vigilado.

David Berardo realiza dos operaciones esenciales. La primera es que toma un video de vigilancia de su lugar de trabajo. Él sabe que está siendo vigilado —al menos

⁶² Foucault, Michel (2006). *Vigilar y castigar*, p. 206. Buenos Aires: Siglo XXI

alguna vez al día lo recuerda, por eso toma el video en primer lugar— pero, a la vez, forma parte de esa estructura de poder que vigila. Desplaza ese video de su lugar constitutivo para problematizar desde el arte, por supuesto, pero también para borrar la evidencia (una parte de ella) de esa dualidad. En la segunda operación, el artista hace público (en todo lo público que pueda pensarse La Toma como espacio) su ritual de baño, de purificación, como si pretendiera “lavar” la memoria o la huella de esa estructura a la que pertenece. Como si la culpa —al igual que a Harry Caul— lo pusiera en ese lugar incómodo que supone pensarse observador y observado a la vez. Incómodo porque ya no estamos regidos por la verticalidad que propone la mirada centinela, sino por una realidad horizontal —e incluso colaborativa— que exagera la idea y posibilidad de vigilar y ser vigilados y que nos encuentra, en nuestra contemporaneidad, habitando la torre a la vez que la celda.

Lavar
por Lic. Agustina Soledad Campisi (2016),
en *Surveillance art: entre la seguridad y el control*, pp 69-73.



Estamos juntos, en la prisión, David Berardo (2015-2016). [Captura de video]

Para finalizar el análisis he seleccionado la video instalación *Estamos juntos, en la prisión* (2015), del rosarino David Berardo.

La obra consta de 4 proyecciones expuestas en forma simultánea. Estas, son 3 grabaciones de cámaras de seguridad del puerto de la ciudad de Rosario.

En la primera proyección (imagen superior izquierda) podemos ver una grúa cargando zinc a granel directamente al buque, en la imagen superior derecha una grúa sacando agua del río para lavar el muelle con ella y en la tercera imagen (inferior izquierda) puede apreciarse una montaña de arrabio.

David Berardo, quien trabaja en la Terminal del Puerto de la ciudad de Rosario, extrajo las grabaciones sin el permiso del mismo. El artista se hace en el dossier de su obra la pregunta: “Al burlar un video de seguridad: ¿Quién vigila a quién?”.

Si bien, nuevamente la temática de la obra es la vigilancia tenemos, dentro de los rasgos temáticos de la obra, un primer motivo: el cuestionamiento del sistema de vigilancia del lugar. La obra para ser producida tuvo que ser producto de una

“violación” a los sistemas de seguridad del que ella misma es parte. Estamos ante una paradoja: el sistema que garantiza la seguridad del lugar, es víctima de la inseguridad, evidencia de que estos sistemas no funcionan (en ese sitio).

En segundo lugar tenemos como motivo la actividad privada que se está haciendo pública: la contaminación que realiza el puerto.

En las imágenes de la primera grabación podemos observar cómo se está cargando zinc a granel. Según se establece en el código IMDG (International Maritime Dangerous Goods- Code / Código Marítimo Internacional de Mercancías Peligrosas, 2014), inciden en la contaminación ambiental, la carga y descarga de productos a granel, los que a consecuencia de su traslado y por efecto del viento se propagan al aire y al agua. Aunque se trate de derrames en cantidades pequeñas, inciden de igual manera sobre el medio ambiente.

Debido a que la sustancia contaminada, en los puertos, es el agua, el impacto ambiental de su contaminación afecta tanto el agua como el suelo, el aire, las plantas, animales de toda especie y al ser humano.

En la segunda grabación podemos ver cómo se lava el muelle con la misma agua del río, que luego vuelve a caer en él, arrojando consigo los desechos de minerales que transitan en el puerto. En la tercera grabación podemos apreciar una montaña de arrabio al aire libre, en donde las voladuras son también contaminantes.

Con respecto a los rasgos retóricos materiales, tenemos en primer lugar los dispositivos utilizados para la construcción de la obra, en este caso se trata de un proyector a través del cual se logra la visualización de tres grabaciones de cámaras de seguridad.

Una de las grabaciones se repite formando así una cuadrícula de proyecciones simultáneas. Al igual que las obras anteriormente vistas, nos recuerda esta cuadrícula al Panóptico que todo lo tiene bajo su mirada. De esta manera, las cámaras de seguridad se convierten en ese ojo que vuelve transparente, con su alcance, los muros del puerto.

Podemos ver, sin embargo, que en este caso, se está vigilando la actividad de la maquinaria del puerto. Ya no estamos frente a la actividad privada de personas sino de máquinas. El cuerpo sobre el que pesa la vigilancia es otro. Se ha reemplazado la idea del cuerpo “ideal” teorizado por Foucault (la idea de un cuerpo-máquina, un cuerpo útil, sometido, dócil y disciplinado), por la idea de máquina-cuerpo.

Paradójicamente, la máquina es vigilada para que realice de forma precisa una actividad perjudicial para el cuerpo (humano), sin embargo beneficiaria para la economía.

Con respecto al lenguaje de los videos: las imágenes de mala calidad, los rótulos con la fecha y el nombre del sector, la tipografía en blanco con relleno en negro, el ángulo desde donde es realizada la toma, el sonido ambiente, todos esos rasgos informan al espectador que se encuentra frente a una grabación de una cámara de seguridad.

El emplazamiento es en una galería de arte, que así como vimos en la obra de Farocki, tiene la intencionalidad (por ser un espacio neutral) de aislar a los objetos artísticos para no interferir en la significación de la obra, de no condicionar la contemplación. Sin embargo, también en esta obra, parece resaltar su denuncia y contenido político. Se vuelve a instalar el “afuera” en el interior de la galería.

Si pensamos en los rasgos enunciativos, en la situación comunicacional construida por la obra, nos encontramos con una pieza que no cuenta con carácter participativo. Sin embargo estamos ante una segunda paradoja: el espectador se convierte en vigilante del puerto que vigila. El puerto, que vigila a su personal para que realice actividades que, en ciertos aspectos, perjudican a la sociedad, es ahora afectado por la vigilancia. Quizás si el mismo puerto se supiese (o creyese) vigilado, aplicaría sobre sí mismo la coerción.

El público que ingresa a las galerías o lugares de exposición tradicional, al encontrarse con esta obra, se encuentra con una realidad distinta, que si bien sucede en la misma ciudad, es desconocida. La obra busca movilizar desde “adentro” al público, sacudirlo, transformarlo, de manera que pueda actuar una vez que se encuentre fuera de la galería, en sus lugares de tránsito cotidianos.

En síntesis, hasta ahora hemos visto cómo conviven estos tres rasgos característicos del *Surveillance art* en las obras más representativas.

Pudimos dilucidar con respecto a la temática de las obras de este género que siempre se va a mantener la Vigilancia como tema principal, mientras que cada obra actualiza la temática a través de un motivo.

Encontramos motivos tales como la vigilancia como medio de control, el carácter secreto de la vigilancia, la violencia con la que se extrae información, el cuerpo vigilado y por lo tanto expuesto, la evasión de la vigilancia biológica, la auto vigilancia, cuestionamientos a los sistemas de vigilancia del puerto de Rosario y la exposición pública de la actividad privada del puerto.

Pudimos inferir que en la mayoría de los casos las obras guardan estrecha relación con lo planteado por Michel Foucault en *Vigilar y Castigar*, con respecto al control ejercido a través de la vigilancia y al autocontrol como producto del panóptico. También pareciera preocupar a estos artistas el carácter exhibitivo de la vigilancia, volver visible a un otro la privacidad de uno.

Con respecto a los rasgos retóricos, pudimos observar que, en general, se utilizan dispositivos tecnológicos utilizados para la vigilancia tales como el CCTV, los sensores de movimiento, computadoras, antenas, entre otros. El emplazamiento va a oscilar entre lugares de exhibición artística tradicionales y no tradicionales, pero que comparten el hecho de ser lugares controlados.

Con respecto a los rasgos enunciativos, observamos que la situación comunicacional que se crea es inclusiva, intenta que el espectador se involucre con la temática planteada por la obra, ya sea de un modo participativo directo, como en “ACCES”, o de modo no participativo, pero sí provocativo como es el caso de *Estamos juntos en prisión*. Se va a colocar al espectador en diversos lugares, en el lugar de vigilante, en el lugar de vigilado, en ambos a la vez, como es el caso de *Pequeños mundos privados* y en el lugar de quien escapa a la vigilancia, como es en el caso de *Invisible*.

Tenemos frente a nosotros un género que, si bien se viene gestando desde hace años, se encuentra aún en pleno desarrollo.

Luego de haber recorrido sus antecedentes, de haber analizado algunas de sus manifestaciones y de conocer los rasgos que, según Steimberg (1993), constituyen el género como tal, es que finalizaremos la presente investigación retomando la pregunta que le dio inicio: ¿Qué características constitutivas debieran aparecer en una obra para ser considerada perteneciente al *Surveillance Art*?

Lavar
por Prof. Rocio de Zavaleta (2016)
en *Revista Boba*. Reseña.

lavar y develar

#David Berardo

#La Toma

#Rosario

21 Jul 2016

En el sótano de La Toma –cooperativa formada por los empleados del ex supermercado El Tigre tras su quiebra en 2001– funciona un Centro Cultural. Allí inauguró el 16 de junio la muestra Lavar, de David Berardo.

Ingreso al recinto por los pasillos hasta llegar al pie de la escalera que baja al sótano. Mientras descendo escucho el sonido de agua cayendo – ¿o siendo agitada? –. La primera impresión es que las luces están apagadas. Pero no, la luz es tenue. El ambiente está iluminado por las proyecciones, tres en total, que se reproducen en conjunto ocupando dos de las paredes del recinto. En el centro y bajo el único foco de luz, un montículo de tierra.

Transitamos el espacio. Nos enfrentamos a la obra. Antes o después, comienza el diálogo. Me gusta pensar que cuando intentamos abordar una obra de arte nos situamos frente a ella en forma de pregunta. La interrogamos. ¿Qué es?, ¿qué hace?, ¿cómo está realizada y por qué?, ¿qué sentidos busca producir y cómo?, ¿para qué está hecha?, ¿para quienes? –La lista podría extenderse hasta el infinito–. La interpelamos, buscamos convertirla en respuesta. La obra, tan poderosa como esquiva, se resiste a nuestra necesidad de convertirla en respuesta definitiva y encuentra el modo de volverse pregunta nuevamente. En este vaivén entre espectador y obra se da ese hermoso acto capaz de despertar en nosotros nuevos modos de ver y de transitar lo cotidiano. Entre las infinitas formas que puede adoptar este particular tipo de diálogo existen aquellas en las cuales el artista busca revelar, descubrir ciertas zonas de la realidad que por

cuestiones de poder se hallan ocultas o se nos presentan como naturalizadas. Las condiciones que el mismo establece a la hora de producirla permiten que la obra pueda *respondernos* visibilizando y poniendo en circulación esa información.

1. Me detengo frente al primer video: “Río Paraná”. Mirada romántica de paleta nostálgica de un río, nuestro río. Le hablo a la obra:

– El agua, ¿está quieta o se mueve?, ¿es siempre la misma?, ¿hace cuánto tiempo está ahí esa masa de río? Un horizonte naranja de sombras violetas que nos une como humanos ante cualquier amanecer, frente a cualquier masa de agua. Pero este horizonte es nuestro, local, rosarino. ¿En qué momentos aparecen estos atardeceres en la historia del arte?, ¿qué tienen en común con la puesta que veo frente a mis ojos?, cuando estoy parada un día cualquiera en la barranca, frente al río, ¿lo veo de esos colores, de esa forma?

La obra me mira en silencio y sigue mostrando las pequeñas olas que es capaz de hacer un río. En naranjas y violetas.

2. Continúo hacia la siguiente proyección. “Estamos juntos, en la prisión”. Un vídeo, cuatro vistas simultáneas, el puerto, otra vez el río. Pero esta vez mediado por la máquina. O quizá sería más apropiado decir las máquinas. Las del puerto, ejecutando tareas junto al río, y las del puerto, ejecutando tareas de vigilancia. Ya no estoy frente a digitalizaciones de súper 8 como en la proyección anterior, sino a videos de cámaras de vigilancia. Debajo de cada uno figura fecha y hora, en la parte superior, lugar. Ya no hay tonalidades naranjas ni violetas que tiñan al río. Espero un momento para preguntar. ¿Qué hay para preguntar acá? La información está frente a mis ojos. Intuyo que hay algo queriendo ser visibilizado y, sin embargo, todo parece suceder de manera natural. Bueno, *natural natural* sería el río sin todas esas operaciones y maquinarias incidiendo en el mismo. Natural, con sus coloraciones y todo, es el río en el video anterior. Pregunto:

– ¿Qué operaciones están realizando estas máquinas (las portuarias y las de vigilancia)?, ¿por qué fueron estos videos trasladados a una sala de exposiciones?, ¿qué procesos pretende visibilizar el artista?, ¿por qué no puedo ver? Quizá porque las acciones

realizadas por las máquinas parecen ser ejecutadas como si formaran parte de una coreografía periódica, una rutina. El río está apenas a unas cuerdas de mi casa. El puerto, a un par más. Forman parte de la vida y el paisaje de nuestros días. Y, sin embargo, no puedo descartar esa aparente brutalidad en los hechos que observo. ¿Qué tensiones hay entre lo cotidiano y lo violento?, ¿en qué momento se vuelve invisible lo visible?, ¿por qué? Parada frente al video, ¿a quiénes estoy vigilando?, ¿soy yo la que vigila? Lo dudo. Espero.

3. Esta vez parece que la obra me hubiera respondido antes de que preguntara. Un poco desorientada por la inversión del diálogo, continúo mi recorrido. Me paro frente a las dos obras que completan la muestra: “Son un plomo, se llevan la plata y nos dejan zinc nada”, proyectada sobre la pared y, en el suelo, “Montaña”. Para poder ver el video, debo pararme a una distancia considerable que deja a la segunda obra a mis pies, bajo un foco de luz. La pregunta antes de la obra: ¿cuál observo primero? Intuyo que esta vez en el diálogo somos tres. Leo palabras en un gráfico frente al cúmulo de tierra a mis pies: *máquina* > *control* > (+) *desinfor* frente a *cuerpo* > *resistencia*. Están escritas con el mismo material que el montículo a su lado. No es tierra. No necesito preguntarlo. Ya he usado mineral de hierro para hacer pátinas hace años. Alzo la vista hacia el video. De allí venía el sonido. El cuerpo vuelve a aparecer, no por medio de su enunciación, sino por su presencia. El cuerpo desnudo en contacto con el agua de una bañera, junto a las plantas que inundan un patio cerrado. Un cuerpo desnudo, una máquina, un cuadro sinóptico, un montículo de algún mineral, el río.

– ¿Cuánto puede un cuerpo?, ¿cuánta violencia hay en lo que se percibe como cotidiano?, ¿y en lo que no se percibe?, ¿qué distancias hay entre una máquina y la piel?, ¿hasta dónde somos dueños de la naturaleza?, ¿y de nosotros?, ¿cuánto de local hay en nuestro río y cuánto de ajeno?, ¿hasta dónde?, ¿hasta cuándo?

Las obras en conjunto, tan serenas como potentes, *son respuesta* desde antes de que yo llegue a formularme las preguntas. Pienso en el río. De algún modo la referencia se refuerza.

Retomemos entonces algunas de las preguntas que movilizan el diálogo. Existe una clase en particular que, no por apelar a la funcionalidad del arte, es menos válida: *¿para qué?* O, si se quiere, *¿por qué?* Quizá algunos productores que transitan los vínculos entre el arte y la política dispongan de instrumentos para responderlo. En la actualidad, los sectores de gran poder de nuestra sociedad buscan –y no pocas veces, logran– mantener al individuo en *shock* constante. El problema no reside en que la información sobre los hechos no circule, sino en la capacidad que tienen los sujetos de poder incorporarla y decodificarla a consciencia. Vivimos bombardeados con un caudal de información e imágenes que no nos permite una lectura crítica de los hechos; absorbemos y descartamos datos con gran rapidez o los naturalizamos en el cotidiano con una facilidad violenta. Siendo conscientes de este estado de situación, la pregunta que necesariamente debemos hacernos es *cómo*: cómo desocultar, cómo develar, cómo desnaturalizar. El arte surge como una respuesta viable, un instrumento cargado de potencia. Habilita nuevas interpretaciones de la realidad –*la vuelve real*–, a la vez que busca incidir en ella, proporcionando modos de visibilizar lo invisibilizado. Posee la capacidad de irrumpir en lo cotidiano, de posibilitar nuevas lecturas de cuestiones instaladas en el sentido común. Nos enfrenta con la información cara a cara, nos sacude el cuerpo.

Lavar
por Lic. Damián Diógenes Monti Falicoff (2019),
en *Ejercicios de soberanía*, pp 33-36.

Otra de las obras que me permiten pensar *Ejercicio de soberanía* es la muestra *Lavar* de David Berardo con la curaduría de Roberto Echen, Georgina Ricci y Pablo Silvestri en La Toma: Galería de arte + Espacio multidisciplinar. La exposición cuenta con una instalación de cuatro piezas: 3 audiovisuales mono canal y una instalación.

Berardo trabaja en una de los complejos portuarios más importantes del cono sur, la Terminal Puerto Rosario. Su puesto en el área de administración le permite ser testigo de las operaciones de carga y descarga que se producen en el puerto, es testigo consciente de las operaciones millonarias que se producen día a día en esta terminal a costa de la seguridad ambiental y la soberanía política y económica argentina. Sin embargo, este puesto laboral, irónicamente, le permite una plataforma de acción para su producción. Berardo, compone un cuerpo de obra que actúa como una aguda crítica a

las operaciones que está obligado a presenciar, supera el mutismo impuesto por el vínculo laboral a partir de su producción artística.

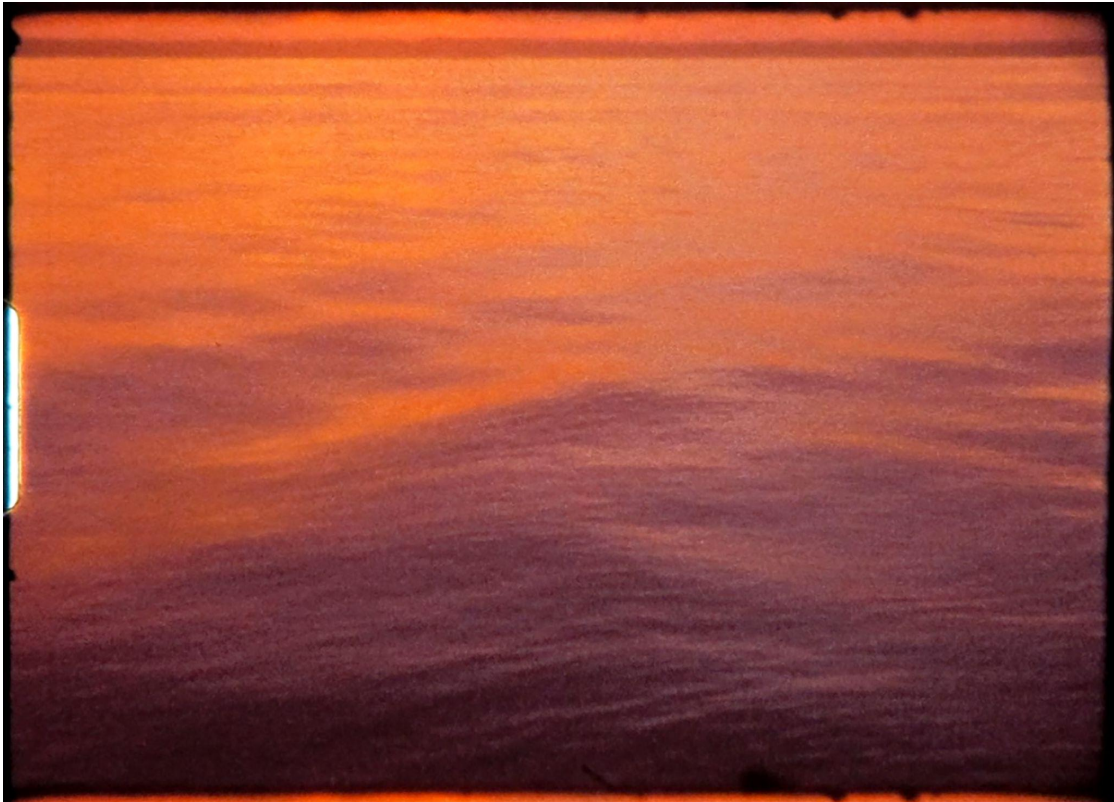
En la pieza *SON UN PLOMO, SE LLEVAN LA PLATA Y NOS DEJAN ZINC NADA* podemos ver un registro de una *performance* realizada por el artista. En ella se puede observar una apuesta escenográfica en la que el artista participa en un “ritual de purificación” (Berardo, p. 2). El artista en una bañera está rodeado de plantas mientras se refriega con distintas piedras. Si relacionamos el título con el planteo general de la muestra realizada en La Toma, Berardo entabla una conexión entre la *performance* marcado por el humor y la actividad portuaria en la región. Él se “lava” o “purifica” como acto metonímico de limpiarse la carga de trabajar en un complejo asociado a la explotación de *commodities*.



Berardo, David (2015). *ESTAMOS JUNTOS, EN LA PRISIÓN*. [Captura de video]

En *ESTAMOS JUNTOS, EN LA PRISIÓN*, a través de la edición y el montaje, Berardo yuxtapone en la misma imagen proyectada cuatro vídeos propiedad de cámaras de seguridad del puerto (Berardo, p. 4). Los archivos son material exclusivo de la empresa. Es decir, que el artista arriesga su integridad laboral para mostrarnos que

sucede detrás de las paredes que dividen el puerto de la calle. El artista vuelve público lo privado y nos muestra la actividad de la empresa encargada del puerto.



Berardo, David (2015). *RÍO PARANÁ*. [Captura de video] Cortesía del artista.

La pieza *RÍO PARANÁ* consiste en una proyección del resultado de la digitalización de una cinta Super 8 sobre la grabación del Río Paraná. Esta obra es la única que en su título no alude directamente a la compleja trama en la que se ubica el artista. Por el contrario, es una grabación del movimiento del río en una orilla en el amanecer de la riviéra. Esta obra supone un punto de vista diametralmente opuesto a los otros. Por un lado, no hay referencia que permitan identificar el lugar o rastros de altura que indiquen la posición de la cámara, y por otro, las condiciones de registro del río son repuestas en el *dossier* del artista, estas grabación fue realizada “el muelle ‘contenedores’ de la Terminal Puerto Rosario” (Berardo, p. 5). La ausencia intencional de cualquier referencia con el puerto sugiere el rol de la proyección dentro de todo el sistema de la muestra. Este archivo nos presenta una atemporalidad del deseo. La obra se encuentra digitalizada de una cinta de Super 8, formato analógico recuperado por el campo del videoarte suponiendo un tipo de sensibilidad propia del material. Berardo

registra el Río Paraná y nos deja el archivo como un acto de deseo y deber con el medio ambiente.

Finalmente, *MONTAÑA*, es una instalación de los restos de las operaciones de carga y descarga en el puerto. Berardo mezcla esta montaña de mineral de hierro con agua para realizar un mapa sinóptico que permita graficar sus inquietudes. Este diagrama es utilizado para la hoja de sala.

Toda la obra de Berardo aborda la problemática del control y la vigilancia desde distintos formatos de registro. Desde el Super 8, el video analógico y el digital el artista nos presenta una problemática estético-político que nos rodea y nos interpela. No podemos ignorar lo que sucede bajo nuestras narices. Berardo propone un diálogo entre el registro de su ritual de purificación, los archivos privados de una empresa transnacional, una acción en donde el archivo propio dialoga con el de la transnacional.

*

El registro audiovisual de *Lavar* estuvo a cargo de Clara López Verrilli y se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4exI66Tfb7s>

Los registros fotográficos a continuación son de Diego Stocco y Romina Pirani.





Nada o La Blancura de la Ballena
por la Prof. Lidia Soledad Merás. Reseña.

Horror Vacui (2018)

Camino por el centro de Rosario. Mis ojos se ven atestados de carteles, publicidades, personas que pasan como una marea humana sin ver. Semáforos y vehículos dan movimiento a esta postal de la gran ciudad. Siempre pienso que en las grandes urbes, la gente presurosa rellena cada lugar porque les aterra la idea de que queden espacios vacíos entre ellos. Cada lugar es rápidamente ocupado por construcciones y locales, departamentos, etc. Todo es color y forma que invade. Parece no respirarse. Y me pregunto si seré solo yo quien piensa así.

Y comienzo la búsqueda. Y encuentro a un artista que no le teme a la ausencia.

Visito en el espacio de CRUDO (Viamonte 671-Rosario) la instalación Nada o la blancura de la ballena del artista nacido en Carcarañá David Berardo. La extensión temporal de la muestra es de un mes, a partir del día 28 de septiembre de 2018.

Son objetos resignificados y re-construidos, luego de atravesar un proceso de trabajo mezcla de carpintería y pintura, que los vuelve disfuncionales y extraños, pero que, a la vez, nos provocan cierta familiaridad. Parece una habitación de otra dimensión, de un universo paralelo en donde las reglas de la lógica son otras. El dormitorio de un ser extraño.

Respiro y pienso en lo que veo, en lo inquietante de una habitación blanca, de objetos resignificados también blancos. Me miro al espejo y me veo dentro de la obra, soy lo único de color allí. Los muebles, cortados con precisión equilibran los espacios entre las partes. inmersa allí no veo más que luz. Luego la obra se ha convertido en una intervención urbana. El artista la ubica en una vereda, en el lugar en donde muchas veces pasan la noche personas en situación de calle. Y la obra se convierte en refugio. Y debe seguir su camino. Eso es lo que cree. Charlando con el artista me cuenta la idea de llevar todas las partes de su obra a un espacio de mayor tamaño.

Desde la pintura que el artista comenzó un día, la obra ha mutado y se ha vuelto parte de nuestra realidad sensible.

Es de todo ello que nace la necesidad de pensar un espacio en donde reunir todas las piezas de esta constelación de objetos y los registros de dichas experiencias.

Planificar un recorrido para que quienes asistan a la muestra puedan también ver los diferentes momentos de una obra en construcción. Desde la obra pictórica que fue el punto de partida para la materialización de los objetos y su correspondiente; hasta sus registros video-fotográficos, donde se plantea el paso de la bidimensión a la tridimensión como partes del todo. De aquella instalación presentada en un espacio de gestión privada, luego presentada en la intersección de las calles Entre Ríos y San Lorenzo (ciudad de Rosario), montarla en una institución pública, que implique otro tipo de difusión y llegada a una mayor cantidad de público, como así también, jugar con la gran disponibilidad de espacio y volverlo parte de la obra, no solo como contenedor de ella.

Quizás allí la experiencia del espectador también se magnifique, al ver el proceso creativo del artista en todas sus etapas. Transitarla y ser parte.

Nada o La Blancura de la Ballena
por Arq. Luis Vignoli. Reseña.

Blanco, Ausente (octubre 6, 2018)
para David Berardo por La Blancura de la Ballena.

Una habitación blanca con blanca iluminación artificial rodeada de la oscuridad de la noche que desde afuera, la persiana tapiada, impedía entrar. Pero lo blanco no era tan blanco, los objetos en la habitación podían reconocerse en su sutil camuflaje ausente de color. Como la nieve en distintos matices, los planos geométricos destruidos y reconstruidos, se congelaban y descongelaban, ausentes de agua y de frío.

La ausencia estaba presente; ella no estaba ahí, pero se la percibía por todos lados. Algo se había roto, estaba claro, tan claro como toda esa blancura dominante, que en vano intentaba ocultar la oscuridad que desde no muy lejos acechaba. Todo estaba roto y vacío, pero reparado y vuelto a construir, sin la lógica de la ortogonalidad, pero en cuidado equilibrio.

Llegué, saludé, entré y recorrí. Rápidamente tuve la imperante urgencia y necesidad de buscar un horizonte, casi como una emergencia urinaria cuando uno llega a la casa y necesita con urgencia encontrar el baño para evacuar la orina de la vejiga. Pero no era eso tampoco, aunque con una ansiedad equivalente, la busqué en la nada sin encontrarla. Verifiqué los rincones, intervine con una copa de vino buscando el nivel plano de la línea de horizonte que no estaba. Con el rojo bermellón simulé la sangre y no hubo caso, la sangre se habría evaporado, junto al alcohol que de la copa en vahos se volatilizaba.

Frágil equilibrio, complejo en la posibilidad de una representación cubista o en un cuarto de un solitario pintor enloquecido. No había paleta de colores, ni azules ni naranjas, ni cálidos ni fríos, solo blancos repetidos sutilmente en la blancura de una habitación

*

El registro de la *Nada o la blancura de la ballena*, que se realizó en La Galería Crudo - Arte contemporáneo, el 28 de septiembre de 2018, se encuentra disponible en: <https://youtu.be/qwsATIN4AEs>

El registro del cierre de la muestra, que se realizó con una intervención en la vía pública, el 3 de noviembre de 2018, se encuentra disponible en: <https://youtu.be/R8MXkWsi6Cs>. La ubicación es San Lorenzo 1316: <https://www.google.com/maps/@-32.943567,-60.64073a,75y,215.91h,85.97t/data=!3m6!1e1!3m4!1sMn-oTTBEIXHoqwaslMSsxQ!2e0!7i13312!8i6656>

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (2002). *Dialéctica negativa*. Editora Nacional.
- Adorno, Theodor W. (1962). *Notas de literatura*. Ariel.
- Agamben, Giorgio (2011). *Infancia e historia*. Hidalgo.
- Aguzín, Pablo Javier y Maroño, Darío (2019). *Aproximaciones al pensamiento de Rodolfo Kusch*. Fundación A. Ross.
- Benedetto, Alberto José María y Vadillo, Nestor Luis (2010). *Historia de Carcarañá. Su gente y sus costumbres*. Benedetto, Alberto José María.
- Benjamin, Walter (1989). *El libro de los pasajes*. Cerf.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en su reproductividad técnica*. Itaca.
- Benjamin, Walter (2004). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Benjamin, Walter (2008). *Obras, libro I / vol. 2*. Abada.
- Benjamin, Walter (2008). *Obras, libro I / vol. 4*. Abada.
- Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la historia*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Itaca.
- Bentham, Jeremy (1989). *El Panóptico*. La Piqueta.
- Bettendorff, M. Elsa y Prestigiacomio, Raquel (2002). *El relato audiovisual*. Longeller.
- Berger, John (2013). *Fama y soledad de Picasso*. Alfaguara.
- Birri, Fernando (1964). *La escuela documental de Santa Fe*. Documento UNL.
- Blasco, Selina (Ed.). (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Asimétricas.
- Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Buck-Morss, Susan (2011). *Origen de la dialéctica negativa*. Eterna Cadencia.
- Burroughs, William S. (1970). *Electronic Revolution*. Caja Negra.
- Carneval, Graciela (9 de junio de 2022). *Ciclo de Arte Experimental y otras acciones artísticas (1965-1968)*. Archivos en uso.
<https://archivosenuso.org/carnevale/colecciones>
- Carnevale, Graciela, Fantino, Guillermo, Guillermo y Longoni, Ana (1999). *Eduardo Favario: entre la pintura y la acción*.
<https://oficinadeloinutil.com.ar/post/189159523475/eduardo-favario-entre-la-pintura-y-la-acci%C3%B3n>
- Calvino, Italo (2008). *Las ciudades invisibles*. Crysálida Crasis.

- Calvo Serraller, F. (2004). *La constelación de Vulcano. Picasso y la escultura de hierro del siglo XX*. TF Editores.
- Campisi, Agustina Soledad (2016). *Surveillance art: entre la seguridad y el control*. Escuela de Bellas Artes, FHyA (UNR).
- Christopher, Frayling (30 de mayo de 2022). *Research in Art and Design*. Royal College of Art. https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf
- Da Vinci, Leonardo (2007). *Tratado de Pintura*. Akal.
- Díaz González, Paloma (2013). *Prácticas artísticas digitales y tecnológicas de control y vigilancia (2001-2010)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Didi-Huberman, George (2017). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Doerner, Max (2001). *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*. Reverté.
- Dominguez, Raúl (1992). *El Paraná y las islas*. Fundación educacional Banco de los Arroyos Coop. Ltda..
- Dussel, Enrique (2007). *Para una erótica latinoamericana*. Fundación editorial el perro y la rana.
- Dussel, Enrique (2011). *Filosofía de la Liberación*. Fondo de Cultura Económica.
- Eisenstein, Sergei M. (1986). *La forma del cine*. Siglo veintiuno.
- Farocki, Harum (2020). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Favio, Leonardo (1 de Septiembre de 2010). *Leonardo Favio [Entrevista al cineasta]*. <https://www.archivorta.com.ar/asset/leonardo-favio/>
- Franz, Marie-Louise von (1982). *An Introduction to the Interpretation of Fairy Tales*. Taschen.
- Freire, Paulo (2018). *Pedagogía del oprimido*. Siglo veintiuno.
- Foster, Hal (2001). *El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Foster, Hal (2004). *Un impulso (An) Archivístico. October, 110*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57224>
- Garavelli, Clara (2014). *Video experimental argentino contemporáneo. Una cartografía crítica*. Eduntref.
- Garavelli, Clara y Torres, Alejandra (Ed.). (2015). *Poéticas del movimiento*. Librería.
- Gelman, Juan (2012). *Mundar*. Página 12.

- Giunta, Andrea (2018). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Siglo veintiuno.
- Grupo de Artistas de Vanguardia. "Informe: viaje a Tucumán de los artistas," 1968. Mimeographed copy. Personal archive of Graciela Carnevale, Rosario. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/760022#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-131%2C6551%2C3666>
- Herbert, Read (1943). *Educación por el arte*. Paidós.
- Ibarlucía, Ricardo (1998). *Onirokitsch, Walter Benjamín y el surrealismo*. Manantial.
- Italo, Calvino, (2008). *Las ciudades invisibles*. Crysálida Crasis.
- Kozak, Claudia (ed.) (2012). *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.
- Kusch, Rodolfo (2008). *La negación del pensamiento popular*. Las cuarenta.
- Lamborghini, Leónidas (1971). *El solicitante descolocado*. De la flor.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva visión.
- Le Breton, David (2006). *El Silencio*. Sequitur.
- Longoni, Ana (09 de noviembre de 2018). *La teoría como acción*. Hipermedula. http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2018/11/OM_Lateoriacomoaccion_PD2018.pdf
- Marx, Karl (1969). *Tesis sobre Feuerbach*. Calden.
- Marechal, Leopoldo (1970). *Megafón, o la guerra*. Sudamericana.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986). *El ojo y el espíritu*. Paidós.
- Michaud, Philippe-Alain (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Libros UNA.
- Monti Falicoff, Damián Diógenes (2019). *Ejercicios de soberanía*. Escuela de Bellas Artes, FHyA (UNR).
- Nancy, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu.
- Provitina, Gustavo (2019). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. La marca.
- Santoro, Daniel y Fava, Julián (2019). *Peronismo. Entre la severidad y la misericordia*. Las cuarenta.
- Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.