

**CORRIENTES DE VANGUARDIA QUE INFLUYERON EN LAS OBRAS  
“CALICALABOZO” Y “ALGUIEN MATÓ ALGO” DEL VIDEOARTISTA  
CALEÑO JORGE NAVAS**

**PAOLA ANDREA GUERRERO ORTÍZ**

**CORPORACIÓN UNIVERSITARIA AUTÓNOMA DE OCCIDENTE  
DIVISIÓN DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL-PERIODISMO  
SANTIAGO DE CALI  
2001**

**CORRIENTES DE VANGUARDIA QUE INFLUYERON EN LAS OBRAS  
“CALICALABOZO” Y “ALGUIEN MATÓ ALGO” DEL VIDEOARTISTA  
CALEÑO JORGE NAVAS**

**PAOLA ANDREA GUERRERO ORTÍZ**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al  
título de Comunicadora Social-Periodista.  
Directora: Ana Lucía Jiménez**

**CORPORACIÓN UNIVERSITARIA AUTÓNOMA DE OCCIDENTE  
DIVISIÓN DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL-PERIODISMO  
SANTIAGO DE CALI  
2001**

## **NOTA DE ACEPTACION**

**Trabajo de Grado aprobado por el Director asignado por la División, en cumplimiento de los requisitos exigidos para otorgar el título de Comunicador Social-Periodismo**

Ana Lucía Jiménez

---

**Director**

Maria Mercedes Chacón

---

**Vo. Bo ASESOR METODOLÓGICO**

**Cali, febrero 01/01**

---

**Ciudad, Fecha**

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
<b>RESUMEN</b>	
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
<b>1. LA IMAGEN NO ES TODO, PERO SIN ELLA NO SOMOS NADA</b>	<b>11</b>
1.1 PRESENTACIÓN	11
1.2 CONCEPTOS DE IMAGEN	16
1.2.1 Lo táctil como impacto	16
1.2.2 Aura y consolidación mnésica	18
1.2.3 Imágenes y música, vuelta a lo abstracto	20
1.3 ORIGENES DE UNA RELACION: VIDEO ARTE	24
1.4 UNA RETROSPECTIVA POR EL MUNDO DEL ARTE	27
1.4.1 La cultura underground	27
1.4.2 Años sesenta	31
1.4.3 Movimiento underground	32
1.5 MEDIOS DE COMUNICACIÓN	34
<b>2. MODERNIDAD-POSMODERNIDAD</b>	<b>40</b>
2.1 EL SABER EN LAS SOCIEDADES INFORMATIZADAS	40
2.2 LO SUBLIME Y LA VANGUARDIA	41
2.3. LA DISCIPLINA DE LA MODERNIDAD ESTETICA	43
2.4 LO POSMODERNO	44
2.4.1 Lo posmoderno como desilusión estética	45

2.4.2	La ilusión de la imagen	46
2.4.3	La simulación	48
2.5.	AFIRMACIÓN DE LA DIVERSIDAD	51
2.6	MODELOS HISTÓRICOS, EN ESPECIAL NIETZCHE	52
2.6.1	El individuo	55
2.6.2	La imagen del todo	56
2.7	Sobre el Sentido Post	57
3.	CORRIENTES DE VANGUARDIA Y SUS MAYORES INFLUENCIAS CON RELACIÓN AL VIDEO ARTE	54
3.1.	CINE EXPERIMENTAL	64
3.2.	FUTURISMO, EXPRESIONISMO Y CINE	67
3.3.	IMAGEN Y MUSICA	72
3.3.1	La música, un elemento complementario pero con lenguaje propio	75
3.4.	EL “NO GUIÓN” SUSTENTADO EN EL CINE EXPERIMENTAL	76
3.5.	LA ESCUELA SOVIETICA	78
3.5.1.	El cine-ojo	79
3.5.2.	Montaje y algunos postulados del cine-ojo. “ yo veo, yo cine veo...”	81
3.6.	EISENSTEIN, UN CONCEPTO DE MONTAJE	85
3.7.	SURREALISMO	88
3.7.1.	Luis Buñuel, una imagen-choque	89
3.7.2	Mecanismo “real del subconsciente...”	89
3.7.3.	Herencia del surrealismo y de los films abstractos	90
3.8.	EL CINE UNDERGROUND	91
4.	ARTISTA Y SU OBRA	97
4.1.	EXPERIENCIAS Y OPINIONES DE VIDEO-ARTISTAS	97
4.2	JORGE NAVAS- VIDEO ARTISTA	99

<b>4.2.1. El surrealismo y Navas</b>	<b>104</b>
<b>4.2.2 El ojo tachado</b>	<b>107</b>
<b>4.2.3. Una obra producto de su sensibilidad</b>	<b>111</b>
<b>4.2.4. Jorge Navas y corrientes posmodernistas</b>	<b>113</b>
<b>4.2.5. Su ciudad</b>	<b>114</b>
<b>4.2.6. El movimiento de la imagen</b>	<b>114</b>
<b>5.CONCLUSIONES</b>	<b>120</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>135</b>

## RESUMEN

Múltiples corrientes vanguardistas han influido con el paso de los años en la creación de productos artísticos audiovisuales. Primero la imagen fija en la fotografía, luego en movimiento gracias a la creación del cine, que permite mostrar historias y emociones con su maravillosa elipsis, conduciendo a una gran variedad de interpretaciones y gustos de los que se forman públicos y artistas, gestándose entonces diferentes bandas y corrientes. La historia lineal es el lenguaje establecido, inicialmente creado y asumido así por paradigmas, después todo empieza a fragmentarse y estos artistas buscan seguirle el ritmo o por lo menos reflejar la realidad, lo que la sociedad misma vive: el caos.

Nace entonces de Europa el cine experimental, origen y escuela de muchos artistas que forman un segmento del no-mercado, donde existen ideas y propuestas que empiezan a contrastar con el cine comercial no tanto por sus historias, sino por la manera en que son contadas. Corrientes como el Dadaísmo, Surrealismo, Expresionismo apoyan las ideas de los artistas contemporáneos, tanto en la pintura como en la fotografía y luego en los años ochenta, con el video.

Con el despliegue tecnológico, el hombre puede a través de una cámara de video, “hacer su propia película” si desea tendrá público, las grandes masas no son anheladas como “target” sino más bien son fuentes de inspiración. El caos se vuelve estético y sublime, el conflicto se vuelve protagonista de historias, cada vez hay un profundo deseo de mostrar audiovisualmente, radiografías de emociones con debilidades burlando fortalezas fingidas por el hombre, ante el eterno cuestionamiento de su propia existencia.

Esta investigación expone la imagen a través del cine experimental y de las corrientes de vanguardia como un principio estético, en donde múltiples artistas a través de la historia contemporánea, han explorado todas las significaciones posibles de lo que para ellos es estético, mostrando el arte y reafirmando así como una experiencia estética partiendo desde el individuo y sus propias interpretaciones con respecto al mundo que los rodea.

Este trabajo es una búsqueda exhaustiva de referentes teóricos, con un enfoque empírico analítico fundamentalmente, que tiene una recopilación profunda de las corrientes, enfoques, semiologías y referentes históricos de lo que es el desarrollo del cine experimental y, por consecuencia, el aporte vanguardista a diferentes artistas citados en la investigación; por último, ubicando a un artista local Jorge Navas, que ha basado la teoría de estas corrientes como elemento integral de sus obras en video arte y cine.



## INTRODUCCIÓN

Este proyecto muestra específicamente una parte de lo que es el artista y su obras, como también sus antecedentes e influencias que lo contextualizan. Como una recopilación histórica y teórica que conduce finalmente al análisis de las obras “Calicalabozo” y “Alguien mató algo” del artista caleño Jorge Navas, donde se percibe claramente, una mezcla de realidades plasmadas en retratos audiovisuales e identificaciones con artistas y corrientes de vanguardia, bajo una visión netamente posmodernista, argumentando la ruptura y la manifestación espontánea a través del arte del cine experimental, pero crítica, al hacer presente el conflicto del cual no se interesa plantear soluciones.

La obra de Jorge Navas, llega a ser tan subjetiva y personal, que sólo le interesa crearla y dejarla para sí mismo, y en parte para un público pero del cual no espera mayor actividad ya que sería muy diversa y a la vez especulativa. Lo mismo pasa con su historia de vida influenciada por experiencias, emociones y percepciones de la realidad, y con el video experimental y el cine, encuentra una herramienta que le permite encontrar eco en sus sensaciones, donde explora y manipula la imagen con las mismas distorsiones que tiene su contenido, la cual refleja sonidos, colores y texturas de lo que es el artista por dentro y por fuera.

Pero antes de llegar al producto en sí, es importante poner de antemano en la investigación, toda una recopilación teórica e histórica de Movimientos que le han permitido a artistas como Navas, crear productos para responder el objetivo principal el cual es: ¿Qué tan determinantes fueron las corrientes de vanguardia que han influido en las obras “Calicalabozo” y “Alguien mató algo” del video artista colombiano Jorge Navas? Y responder interrogantes como ¿Cuáles son los principios conceptuales de la imagen?, ¿Qué referentes teóricos e históricos enmarcan el desarrollo del cine experimental y las corrientes de vanguardia?, ¿ De dónde provienen trabajos experimentales como el video arte?, ¿ Qué conceptos de Posmodernidad son determinantes en el desarrollo de estas corrientes?, ¿Cuál ha sido la mayor influencia vanguardista en artistas locales como Jorge Navas en la elaboración de sus trabajos experimentales “ Calicalabozo” y “Alguien mató algo”? que sustentan todo un proceso y madurez del artista no sólo brindando su experiencia, sino por el estudio y la identidad profunda por el cine y sus vanguardias.

La metodología de esta investigación aunque es un enfoque empírico analítico, busca recopilar todo un engranaje teórico, basado en la investigación y la lectura profunda de textos y trabajos audiovisuales, pero que ante todo seguirán siendo (incluyendo las obras de Navas) productos de los cuales lo más claro en entender y acceder es a su plataforma teórica y cronológica, más no, en su significación y verdadero análisis por tratarse de trabajos que sólo le pertenecen y le son propios a las sensaciones percibidas en cada artista.

# 1. “LA IMAGEN NO ES TODO, PERO SIN ELLA NO SOMOS NADA...”

## 1.1 PRESENTACIÓN

La imagen es la representación de algo real o mental sobre un soporte físico. El hombre comenzó a pintar hace 20.000-30.000 años con la creación de signos y símbolos que representaban la realidad del mundo interior, ideas, conceptos o imaginaciones. El hombre se sirvió de muy diferentes soportes, desde la piedra y el papiro hasta el pergamino, papel y telas, para realizar imágenes únicas y copias con procedimientos manuales o con diversas técnicas que en un momento de la historia, permiten la multiplicación de la información escrita o visual, la difusión de palabras y de imágenes a públicos masivos.

Entre los bisontes de Altamira, realizados sobre la piedra, y la imagen por ordenador, realizada por procedimientos matemáticos sobre un soporte casi inmaterial, hay un largo camino en el que coexisten los ideogramas y los jeroglíficos, con los diferentes estilos y tendencias de la pintura, las imágenes fijas creadas por las máquinas fotográficas y las imágenes en movimiento<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ver en: PEREZORNIA, Jose Ramón:El arte del video. Madrid:Rtve/Serbal,1965. p.191

Se concluye entonces, que la imagen icónica es un artificio inventado por el hombre, por el “Homo Pictor” que permite representar simbólicamente las percepciones visuales, es decir que el hombre ve, pero también permite representar icónicamente, por medios simbólicos, lo que el hombre piensa, es decir, las imágenes mentales. Las imágenes que nos rodean, o casi todas las que nos rodean, suelen ser una combinación de ambas, porque en ambas hay elementos de lo que el hombre ve y de lo que el hombre piensa. Este artificio, ese símbolo icónico nace con tecnologías muy diferentes, que dan lugar a diversas familias de imágenes. Hay imágenes planas, imágenes bidimensionales, imágenes tridimensionales, imágenes fijas, en movimiento, acromáticas y de color.

En un principio el hombre empezó a crear imágenes icónicas en las paredes de las cavernas, y aprovechó los contornos de las piedras, las figuras que ya predeterminaban por sus contornos ciertos animales, para crear esas primeras escenas, que no tenían una finalidad estética ni decorativa como hoy día puede pensarse ingenuamente. Tenía función básicamente mágica, para propiciar una caza favorable. Antes de que el hombre aprendiese de una forma disciplinada a reproducir a aquello que veía, comenzó a utilizar grafismos con finalidad ideogramática para representar determinados conceptos.

Uno de los medios más importantes de percepción, es el visual. Aparte de su valor práctico inmediato, la gran importancia del sentido de la vista reside en el hecho de que rememora imágenes y sus asociaciones emocionales, y las coordina con nuevas percepciones como ayuda para la formulación de nuevos conceptos. Las

imágenes reconstruyen el mundo en su aspecto visual. Lentamente estas, van surgiendo de la memoria y son transformadas en símbolos visuales.<sup>2</sup>

Como lo dice Mirko Basadella: “Cada persona es una vasija cerrada, un organismo finito y completo en sí mismo<sup>3</sup>”. Por eso sólo podemos captar directamente de nuestras propias experiencias; pero por transferencia podemos participar de las vivencias, alegrías y tristezas de otros. Es entonces cuando el hombre no se siente tan solo, y esta soledad queda disminuida en parte por medio de una comunicación recíproca, lo cual significa que cada uno puede participar en los acontecimientos de la humanidad entera.

Todas las civilizaciones han dado una enorme importancia a la comunicación visual, a causa de su inmediatez, de su fuerza expresiva y de su duración. Los colores y las formas simbólicas, o los simples adornos de la naturaleza, se han empleado para subrayar la función social del individuo. Con el desarrollo de la tecnología, el hombre crea la imagen fotoquímica y a ella le pertenecen la imagen fotográfica y cinematográfica. En ambas, la luz actúa sobre la emulsión; ésta se altera por esa incidencia y produce la imagen. Pasados los años, llegó la imagen electrónica, imagen que nace, no por un proceso químico, sino por un proceso de barrido de un haz electrónico, sobre una superficie en una pantalla. La diferencia es muy notable. Una imagen fotográfica de cine es una imagen completa, acabada en sí misma, cada vez que se ve la pantalla en una película se están viendo

---

<sup>2</sup> Ver en: KEPES, Gyorgy. La educación Visual. México: Novaro, 1965. P.175.

<sup>3</sup> Ibid., p.178

fotogramas íntegros. En cambio en la imagen electrónica se teje y se desteje. El haz electrónico, barre una superficie y nunca se tiene una imagen completa. Es una imagen que por su naturaleza es secuencial y además puntillista es decir un mosaico regular.

Así se llega a la producción del video, primordialmente con los usos más extendidos que son hoy día la información y el entretenimiento, producidos y difundidos especialmente a través de la televisión. Es así cuando el vídeo arte nace de la exploración de la naturaleza del vídeo, como forma de creación estética, autónoma, específica.

De acuerdo con la etimología del vídeo, el vídeo arte sería la forma más pura o natural del video, en la medida que implica una percepción subjetiva del espacio-tiempo, a través de una tecnología nueva en la imagen electrónica. En ese aspecto el vídeo arte es un arte nuevo, que aparece en un momento de declive histórico del cine como forma de espectáculo público en grandes salas. El vídeo arte más que un medio, trata de una ocasión para aportar alguna legitimidad al ejercicio de la poesía, de la subversión, de la anarquía, y del delirio. Como lo dice Marco Poma: *“ Cada obra posee una energía propia. Buscarla y encontrarla a través de las nuevas tecnologías mediales significa descubrir un guión específicamente escrito para ser narrado con los medios y la cultura de nuestra época”*<sup>4</sup>. Esto quiere decir que no existe un “Videomaker”, un artista electrónico o un curioso que no haya experimentado la fascinación de los “Feed-Back” en video. Esto aportó que existe

---

<sup>4</sup> Conferencia Festival Internacional de la Imagen, Abril de 1997. Manizales, Colombia.

algo viviente, latente, (no pasivo) en un equipo de video, de ahí nació la conciencia que las imágenes podían ser manipuladas según el gusto y la intención del realizador. Porque es un formato sin ningún nexo con lo verosímil, o con la continuidad narrativa, el video navega sin tropiezos en la alquimia del imaginario colectivo; forja asociaciones, recupera imágenes nostálgicas o se coloca en un real sin referencias. Lo que vale es la descripción esencialmente visual, la sensibilidad de sus estímulos, la disponibilidad de todos los signos y todas las intenciones. Por eso el video es un arte extremadamente personal, innovador gracias a la visión y al control del proceso que propone la manera como se utiliza la tecnología.

El video arte surge como medio de creación cuando un grupo de autores, a nivel “underground” vinculados a las vanguardias de los años sesenta, comienza a utilizar la nueva tecnología de la imagen electrónica con fines artísticos. Nace en la era de la conquista del espacio y de los satélites de comunicación. En el corazón de una década cuya cultura de la imagen estaba dominada por la televisión, setenta años después de la invención del cine.

La imagen electrónica es el penúltimo soporte de la imagen en movimiento. Su aparición se sitúa entre el cine y el ordenador. Un nuevo medio de reproducibilidad ilimitada, como la fotografía, que democratiza y ensancha la base productora de imágenes. El video se incorpora a la familia de los grandes medios de comunicación y a los soportes de creación audiovisual, después de la fotografía, el

cartel, el cómic, el cine y la televisión. Soporte de la instantaneidad e inmediatez de la simultaneidad entre producción y reproducción de imágenes.<sup>5</sup>

## **1.2. CONCEPTOS DE IMAGEN**

### **1.2.1. Lo táctil como impacto**

Para Benjamín, la imagen, con el desarrollo de la tecnología óptica, escapa del arte y adquiere las características de un proyectil. Este fenómeno es posible caracterizarlo como el desdoblamiento instrumental de la visión. En tanto factor de choque con el destinatario, la imagen ganaría calidad táctil. Esto quiere decir que la imagen única, la expresión que el observador sacaba desde la geometría del caballete, confundida con el lienzo, se ha tornado con la tecnología un plano de secuencias, desde el cual rebota la dinamita de imágenes programadas, cada vez más finamente sobre fracciones de segundo, las cuales golpean la raíz misma del imaginario con relación al lugar, al “aquí” y al “ahora”. Todo esto, por supuesto, es parte de un gran tema central actual: la inserción de la comunicación- sus tecnologías, actores y discursos en las dinámicas de constitución de las culturas de los espacios y las nuevas percepciones del tiempo.<sup>6</sup>

Desde el punto de vista de la logística de la percepción, a medida que el tiempo de retención mnésica de la imagen se ha cortado (Virilio), por el efecto de imágenes en cascada donde la mirada quedaría reducida a un estado de inmovilidad y todos

---

<sup>5</sup> PEREZORNIA, op.cit., p.16

<sup>6</sup> Ver en:RAMIREZ,Sergio. Del aura et amnesis (lentes, proyectiles, impactos de luz). Tema No 5. Maestría de Comunicación y Diseño Cultural. Cali: Universidad del valle,1994. P.2



los espectadores transformados en extras, lo cual la experiencia señala como discutible, el ojo que perdería rápidamente su amplitud de acomodación, debido a “las retinas artificiales” y caería lentamente en un régimen de deslumbramiento permanente. Según Mc Luhan, este es un trauma que toda nueva tecnología produce sobre la cultura. Esta “deslocalización” puede interpretarse como la causa de la pérdida de la interpretación tradicional de las imágenes con relación a su lugar, su topografía, su temporalidad (dislexia en el imaginario?) cosa que resulta aún más crítica si se acepta que al imaginario le corresponde un carácter más primario que aquel que le corresponde a lo simbólico. Es entonces que para que haya una determinada “imagen” y por tanto una determinada cultura, se necesita garantizar una cierta consolidación mnésica; una precisa densidad de referentes a nivel de la memoria, densidad que es alterada, para bien y para mal precisamente por este impacto tecno - táctil: La idea que se desprende de las reflexiones de los autores es que con el desarrollo óptico tecnológico, esos impactos instantáneos captados por la prótesis del objetivo, para muchos pasan a ser la “realidad”, lo cual desembocaría *de substancial la visión para llegar a ser accidental*. Así, a medida que la mirada humana es impactada por la luz, a medida que pierde (o supera) su velocidad y sensibilidad “natural”, al tornarse la toma de vistas de un fenómeno cada vez más rápido, las tomas se establecerían como intermediarios “verdaderos” y controlables, entre la realidad y la expresión de esa realidad. Lo evidente y positivo, es que bajo estas circunstancias ya no se puede aspirar a tener una imagen estable de la realidad y esto es positivo en el proceso de rediseño cultural actual.

Este impacto, este valor táctil, quizá podría explicar porqué hoy muchos camarógrafos profesionales o aficionados, se contentan con “ametrallar” con sus objetivos la realidad remitiéndose a la velocidad y a la posibilidad cada vez más amplia de la captación para posteriormente convertirse en testigos de sus propias tomas, esclavos del análisis de incontables contactos (¿con-tacto?), antes que testigos directos de una realidad específica y por tanto de una tactilidad considerada más natural. Esta idea claramente expuesta por Benjamin cuando dice que cada día cobra más vigencia el afán de adueñarse de los objetos en “la más próxima de las cercanías”, vale decir en la imagen, en la copia; en la reproducción. Este fenómeno de la tactilización (la imagen-metralla) haría perder a la imagen mucho de su valor cultural y lo trocaría por un valor centrado fundamentalmente en lo exhibitivo.

### **1.2.2 Aura y consolidación mnésica**

Con los conceptos de aura (Benjamin) y amnesia topográfica (Virilio) se da una reflexión con esta relación, en donde se esconde lo fundamental del pensamiento de estos autores en cuanto tema de referencia. Lo que parece claro es que, en el preciso instante en que Daguerre logró fijar las imágenes de la cámara oscura, la nueva técnica hizo entrar poco a poco, en crisis a los pintores y por tanto a todo el andamiaje espacio-temporal que sostenía la imagen hasta ese momento.

Se ha demostrado que la adquisición y la memorización de la imagen nunca es instantánea, en la medida que corresponde a un proceso de percepción debe ser

consolidado en el tiempo. Por ello alterar tecnológicamente ese proceso perceptivo, es alterar el aura y por tanto la memoria del lugar, del entorno, de lo topográfico. Así según Virilio, en el momento en que pretendemos procurarnos los medios para ver más y mejor lo no visto del universo, estaríamos a punto de perder la escasa capacidad que teníamos de imaginario, lo cual es discutible. Pero como lo desarrolla Virilio, la reflexión sobre la luz que no tiene imagen y que, sin embargo crea imágenes, permite constatar que el condicionamiento de la multitud, con ayuda de estímulos luminosos no es de ayer. Este proceso de tactilización, entonces, se ha producido a través de la evolución en el manejo de la luz, desde la pintura en las cavernas, pasando por la óptica, hasta los adelantos contemporáneos basados en la electricidad. Hoy nos sorprende constatar que, con la electricidad, la luz resulta información pura (Mc Luhan). En el fondo y sería lo más general que se podría destilar de Benjamin y Virilio, esa pérdida del aura y esa amnesia topográfica, se estaría produciendo por el nuevo nivel alcanzado en el manejo de la luz.

Quizá no sería ni una “pérdida” ni una deslocalización, en sentido absoluto, sino un tipo de ganancia y sentido nuevo del lugar al cual nos resistimos todavía a acostumbrados. El mismo Sócrates, sufrió de este sesgo cuando dijo que con la popularización de la escritura se perdería la memoria. Esta es la primera referencia que se conoce sobre los problemas de la tecnología en relación con lo mnésico y el lugar. En verdad, las posibilidades que sobre el habla, la escritura, la imagen, el manejo de los multimedia, etc., se han abierto con los logros creativos del hombre en el campo de la informática, todavía no se comprenden a plenitud.

En últimas, ese impacto táctil, que sentían Benjamín y Virilio, no rebotaría solamente desde la pantalla sobre el sujeto, sino que ahora saltaría sobre los sujetos desde los tubos catódicos trocados en pantallas. Hoy se viven muchas horas bajo una verdadera ducha de luz y esto, no hay duda, es recibir constantemente información en estado “puro”. El resultado de este impacto, en que hoy se nace, se vive, se reproduce y se muere, sumergidos dentro de un campo de imágenes cada vez con un mayor valor táctil, cosa que antes desde la pintura, la fotografía y el mismo cine, no había sido posible imaginar. Se podría decir, más abusando que usando a Benjamin y Virilio, que hoy se están moldeando las culturas desde la luz. Las imágenes que llegan sobre luz, serían inclusive aquellas que están moldeando *realmente* el nuevo imaginario, las cuales parecen operar más eficazmente en el plano político. Niepce, dando la lección desde la química hace 165 años, entendió que el milagro de las nuevas imágenes, era efecto de la luz. Hoy Benjamin y Virilio, fortalecidos por una lección que llega desde la óptica y la electricidad, postulan que el impacto táctil sobre la manera de entender la realidad, ya sin ninguna duda es un subproducto de la luz.<sup>7</sup>

### **1.2.3. Imágenes y música, vuelta al abstracto**

Mientras Ruttmann y Richter abandonaban sus ensayos de “ritmo puro” para dedicarse a otros ejercicios, los hermanos Fischinger en Alemania y Leyn Lye en Inglaterra se dedicaban a búsquedas análogas.

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 4

Los Fischinger tenían ya en su haber cinco pequeños films titulados *Study No 1*, *Study No2*, etc. (1926-28). El primero de ellos estaba inspirado por la diagramación de los movimientos emocionales producidos por una obra de Shakespeare, los otros eran films publicitarios. Su primer film musical, *Study No 6* (1928) fue seguido de otros siete ( hasta *Study No 12*, 1930) basados en cortas partituras de Bach, Brahms, Schubert o Chopin. Después de un film a color, creado por razones publicitarias, emprendieron un movimiento de formas coloreadas de doce minutos titulado *komposition in Blau* sobre una música de jazz (1932). Se le atribuye generalmente la realización de *Toccata y Fuga*, primer precedente de *Fantasia* de Walt Disney (1940), donde la música, ejecutada por diferentes instrumentos y transcrita en dibujos abstractos, estaba seguida por movimientos animados en función de la altura y del timbre de la partitura. Los procedimientos utilizados por los Fischinger fueron múltiples. Sus films en blanco y negro (*Los Estudios*) habían sido dibujados sobre los cartones y fotografiados imagen por imagen según los procedimientos corrientes del dibujo animado.

En los films de Eisenstein se ofrecen los dos aspectos bajo los cuales se pueden examinar la asociación de la música y de la imagen: la asociación rítmica y la asociación lírica o temática, algunos grados más elevada que la asociación emocional generalmente presente en la música de películas. En 1910, ensanchando sus ambiciones e inspirándose en obras musicales célebres, Walt Disney volvió por su cuenta bajo la forma de dibujos animados a los principios de asociación rítmica. Para los artistas experimentales *Fantasia* no fue solamente un grandioso error sino una obra de naturaleza tal como para desacreditar las

tentativas audiovisuales al hacer suponer un público, incluso de entendidos, que el fin de estas investigaciones era “traducir la música en imágenes” lo que con sumo cuidado trataban de evitar. Para ellos los problemas de la composición audiovisual suponen diversas soluciones, pero: o bien se *acompaña* la música de grafismos abstractos que, no pudiendo más que *subrayarla*, la implican necesariamente como forma expresiva (Fischinger, Mc Laren), o bien se sigue la partitura con imágenes concretas, significantes por ellas mismas, pero que tienen entonces el defecto de pretender ser la “ilustración” del pensamiento musical (Germaine Dulac). Las formas figurativas, sin embargo, pueden ser bastantes imprecisas para evocar a su vez y prolongar las sugerencias sin “ilustrarlas” (Alexeieff). De todas maneras, estos modos de “picturalización” toman la obra musical por fuente de inspiración.

Igualmente, estos autores se preguntan sino sería posible *asociar* imágenes y música desarrollando de una parte y de otra una *misma estructura rítmica*, sin que las imágenes tengan la obligación de “relatar” algo, sino de evocar, de sugerir como un poema: sin que estuvieran cargadas de poder dramático y sin que pudiesen estar sometidas a la ilustración irrisoria de la música. Para estos artistas no se trata de acompañar a la música, y todavía menos ilustrarla, sino de asociar formas expresivas partiendo de una misma estructura rítmica fundamental, siendo la música más que un “soporte”, un contenido paralelo que añade al desarrollo filmico la noción de temporalidad que les hace falta. Y se opina que la música para expresarse no tiene que pasar por el rodeo de una referencia precisa a las cosas. No se trata en absoluto de añadir alguna cosa a una obra que se basta a sí

misma. Se trata mucho menos de poner imágenes sobre la música que de introducir música en una continuidad visual. Sin embargo si se quiere asociar las dos formas expresivas sirviéndose de una misma *espinas dorsal*, conviene que estas dos formas concurren para producir sensaciones análogas según sus medios respectivos, de tal manera que las emociones provocadas se conjuguen, se correspondan o se completen en un “todo” unívoco. Esta clase de artista “underground” no se propone de ningún modo “traducir” las sugerencias del compositor sino manifestar sentimientos *personales* a través de la partitura, al igual que su obra en video. No se dice: “he aquí lo que el compositor ha querido decir...” “ esto representa aquello...” al final se creen con más derecho de decir: “He aquí lo que nosotros *vemos*; he aquí lo que la música *nos sugiere*”. Obra subjetiva con la única evidencia de existir, comunión con el espíritu, correlación o correspondencia entre emociones determinadas de una parte y de otra. Podría decirse que las imágenes y los sonidos se corresponden, no por calco del uno sobre el otro, sino como haciendo eco a un mismo universo que el uno y el otro poseen.

Ciertamente, siendo siempre las imágenes de *cualquier cosa*, conviene “abstractizar” lo real con el fin de borrar lo que las cosas podrían tener de demasiado figurativo, sin que pierdan nunca las cualidades emocionales debidas a su realidad tangible. Lo que debe ser seleccionado es su movimiento, su ritmo, su tonalidad, mucho más que lo representen, la cualidad “objetual” siendo tan solo indispensable como significante y no como significado.

El problema consiste en asociar en el espíritu del espectador, a favor de un mismo desarrollo rítmico, los choques emocionales producidos por las imágenes y por la música, en obrar de tal manera que sean de la misma naturaleza o complementarios en su producción simultánea. Se trata de encontrar para esto una cualidad común a dos percepciones, a dos elementos que afectan a dos sentidos diferentes: de definir relaciones *arbitrarias pero admisibles* entre cosas que se desarrollan unas sobre el plano visual, otras sobre el plano auditivo, y de crear de esta manera una emoción que no podría ser dada sólo por la música ni por las imágenes, sino por su constante relación, por su superposición en la conciencia. El arte consiste en asociar estas impresiones, en unirlas en un “todo” unívoco con el fin de que lleguen a ser indisolubles en el espíritu del que las recibe simultáneamente. Obrando de manera que no se sepa muy bien *si se “oyen” imágenes o si “se ve” música.*<sup>8</sup>

### 1.3. ORÍGENES DE UNA RELACIÓN: VIDEO ARTE

Un coche Cadillac se estrella contra una pirámide de televisores. Charlotte Moorman sustituye un *performance* a su violonchelo por monitores de televisión. Nam June Paik arrastra por la playa un violín atado a un cordel como si fuera un perro. Wolf Vostell envuelve televisores en alambre de espinos. Estas son algunas de las imágenes emblemáticas de la historia del vídeo creación, llamado también video arte. La contestación de la televisión- símbolo, junto con el automóvil, del desarrollo tecnológico de este siglo y su transformación en un instrumento de

---

<sup>8</sup> Ver en: MITRY, Jean. Historia del cine Experimental. Valencia: Fernando Torres editor, 1974. p. 201.



creatividad análogo a los otros soportes artísticos, son los dos ejes en torno a los cuales ha girado el video experimental durante sus primeros veinticinco años de su historia. Pero primero es importante hablar de los orígenes de lo que es en sí la imagen como elemento visual y el lenguaje que no es siempre acompañado por palabras sino que el mensaje es dado solo por un cuadro, una fotografía o un movimiento.

Gene Youngblood, en su libro *Expanded Cinema*, publicado en 1970, resolvió la formulación de esta oposición en el conciso enunciado *VT is not TV*: Video tape no es televisión, o video no es igual a televisión. Sin embargo por aquel mismo tiempo, se empezaba a hablar de *Artist television*, *Guerrilla Televisión*, *Televisión Alternativa*, o incluso *Contra Televisión*. A la moda del film artista, sucedió la moda del video artista, con la ventaja de que el video se adaptaba mucho más al espacio clásico de una galería de arte, desde el momento en que de los magnetoscopios permitían pasar a video- cassette una reproducción automáticamente continua, y una dimensión más íntima en el proceso de lectura. Es así cuando el video se desprende de la etiqueta que se le había adjudicado por los otros medios de comunicación, que ya se ha tornado hábito y motivo de identificación.

Sin embargo el video no es un arte, es un medio que puede ser utilizado para crear un producto artístico (de la misma forma que podemos utilizar un film o la fotografía etc.).

El video no es televisión, pero no la puede ignorar estoicamente. Dentro de este proceso no hay que olvidar que los orígenes de la tecnología video se encuentran precisamente en el desarrollo de la televisión.<sup>9</sup>

El video arte es un mecanismo de libre expresión, porque es un formato sin ningún nexo con lo verosímil, o con la continuidad narrativa, el video navega sin tropiezos en la alquimia del imaginario colectivo; forja asociaciones, recupera imágenes nostálgicas o coloca en un real sin referencias. Lo que realmente vale es la descripción esencialmente visual, la sensibilidad de los estímulos, la disponibilidad de todos los signos y todas las intenciones. Todo está cambiando. La definición que el video ha dado de sí mismo limitó a su audiencia. El video es un arte extremadamente personal, innovador gracias a la visión y al control de proceso que nos propone y a la tecnología. Fue un arte radical por la temática y la estética que utiliza, vehículo de un amplio espectro de voces que se enfrentan a la manera como se ordena el mundo. He ahí la herramienta del lenguaje contemporáneo, cada vez más el video se presenta como ese pasaje, ese medio de comunicación contaminado por todas las formas de cultura de la imagen de animación que se presta a todo.

---

<sup>9</sup> PEREZORNIA, op.cit., p.17

## 1.4. UNA RETROSPECTIVA POR EL MUNDO DEL ARTE

### 1.4.1. La cultura underground

El Underground no ha surgido de la nada. Sus raíces se remontan a los años posteriores a la segunda guerra mundial y sobre todo, a los años cincuenta. Esta época destacada por la incomodidad, malestar, de la *sickness* profunda e inexplicable, de la inseguridad y del miedo: los *beats* fueron las antenas sensibles que percibieron esa realidad.

Con la palabra *beat*, puede decirse que tienen un nombre... Quien ha sobrevivido a una guerra, cualquier tipo de guerra, sabe que ser *beat* no significa tanto estar muerto de cansancio, como tener los nervios a flor de piel, no tanto “estar hasta las narices” como sentirse vacío. *Beat* describe un estado de ánimo carente de cualquier superestructura, sensible a las cosas del mundo exterior, pero intolerante con las banalidades. Ser *beat* significa haberse sumergido en el abismo de la personalidad, ver las cosas desde la profundidad, ser existencialistas.

La guerra fría, el recuerdo persistente e imborrable de Hiroshima y por consiguiente, la amenaza constante de la “bomba”, la “caza de brujas” y sus procedimientos inquisitoriales, detenciones, interrogatorios, condenas, libros quemados puestos en el índice como “propaganda subversiva” odio y suspicacia hacia los intelectuales y su producción; la progresiva estabilidad económica que tiende a ocultar el vacío y a convertirse en el único objetivo de la clase media que

emerge después de la guerra, para no ser menos que el vecino. Y como contrapartida, la extensión de aquellas bolsas de pobreza endémica que serán uno de los aspectos más dramáticos y menos estudiados de la realidad social estadounidense a lo largo de los años sesenta; la ausencia de un auténtico mundo juvenil cuya creación había impedido o perjudicado gravemente la guerra; el naciente y creciente desafío de la tecnología ( todavía no declarado pero ya amenazado en el horizonte) y de los *mass media*; el aislamiento y la fragmentación de los individuos en el gran cajón de sastre del “experimento democrático USA” la progresiva desconfianza en la política. El paso no sólo demográfico sino cultural de una a otra generación. Y además la aparición en el horizonte del *ghetto* como un punto neurálgico de la sociedad USA, con todos sus contenidos socio-culturales: el Jazz, *Be-Bop*, carga destructiva evolucionando desde las explosiones de rabia esencialmente individuales hasta los primeros intentos de organización. Este es el panorama principalmente americano de los años cincuenta: tensiones sociales, raciales, psicológicas, generacionales.

Es posible que cada generación esté convencida de haber recibido por herencia el “peor de los mundos” pero la “*Beat Generation*” tiene más derecho a creerlo que ninguna de las anteriores. El clima histórico en que se ha formado estaba dominado por la violencia, una violencia que iba de las ideas a los hombres que las profesaban.

En los últimos diez o quince años, se ha dado los casos de alta traición, o de corrupción en los sindicatos y en la industria, y los escándalos que han implicado

los grandes nombres de Broadway y Hollywood, han atrofiado progresivamente los principios convencionales de la moralidad pública y privada. La concepción del bien y el mal sobre la que se basan las religiones tradicionales parece cada vez menos adecuada para explicar las contradicciones de un mundo en el que la ciencia-ficción ha pasado a ser realidad, los enemigos de ayer se han convertido en los amigos del alma y la diplomacia ha traicionado el viejo código de honor para especular sobre el constante peligro de la guerra inminente.<sup>10</sup>

Es la primera generación para la cual las fórmulas mágicas del psicoanálisis, se han convertido en alimento cotidiano de la mente, hasta el punto de que éste rechaza valerosamente aceptarlas como última medida de las vicisitudes del ánimo humano. Es la primera generación para el cual el genocidio, el lavado de cerebros, la cibernética, las motivadas investigaciones y su inevitable resultado, o sea, la limitación del concepto de libre albedrío, resultan tan familiares como el propio rostro.

En este miserable escenario ha surgido el *"hipster"*, el existencialista americano, que sabe que si nuestra condición colectiva es la de vivir bajo la amenaza de una muerte instantánea por guerra atómica, una muerte relativamente veloz a manos del Estado, o una muerte lenta por conformismo, en la que se sofoca cualquier instinto de creación o de rebeldía, si el destino del hombre del siglo XX es el de vivir en compañía de la muerte desde la adolescencia hasta una vejez prematura.

---

<sup>10</sup> Ver en: MAFFI, Mario. La cultura Underground. Argentina: tomo I SigloXXI,1980.p.65-70.

De este modo nace el “*hipster*”, el “negro blanco” que intenta asimilar del negro la peligrosidad de una vida vivida siempre en presente, ajena a las instituciones propias de la sociedad blanca, y que el negro no ha tenido nunca. Junto al “*hipster*”, el “*beatnik*”, el joven intelectual, decidido a hacer oír su propia voz más en el sentido existencial o poético que político, más abierto y extrovertido, empedernido buscador de verdad en la marihuana (donde para el hipster existía la heroína), en el misticismo y en la filosofía oriental, en el sexo, en el *Be-Bop*. Amable, ajeno a la raza, es, a menudo un pacifista radical que se ha definido contra la violencia; en efecto, su violencia ha quedado reprimida internamente y no tiene modo de expresarla. Su acto de violencia es el suicidio. Ambos, vivían codo a codo hermandados por el *Be- Bop* de Charlie Parker.

La producción literaria de aquellos años es, en consecuencia, un grito de angustia desgarrada y de júbilo turbulento. La palabra de los poetas lucha con el infierno personal por un lado y el infierno de la sociedad ciega e insensatamente cómplice de los crímenes más atroces. Mas allá de su palabra lucha la voluntad de amar, de difundir este amor, de abrazar la humanidad y asumirla en el propio yo y en el mundo propio.

En suma, la primera expresión tuvo el carácter de denuncia existencial, una denuncia dolorosa, angustiada y gritada. Muertes y locuras conforman la historia de la *Beat Generation*: la denuncia y la voluntad de búsqueda se apagaron muchas veces con la propia vida, con el desequilibrio mental. En la tradición de las muertes accidentales y de los suicidios rituales de tipo surrealista de los años

cincuenta cuarenta, del periodo del *Action Painting*, se inscriben, de hecho, las muertes a lo James Dean, y una tras otra, la de muchos personajes más o menos conocidos.<sup>11</sup>

#### **1.4.2. Años sesenta**

Estos años son para Estados Unidos una década de cambios, de profunda fermentación. Se cierra el oscuro período de la persecución macartista, de la aventura coreana, de la guerra fría, y comienza la retórica más hipócrita, de la exaltación tecnológica lunar, del Jano Bifronte (democrático fascista), del juego de ajedrez con Cuba e Indochina (los alfiles negros en la bahía de los Cochinos, en santo Domingo, en el Vietnam, en Camboya, en Laos) del topo sudamericano (las grandes Industrias y compañías estadounidenses que florecen por doquier México, Venezuela, Brasil, Argentina etc. en apoyo de regímenes y golpes de estado reaccionarios), de la CIA, ventas de armas, asesinatos políticos, golpes de estado, preparación de tropas especiales en puntos neurálgicos como Bolivia, Venezuela, Indochina y Uruguay.

En el interior, el extremo poder de los *mass media* (el gran aliado del sistema) manipula las noticias, pero no puede negar los años de revueltas negras, de guettos en llamas, de brutalidades policíacas y racistas. Igualmente el trabajo político de los Estados del Sur, los estudiantes blancos trabajando junto a los negros a favor de la integración; los *freedom riders*, los primeros *sits in*, los boicots

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 70 -110

guiados por Martin Luther King, el momento de la no violencia, el surgimiento y la maduración política del personaje más importante de la lucha en el interior de los USA-Malcolm X, el estallido en los campos universitarios (Berkeley y el Free Speech Movement ), el nacimiento de las organizaciones estudiantiles de izquierda.

Finalmente, la corriente subterránea: el underground de los años sesenta constituye un aspecto muy peculiar del disenso interno: un disenso llevado con las armas de la no- participación, de la revolución estético-psicológico- psicodélica, de la liberación individual, del abandono de la sociedad, de la búsqueda de nuevas experiencias internas y externas, de la no-violencia, del irracionalismo-misticismo, de la desesperada voluntad de construir un mundo propio donde no exista la violencia, el engaño, la competitividad ni la tecnología; síntoma de la deshumanización y de la inhumanidad, el disgusto hacia la barbarie más que la lucha efectiva contra ellas.

### **1.4.3. MOVIMIENTO UNDERGROUND**

La sociedad americana no cesa de exaltar la violencia: nacida de la violencia (contra los pieles rojas, los esclavos negros, la violencia de la frontera, de la conquista del Oeste), crece gracias a la violencia contra los países de América latina y el extremo Oriente, los inmigrantes, los obreros en las primeras décadas del siglo XX; La violencia del Ku Klux Klan, de Chicago y del prohibicionismo, de Hiroshima, y no puede prescindir de ella (el brutal y popularísimo fútbol americano, con dos y tres muertos por año; los films policíacos de la TV; las muertes en las



autopistas americanas) la disgregación de la sociedad capitalista se refleja en episodios como la matanza en la villa de Sharon Tate, reivindicada por la familia Manson, cuyo apocalíptico satanismo es comparable al sanguinario fanatismo del teniente Calley y de decenas más de oficiales de USA que dan órdenes de acribillar mujeres, ancianos, niños recién nacidos y se justifican alegando las “órdenes superiores”. Del mismo modo, la difusión del gusto por la magia negra, los ritos satánicos, los sacrificios rituales, las misas negras, no son mas que síntomas de disgregación y de malestar mucho más profundos de lo que revelan los órganos de información. : muy lejos de ser precursores de una nueva era.

Desde el punto de vista económico, los últimos años de la década de los sesenta han presenciado el aumento de la desocupación, originado tanto por el desarrollo de la tecnología a pleno ritmo, que inutiliza un número cada vez mayor de puestos de trabajo, como por la lenta pero gradual desocupación que afecta a 5´5 millones de ciudadanos y perjudica especialmente a la población de color. La inflación ya no es una amenaza sino una realidad tan grave que lleva a la administración de Nixon a tomar medidas como el bloqueo de los salarios y de los precios durante tres meses.

La tecnología masivamente aplicada reduce los puestos de trabajo, exige trabajadores cada vez más calificados y con ello provoca la desocupación, la subordinación de la universidad a la gran industria, los trabajos mecánicos ligados a los aspectos más anormales y aberrantes de la civilización USA, la carrera a la luna (nuevo opio de los pueblos), el *Military-Industrial Complex*, la producción de

los superfluo y de lo rápidamente consumido. *La plastic society* (sociedad del plástico) reduce al hombre a simple robot, con el total abandono de la naturaleza a favor (no por libre decisión). La grande y bonita droga estatal: “conectad vuestro televisor”: el hipnotismo de seiscientos canales y setenta millones de televisores.

No es casual que la perfección en la técnica de la filmación televisiva se haya alcanzado precisamente en los comerciales, en la publicidad. Pero este es apenas uno de los procesos de gradual embrutecimiento: la televisión provoca hábito e incide directamente sobre el cerebro; el *television addict* = al drogadicto televisivo, acaba viviendo en un mundo enteramente suyo, alejado de la realidad, y el brusco retorno a ella puede conducirlo muchas veces a la desesperación y la neurosis, a instintos suicidas u homicidas. Al respecto, son indicativos los casos de niños que después de haber asimilado la dosis cotidiana de policíacos-western con ahorcamiento, han querido repetir la misma historia con su hermano menor. El joven, por consiguiente rechaza los valores del propio grupo al descubrir sus crímenes históricos. Su deshonestidad actual se vuelve dramática: abandona el mundo de los valores de sus padres, sale de la isla, con la trágica perspectiva de buscar otra reserva desconocida y acaso inexistente.

## **1.5. MEDIOS DE COMUNICACION**

Los medios de comunicación no refieren “noticias”, las crean. Una cosa sucede cuando aparece en la televisión y se convierte en mito. Los *media* no son neutrales. La presencia de una telecámara transforma una manifestación, nos

convierte en héroes. Cuando está presente la prensa, tenemos mayores probabilidades de éxito porque sabemos que cualquier cosa que ocurra será contada al mundo al cabo de pocas horas. La televisión lleva a escalar las tácticas; una táctica se convierte en ineficaz cuando dejan de generar interés o rumores “noticias”. El mejor modo de comprender la TV es apagar el sonido. Nadie recuerda las palabras que oye, la mente es un tecnicolor de imágenes, no de palabras. Las imágenes constituyen el reportaje. La fuerza reside en la habilidad para asustar al enemigo: así que cuanto más exageran los media, mejor.

Con base en esto los artistas empiezan a crear un producto que vaya en contra de todo lo que domina las masas: su objetivo principal, criticar a los medios de comunicación en todas sus formas; la manipulación es burlada con imágenes distorsionadas, mudas, incoherentes, sarcásticas y a veces ridículas. “El pasatiempo pasivo de la televisión en una creación activa” como decía Nam June Paik, reduce todo lo que muchos de los artistas como él opinaba de los *mass media*.

El territorio artístico del video y sus reglas de juego fueron fijados claramente desde el inicio con algunos de los principios que se mantendrán casi sin variar durante el primer cuarto de siglo de actividad creadora.

- Un uso alternativo a la televisión convencional a partir, en el caso de la primera cinta de Paik, de una grabación videográfica cuyos instrumentos básicos de

producción y reproducción es decir, el magnetoscopio, la cinta y el televisor son los mismos.

- Una vinculación explícita a las vanguardias artísticas y a las artes visuales que acogen y reconocen el potencial creativo de la nueva tecnología de la imagen. De las vanguardias adoptará su espíritu y actitud de ruptura, de innovación y de experimentación.
- La procedencia artística de Paik- la música y los promotores y audiencia de aquel acto, conforman también un territorio multidisciplinar para la práctica artística del video. Un medio de expresión versátil y relativamente asequible y de fácil operación, a la que accederán indistintamente artistas que provienen de diferentes disciplinas, desde la música y la pintura hasta el teatro, la danza, la televisión y el performance.
- Por último, el mecenazgo de las grandes fundaciones y de los museos y de los organismos televisivos después sin el cual no se hubiera desarrollado tan rápidamente el video de creación.

La procedencia de los autores se traduce consecuentemente en el hecho de que muchas aportaciones de video de creación tienen su origen en las artes plásticas, son una aplicación, o mejor, una extensión y prolongación de las artes plásticas en el nuevo soporte. Se favorece, en ambos casos, la cooperación entre las artes y la apertura de espacios y lenguajes interdisciplinares. El cine experimental se aparta

y combate algunos de sus principios elementales: un lenguaje construido en torno a la narración y a las leyes de la representación y una industria que apoya uno de sus pilares en el *Star System*. La trasgresión más evidente del video de centra en la ruptura con la concepción banal y trivial de la televisión y en el no-acatamiento de los principios del realismo y de la narración que informan todos los géneros televisuales del momento. Se violan en uno y otro caso los planteamientos que sostienen una concepción meramente comercial de los medios y se reivindica también su sentido y utilización artística. Se aleja, por tanto de los sistemas industriales de producción y no hay lugar para la serialización y estandarización de los productos. Se instaura no obstante, un nuevo diálogo entre autor y espectador y se rompe con el concepto de audiencia masificada, conformada y uniformada en sus gustos.

Sin embargo para Lyotard, aún es preciso que las “buenas” imágenes, los “buenos” relatos, las buenas formas que el partido (poder) solicita, selecciona y difunde, encuentren a un público que las desee como medicación apropiada para la depresión y la angustia que el público experimenta.

Cuando el poder se llama el “capital” y no el “partido”, la solución “transvanguardista” o “posmoderna”, en el sentido que le da Jenks, se revela como mejor ajustada que la solución antimoderna. El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: se escucha *Reggae*, se mira un *Western*, se come en MacDonaldis a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados. Es fácil encontrar un

público para las obras eclécticas. Haciéndose *Kitsch*, el arte halaga el desorden que reina en el gusto del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento.

Pero este realismo del qué-más-da es el realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas. Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las necesidades. Es de allí, de donde también surgen artistas (que pueden ser los mismos que se complacen con el qué-más-da pero de otra manera) que se fugan y se apoyan en corrientes, con los mismos elementos (tecnología) cogen las palabras de una frase, (en este caso imágenes) las cambian de orden (las distorsionan, exploran) formando otro sentido, donde ese público de masas le costaría trabajo decodificar y por ende comprar.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 115-165

**“ Así como en el reino de los astros hay veces dos soles que determinan la órbita del planeta, así como en ciertos casos, soles de distintos colores iluminan un único planeta, ora con luz roja, ora con luz verde y luego lo iluminan de lleno y lo inundan con todos los colores, así somos los hombres modernos.**

**Gracias a la compleja mecánica de nuestro firmamento determinado por diferentes morales, nuestras acciones iluminan alternativamente con diferentes colores, y rara vez son unívocas; e incluso hay suficientes casos en que ejecutamos acciones de todos los colores...”**

**Nietzche.**

## 2. MODERNIDAD - POSMODERNIDAD

### 2.1. EL SABER EN LAS SOCIEDADES INFORMATIZADAS

La hipótesis de los posmodernistas como Lyotard dice, es que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la Edad llamada Posmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde los fines de los años 50, que para Europa señala el fin de la reconstrucción de los destrozos de la Segunda Guerra mundial.<sup>12</sup>

Es razonable pensar que la multiplicación de las máquinas de información afecta y afectará a la circulación de los conocimientos tanto como lo ha hecho el desarrollo de los medios de circulación de hombres. Primero (transporte), de sonidos e imágenes, después como lo denominó Brunel, los “*mass-media*”. En esta transformación general, la naturaleza del saber no queda intacta. No puede pasar por los nuevos canales, y convertirse en operativa, a no ser que el conocimiento pueda ser traducido en cantidades de información. Se puede, pues, establecer la previsión de que todo lo que en el saber constituido no es traducible, de ese modo

---

<sup>12</sup> LYOTARD, J.F. La condición posmoderna. Madrid: Cátedra, 1989. p.20.



será dejado de lado, y que la orientación de las nuevas investigaciones se subordinará a la condición de la traducibilidad de los eventuales resultados a un lenguaje de máquina. Los “productores” del saber, lo mismo que sus utilizadores, deben y deberán poseer los medios de traducir esos lenguajes. Lo que buscan los unos, al inventar, los otros al aprender, donde el saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos, para ser cambiado y deja de ser en sí mismo su propio fin, como lo expresó Habermas: pierde su “valor de uso”.

## **2.2. LO SUBLIME Y LA VANGUARDIA**

Lo mecánico y lo industrial, cuando entran en el campo tradicionalmente reservado al artista, son portadores de algo completamente distinto aunque sean efectos de poder.

La modernidad cualquiera que sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de lo “poco de realidad” que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades. Sentimiento sublime que es también el sentimiento de lo sublime, es según Kant una afección fuerte y equívoca, que conlleva a la vez placer y pena: el placer proviene de la pena, (arte estético de lo antiestético) donde se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad de “presentar” una cosa. Es la dualidad que todo ser humano se le presenta a su existencia, tenemos la idea de “mundo” (la

totalidad de lo que es), pero no tenemos la capacidad de mostrar un ejemplo de ella, la capacidad de concebir y presentar un objeto correspondiente al concepto, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia) podría decirse que ellos son impresentables, solo fragmentándolas, desmoronando partes se alcanza a medio tener una leve representación de esa totalidad.

Una vez más se confirma el objetivo del Video experimental y particularmente en el caso de las obras de Navas, fragmentar imágenes volviéndolas solitarias, mezcladas con sonidos sordidos que expresan, un sentido particular de la vida.

Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: por ejemplo el ámbito de la pintura moderna. ¿Pero cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? Kant nos dicta la dirección a seguir llamándolo lo informe, la ausencia de forma, un índice posible de lo impresentable, abstracción vacía que experimenta la imaginación en busca de una presentación del infinito (otro impresentable). Igualmente la tesis fundamental de Kant afirma que a nuestro conocimiento no se refiere a cosas en sí sino a fenómenos, y que estos fenómenos se constituyen en virtud de capacidades estéticas, es decir, en virtud de las formas de la intuición de espacio y tiempo. Con Kant, la estética (no como teoría del arte sino como doctrina de las formas a priori de la sensibilidad) se vuelve epistológicamente esencial. Kant ha sido el primero en enseñarnos la constitución estética fundamental de nuestra realidad.

La Modernidad cuestiona esto, pero igual lo perpetúa, no hay respuestas que cambien radicalmente el sentido de la vida. La estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica, el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto. Lo posmoderno sería aquello que aleja lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma: un artista posmoderno está en la situación de un filósofo; el texto que escribe, la obra que lleva a cabo en principio no está gobernada por reglas ya establecidas y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra de categoría conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista trabaja sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho.

### **2.3. LA DISCIPLINA DE LA MODERNIDAD ESTÉTICA**

La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un rasgo común en una conciencia transformada del tiempo. Esta conciencia del tiempo se expresa en la metáfora de la vanguardia. La vanguardia se considera a sí misma como invadiendo un territorio desconocido, como exponiéndose a los peligros de encuentros repentinos y sorprendentes. Como conquistando un futuro todavía no ocupado. Pero este avance a tientas, esta anticipación de un futuro indefinido y el culto de lo nuevo significan de hecho la exaltación del presente.

El nuevo valor atribuido a lo transitorio, lo esquivo, lo efímero, la propia celebración del dinamismo, revela los anhelos de un presente puro, immaculado y estable. La modernidad se rebela contra las funciones normalizantes de la tradición, una representación dialéctica entre lo secreto y el escándalo público. Es adicta a la fascinación de ese horror que acompaña al acto de profanar y sin embargo, está siempre escapando de los resultados triviales de la profanación. La cultura moderna es completamente incompatible con la base moral de una orientación intencional racional de la vida. Daniel Bell un neoconservador americano opina que la fe religiosa ligada a una fe en la tradición proporcionará a los individuos identidades claramente definidas y seguridad existencial. La religión junto con la moralidad y el arte juegan un papel importante dentro del campo de la modernidad ya que estas llegan a diferenciarse porque las concepciones unificadas del mundo de la religión y de la metafísica se desmembraron. Hay una ruptura pero al tiempo, el cordón umbilical de la religión, sigue presente y el hombre lo necesita para seguir justificando su existencia.

#### **2.4. LO POSMODERNO**

Con seguridad forma parte de lo moderno. Una obra no puede convertirse en moderna en sí, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así

entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado constante.<sup>16</sup>

Si es verdad que la modernidad se desenvuelve en la retirada de lo real y de acuerdo con la relación sublime de lo presentable con lo concebible, en esta relación se pueden distinguir dos modos. Se puede poner el acento en la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de la presencia que afecta al sujeto humano, en la oscura y vana voluntad que lo anima a pesar de todo. O puede poner el acento en la potencia de la facultad de concebir, en su “inhumanidad”, puesto que no es asunto del entendimiento que la sensibilidad o la imaginación humana se ponga de acuerdo con aquello que él concibe; y se puede poner acento sobre el acrecentamiento del ser y el regocijo que resultan de la invención de nuevas reglas de juego, en la pintura, arte, etc. Volviendo a lo que Kant plantea sería entonces la diferencia entre estética moderna y la estética de lo sublime (nostálgica) la combinación intrínseca entre placer y pena: El placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto.

#### **2.4.1. Lo posmoderno como desilusión estética**

La mayor parte del arte actual, da la impresión de que se aboca a una labor de duelo por la imagen y el imaginario, un duelo estético, la más de las veces fallido.

---

<sup>16</sup> LYOTARD, op.cit., p.23

Esto acarrea una especie de melancolía general en el ambiente artístico, el cual parece sobrevivir en el reciclaje de su historia y de sus vestigios. Por supuesto este *remake*, este reciclaje, pretende ser irónico, pero esa ironía es como el resultado de la desilusión por las cosas, una desilusión de cierta manera “fósil”.<sup>17</sup>

Quizá el arrepentimiento y el resentimiento constituyen ambos, el estadio supremo de la historia del arte moderno, así como constituyen, según Nietzsche, el estadio último de la genealogía de la moral. Es una parodia del arte y de la historia del arte; una parodia de la cultura por sí misma, con forma de venganza, característica de una desilusión radical, como si el arte hurgara en sus propios basureros buscando redención en sus desechos.

#### **2.4.2. La ilusión de la imagen**

Tomando el cine como ejemplo para ilustrar el tema de la ilusión, en el curso de su evolución, en el curso del progreso técnico del cine, al pasar del cine mudo al parlante, al color, a la alta tecnicidad de los efectos especiales, la ilusión se retiró, se desvaneció. En la medida en que la técnica y la eficiencia cinematográficas dominan, la ilusión se va. Y en este aspecto es en el que precisamente algunos artistas vanguardistas intentaron e intentan (a pesar de la inevitable influencia de la tecnología) conservar, dejando la incertidumbre de la verdad de las cosas, lo no

---

<sup>17</sup> BAUDRILLARD, Jean. La ilusión y la desilusión estéticas. Venezuela: Monte Avila editores.1997.p4.

evidente, permitiendo que el espectador interprete lo que quiera, abstraiga con sus propias herramientas, se recree con su propia psiquis, se descubra o sino, tenga la labor de percibir con sensaciones digeridas a su manera más no por sus emisores. Al hablar de las imágenes “digeridas” es hablar de la pérdida de la ilusión y la alusión, donde lo técnico, lo sofisticado, lo hipervisible abandona el vacío, el silencio, la elipsis.

La alta definición de la imagen, es decir la perfección inútil de la imagen lucha por la perfección realista de la imagen, y esta ha conducido a la pérdida de la ilusión.<sup>18</sup> Siempre al añadir real a lo real, con el propósito de una ilusión perfecta termina matando la ilusión de fondo; con la modernidad se ha perdido la idea de que la fuerza está en la ausencia, que de la ausencia nace el poder. Ahora por el contrario se quiere acumular, acrecentar, agregar cada vez más a la incapacidad de enfrentar el dominio simbólico de la ausencia (Navas maneja este concepto al considerar que el lenguaje narrativo y lineal muchas veces anula la posibilidad de interpretar bajo otro tipo de esquemas no lineales que le permitan al espectador disfrutar con otra óptica, lo inverso). Por eso mismo se está sumergido en la ilusión material de la producción, de la profusión, la ilusión moderna de la proliferación de las imágenes y de las pantallas.

---

<sup>18</sup> Ibid., p.16

### 2.4.3. La simulación

La simulación pobre ha consistido en añadir lo mismo a lo mismo, dando como resultado una simulación pobre. Es necesario arrancar lo mismo de lo mismo, es necesario que cada imagen le quite a la realidad del mundo, le arranque a la realidad del mundo, y es necesario que en cada imagen algo desaparezca, pero también es necesario que esta desaparición siga viva: que justamente es el secreto del arte y de la seducción.

“ No te harás imagen, ni ninguna semejanza...”<sup>19</sup> es un ejemplo sublime de la Biblia, en el sentido de que prohíbe cualquier representación de lo absoluto. Es decir que durante la existencia humana, el hombre siempre ha tratado de seguir unos parámetros y seguirlos en nombre de una “imagen” que puede ser Dios manifestada en la religión como ley y forma de vida.

El arte se ha vuelto iconoclasta. Los iconólatras (los que adoraban las imágenes) eran gente muy sutil que pretendía representar a Dios para mayor gloria suya, pero que en realidad, al simular a Dios en las imágenes, disimulaban con ello el problema de su existencia. Cada imagen era un pretexto para no plantear el problema de la existencia de Dios. Detrás de cada imagen, de hecho, Dios había desaparecido, es decir el problema de su existencia ya no se planteaba. Este

---

<sup>19</sup> Exodo 20,4.



problema queda resuelto por la simulación, es por esto que se vive en un mundo de simulación, en un mundo en el que la más alta función del signo es hacer que desaparezca la realidad y a la vez esconder esta desaparición.

Hoy todo quiere manifestarse y no sólo los individuos sino también, podría decirse las propias cosas. Los objetos técnicos, industriales, mediáticos, los artefactos de todo tipo quieren significar, quieren ser vistos, quieren que se les lea, que se les registre, que se les fotografíe. Ya no es el sujeto el que representa al mundo, es el objeto el que refracta al sujeto y sutilmente, a través de los medios, a través de la tecnología, le impone su presencia, su forma aleatoria.<sup>20</sup>Despojado por la técnica de toda ilusión, despojado de su origen, ya que es producido a partir de modelos, despojado de su sentido y su valor, ya no es el objeto de un juicio estético: está desprendido, a la vez, de la órbita del sujeto así como de su visión. Es entonces cuando el objeto se convierte de cierto modo en un objeto puro, que vuelve a encontrar quizá algo de inmediatez, de la fuerza, de esas formas anteriores a la estética, las formas de antes de la estetización general de nuestra cultura.

Los simulacros, en el fondo, dejan de ser simulacros, y se convierten en una evidencia material y quizá se convierten de nuevo en fetiches. Es decir que, como los fetiches están completamente despersonalizados, completamente desimbolizados, y, no obstante, tienen una objetividad de una intensidad máxima y están investidos directamente sin significación. Esto es el objeto-fetiché, que y ano

---

<sup>20</sup> BAUDRILLARD, op.cit., p.24-25

entra en el juego de la mediación estética. Y quizá por esto mismo nuestros objetos más superficiales, los más estereotipados, encuentran un poder de exorcismo como el de las máscaras sacrificiales de las culturas antiguas.

Quizá todos estos artefactos modernos, de los publicitarios a los electrónicos, de lo inmediato a lo virtual, todos esos objetos, imágenes, modelos, redes, tienen de hecho una función de vértigo simplemente, muchos más que una función de comunicación, de información, de arte o de estética. De alguna manera se trata de una función de rechazo, de expulsión, de eyección, de exorcismo; nuevos objetos más allá de la estética, objetos-fetiches, sin ilusión, sin aura, sin valor, algo así como el espejo de nuestra desilusión radical, objetos puros, objetos irónicos, como son las imágenes de Warhol, por ejemplo.

Las imágenes de Warhol no son en absoluto banales porque reflejen un mundo banal, sino justamente porque son el resultado de la elevación de la imagen a la figuración pura sin la más mínima transfiguración. Warhol es entonces el primero que introduce en ese fetichismo moderno, en esa ilusión transestética, una imagen sin cualidad, sin presencia, sin deseo.

Las culturas modernas ya no creen en esa ilusión del mundo, sino en su realidad, porque, desde luego, esa es su última ilusión. Y se ha optado por reparar estragos de esa ilusión con la forma cultivada, dócil, del simulacro, la simulación, que es la forma estética. Esta forma estética tiene una historia, pero la ilusión radical no

tiene historia. Y la forma estética, por tener una historia, tiene también un solo tiempo, y sin duda se presencia ahora el desvanecimiento de esa forma histórica, estética, del simulacro, en aras quizá de una escena primitiva de la ilusión, donde tal vez se halle algo de ritual, de la fantasmagoría inhumana de las culturas anteriores a la nuestra.<sup>21</sup>

## **2.5. AFIRMACIÓN DE LA DIVERSIDAD**

Existe también una segunda instancia de la posmodernidad: ya no se siente ni se llora como una pérdida la ruptura de la visión de totalidad, sino que se la reconoce y se considera una ganancia. El hecho de que la reorientación cognitiva esté acompañada por una reorientación emotiva constituye un fenómeno realmente nuevo. La Edad Moderna y la modernidad diagnosticaron hace tiempo la pérdida de la totalidad, en (1611 Jhon Donne ya se lamentaba “todo está roto, ha desaparecido la coherencia). Ya que las reiteradas experiencias de pluralización y fragmentación siempre se vivieron como un mal, el bien sólo podía hallarse en la unidad y en la totalidad. La posmodernidad comienza donde el todo termina, juzga positiva la pluralidad y confirma la idea de que la diversidad puede ser una forma de felicidad (Por lo menos un desahogo).

---

<sup>21</sup> Ibid., p.30.

Mas allá de la melancolía y la nostalgia románticas y moderna frente a la caída del todo, no se está frente a una mera euforia posmoderna; es evidente que la constitución de la pluralidad se encuentra saturada de problemas. Hace falta un *pathos* distinto: el sobrio detenerse en la diversidad de la realidad y las realidades. Uno se dispone a operar dentro de esa diversidad (y no contra ella) y a buscar soluciones.<sup>20</sup>

Para Welsch entonces, la posmodernidad no está muy lejos de lo que es el concepto plural y antiunitario del que parten los videoartistas: una pluralidad que no se puede colocar en una serie única ni comprender en una unidad sistemática, y una actitud frente a esta pluralidad que intenta cumplir con las exigencias del caso.

## **2.6. MODELOS HISTÓRICOS, EN ESPECIAL NIETZCHE**

La defensa extrema de una vida plural es casi impensable. Nietzsche, de hecho un abuelo de la posmodernidad, trastoca todas las posiciones, desde la del sabio hasta la del idiota. Con Nietzsche, la pluralidad interna el foco de la problemática posmoderna acerca del sujeto, se convierte en un programa, como un ideal la forma libre y conscientemente desarrollada de esta pluralidad. Igualmente se resiste ante la “opinión pública” que asocia la pluralidad con la incapacidad de resistencia.

---

<sup>20</sup> LYOTARD, op.cit.,p. 39.

Desconstrucción del sujeto = Nietzsche

Desconstrucción de la imagen= Video Arte

Nietzsche enuncia la transformación del sujeto como la transformación de una monoestructura aparente en una pluralidad, o de una pluralidad encubierta y reprimida en otra abierta y consciente.

El videoartista hace uso de herramientas tecnológicas como el sonido, la distorsión, los efectos que producen texturas, y un elemento indispensable que es el manejo del texto donde no necesita ser un enunciado lógico, sino la fragmentación de su sentido sin requerir de una comprensión o sentido coherente; todos estos elementos “plurales” sirven para “singularizar” la obra del artista, de producir una “desconstrucción” de lo que ya se conocía, del sujeto, del entorno, de los parámetros y los alcances del color, la imagen, de la misma tecnología.

A la identidad posmoderna le es inherente la facultad de percibir distintos sistemas de sentido y constelaciones de realidades y de pasar de una realidad a otra. La pluralidad y la transversalidad se han vuelto indispensable, por eso no hay cabida para la arbitrariedad. Aplicándolo al videoarte es imposible “clasificar” o “catalogar” un trabajo como bueno o malo, aceptable o inaceptable ante los ojos del espectador; simplemente está allí libre de adjetivos. El compromiso del autor

es consigo mismo, por convicción, no podría ser más honesto a la hora de crear algo que viene de su cabeza, por el hecho de que la condición posmoderna permite la variabilidad de caminos y opciones, pero no quiere decir que la ausencia de compromiso esté permitida, precisamente los compromisos definitivos no pueden obtenerse bajo presión o de manera compulsiva y en segundo término, que ese compromiso relativo es un compromiso de dimensión humana y no una arbitrariedad o falta de compromiso.

En la tesis de Lacan se hace referencia a una sensación difícil de afrontar llamada miedo, ya que el capitán de nuestra resistencia contra la pluralización lleva ese nombre, para Lacan el problema reside en volverse “adulto”, y ello significa aceptar la multiplicidad y aprender a tratar con ella. Horkheimer y Adorno también afirman que es necesario deshacerse del viejo tipo de sujeto en favor de uno nuevo. Sus razones: el viejo tipo está marcado por hábitos de dominación que al final se vuelven contra sí mismo. Esto está muy cerca de las intenciones de la posmodernidad. Se trata de sujetos que no intentan controlar ni vencer de manera caprichosa a los demás, sino que pueden comprometerse con el otro y dejarse transformar. El artista tiene sensibilidad para desarrollar diferentes formas sensitivas y son capaces de pasar de una forma a otra. También tiene en cuenta la limitación de las propias percepciones y ya no juzgan ni condenan con el pathos de lo absoluto y la arrogancia de lo definitivo.

### 2.6.1. El Individuo

La vida de los sujetos pasa a ser una “vida en plural”, y la capacidad de pluralidad se convierte en una de sus propiedades sobresalientes. El artista es de por sí un individuo integral que se nutre de diferentes corrientes, tendencias, y además su experiencia y capacidad de abstraer de su entorno social, familiar y laboral permite que su obra sea única, de lo plural pasa a singularizar su obra como algo tan suyo; semejante a su propia huella. Se puede vivir en plural, de hecho es lo cotidiano, pero el gran don que el artista posee es poder ser individuo en su producto, y esa libertad lo trasciende y pasa por encima de las plurales mentes que quieran comprender o interpretar lo que ha hecho. Los críticos de arte siguen siendo plurales y nunca alcanzarían a acercarse a saber exactamente lo que el artista quiso expresar, exceptuando el nivel descriptivo, esto hace todo más encantador. Somos contempladores de vidas, obras, emociones ajenas, e individuos. Pero singulares en la interpretación, en la facultad de crear propios mundos “underground”. Somos el resultado de esa gran pluralidad, una fluida amalgama y un intercambio entre diferentes identidades, pero simultáneamente únicos.

No existe totalidad completa del sentido, sino que toda estructura de sentido está afectada por la alteridad y se muestra, en un análisis más cuidadoso, entrelazada con otros horizontes de sentido. Por esta razón, lo que caracteriza la estructura

de sentido son los desplazamientos, dislocaciones, dispersiones y sustituciones, y no lo definitivo y la presencia.

### **2.6.2. La imagen del todo**

Pero entonces la idea que nosotros nos hacemos de la totalidad de estas realidades ya no es la idea de una integración o de algo completo, de un rompecabezas, o de un contexto armónico. Por el contrario, debemos representarnos la totalidad como un conglomerado abierto de diferentes realidades, las que se pueden discutir o superponer; imponer o dejar de lado. El tránsito entre estas realidades es ciertamente posible, pero ya no se lo puede adscribir a un paradigma supremo.

La dificultad del tránsito consiste, según Welsch<sup>21</sup>, precisamente en que al cambiar de una constelación de sentido a otra, no sólo se desplazan las concepciones y experiencias individuales sino que se modifican los fundamentos en su totalidad. Por esta razón han de darse estos pasos sin un suelo último, sin una red. Ello exige que se tenga en conciencia de los “desplazamientos continentales” y que se establezcan las conexiones respectivas sin ser erróneamente entendidas como síntesis irreversibles, por el contrario, uno debe romper nuevamente estas conexiones, dar marcha atrás y en todo caso, preparar

---

<sup>21</sup> Ibid., p.52



otros vínculos. Las diferentes perspectivas conservan su validez y otras vuelven a retomarse.

Mientras que en el pasado cabía suponer que lo estético se refería a una segunda realidad suplementaria, hoy nos damos cuenta que ya las “realidades” están constituídas estéticamente.

## **2.7. SOBRE EL SENTIDO POST**

La inicial oposición que se dio entre modernismo y posmodernismo fue en la arquitectura (1910-1945). Según Gregotti, la diferencia entre modernismo y posmodernismo quedará mejor caracterizada por el siguiente rasgo: la desaparición del lazo estrecho que asociaba el proyecto arquitectónico moderno con la idea de una realización progresiva de la emancipación social e individual en la escala de la humanidad.

La desaparición de la idea de un progreso en la racionalidad y la libertad explicará que haya cierto “ tono”, un estilo o un modo específico de la arquitectura posmoderna. Una observación acerca de este aspecto: el “post” de “posmodernismo” se comprende aquí en el sentido de una simple sucesión, de una secuencia diacrónica de períodos, cada uno de los cuales es claramente

identificable. El “post” indica algo así como una conversión, a una nueva dirección después del precedente.

La idea misma de modernidad está estrechamente atada al principio de que es posible y necesario romper con la tradición e instaurar una manera de vivir y de pensar absolutamente nueva. Se sospecha que esta ruptura actualmente es más una manera de olvidar o de reprimir el pasado, es decir, de repetirlo, que una manera de superarlo.

Este destino de repetición y/o de citación, ya sea tomado irónicamente, cínicamente o ridículamente, es de todas maneras evidentes cuando se consideran las corrientes que dominan en este momento la pintura con los nombres de transvanguardismo, neoexpresionismo, etc.

La idea general es trivial, se puede observar una especie de decadencia o declinación en la confianza que los occidentales de los dos últimos siglos experimentaban hacia el principio del progreso general de la humanidad. Esta idea de un progreso posible, probable o necesario, se arraigaba en la certeza de que el desarrollo de las artes, de las tecnologías, del conocimiento y de las libertades sería beneficioso para el conjunto de la humanidad. Seguramente, la cuestión de saber quién era el sujeto que en verdad era víctima de la falta de desarrollo, el pobre, o el trabajador, o el analfabeto, ha seguido planteada durante los siglos XIX y XX. Existieron controversias e incluso guerras, entre liberales,

conservadores e “izquierdistas”, respecto del verdadero nombre que podía asignársele al sujeto al que se trataba de ayudar a emanciparse. No obstante lo cual, todas las tendencias coincidían en un punto, la misma creencia en que las iniciativas, los descubrimientos, las instituciones sólo gozaban de cierta legitimidad en la medida en que contribuían a la emancipación de la humanidad.<sup>22</sup> Esta humanidad esta dividida en dos partes: Una de ellas se enfrenta al desafío de la complejidad, la otra, la más vieja, ha de habérselas con el terrible desafío de su propia supervivencia. Este es, quizás, el principal aspecto del fracaso del proyecto moderno, que valía en principio para la humanidad en conjunto.

En cuanto a la posmodernidad su cuestión es también, o ante todo, la cuestión de las expresiones del pensamiento: arte, literatura, filosofía, política. En el dominio de las artes por ejemplo, y más precisamente, de las artes visuales o plásticas, la idea dominante es que hoy en día se ha terminado el gran movimiento de las vanguardias, a las que se consideran una modernidad reprimida. Sin embargo, el verdadero proceso del vanguardismo ha sido en realidad una especie de trabajo, largo, obstinado, altamente responsable, dedicado a investigar los supuestos implicados en la modernidad. Es decir que para llegar a comprender las obras de ciertos artistas, habría que comparar su trabajo con una especie de análisis en el sentido de terapia psicoanalítica. Así como el paciente trata de elaborar su problema presente asociando libremente elementos aparentemente inconscientes

---

<sup>22</sup> Ibid., p.91

con situaciones pasadas, lo cual le permite descubrir sentidos ocultos de su vida, de su conducta, así también se puede considerar el trabajo de Cézanne, Picasso, Kandinsky, y Duchamp, como una “translaboración” efectuada por la modernidad sobre su propio sentido.

Entendido de esta manera, el “post”, de posmoderno, no como un movimiento de come back, de flash back, de feed back, es decir de repetición, sino un proceso a manera de un proceso de análisis, de anamnesis, de anagogía y de anamorfosis, que elabora un “olvido inicial”.

El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están dominados por la Idea de la emancipación de la humanidad. Esta Idea es elaborada a finales del siglo XVIII en la filosofía de las luces y en la Revolución Francesa. El progreso de las ciencias, de las artes y de las libertades políticas liberará a toda la humanidad de la ignorancia, de la pobreza, de la incultura, del despotismo y no sólo producirá hombres felices sino que, en especial gracias a la Escuela, generará ciudadanos ilustrados, dueños de su propio destino.

La promesa de libertad es para todos, el horizonte del progreso y su legitimación. Todos conducen, o creen conducir, hacia una humanidad transparente para sí misma, hacia la ciudadanía mundial. Estos ideales están en declinación en la opinión general de los países llamados desarrollados. La clase política continúa discurriendo de acuerdo con la retórica de la emancipación. Pero

no consigue cicatrizar las heridas infringidas al ideal “moderno” durante casi dos siglos de historia. No es la ausencia de progreso sino, por el contrario, el desarrollo tecnocientífico, artístico, económico y político, lo que ha hecho el estallido de las guerras totales. Las máquinas de la última generación llevan a cabo operaciones de memoria, consulta, cálculo, gramática, retórica y poética, razonamiento y juicio. Son prótesis de lenguaje, o sea de pensamiento, todavía simples pero llamadas a perfeccionarse en las próximas décadas cuando sus programas se adapten a la medida de la complejidad de las lógicas utilizadas en las investigaciones de punta.

De improviso ha sido evidente que los trabajos ejecutados por las vanguardias artísticas desde hace un siglo se inscriben en un proceso paralelo de complejificación, este proceso afecta a las sensibilidades (visuales, auditivas, motrices, de lenguaje) y no a los conocimientos prácticos o los saberes. Pero el alcance filosófico, si se quiere, el poder de reflexión que conllevan estos trabajos, no es menor en el orden de la receptividad y del “gusto” que en el orden de la tecnociencia en materia de inteligencia y de práctica. Lo que se esboza, de esta manera, como un horizonte para este siglo, es el aumento de la complejidad en la mayoría de los dominios, incluso en los “modos de vida”, en la vida cotidiana. Por ello, se percibe que hay una tarea decisiva: hacer que la humanidad esté en

condiciones de adaptarse a unos medios, de sentir, de comprender y de hacer muy complejo lo que ella reclama.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 99

**“ Un video en general, lo cogemos al comienzo, como una película, y contento o no contento, no salimos sino hasta el final. Corto o largo, es él quien decide cuánto tiempo usted va a quedarse. Él tiene su propia duración que se impone más fácilmente a los espectadores que están sentados. Una instalación de video, en cambio, no tiene ni comienzo ni fin. Esta ahí y lo espera: usted se embarca. Usted la mira parado sobre sus dos pies, listo para pasar a otra. Es usted quien decide el tiempo que le dedica. Ella lo sabe. Y es porque, sin duda ella posee una fuerza que hiela, que agarra, que te retiene fascinado. La fuerza de un misterio que se fija de una verdad desnuda” ...**

**JOAN LOGUE**

### 3. CORRIENTES DE VANGUARDIA Y SUS MAYORES INFLUENCIAS CON RELACION AL VIDEO ARTE

#### 3.1. CINE EXPERIMENTAL

Primeras ideas, primeros teóricos

Diferentes corrientes artísticas vanguardistas que surgieron desde hace un siglo dieron origen al cine experimental. Sus primeras manifestaciones se dieron en 1915, con *El nacimiento de una nación*, el film de Griffith. Este era portador en aquellos momentos, de los principios primitivos al mismo tiempo que dinámicos y convincentes, de una escritura visual, de una prosodia y de una poética de la imagen entendida como elemento fundamental de un discurso rítmico y, antes que nada, como una ilustración encargada de escenificar una serie de acontecimientos.<sup>24</sup>

Entretanto, las investigaciones esenciales del cine se organizaron en torno a los datos intuitivos del espacio y del tiempo, los únicos que podían hacer del cine un arte distinto a los demás. En efecto para los daneses que es donde se da el origen

---

<sup>24</sup> MITRY, Jean. Historia del cine experimental. Valencia: Fernando Torres editor, 1974. p. 7-16



más evidente de este tipo de cine, ya sea para conseguir que el cine fuera un arte o para que sus imágenes pudieran estar *cargadas de sentido* era suficiente que dijeran todo lo que podía *decir* un cuadro. Siendo el teatro verbal y el cine mudo, se creía que el cine mudo debía inspirarse en el teatro, atendiendo a su mutua identidad como espectáculo. Estaba claro que el cine debía ser un espectáculo, pero en otro sentido: *a la manera de un cuadro*.

El cine logró desde 1910, componer con imágenes, componer, sobre todo la imagen, a fin de extraer el máximo de significación posible. Pero componer la imagen era lo mismo que componer el mundo que ella representaba. El artificio de un drama teatralmente “ puesto en escena”, hecho a base de situaciones arbitrarias, de comportamientos exagerados, de actitudes y de coincidencias excesivas, la pregunta es si desapareciese (el teatro) para ser sustituido por otro artificio (cine) que acentuaría el decorado y la imagen en perjuicio de la acción dramática y que daría igual una imagen de falsa realidad. La respuesta sería afirmativa si se pretende la objetividad documental, y negativa si se busca acentuar una verdad fundamental más o menos abstracta, cuyas apariencias, reducidas al símbolo, no serían otra cosa que el *signo*.

De esa manera, los daneses dieron deliberadamente la espalda a la realidad inmediata. Su intención era la de significar, no la de representar, en este caso se filmaba un universo preparado de antemano pero un universo elaborado estéticamente, cargado de significado. Un significado adquirido, no obstante,

gracias a una intervención extracinematográfica. Teniendo en cuenta la estética de los daneses, esta estética permitía irrealizar las apariencias y desembocar, trascendiendo la realidad inmediata, en un mundo onírico que relevaba “por dentro” sus significaciones profundas. Un mundo simbólico, cuyos signos permitían avalar un anécdota pueril, tan melodramática como se quiera, hecha a la medida del gusto de las masas, pero a través del cual se podía descubrir, el reflejo desmesuradamente grande, “fantasmagórico” de conflictos reales, psicológicos o sociales. Los temas de justicia y fatalidad siempre presentes (diez años más tarde recogidos por Murnau y Fritz Lang) encontraron en el sueño y en la leyenda unas motivaciones convincentes, mientras que los dramas mundanos no pasaban de ser simples melodramas. El simbolismo formal llegó a ser la expresión de una verdad abstracta allí donde las historias realistas no encontraban más que exageraciones y deformaciones.

Al exaltar temas de amor y de muerte, lo sobrenatural exigía el irrealismo de la escenografía o por lo menos, la estilización de la realidad. Los daneses se complacieron al tratar, de un modo más o menos folletinesco, los temas de angustia y de locura o los místicos de la hechicería. Al necesitar de las alucinaciones de algunos trucos, pusieron en práctica una técnica bastante acertada: recortar a base de largos planos de sombras y de luces las aristas vivas y los volúmenes netos de sus escenarios voluntariamente simplificados. En este sentido, fueron los primeros no ya en *valorar* el espacio como los italianos sino,

aún reducido a las dimensiones de una posada, a estructurarlo, dándole, mediante el escenario y la iluminación, una *forma significativa*.<sup>25</sup>

### 3.2. FUTURISMO, EXPRESIONISMO Y CINE

Durante los primeros años de guerra, mientras los daneses y alemanes orientaban sus films hacia una especie de romanticismo alucinado, el cine ruso desarrollaba historias que desembocaban en el *sado-masoquismo* y la castración: un clima fantástico también pero con dosis de morbosidad y de neurosis. Toda una parte de la producción fue consagrada a dramas mundanos, a las tragedias macabras y a las pasiones criminales. En el aspecto técnico, fueron obras originales: su “decadentismo” dio lugar a las búsquedas formales de escenarios, iluminación, composición plástica que situaron a algunos cineastas rusos en las primeras líneas del cine europeo.

Algunos films rusos, más paródicos que fantásticos, fueron rodados en escenarios claramente cubistas. Para conseguir un clima necesario, los realizadores trabajaban con la luz, componían unos contrastes evanescentes, unas penumbras magistrales que enriquecían las cualidades expresivas de sus imágenes. A través de sus investigaciones y a pesar de su artificio, estos films perseguían también un cierto “realismo” completamente teórico, es decir,

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 18

abstracto, que se concretaba en un esquematismo de los caracteres de los personajes, convencionalidad de la intriga, en la arbitrariedad de las situaciones apartadas de toda referencia a un contexto social o histórico, en la consideración de los individuos como entidades más que como individualidades, pero buscando como lo hará más tarde de otra manera, el expresionismo una verdad esencial a través de una deformación teatral de la vida.

Con *Caligari* y el expresionismo puede decirse que nacen los movimientos llamados de “vanguardia”, es decir, el conjunto de innovaciones aplicadas al cine procedentes de la pintura, el teatro o la literatura. Al ser el expresionismo predominantemente literario, pictórico y teatral, conviene hacer un balance rápido de sus diferentes manifestaciones a fin de comprender mejor las intenciones fílmicas.

En el plano pictórico, paralelamente al cubismo, arte específicamente francés, a pesar de poseer unas mismas razones constructivas, dejaba, sin embargo, la más amplia libertad a la emoción, a la pasión, buscando traducir una especie de “visión interior” en una cristalización expresiva de las formas. Específicamente germánico, el movimiento se relaciona con las teorías del *Sturm and drang*, organizado en 1905, llamado entonces Diebrücke (el puente) donde muchos artistas se unieron, los cuales descienden más o menos de Van Gogh y Munch.

Si el expresionismo sintetiza los valores intemporales del clasicismo y del cubismo, se las ingenia para liberarse dentro de un “subjetivismo paroxístico”, siempre en busca de una significación simbólica o metafísica, obteniendo de la deformación del mundo y de las cosas la expresión de un psiquismo alucinado. A pesar del aspecto construido del que Feinenger y Franz Marc fueron los auténticos representantes, lograron conseguir un universo tenebroso para traducir las visiones demoníacas de Alfred Kubin o las contorsiones de Cesar Klein, y algunos otros artistas se acercaron a un onirismo de carácter surrealista. Por eso para los expresionistas les convenía antes que estructurar el espacio, significarlo; antes de organizar un mundo simbólico, figurarlo. Si el decorado debía contribuir a la expresión, debía ser a base de los procedimientos pictóricos y no mediante a la arquitectura. No obstante, lejos de fabricar falsas perspectivas realistas, se trataba de crear un “clima expresivo” acentuando intencionadamente aquellas formas idóneas para mejor significarlo, según las características de la pintura expresionista.

Dicho de otra manera, el mundo visible es una prisión que impide alcanzar la “esencia” de las cosas. Se trata de superar las barreras del tiempo y del espacio, entresacar “la expresión más expresiva” de las apariencias para significar lo “en sí”, expresar y significar mediante las formas del mundo y de las cosas. Ya organizando estas formas en una síntesis que tiende hacia la abstracción pura (pintura) ya conceptualizándolas (poesía), e integrando los acontecimientos dramáticos en una estructura “abstractizante” (teatro) ya, por el contrario,

prestando a estas formas objetivas y concretas una significación simbólica que se resuelven no tanto en ideas o en conceptos como en un clima de angustia y de inquietud, sobre las aspiraciones vagas del inconsciente colectivo, o sobre unos “en si “ supuestos de carácter más o menos metafísico (cine).

Así pues, el cine es un arte de lo *concreto*, fuertemente implicado en un espacio-tiempo que puede manejar a su manera pero de ninguna manera superarlo. No puede significar ideas o conceptos más que por intermedio de las cosas, de su forma sensible, de sus relaciones entre ellas y con un cierto conjunto. Su figuración lineal no podía desembocar sino en un fracaso. El retorno a las estructuras plásticas y arquitectónicas para valorar la *individualidad concreta de los objetos* fue el paso necesario para que el film quisiera ser film y no-pintura. Camino inverso, a primera vista, al seguido por expresionismo. Pero si el film no podía abstraer las cosas que debían ser cosas y no signos gráficos, al menos podía significar *por medio de las cosas*. La angustia, la inquietud, la obsesión y cualquier otro sentimiento, trágico o no, podían nacer de un “clima”, ser sugeridos por el aspecto insólito de algunas formas que conferían un sentido a un escenario, a un medio, a un paisaje. El expresionismo de las imágenes animadas era el rechazo y la negación del expresionismo literario o pictórico. Pero para llegar gracias a un camino inverso, a un resultado idéntico: expresar lo inexpresable, sugerir un “más allá del mundo y de las cosas”. Ese “más allá” era de hecho un “infra” aspiraciones latentes, deseos oscuros, implicaciones sociales o morales más o menos turbias, todo un inconsciente individual o colectivo de

carácter metafísico si se quiere pero desprendido de las “esencias” y de los “en sí” problemáticos en la expresión, en la leyenda y en el ensueño, de los temores pánicos del ser ante lo incognoscible; la muerte representa, en la mitología germánica, la función simbólica que confirma una abundante literatura y una larga tradición. Al desembarazarse, en efecto de su mística, y sobre todo de una preocupación exclusivamente pictórica, puede decirse que el expresionismo desemboca en una representación que tiende hacia un simbolismo del drama a través de un simbolismo de las cosas. Introducido en una situación dramática, refleja o simboliza todo un estado de espíritu. Se convierte en signo. Dice lo que se le hace decir sin cesar de ser lo que es, independientemente del drama propiamente dicho.

Pero al hablar de una realidad, no se trata de una realidad “cualquiera” considerada objetivamente. Lo “real” completamente elaborado y compuesto en lo que puede tener de *significante*. Nada es gratuito. Cada gesto, cada objeto está cargado de *significación*. La figura abstracta, “liberando a la imagen del deber de representar” y consiguientemente de significar por sí misma, para resolver el problema del ritmo visual puro, era suficiente para invertir la proposición.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 35-78

### 3.3. IMAGEN Y MÚSICA

Eggeling utilizó por primera vez el cine para expresar el movimiento rítmico de las formas puras, con esto creó un estilo completamente nuevo, perfectamente moderno y revelado una de las posibilidades más curiosas del film. Se cree ver en las obras de Eggeling el sentido del verdadero film. Le denominaron film absoluto, film “puro” pero no alcanza el verdadero sentido de las palabras. La noción film no puede determinarse más que exteriormente pues se entiende como una serie de imágenes proyectadas, nacidas de procedimientos fotográficos que nos dan una ilusión de movimiento.

Miklos Bandi, crítico de arte, que realizó un artículo acerca del trabajo de Eggeling, en 1925, dice que la mayor parte de las definiciones categóricas y exclusivas, tales como el film es un arte, o una industria etc., son el resultado del hecho de perderse en la ideología convencional. Para él, la fórmula más exacta es “film abstracto” sobre todo en la “sinfonía Diagonal” que es la emanación misma del film. Igualmente consideró que durante el último siglo, y sobre todo en el curso de las dos últimas generaciones, la vida del hombre ha cambiado hasta en su constitución. Este proceso comenzó con la “revolución de las máquinas”: el hombre se aproximó cada vez más al origen de la energía. Las potencias, que se entremezclan unas a otras, se liberan de su inercia inicial, el hombre al aumentar sus sentidos y sus capacidades, se precipita hacia los límites de sus posibilidades. En este gran torbellino, las diferentes formas de vida, las artes



también, sobrepasan su propio dominio e invaden los de otras disciplinas. Los seres y los fenómenos aislados se relacionan íntimamente con otros. Quieren huir más allá de sus mismas fronteras, y todo se arroja contra el muro de la forma y del tiempo.

Del caos se desprenden poco a poco dos poderosas corrientes, en las que todos los esfuerzos y todas las iniciativas acaban por juntarse:

1. Una corriente se dirige hacia una síntesis, en las que estarían comprendidos y equilibrados todos los fenómenos y las formas individuales. De esa manera la vida se desarrolla hacia una totalidad orgánica.
2. Otra corriente, cuyas relaciones con la precedente son como las de la vertical con la horizontal, quiere penetrar hasta en los elementos primordiales del ser, deducir de los diferentes fenómenos de la vida sus elementos constantes. La definición de estas dos corrientes nos conduce y se aplica al cine.<sup>27</sup>

El hombre en la actualidad hace grandes esfuerzos, por una parte para conquistar la tierra y dominar la vida, y por otra parte para hacer posible el acercamiento

---

<sup>27</sup> Ibid., p.96

interior del hombre con el hombre. En ese contexto el film se convierte para él en una necesidad primaria. El desarrollo de los medios de comunicación y de intercambio, la cultura y las crisis comunes han creado un interés común. El film puede satisfacer este interés de una manera efectivamente artística y con medios accesibles a todos.

En una imagen fugitiva aparece el tipo más general, podría decirse “absoluto”, de un ser vivo. Las imágenes, en su ininterrumpida continuación, excitan individualmente y forman una relación orgánica entre ellas. La imagen no nace, ni muere, por esto, la limitación estática del individuo queda suprimida. Tan pronto como un obstáculo está superado, se siente más vivamente que el siguiente. Cuanto más se ve la diversidad de los fenómenos, más parece evidente su identidad fundamental. El axioma de la unidad elemental de todos los fenómenos de la vida es la idea principal de la otra tendencia, de la tendencia constitutiva y constructiva. Y Eggeling es el mayor representante de esta idea.

El ser proviene de las formas precedentes que le han transmitido sus fuerzas. He ahí el nacimiento del individuo, el género de lo trágico. Una cosa existente desde hace tiempo debe ser destruida para que una nueva vida pueda nacer. El ser nuevo es parecido e incluso idéntico al resto del mundo, y lo que le rodea de un modo más íntimo debe acoplarse a fin de que pueda vivir.

En el trabajo de Eggeling (Sinfonía Diagonal) según la amplitud de las oscilaciones, se crea una zona de tensión que se podría llamar “La dimensión del movimiento”. Así pues, a causa de su carga, el espacio es como un instrumento de música en el que toda escala de luz y de movimiento está oculta y resuena de tiempo en tiempo. Por eso si obras como la de Eggeling muestran que la cualidad del trabajo de un realizador es completamente diferente, si se es consciente del hecho de que puede no solamente construir sino crear un film; y que el film puede ser el punto de partida de la nueva forma constitucional de la vida, este entonces demuestra nuevas formas de crear historias a partir del ritmo personal y musical que depende de una sensación... transmitida en imagen.

### **3.3.1 La música, un elemento complementario pero con lenguaje propio.**

Germaine Dulac, teórico del “cine puro”, en 1925 definió que la música por sí misma puede evocar esta impresión que propone también el cine. Define que la música no tiene fronteras precisas y que ofrece un tipo especial de sensaciones, más allá del sentimiento humano, registra la multiplicidad de los estados anímicos, donde se juegan con los sonidos en movimiento como también se hace con las imágenes en movimiento. Esto ayuda a comprender lo que es la vida visual, desarrollo artístico de una nueva forma de sensibilidad.

Moussinac decía que las imágenes son para el ojo, como los sonidos para el oído; comentarios como los de estos artistas confirman que la música más que

acompañar en este tipo de trabajo artístico, se hace protagonista junto con la imagen, en un solo elemento. Las imágenes inspiran la música y viceversa, algunas rítmicas otras arrítmicas, pero siempre con una estrecha relación, que agudizan la sensibilidad y lo sublime que es para el artista, en este caso el video.

### **3.4. EL "NO GUION" SUSTENTADO POR EL CINE EXPERIMENTAL**

Para estos artistas olvidar el guión, es decir la historia o la anécdota era mejor y al mismo tiempo que ésta fuera reemplazada haciendo del cine una música visual, expresarse por medio de un ritmo significativo por sí mismo, fin perseguido por las experiencias en el curso de los años 1924-1926.

Hay que recordar que en esta época se estaba dando una exploración total en el mundo del arte, el cubismo triunfaba, empezaba a descubrirse Kandinsky, a Braque y Picasso. Por otra parte, la explosión *Dada* iba a originar el surrealismo, mientras que Pirandello y Leonormad intelectualizaban el teatro renovado por Jacques Copeau y otros discípulos de Stanislavsky. En otro plano, Bergson, Freud y la teoría de la relatividad transformaban los puntos de vista sobre el mundo, mientras que Proust y Valery, se convertían en semidioses todavía no superados. Todo un movimiento, nacido antes de 1914 pero sofocado por la guerra, se extendía poco a poco y ganaba el entusiasmo de público cultivado, hasta entonces hostil al arte moderno. Debussy, Renoir, Cezanne tenían apariencia de clásicos. Llegados espontáneamente al cine, los literatos, pintores y

gentes de teatro pensaban que estos ritmos visuales eran la condición misma y la finalidad expresiva del cine. Su error fue exigir pronto un “arte puro”, un “ ritmo puro”, canalizando en beneficio de la imagen animada, los descubrimientos del cubismo, del surrealismo y demás “ismos” entonces en vigor; arte que, por esta causa, distaba mucho de ser puramente cinematográfico.

Existe en efecto, un umbral perceptivo que el ojo no puede pasar y que hace que las relaciones de duración un poco sutiles le sean totalmente extrañas. El ojo, esta hecho para percibir el espacio y las relaciones espaciales. Es por excelencia el órgano de las proporciones. Si percibe unas relaciones en el tiempo, están siempre relacionadas con las modificaciones de un cierto cuadro. En otros términos, al referirse a los datos espaciales, el ojo evalúa la duración relativa de las cosas.

Para los “films abstractos” es evidente que el ojo percibe las duraciones relativas de plano a plano, pues las formas geométricas tratadas se modifican en estas duraciones y no se trata más que de relaciones temporales sensiblemente marcadas. Pero lo más grave es que estas relaciones no significan nada por sí mismas. Ellas no provocan ningún sentimiento. Si se tiene por ejemplo la deformación de un cubo o de un rombo durante tres segundos, esta relación no está justificada por nada. Está demostrado que el ritmo visual está desprovisto de capacidad emocional y de significación desde el instante en que las formas están desprovistas de significación objetiva y de fuerza emocional inicial.

Según Kasimir la movilidad de un grafismo abstracto es una emoción intelectual sin orientación definida y sin poder efectivo. Es un “encanto” que no engendra ninguna emoción en devenir, el devenir de este movimiento que se resuelve en la gratuidad de sus arabescos. En suma por sí mismo el ritmo no aporta nada. No crea nada. Dicho de otra manera no existe ritmo puro en el cine, de igual modo que en la literatura. No hay ritmo puro más que en música, este ritmo puro que es precisamente la música en sí misma.

### **3.5. LA ESCUELA SOVIETICA- VANGUARDIA RUSA**

En su comienzo fue un joven operador, responsable de los films de propaganda y de los noticiarios del régimen soviético recién instaurado: Dziga Vertov. Alejándose de todos los artificios derivados del teatro (estudio, actores, escenarios, dirección), rechazando cualquier reconstrucción compositiva ante la cámara, Vertov constituyó, junto a sus amigos Kopaline y Belakov, Y Michelle Kaufmann, documentalistas también, el grupo *Kino-Glasz* (cine ojo) el 21 de Mayo de 1922. Esta escuela se proponía seleccionar la realidad en vivo, tomando sus imágenes de la vida misma, volviendo, sin darse cuenta, a los principios del cine con los hermanos Lumiere después de 25 años de experiencias estéticas. El realizador, ocultándose tras la objetividad absoluta de la cámara, registraba una gran cantidad de documentos a partir de un tema muy impreciso que servía de hilo conductor. El arte consistía simplemente en “encuadrar” los fragmentos de realidad seleccionados, ordenarlos y montarlos. La significación provenía del

sentido que toman los hechos de ser relacionados unos con otros. Tomados en directo, se encontraban “orientados” y transformados en función del papel que se les hacía representar en la continuidad. No era más que un arte de estructura. La realidad sensible, por real y objetiva que sea (aún deliberadamente escogida), se convirtió en un poder de abstracción bajo una apariencia concreta. La objetividad perseguida no era, a fin de cuentas, sino una especie de engaño o un mito, no obstante, las búsquedas de Dziga Vertov tuvieron una considerable influencia en la URSS y en el mundo. Señalaron la importancia del montaje e incitaron a los cineastas soviéticos a situar al hombre en su contexto social, a desarrollar a y a medir la importancia y la influencia del medio. Dieron lugar a nacimientos de los “montajes de actualidades” y contribuyeron al desarrollo de las escuelas documentales.

### **3.5.1 CINE- OJO**

La historia del cine-ojo fue una lucha continua para modificar el curso del cine mundial, para introducir en la producción cinematográfica el nuevo énfasis del film no-actuado sobre el film actuado, para substituir la puesta en escena por el documento, para ir más allá del proscenio del teatro y entrar al escenario de la vida misma. Vertov expone los siguientes puntos:

- El Cine-Ojo es la victoria contra el tiempo. Es un lazo visual entre fenómenos separados entre sí, en el tiempo. El cine-ojo condensa el tiempo y lo descompone.
  
- El Cine-Ojo ofrece la posibilidad de ver los procesos humanos en su orden temporalmente arbitrario, siguiendo un ritmo escogido de tal velocidad que es imposible de seguir por el ojo humano.
  
- El Cine-Ojo aprovecha todos los métodos existentes de registrar movimientos ultra-rápidos, microcinematografía, movimiento a la inversa, exposiciones múltiples, escorzo etc., sin considerar esto como trucos sino como procedimientos normales que hay que hacer.
  
- El Cine-Ojo usa todos los recursos del montaje, reuniendo y ligando los diversos puntos del universo en un orden cronológico o anacrónico según se desee, rompiendo, si es necesario, las leyes y costumbres de la construcción del objeto fílmico.
  
- Introduciéndose en el aparente caos de la vida, el cine-ojo trata de encontrar en la vida respuestas a las preguntas que ella misma formula:



para hallar la línea correcta y necesaria entre los millones de fenómenos que se relacionan con el tema.<sup>28</sup>

### **3.5.2 Montaje y algunos postulados del cine-ojo. “yo veo, yo cine veo..”**

Hacer un montaje es organizar pedazos de película, que ellos denominaron planos, para lograr un objeto fílmico. Significa escribir cinematográficamente por medio de las tomas. No quiere decir seleccionar pedazos para hacer “escenas” (desviación de carácter teatral), ni tampoco hacer coincidir pedazos de acuerdo a los subtítulos (desviación de carácter literario).

Toda producción de Cine-ojo empieza a ser montada el mismo día que se escoge el asunto (el tema), y este trabajo sólo termina al ofrecer la película al público en su forma definitiva. En otras palabras, el montaje se hace desde el principio hasta el final de la producción. Al mismo tiempo que Vertov, algunos jóvenes realizadores precedentes del teatro Gregory Kozintzew, escenógrafo de la Ópera de Moscú, el decorador Leonid Trauberg, junto con el crítico de arte Krijitsky y el realizador Foregger, formaron una escuela, tanto cinematográfica como teatral F.E.K.S (Escuela del Comediante Excéntrico), fundada en Julio de 1922 de intenciones diametralmente opuestas a Vertov.

---

<sup>28</sup> Artículo extraído de: OSPINA , Luis. Traducción de textos de DZIGA VERTOV. s.f.s.a

Se trataba de revalorizar al actor y al escenario, de asimilar todos los procedimientos escénicos exagerando sus artificios, llegando incluso hasta la caricatura abstracta en un sentido próximo al *Caligarismo*, pero orientado hacia lo cómico y lo burlesco. El actor despersonalizado, deshumanizado, era sólo una marioneta, una especie de autómatas simbólico expresando, mediante un mecanismo de gestos y actitudes, el sentido profundo de una parodia dirigida contra un comportamiento social o contra algunos “universales” psicológicos. Pero, de una manera general, caracterizadas por su excesiva sistematización, se sitúa la escuela más fecunda, más seria y más imitada: el “Laboratorio Experimental”, fundado y dirigido por Leo Koulechov en el marco del *Technikum* de Moscú. Su experiencia inicial ha permanecido en los anales de la historia del cine como fundamental. Tomando de Geo Bauer un gran plano del actor Ivan Mosjoukine, cuya mirada vaga era involuntariamente inexpresiva, sacó tres ejemplares. El primer ejemplar en un plano mostrando un plato de sopa sobre un ángulo de la mesa. El segundo, en un plano mostrando el cadáver de un hombre acostado cara en tierra. El tercero, el de una mujer acostada en un sofá en una pose seductora y lasciva. Después ensamblando estos tres fragmentos “objeto-sujeto”, presentó el conjunto a unos espectadores ocasionales. Todos admiraron el talento del actor que “expresaba a las mil maravillas los sentimientos sucesivos del hambre, de angustia y de deseo”. Quedaba así demostrado que Mosjoukine no expresaba nada, sino que los espectadores “veían” lo que no existía en realidad.

Ponían en el actor toda la responsabilidad o la equivalencia de sus propios sentimientos. De esa manera todo espectador, siguiendo normalmente la continuidad de un movimiento o de una acción, podía construir unas “ideas” a partir de algunos elementos presentados como cebo. Cada uno desarrollaba la continuidad temática de una estructura sirviéndose de los planos como puntos de referencia y sacando de ello las relaciones lógicas. Un estado espiritual, un sentimiento particular se establecía a partir de los choques emocionales primarios.

El film, al menos en su desarrollo emocional o dialéctico se construía en el espíritu del espectador a partir de la organización formal de las imágenes. Con toda seguridad nadie ignoraba que las imágenes de un film no tenían sentido más que en razón de su relación con el espíritu del espectador. Por lo que se puede llamar la “capacidad psicológica” de estas relaciones era desconocida. Demostrada, analizada, se revelaría como perfectamente controlable, ya que el espectador hacía de un modo automático esta operación mental, tenía posibilidad de preverla, prepararla, dirigirla; en una palabra, de accionar sobre su espíritu y sobre su mentalidad provocando reacciones, es decir unas ideas, gracias a la sucesión de choques emocionales perfectamente organizada.

Las imágenes son incapaces de *crear* ideas distintas a las derivadas de sus mismas características o de la singularidad de sus relaciones. Ellas se refieren necesariamente a lo conocido. En estas relaciones, el espectador *reconoce* o

vuelve a encontrar el sentido de una experiencia vivida. Pero el mecanismo del montaje aparecía como el calco de las operaciones de conciencia, es decir del juicio que continuamente se expresa sobre el mundo y sobre las cosas. Traducido en términos lingüísticos, parecía que los elementos sucesivos de la *denotación* constituían por sus relaciones entre ellos otras tantas *connotaciones* (segundas significaciones) que daban un sentido particular, fortuito (simbólico o de otra clase) al significado denotado. Infinitamente variables en razón del contexto, no codificadas y no codificables, estas connotaciones no eran descifrables en tanto que se relacionaban con lo conocido, con lo inteligible y su sentido orientado por el de los acontecimientos denotados, por la acción dramática o por el tema, siendo el desciframiento de lo connotado, al nivel puramente psicológico, el resultado de una constante *operación de transferencia*.

El cine vanguardista afirmaba, ante todo, como un arte de implicación y de sugestión. Se podía cargar a una imagen concreta de un valor simbólico fugitivo. El sentido de lo representado dependía de la representación. La forma modificaba al fondo.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> MITRY, op.cit., p.121-147.

### 3.6. EISENSTEIN, UN CONCEPTO DE MONTAJE

Destacado por su film el “Acorazado de Potemkin”, el montaje intelectual de Eisenstein tiene algunos puntos de contacto con el de Dziga Vertov, en el sentido de que trata, también, de expresar y de significar mediante relaciones de imágenes antes que por una continuidad simplemente adicional. Se distingue en que los hechos así relatados son vistos siempre de un modo subjetivo, aunque pertenezcan a una realidad efectivamente vivida. Son reconstruidos y desarrollados en términos épicos. Conviene decir que Eisenstein no ha formulado una teoría del montaje, sino varias, cuyas diferentes aplicaciones han tenido efectos a menudo contradictorios; también pueden dividirse estas teorías según sus aspectos más significativos: el *montaje de las atracciones*, el montaje intelectual absoluto o *cinédialéctica*, y la forma eisensteiniana más general que se puede denominar *montaje-reflejo*. El primer tipo de lenguaje se relaciona con lo que dice Eisenstein de que la atracción no tiene nada que ver con las exhibiciones acrobáticas o cómicas, que encuentran su finalidad en sí mismas, ni con trucos de prestidigitación que no tienen otro objeto que su propia ejecución. La atracción, por el contrario, (que esto va con lo segundo) está basada en las reacciones de los espectadores. Se propone un montaje libre de atracciones arbitrariamente escogidas, independientes de la acción propiamente dicha (escogidas, no obstante, según el sentido de esta acción) concurriendo el todo a establecer un efecto temático final. Tal es el montaje de las atracciones.

Las experiencias teatrales de este artista habían ya demostrado las dificultades y los límites de una empresa de esa envergadura. En el cine la mayor objeción es que una operación de esas características no es válida en tanto que utiliza elementos vivos (en el sentido dramático de la palabra) de los que saca su poder emocional al mismo tiempo que una significación simbólica concreta. Pierde su validez cuando ella trata con símbolos *arbitrariamente escogidos* y aplicados sobre la realidad en lugar de estar *implicados* en ella. Eisenstein debía caer posteriormente en esos mismos errores al sistematizar en exceso el descubrimiento, al servirse a veces para mitigarlo de lo “no vivo” sobre lo vivo, al desembocar en una especie de formalización abstracta, forzando los elementos seleccionados a inscribirlos, tanto si era para bien como para mal, en un encuadre que estaba hecho a su medida. Obsesionado por la idea, la idea sola, Eisenstein debía a menudo probar suerte, sino buscando la autenticidad de los hechos, al menos la autenticidad del relato. Su interés de montaje, estriba en que es una manera del lenguaje, una manera de comunicar ideas provocándolas de antemano. Tratar de determinar una idea por el choque de dos imágenes, despertar en la conciencia una serie de ideas que creen un estado de espíritu, una participación del espectador en los pensamientos que se ha querido comunicar.

En el “Acorazado de Potemkin” y en sus siguientes films, se llevo a cabo lo que era para Eisenstein el montaje reflejo, utilizando solamente símbolos determinados por el contenido. Es decir, un montaje de hechos significativos

mantenidos y comprendidos en los límites del desarrollo lógico de la acción viniendo a insertarse en un momento preciso en un acontecimiento cualquiera, ya para determinar una reacción particular entre los hechos así relacionados, ya para recordar por asociación refleja un acontecimiento parecido comprendido en una fase precedente e influir así en los nervios y en la conciencia del espectador. Se escoge la toma más significativa, y la retiene ella sola. Menos lírico, menos expansivo, es más riguroso, más directo también y más seco. Cuando la duración psicológica parece sin objeto en sus films, se comprende que el tiempo medible, el de los relojes, es para él un elemento fundamental del desarrollo rítmico. Se sirve como de un pedal para aumentar la tensión dramática o la violencia del movimiento. El ritmo en él resulta del conflicto perpetuo entre el objeto y sus dimensiones, entre el acontecimiento y su duración en un conjunto de relaciones métricas ordenadas por la intensidad del contenido y por el sentido que se espera verle de esta organización.

El efecto intelectual buscado, perseguido por Eisenstein, es obtenido instantáneamente sin falsear la lógica de la representación ni la autenticidad de los hechos. No es que el principio fuera malo, sino que su aplicación era imposible en el encuadre del cine normal, el cual, siendo única y simplemente melódico, exige e implica las leyes de la continuidad melódica. El instrumento era inadecuado a las ambiciones del realizador: no se toca una sinfonía en un piano.

### 3.7. SURREALISMO

El segundo movimiento de vanguardia de importancia en Francia entre 1923 y 1926 estuvo influido mucho más por los grupos dadaistas que por las búsquedas formalistas. Esta escuela reconocía la necesidad de un retorno al objeto concreto. Tal y como escribía Antonin Artaud en 1927: “Tan capaz como es el espíritu del hombre para concebir y apropiarse de la abstracción, hay que ser insensible a las líneas puramente geométricas, sin valor significativo por sí mismas”.<sup>30</sup>

La primera manifestación de esta nueva tendencia fue un cortometraje de tres minutos rodado por Man Ray en 1923 y titulado *Le retour a la raison* (Retorno a la Razón). Para Hans Richter el movimiento más comprendido para entender mejor al surrealismo, fue el movimiento *Dada*, porque no significaba nada, no reivindicaba nada y no prometía nada. Era el sí y el no al mismo tiempo, la perfecta y absurda realidad, el reino de lo bipolar. En tanto que el surrealismo aceptaba el reino de lo bipolar, se podía considerar como surrealista en tanto que dejaba penetrar lo onírico en el reino del arte y en su programa, con todas las posibilidades, los accidentes y los absurdos imprevistos, aceptaba sin más la etiqueta de surrealista. Era la primera vez que se intentaba expresar en la pantalla una oposición entre el tiempo real y tiempo imaginario que no era en una época nueva sino tener un terreno propicio.

---

<sup>30</sup> ARTAUD, Antonin. Cinema et réalité, en Nouvelle Revue Francaise. Noviembre 1927. Citado por: MITRY, op.cit., p.149.



### **3.7.1. Luis Buñuel, una imagen-choque**

Con su film *Un chie andalau* (El perro andaluz) produce en su época una sorpresa e incluso varios escándalos, cuyas interpretaciones fueron muy diversas. En la actualidad este “barroquismo” surreal hace sonreír en vez de provocar. Una sola imagen permanece como subversiva: la del ojo cortado por una navaja de afeitar; y mucho menos por su poder para horrorizar que por la evidencia de la relación inmediata con la nube que atraviesa la luna. Se trata de una imagen poética eminentemente visual y no de un símbolo verdadero o falso; de una imagen choque. Gracias al surrealismo, se hizo posible decir y hacer cosas que de otro modo no hubieran podido realizarse, ya fuera por problemas políticos y morales; ampliando a la vez y haciendo más flexibles los discursos aceptados socialmente, concentrándose en especial en el discurso artístico.

### **3.7.2. Mecanismo “real del subconsciente...”**

Buñuel reproduce el mecanismo “Real de subconsciente” convirtiéndose más en un realista radical, que es un surrealista autómata; poniendo en cuestión, como ya se había dicho, todas las bases o normas de la concepción cinematográfica establecidas para hablar o leer la realidad; así como las variantes del: “ desde donde se habla” y del “desde donde se lee”.

No existe pues, ninguna oposición entre la expresión fílmica y las exigencias del surrealismo. A condición, no obstante, de que se utilice este término para expresar y no para ilustrar. En este sentido se puede creer que el verdadero surrealismo de cine no se encuentra del todo en los films llamados surrealistas, sino más bien en las comedias de Mack Sennett, incluso las de Chaplin, que hacen de la realidad una surrealidad continuamente presente. Los más destacados films surrealistas tanto en fondo como en forma son “La edad de oro” realizada por Buñuel en 1930 y que tuvo más repercusión que el “Perro andaluz”, estando su surrealismo fundamentado en la violencia y en el rechazo de los tabús de una sociedad burguesa en descomposición. Para Henry Miller en su obra Divina Orgía escribió lo siguiente: “...Buñuel muestra al hombre como mineral, como vegetal, como un animal, en una entidad orgánica compuesta de todos los elementos, en una entidad contradictoria como templo y como asilo, como flor y como insecto, como bestia y como payaso.”<sup>31</sup>

### **3.7.3. Herencia del surrealismo y de los films abstractos**

No puede hacerse un inventario de todos los films experimentales producidos en el mundo desde hace veinte años, la mayoría de los cuales, igual que los films surrealistas rodados en los Estados Unidos durante el mismo período, tienen muchos puntos de contacto con la vanguardia francesa de los años veinte. Las

---

<sup>31</sup> Ver en: MILLER, Henry. Divine ergi en the new review. Paris, 1931. Citado por: MITRY., Ibid., p. 172-173.

tentativas más interesantes producidas en Europa desde la última guerra fueron las de la Escuela experimental polaca y los ensayos emprendidos en Francia gracias a la intervención del Centro de experiencias de Radiodifusión Nacional.

La producción polaca del grupo KADR, dirigido por Jerzy Kawalerowicz, se caracterizó por la variedad y la diversidad de sus tendencias. Su carácter común fue resaltar de un modo sencillo las cualidades poéticas de la imagen, ya trabajando las estructuras y las formas plásticas como: *Ici et là* ( Aquí y allá) y otras obras que tratan lo mismo. Es conocida la carrera que hizo Roman Polanski en los Estados Unidos con *Replusión* (1966), *El baile de los vampiros* (1967), *El bebé de Rosemary* (1968). El objetivo más importante del film experimental polaco consistía, en efecto, en experimentar con nuevas ideas o concepciones artísticas a fin de aplicarlas a los largometrajes destinados al gran público.

### **3.8. EL CINE UNDERGROUND**

No pueden citarse, ni analizarse con detalle los cincuenta films abstractos realizados en los Estados Unidos desde 1945. Todos ellos, salvo a los grafismos registrados imagen por imagen, constituyen investigaciones realizadas sobre cosas y objetos concretos mediante prismas, espejos deformantes, superposiciones, e inversiones de imágenes “sub” o sobrepuestas, reflexiones, refracciones y otros fenómenos ópticos. A veces se hace intervenir el oscilógrafo o el osciloscopio.

En septiembre de 1960, un cierto número de jóvenes realizadores rebeldes contra los compromisos del cine comercial y agrupados en torno al productor Lewis Allen constituyeron *The New American Cinema Group*. Su principio consistía en que el cine, “expresión personal” exigía la libertad total, fuera de toda censura. Los primeros sostenedores del grupo fueron George Manupelli, Bruce Ballie y Jhon Fles a los que se juntaron Andy Warhol, Peter Goldman, George Landow y una decena más de autores. El movimiento suscitó una especie de explosión y de expansión en cadena del film amateur y semi-profesional, hasta tal punto que hoy pueden contarse en unos ochenta los cineastas emparentados con el *Underground Cinema*.

El manifiesto fue lanzado por Jhon Mekas en 1962. En resumen decía que los artistas estaban a punto de abandonar las historias bonitas, felices, divertidas que hasta ahora han contado y comenzarían a expresar su ansiedad de una manera más ostensible y sincera. Buscando una forma más libre, una forma que les permita expresar una más amplia escala de relaciones emocionales, de explosiones de verdad, de clamores proféticos, de acumulaciones de imágenes, no para realizar un guión divertido, sino para expresar plenamente las dudas de la conciencia del hombre, para enfrentar, cara a cara, el hombre moderno. Hace una fuerte crítica del por qué era reprochado por no ofrecer ninguna solución, ninguna respuesta, defendiendo al mismo tiempo, que los poetas o artistas no eran ni son mercaderes de soluciones. Con el mismo planteamiento posmodernista, defiende fuertemente que no existen, ni existirán jamás las soluciones definitivas para

nada, que sólo hay las que se apuestan por la vida y la aventura y las que lo hacen por la muerte y la fatalidad.

Rebelión de carácter intelectual más que social y que, a menudo se limita a expresar de una manera “salvaje, grosera, ingenua, cruel, sentimental, pornográfica, aguda, audaz, desnuda, obesa y monstruosa”.<sup>32</sup>

Según Robert Benayoun, el cine Underground se dividiría en dos tendencias, cada una caracterizada por uno de los hermanos Mekas, Jonas y Adolphas. La primera ha sido ya definida en los párrafos precedentes: la segunda, una tendencia fantástica, impulsiva, manifestando una alegría del vivir natural y una generosidad instintiva. En la mayor parte de los casos, se manifiesta una predilección por los problemas sexuales.

Andy Warhol, pintor Pop, promotor y empresario de sí mismo, personaje felliniano, cuya obra *Chelsea Girls* fue un auténtico fracaso en Broadway. Sus films destacados: *Sleep* (un hombre que duerme durante seis horas y media); *Haircut*, un corte de cabello (33 minutos); *Eat*, un hombre que come (15 minutos); *Empire State Building*, el edificio filmado en plano fijo durante ocho horas. Son equivalentes exacto de sus pinturas, por las que ha sido famoso en todo el mundo al haber reproducido latas de sopas Campbell y paquetes de brillo: pocas veces

---

<sup>32</sup> Ibid., p.293-305

se han alcanzado mayor perfección en la contemplación beata de una realidad carente de interés. En *Chelsea girls*, con un plano único de lesbianas y de pederastas que, sentados unos junto a otros, consagran la película a su mutua contemplación. Puede que este film tenga la fuerza de algunos cuadros pops efímeros pero embarazosos como Godard por su sola presencia indeseable. Fotos, dibujos animados, Cámara lenta, imágenes aceleradas, textos que se oponen y se yuxtaponen en un juego a menudo gratuito e irrisorio, los films underground se dirigen a una élite de cafetería y de discoteca, recurren a una lenguaje oscurantista ya usado por la vanguardia de 1925. Sin embargo su “pero” recae en que como sucede en muchos films de este género, es la insistente repetición de los mismos efectos, en lugar de producir fascinación buscada, desemboca en una impresión de pesadez y de aburrimiento a un público comercial, es un cine denso para un público denso.

En definitiva, si la mayor parte de estos films, realizados con medios escasos, pecan de usar una técnica rudimentaria, hay que precisar que no es rudimentaria más que en el nivel de la *ejecución*. Al nivel de *concepción*, la violencia contenida, las audacias, los mismos excesos que muestran, sus exageraciones eróticas, sexuales y homosexuales, sus visiones de drogados y alucinados, les ha llevado a transgredir una serie de principios admitidos y a imponer, a menudo a la fuerza, una construcción cursiva, elíptica todavía muy poco común en el cine corriente. Desarrollan lo que se podría llamar el “montaje del tiempo” en el lugar del “montaje en el espacio”. En este sentido, si se les considera no tanto como

obras válidas en sí sino como simples bocetos, estos bocetos han permitido, una vez asimilados, reorganizados e integrados en el cine ordinario, una profunda modificación de éste.

Cualquiera que sea la dirección en la que se oriente, el cine experimental es el mismo cine en su constante evolución. Si hoy es un borrón informe, mañana puede ser una obra perfectamente acabada.

**“Bienaventurados los imbéciles porque de ellos es el reino de la tierra”  
(Andrés Caicedo)**

**“ Si, odio a Cali, la ciudad cuyos habitantes caminan y caminan y piensan en todo y no saben si son felices...”  
( Andrés Caicedo)**



## 4. ARTISTA Y SU OBRA

### 4.1. EXPERIENCIAS Y OPINIONES DE VIDEO- ARTISTAS

Artistas como Bill Viola, Gary Hill y Bruce Nauman, son videoartistas que manejan temáticas como la condición humana, y opinan que el video arte ha conseguido el efecto “técnico” que tiene, por esa capacidad de contar historias, existe un tiempo narrativo, el cual desempeña un papel importante, a diferencia de otros tipo de arte como en la pintura, de carácter estático.

Bill Viola, considera el tiempo como base fundamental para narrar historias, más que la cámara, el monitor o la grabadora. Para él los seres humanos y todas las cosas vivas, son “esencialmente criaturas del tiempo”<sup>33</sup>, son ellos los que tienen conocimiento del tiempo, junto con la capacidad de vivir y recordar. Esto conduce a una fragilidad de la existencia temporal. Las imágenes nacen, son creadas, existen y, en un abrir y cerrar de ojos, mueren. Para él, los cuadros que cuelgan

---

<sup>33</sup> Artículo extraído de: Conversación con Bill Viola. Número I de la Revista MEDUSA.1994/95.

en las salas de los museos, siguen ahí, en plena noche, como una forma de dormir, pero en la sala de proyecciones de video no hay nada. Las imágenes son absolutamente no existentes, y se van a otra dimensión. Cada día la fidelidad de la imagen tiende a ser cuestionada, la tecnología permite los montajes, y la existencia de alguien grabado o filmado podría dejar de “ser” donde la “confirmación ontológica” del medio está en proceso de cambio, a medida de que las imágenes por ordenador se van volviendo más indistinguibles de las imágenes de cámara. Y esto hace más interesante esta tendencia artística. Ya ahora las imágenes empiezan a ser “pintadas” con visiones subjetivas, e interpretaciones personales de los acontecimientos. Igualmente para Viola el arte debe ser una forma de práctica individual, y no un modo para dirigirse al público. Es entonces donde se confirma que su obra esta hecha para sí mismo, procede de preguntas formuladas por su propia experiencia, y al final esta experiencia desea ser mostrada y compartida. Un artista debe dar algo de sí mismo a la obra, ya sea grande o pequeño, se utiliza como una materia prima, al igual que su creatividad no debe limitarse a una obra de arte, el artista tiene una inspiración creativa, que es como la corriente eléctrica en un cable, la energía que lo mueve todo.

Sobre el aspecto de la interpretación, cuando Viola habla de su obra, suele señalar que sólo se limita a decir, lo que puede pensar sobre sí mismo.

“Cuando me acerco a mi propia obra, la estoy utilizando como cualquier otra persona. Sólo porque yo la hiciera, lo que digo no son las palabras absolutas de la pieza. Eso no es lo que la obra es. Es sólo un punto de vista. Uno debe incorporarla a sí mismo

en sus propios términos. El crítico de arte la coge y la aplica a su propia práctica y se apasiona a su propia manera.

Por eso cuando la gente me pregunta que significan mis obras, matan totalmente la posibilidad de que puedan significar otra cosa.

...Porque está en la naturaleza humana querer controlar las cosas, quieres coger la arcilla y convertirla en *tu* cosa. Pero entonces tienes que permitirte ser ella misma, darle espacio, intentar sentir lo que *ella* quiere ser”...<sup>34</sup>

## 4.2. JORGE NAVAS- VIDEO ARTISTA

Jorge Navas, a sus 26 años, ha realizado diferentes trabajos audiovisuales que han cubierto varios géneros entre ellos el vídeo clip, el documental, y el argumental pero todos con un tratamiento artístico y experimental que cambia según la forma o género en el que se han representado. El vídeo arte o vídeo experimental (que para él son la misma cosa) ha sido su campo más explorado. "Circuito cerrado" su primer trabajo de 12 minutos que muestra una huella muy fuerte de lo que es la ciudad: sus trágicas noticias, la gente de la calle, la televisión que refleja lo urbano como referente principal, donde hay un protagonista que está pero al mismo tiempo no. "Fragmento para animar el silencio" donde se mezclan imágenes y colores que se desvanecen con la música. "Los autorretratos" trabajos hechos en la Universidad del Valle donde intervienen otras personas que son protagonistas de su propia historia.

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 3

Su profesión de Comunicador Social en la Universidad del Valle y su experiencia de vida en Cali, su ciudad natal, han sido una gran influencia para contextualizar sus obras. La “escuela teórica” de su profesión ha contrastado con una realidad que observa paralelamente con lo que está escrito y lo que realmente se vive. Sin embargo su motivación constante por lo que ha hecho, se origina desde su adolescencia a los 15 años cuando la misma inconformidad por la vida que se lleva, un eterno cuestionamiento de ¿por qué? Las cosas funcionan así y no de otra manera, hicieron que el conflicto o “caos” como Jorge lo denomina esté siempre presente en sus obras. Por supuesto el espacio urbano (Cali), los contextos, la música que no era precisamente la salsa ni la rumba, el gusto por el arte, el cine experimental, fueron elementos claves en este tipo de gusto de tan cerrados públicos y tan “underground” para estas culturas.

Para Navas lo que hace que el mundo cambie es el caos, más que el conflicto, lo que se revela contra las leyes, lo incontrolable que aunque se tape por un lado sale por el otro, “todo juega con el caos tanto en su forma como en su contenido”. Partiendo de aquella frase de Nietzsche “ la gramática delimita”, opina que estamos limitados desde las cosas más simples, la misma palabra amor sólo existe para describir tantas cosas.

” El mundo te ha enseñado que para escribir todo lo que sentís por dentro sólo puedes decir la palabra amor.. lo que busco es tratar de decir lo mismo pero con otras palabras, crear otro lenguaje, otras palabras para decir las que quiero significar, por eso la gente no entiende ese mensaje porque está acostumbrada a lo convencional”. “ Uno lo que trata de

ser es ser sincero con uno mismo y decir cosas que te nacen y que no las puedes decir de otra forma o que no encuentras forma de decirlas a través de las órdenes o reglas que te han dado para decirlas...”<sup>35</sup>

El tema de la postmodernidad también es un gran referente de sus obras, para Jorge el concepto de postmodernidad= CAOS= video experimental, video arte. La diferencia entre modernidad y postmodernidad es que en la anterior el mundo creía que había un nacer y un morir, una historia con fechas cronológicas exactas de lo que pasó y una verdad absoluta . Pero al nacer la posmodernidad muestra otra faceta que es lo que Jorge resalta, mientras la historia se narra, hay otras cosas que pasaban al mismo tiempo igual o incluso más importantes , y es ahí donde se sale el mundo de las manos, dejan de existir ideales porque se descubren nuevas verdades, donde se destapan acontecimientos vedados por la sociedad .

“ Antes el mundo tenía bases de que el futuro iba a ser mejor por eso sucedían las guerras etc, pero ya no existen esos ideales, la gente ya no cree en nada, se creía en el comunismo y ya no existe sino el capitalismo, en el arte ya no se hace nada nuevo llegó hasta el surrealismo y se estancó”<sup>36</sup>

Es por eso que Jorge en su trabajo, muestra el caos en su forma y en su contenido. “Calicalabozo” ha sido para él, la obra más completa y retroalimentativa en todo su trabajo exceptuando la película “ Alguien mató algo o La última inocencia” de 35mm que filmó en 1999, ya que cubre por completo su

---

<sup>35</sup> Tomado de: Entrevista a Jorge Navas. Cali, Diciembre 20 de 1998

<sup>36</sup> Ibid., Cali, Diciembre 20 de 1998

concepto acerca del caos y lo que este reúne en este caso es una ciudad: Cali. Su inspiración el escritor caleño Andrés Caicedo está fuertemente conectada a su ideología.

”Él era siempre ese personaje que hablaba del caos: La realidad, el mendigo, la prostituta, el bar, la rumba, la jerga, hablaba de una identificación, un universo donde uno siempre ha existido”. El dolor de vivir en su ciudad y lo que a ella le sucedía diariamente, ha hecho que en su obra pueda decir lo que quería, un registro latente de la ciudad,” ese mundo que me tocó vivir y ahí se los dejo...”<sup>37</sup>

“ Cuando uno ve TV, y cambia y cambia de canales, eso no es ingenuidad, eso es como una necesidad de mostrar cosas al mismo tiempo, ahora todo pasa al mismo tiempo”. “Con el video arte se dicen muchas cosas pero al mismo tiempo no se dice nada”. Este tipo de frases hacen evidente la personalidad de Navas que siempre hace énfasis en lo existencialista y al mismo tiempo en lo trascendental.

Aunque actualmente tiene otros proyectos, su preocupación más que tener la forma de hacerlos, es no tener ese conflicto constante que le forma su capacidad creadora, por eso después de haberlo dicho todo y de haber exorcizado todo su pasado y parte de su presente en “ Calicalabozo” no está de acuerdo “en hacer por hacer las cosas” y partir de cero nuevamente.

---

<sup>37</sup> Ibid., Cali, Diciembre 20 de 1998

Afirmando aquella frase que dice que “después de los 25 años no vale la pena vivir”, Navas concluye que después de esa edad ya se ha perdido la ingenuidad, ya se es más consciente de todo, pues la mayoría ya están organizados y dependen del todo de un sistema, por eso le parece mágico otro tipo de vida y de experiencias que salgan del estereotipo común.

Como se había dicho anteriormente si es definitiva su experiencia de vida, el contacto directo con la realidad social (a través de su carrera) sucesos violentos e impactantes como la catástrofe de Armero, el narcotráfico, y Cali como su capital, marcaron su vida y la forma de expresar su inconformidad hacia lo que se vivía en ese momento.

“La alienación de la gente por vestirse igual, escuchar la misma música, andar en los mismos carros, comportarse de la misma manera excluye otro tipo de públicos otros gustos, no había más nada que ver en esta ciudad, los “narcos” influyen en la idiosincrasia de esta ciudad, aparte de lo que significa en sí el narcotráfico”.<sup>38</sup>

Aunque considera que conoció el vídeo experimental hace muy poco (a los 18 años) el acceso a otro tipo de fuentes externas como los libros y revistas extranjeras, el cine no comercial y los tres festivales Franco-latinoamericanos realizados en Cali por la Alianza Colombo-Francesa fueron unos grandes detonantes para querer crear algo diferente a lo que se había hecho hasta ahora

---

<sup>38</sup> Ibid., Cali, Diciembre 20 de 1998

por la juventud caleña sin necesidad de estar catalogada como siempre suele estarlo por el estigma de la superficial “ Generación X”, siendo Navas un mensajero visual del cuadro vivo de la realidad mezclada como en un cuadro de varios colores y formas simultáneamente caóticas como las del “Grito” de Munch que se observan en un monitor en lugar de un lienzo. Navas se considera enemigo de las historias lineales y partidario de la posibilidad de contar el mismo cuento pero desde diferentes perspectivas y visiones; este artista prefiere no contar sino transmitir el cuento pero interpretado según el cuento de cada cual.

#### **4.2.1. El surrealismo y navas**

Jorge, en uno de sus ensayos, basado en textos acerca del surrealismo como es el de Andre Breton, “El ojo Tachado”, y los de Genaro Talens, sustenta que existen formas diversas para acercarse a la realidad o la irrealidad. Es decir diversas formas para hablar de ellas y a la vez para leerlas: ambas acompañadas de un par de variantes, paralelas y superpuestas que serían: desde donde se hablan y desde donde se les lee. Estableciéndose a partir de ellas, se da una multiplicidad de posibilidades que ayudan a enriquecer las percepciones del mundo. Que a su vez, se consolidan cada vez más, gracias a la monopolización y manipulación de los medios de comunicación masivos. Igualmente concibe que la sociedad parece haber escogido y desarrollado una sola de las variadas formas de entendimiento: condenada a las restantes, por olvido y falta de uso, es decir: al atrofio. Esta forma escogida y establecida, por el



campo audiovisual con un siglo existencia, (al igual que el cine) es conocida como modelo de representación institucional. Un modelo convencional lineal, de causas y efectos explícitos y manipulado para “reproducir y hacer verosímil” la realidad; que ha sido utilizado desde sus inicios por Hollywood y su engranaje, el cual, en el caso del contexto “Buñueliano”, encontraba su contraparte en el cine llamado vanguardia, cultivado principalmente en Europa. Una búsqueda que conducía a producir rechazo o admiración, basada en el refinamiento estético y artístico y apoyada en un conocimiento elitista, que se volvía a la vez convencional a su manera.

En este ensayo<sup>39</sup> (El ojo tachado) resalta a Buñuel como conocedor de la esencia de ambos tipos de cine, siendo consciente de ellos y de las inmensas posibilidades del lenguaje cinematográfico, apartándose de ambos sistemas. Produciendo su ópera prima con una factura “anticonvencional” y “antiartística”, que descontroló los encasillamientos y descubrió un largo camino, aún por explorar. Elementos como el automatismo y la plasmación del estado onírico, son los más destacados de las obras cinematográficas de Buñuel, elementos que igualmente Navas contiene en sus obras y con otros pertenecientes al cine experimental. Es un gran alivio para este tipo de artistas contemporáneos tener este tipo de influencias sobre todo porque gracias al surrealismo, se hizo posible decir y hacer cosas de otro modo que no hubieran podido realizarse, ya fuera por

---

<sup>39</sup> Artículo extraído de: NAVAS, Jorge. Ensayo “ El ojo tachado”. Universidad del Valle. Cali, Julio de 1995.

problemas políticos y morales; ampliando a la vez y haciendo más flexibles los discursos aceptados socialmente, concentrándose en especial en el discurso artístico.

Buñuel es también una gran influencia para Navas, porque se encargó de (re) producir el mecanismo *real* del subconsciente, convirtiéndose más en un realista radical, que en un surrealista autómatas, poniendo en cuestión, todas las bases o normas de la concepción cinematográfica establecidas para hablar o leer la realidad; así como las variantes del: “desde donde se habla” y del “desde donde se lee” como tanto lo resalta Navas. Para él, es entonces como, a partir del concepto de “lector”, se tiene un mismo lugar donde convergen diversas subjetividades y lecturas. Un lugar que debe diferenciarse, para su entendimiento teórico en dos conceptos que remiten a realidades y posiciones distintas: el primero llamado espacio textual, que remite sólo al objeto dado (que puede ser también una pintura, una pieza musical o un poema) y el segundo, llamado texto que remite al resultado del trabajo que crítico/ lector/ espectador opera sobre dicho objeto en un esfuerzo por apropiárselo, reconstruyendo entre sus intersticios la presencia del otro, explicitando y subrayando que hay tantos textos como lecturas; desesquemmatizando así la noción de lectura, que no viene a ser ya un acto de decodificación lineal y transparente sino, un proceso ininterrumpido y fragmentado de producción/ transformación.

#### 4.2.2. El ojo tachado

Navas hace una interpretación de lo que significa el término “Ojo Tachado” (ensayo de Genaro Talens) que hace un minucioso análisis a uno de los más controvertidos films de la historia del cine “El perro Andaluz” y sobre todo relacionándolo con lo que tiene que ver con sus obras realizadas.

El seccionamiento del ojo está, así mismo, mostrando la necesidad de tachar la mirada convencional con que se mira el cine y la realidad para estar en condiciones de:

- a) Ver con ojos inocentes y no manipulados su film.
- b) Mirar la realidad sobre la que consciente o inconsciente se fundamentan nuestros registros de interpretación, también con “ojos nuevos”.

El Ojo tachado no es sólo una revaloración del “Perro Andaluz”, es una revaloración de toda una estética y de una manera de mirar el mundo, en donde se ponen en juego los mismos elementos de los que Buñuel se valió para estructurar su discurso; los cuales son:

- a) La fragmentación o segmentación de la unidad, para la recreación y el renacimiento de nuevos significados (objetivos) y sentidos (subjetivos), cuestionando a la vez los supuestos modelos totalitarios y representativos, así como la asimilación directa, lógica y única de cualquier discurso.

- b) La supeditación de los elementos temáticos o de contenidos a la idea de estructura, al “orden del discurso”, evidenciando que en muchos casos “la forma no contiene al fondo sino que lo reproduce”, como sucedería con el funcionamiento real del inconsciente o del pensamiento, que se da realmente de manera desordenada y aparentemente incoherente.
  
- c) La paralela disolución de la neutralidad del objetivo: ojos sin moral, sin prejuicios al integrarse y subsumirse en el punto de vista del cineasta. Convirtiéndose, la premeditada y consecutiva articulación de estos elementos en un discurso, más que narrativo en un discurso poético: en la medida que ya no es la articulación de acontecimientos establecidos para crear verosimilitud, sino que es, una articulación no sometida a acontecimientos: una articulación azarosa, en el sentido en que no constituye un universo cerrado así mismo, sino una sucesión de fragmentos. La función del espectador en el primer caso es intelectual; en el segundo caso, una experiencia sensible.

Con esto, Navas hace énfasis en que a partir de las anteriores características, el discurso poético es más libre, en el sentido de que puede deslizarse con mayor facilidad entre los códigos sin someterse a ellos, produciendo al mismo tiempo mensajes sin código previo que se emparejan con cierto tipo de subversión, una noción de subversión con relación al sistema, entendiendo como tal, ya no un

concepto sino una palabra que no denota nada pero que ofrece una amplia gama de connotaciones para los hombres concretos, nombrando una experiencia vivida o posible en el terreno de lo real. Esta experiencia tiende a identificar con “ sistema” todo lo que ofrece su misma ininteligibilidad y hostilidad, convirtiendo el término en algo que alude a una totalidad indiferenciada que, al ser interiorizada por el individuo, más subjetivizarlo lo despersonaliza, borrándolo como tal.

“ Es contra ese sistema nada abstracto, contra lo que se alza la práctica, subversiva, no buscando burlar sus leyes, como hace la transgresión, devolverle su imagen moral, invertida, como pretende la perversión, sino destruirlas, y con ellas, el propio sistema que las hace posibles y por las que existe... ”.<sup>40</sup>

Volviendo a Buñuel, lo que Navas reafirma entonces con su ópera prima fue que ni el discurso fílmico ni ningún otro discurso puede jamás reproducir la realidad exterior la (re)produce, pero como interpretación de alguien que se inscribe (en el caso fílmico) en forma de montaje, con lo que este pasa a ser sujeto de la enunciación fílmica. La (falsa) noción de cine como copia de la realidad, fundamental en el modelo de representación institucional, da paso a una más verosímil del cine como exposición y objetivización de un determinado punto de vista, individual o colectivo, articulado e inscrito por lo que se ha denominado en términos de montaje/ sujeto de la enunciación; en donde el autor elabora un

---

<sup>40</sup> Tomado de: Entrevista a Jorge Navas. Cali , Abril 20 de 2000.

discurso que es menos representativo del mundo que del discurso en sí mismo, no siendo éste, ni una proyección de lo real, ni su descripción, tampoco su comentario, ni mucho menos su repetición.

#### **4.2.3. Una obra producto de su sensibilidad**

Para un artista la sensibilidad es su mayor fuente de inspiración, y eso es lo que todo el tiempo se trata de cumplir con la investigación realizada. La retroalimentación personal que cada artista tiene respecto a su creación: la obra. Este tipo de corrientes vanguardistas han permitido, fuera de todo su despliegue de corrientes artísticas, es que los artistas hayan sido más honestos consigo mismos, y que sus productos aunque se alejan del mundo comercial, muestran una visión posmodernista, que no define lo que son, pero si lo que si claramente no quieren ser. De eso se trata, no dar respuestas a nada, sin embargo se plantean más preguntas, y todo el tiempo es un círculo, una *no linealidad* que se empieza de la nada (aunque existan detonantes, donde pueden hacer parte las frustraciones, sueños, emociones, experiencias) y donde no hay fin. El caos como lo menciona tanto Navas, es un nombre con muchos significados y múltiples sensaciones "un mal necesario" que sin él no sería lo mismo a la hora de mezclar imágenes en una cinta magnética. El video arte en este caso sigue siendo tan subjetivo en su forma y contenido como en la mirada de la que lo realiza. Para algunos este tipo de corriente se limita a ser un producto de la tecnología como lo es denominado en Europa el video experimental, que consiste

en la animación digital donde se mezclan colores y formas al ritmo de un sonido. Otros le denominan video creación, todo depende de su contexto y de la mirada que el artista quiera darle, algunos no son artistas, sino simplemente, video aficionados.

En este trabajo, el interés en la obra de Jorge Navas es porque sus obras son producto de una fuerte influencia de corrientes vanguardistas, donde la sociedad con su crisis o "caos", es uno de los principales temas posmodernistas que se han tratado en films y obras de carácter "undreground", y sobre todo porque hay una fuerte participación del artista por lo que expresa, se dirige a un país marginado, un país que está en guerra, (un acorazado colombiano que revive las injusticias que alguna vez artistas como Eisenstein, critica en su film) donde la sensibilidad poco ha importado y muchos menos la artística. Sus obras expresionistas y a su vez surrealistas, para él son el grito en silencio de un "damnificado por la violencia" damnificado por no tener espacios para expresarse como se quisiera. El no-acceso a una tecnología, y esta del dinero y del conocimiento, junto con un gran desinterés social. La rebeldía se convierte en un sentimiento bien fuerte que conduce a la búsqueda de otros caminos y otras formas de expresión, "una formación a punta de golpes", como lo considera Navas, y una comprobación de que "el agua moja" con respecto a su ciudad Cali, algo que por forma se entiende pero de la cual a nadie le interesa entender su contenido. Una vez empieza a importarle, o intenta ir más allá, es donde aparece el caos, su personaje favorito. Y termina adoptándolo a un fin estético, en una

virtud, en reemplazo de no poder comprenderlo en su totalidad, decide fragmentarlo y coger pedazo por pedazo, y hacer de una pieza toda una destrucción no lineal, un lenguaje subjetivo que tampoco da respuestas a las preguntas iniciales, incluso se generan más como resultado.

" Todo ya esta organizado, la gente nace, crece, se reproduce y muere y por eso hago una ruptura, además para mí es tan fuerte cada cosa que hago, que es como si liberara mis demonios, es entonces donde descanso cada vez que materializo esos pensamientos y frustraciones". En "Calicalabozo", todo lo que quería decir de Cali, como joven lo dije, porque artísticamente un joven pocas veces puede hacer algo, quise un registro audiovisual de lo que pensaba en el año 1996-97, decir muchas cosas y entenderme.." <sup>41</sup>

#### **4.2.4. Jorge navas y corrientes posmodernistas**

Existe un gran paralelo entre el artista y las corrientes que lo han influido. Hay un claro concepto de que sus obras no van dirigidas a ningún tipo de público en especial, sin crear fines comerciales, es simplemente pasión por lo que se hace y por lo tanto está tan lleno de subjetividad que no pretende ser comprendido, Navas reitera mucho en una frase célebre de un filósofo posmodernista que decía que "el primero en entender las cosas es el arte, después viene la filosofía,

---

<sup>41</sup> Ibid., Cali , Abril 20 de 2000.



después la ciencia y por último la religión". Sus productos audiovisuales son la contemporización y actualización de las corrientes vanguardistas del cine experimental, adaptadas con otro lenguaje, uno actual a través de la tecnología del video.

#### **4.2.5. Su ciudad**

A nivel local, se da una gran identidad literaria con Andres Caicedo, escritor caleño que en sus libros expresa una mirada diferente de Cali, destacando elementos al igual que Navas, como la soledad, la noche, la rumba, el vampirismo y canibalismo y sobre todo el concepto que también ambos han denunciado, una simbiosis entre fragmentación -caos y soledad.

#### **4.2.6. El movimiento de la imagen**

"A nuestra imagen y semejanza" frase de Navas que ilustra de un lado la importancia de la creación, y de otro, la imagen considerada como el resultado, el reflejo de una historia, de una experiencia interiorizada. Conectado a los elementos del mismo Eisenstein que asombrarían por su marginalidad y olvido; ya sea por la época o debido tal vez, a su angustiante precocidad ó por la falta de concordancia con el contexto mental de aquel entonces. Pues, pese a que los autores sustentaban sus experimentaciones, al hombre general éstas no le decían nada, ya que "no tenían nada que decir", no tenían lógica ni orden, no

estaban visiblemente claros los procesos; por el contrario violaban todas las normas de un mundo normatizado, agredían al espectador no siguiéndole sus tradicionales juegos mentales, sino que le creaban dudas. Por ello fueron rechazadas, sin embargo trascenderían. Rechazadas por crear duda y desorden en un contexto de floreciente modernidad, donde con rapidez estaban llegando a su máxima expresión los paradigmas del proceso lineal, la liberación cultural y el dominio del mundo por parte de las ciencias y el discurso de la razón. Largas décadas en las que el hombre parecía a punto de desentrañar los misterios del todo, estableciendo al mismo tiempo las leyes de la vida, mientras a sus espaldas crecían las grandes y confusas urbes, gestándose a la vez la sociedad de la información. Décadas que cavarían hondas raíces en el espíritu humano, pero que entrarían en crisis, víctimas de sus propias creaciones, de sus aceleramientos y de sus delirios divinos.

Vendría entonces, como un vengativo equilibrio del destino, una etapa en la que entrarían a cuestionar e incluso a negar los “sólidos” postulados de la modernidad. Etapa en la que a los hombres se les volvía a escapar el mundo de las manos; descubriendo por cuenta propia que era imposible reducirlo todo a la objetividad y racionalidad, entendiendo también que la vida no era lineal ni unificable. Mientras más sabiduría se abarcara, más misterios se hallarían. Los medios masivos de información, y a la cabeza de ellos los que empezaron a utilizar la imagen en movimiento, darían y continúan hoy dando razón a la

incertidumbre humana, mientras los ojos siguen viendo “físicamente” lo que no han visto, lo que no quieren ver y lo que nunca llegaron a imaginar.

La información en cada área y para cada cerebro se amplía y se hace tan basta que es imposible asimilarla en su totalidad. Las mentes y el conocimiento se expanden hacia todos los lugares, pero ahora sin ningún control, sin ningún fin ó ideal común la sociedad pierde su orden y claridad e intuye que tal vez hay errores en su forma de asimilar la realidad. Las sensibilidades cambian; ya no son las mismas. Si en los mejores momentos de la modernidad predominaba una mentalidad estructurada por la imprenta, en la llamada posmodernidad ésta pasa a ser contundentemente audiovisual. Las nuevas creaciones cambian en forma y en esencia a la par con el mundo que las ve nacer. Antiguos procedimientos van siendo desplazados ó reestructurados. El lenguaje audiovisual debe cambiar para comunicarse con los nuevos habitantes de tan distinto mundo; nada parecido al de unas décadas atrás.

Tantas cosas se sucedieron a lo largo del último siglo como nunca antes en la historia de la humanidad. El tiempo se aceleró, los espacios se redujeron, el todo se fragmentó. El cine clásico, el cine padre, se hizo como un niño anciano, que luego de haber probado y agotado un sinnúmero de posibilidades junto a la modernidad, entró pronto en cansancio manifiesto en una repetitiva y comercial agonía, pasando a convertirse para las nuevas y radicales generaciones, que lo desconocieron, en una borrosa y muda ingenuidad, en una oxidada nostalgia.

Y si libros, teatros, conciertos y museos habían perdido un inmenso público debido al cine, éste pasaría a ser ahora víctima de su propio invento. La televisión en su necesidad de seducir, retomaría los ejemplos y el camino ya abonado, dándole una transformación en rapidez e instantaneidad en cuanto al tiempo y al espacio. Fórmula que daría resultado pero que no bastaría para satisfacer las progresivas y nuevas necesidades. No hacía más que resumir y reproducir la visión tradicional. Reproducción que hasta hoy predomina. Sin embargo, fue en la televisión y gracias a una de sus extensiones (el video) donde se gestaron y encontraron cabida nuevas expresiones como el video-arte y el video-clip, las cuales inspiradas en la consecutiva fragmentación del discurso audiovisual, dan forma a unas renovadas miradas al mundo a través del movimiento de las imágenes. Formas que dan una innovadora vigencia a los procesos vanguardistas marginados en el pasado, quienes habían visto el destino de las imágenes en las imágenes mismas.

Tanto el video-clip como el video arte, uno predominantemente comercial y rápido y otro no comercial y no necesariamente rápido, encontraron y están encontrando una perfecta identificación con los hijos de la posmodernidad. Ambos son ahora el paradigma audiovisual de una sociedad extremadamente audiovisual. Sus estéticas alimentan hoy las de la televisión y consecuentemente las del cine del momento. Su montaje imita las nuevas conciencias y a la vez las experimenta para ampliar sus percepciones. Aquí ya no son obligatorias las tramas, los nudos, ni los desenlaces, así como tampoco los protagonistas, los antagonistas, ni la

identificación y verosimilitud como lo eran clásicamente. Estas dos últimas se dan ahora en la velocidad de los estímulos y las percepciones, en la inmensa posibilidad de los significados, en la libertad de escoger y en el caos que produce esta libertad, en la lucha entre el caos y el orden como en la mente, en el leer sin interpretar, en el “ni buscar y no buscar”; algo así como una catarsis audiovisual de ideas que de una manera no fácilmente explicable, limpia el alma y sacia la sed.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Artículo de Jorge Navas extraído de : Revista LA PALABRA. “ El movimiento de la imagen”. Cali, 1 de junio de 1995. P.17.

**“ El cine sólo puede ser lenguaje para *expresar y significar* cosas. La experiencia fílmica, según nuestra opinión, debe ser revisada atendiendo a la vez al plano de significación, comprendida como mediación de la realidad, y del *significado*, comprendido como mensaje, o ya sea uno sobre otro de estos planos, si se quiere dar a esta experiencia su sentido pleno y reconocer su total eficacia.”**

**JEAN MITRY.**

## 5. CONCLUSIONES

En cada una de las obras de Jorge Navas se alcanza a percibir la fuerte influencia de las corrientes vanguardistas, en especial en sus dos últimos trabajos, Calicalabozo y un film de 27 minutos llamado “Alguien mató algo... su última inocencia”, que muestra el evidente antinaturalismo, el claroscuro, cierta ambientación gótica, y el toque “vampirista” caleño que también nos recuerda un film expresionista.

En cada trabajo Navas muestra la desolación de unos personajes no comprendidos por un contexto social del que no quieren vivir ni afrontar. Con imágenes y monólogos en “voz en off”, viñetas que remontan al cine mudo, y una fuerte carga posmodernista, que más calificaría como su “esencia”, donde el artista reitera una y otra vez que siempre queda algo por hacer, una incorformidad permanente, y el aferrarse a un medio audiovisual ya sea el cine o el video para expresar libremente los sueños personales y grupales, el desahogo de temas fetiches, de las cosas que se aman y se odian que hacen alusión a este tipo de arte.

En Calicalabozo, Navas narra cuatro historias paralelas (un niño, una mujer, una pareja y el autor que es espectador de sí mismo denominado por el artista como "A") de unos personajes aparentemente diferentes pero semejantes en sus emociones y sus estados de soledad, la depresión y muerte. Descontextualizados (en este caso de una ciudad como Cali, donde se maneja el tiempo de dos épocas encontradas con la música "Salsa" y el medio del narcotráfico y el vestuario de los años sesenta típica de la época de Andrés Caicedo), de una sociedad en la que anhelarían expresar libremente sus gustos, su arte, que es reprimido, y para esto, construyen un mundo en el cual se refugian y fantasean para sentirse menos miserables. Cada historia de vida narrada en Calicalabozo, deja la sensación depresiva de una realidad o un mundo del cual los personajes no pidieron estar. De alguna u otra forma, como a veces lo da a entender el artista, es su biografía, partiendo de su experiencia y sus emociones vividas.

Navas maneja la imagen como impacto táctil en sus trabajos, que revela una mayor sensibilidad (imagen- metralla) en cada uno de sus personajes y tomas de la realidad, en lo cual critica y apoya lo exhibitivo, manejando fetiches, expresiones exageradas, maquillajes fuertes y contrastes que resaltan y al mismo tiempo caricaturizan la realidad.

Calicalabozo, es una visión personal del artista desde la profundidad de su existencialismo, cada imagen es un golpe, un choque, a partir de lo que ha recibido de una ciudad, de un país, en donde se aprecian diariamente cuadros



con imágenes violentas, que atropellan optimismos e ilusiones, de ser diferentes y tener un chance de no sentirse perdido ni perdedor. Con un “beat” sumergido en el plano personal que al final también golpea al público. Una decepción contra una sociedad vacía, carente de identidad, sobre todo con su juventud (la cual intenta criticar: niñas “play” y niños con celulares) y donde los que tratan de ser diferentes y trascendentales, son mirados como “bicho raro”. Navas trae en Calicalabozo la época de Andrés Caicedo y la ubica en la actualidad, manejando contrastes (otra vez) fuertes entre lo que sus personajes quieren revivir historias en un teatro llamado “Colón” donde ahora sólo se ven prostitutas y pandillas, disfrutar del caudal del río Cali que antes atravesaba los siete arcos del Puente Ortiz, recorrer y caminar despreocupadamente unas calles que antes eran sitios ideales para disfrutar; el misticismo de la rumba, de la “Salsa” pesada, que más que una moda era una filosofía de vida. Se extraña, se añora y se reclama, esa manera de ser ciudadano con la desilusión de encontrar ya una ciudad de miradas perdidas, atestada de vendedores ambulantes donde no se puede caminar, de jóvenes que no les interesa preguntarse a sí mismos cuál es la razón de su existencia, sólo sobreviven sin extrañar nada, porque todo es desechable, y todo se acaba, la eternidad de los pensamientos y la pasión por las cosas son pasajeras.

Finalmente, los protagonistas de Calicalabozo tienen un sólo fin, buscado o provocado con la muerte, elemento manejado todo el tiempo por Navas. La muerte como solución o recurso de escape para no afrontar lo que sigue, todo

como relleno de un vacío constante, donde ni siquiera la religión de la que se predica en las calles puede dar respuestas; sólo más preguntas en medio de tantas contradicciones, doctrinas que hablan de paraísos e infiernos, de condenas y bendiciones, cuando la experimentación, la tecnología y lo que la posmodernidad cubre permiten vivirlo todo al mismo tiempo.

Algunas personas consideran que Calicalabozo es Video arte, otros opinan que es un video-creación o un homenaje a Andrés Caicedo, en este caso el artista va mas allá de los formatos creativos en la realización de los trabajos audiovisuales, aunque en sus trabajos siempre evidencia su posmodernismo, esto no lo hace por seguir las corrientes de vanguardia en la exploración de la imagen, sino por una profunda identidad en pensamientos y sensibilidades, entre ellas las que siente por el escritor caleño Andrés Caicedo. En Calicalabozo, el escritor Andrés Caicedo fue el personaje local más acorde con la cronología de una época en la que el cine era un arte, y la ciudad de Cali era fuente de inspiración de artistas por su ritmo, calidez, y el misticismo de la noche. Navas sin haber vivido esa época, maneja la nostalgia y el caos de lo posmoderno, revienta la imagen con las escenas amarillistas, anexándole una fuerte crítica a los medios de comunicación apoyados en la publicidad que ayudan a crear y vender noticias, punto que Navas también critica fuertemente, creando un producto que vaya en contra de todo lo que domina las masas, atacar la manera como manipulan la información, y como respuesta de esto, el artista distorsiona las imágenes, dejándolas mudas y a veces ridículas.

Bajo su propia experimentación, Navas combate en sus dos trabajos algunos principios elementales, como un lenguaje construido en torno a la narración, y a las leyes de la representación, por eso al final de Calicalabozo, se expresa el personaje principal (“A” o Andrés Caicedo) con cierta decepción de la no-comprensión de parte del público reencarnación del mismo Navas, que sabe que su obra seguramente no va a ser entendida, por tener una historia fragmentada con un final que comúnmente no es un final para la mayoría del público. Con la consciencia de que su obra es “mala” simplemente porque no esta en los cánones de las “buenas” imágenes que el público del mundo capitalista solicita.

Navas hace referencia al surrealismo de Buñuel con la obra “ El perro andaluz” hasta con el nombre de su propia productora la cual tiene el nombre del “Ojo Tachado” tanto en los dos trabajos, hace énfasis en aquel concepto que Buñuel siempre buscó: hacer rupturas visuales, con elementos del surrealismo llevados a lo onírico.

En unas de las escenas de “Alguien mató algo...”, se hace un símil con la escena del “Perro andaluz” en donde se corta un ojo con una navaja de afeitar y enseguida pasa una nube que atraviesa la luna. En el trabajo de Navas se produce la misma sensación, con un primer plano del dedo de una niña que es cortado con un bisturí por Heriberta (la protagonista), con el trueque pactado de que ella le ayudará en las tareas si su compañera se deja sacar sangre, elemento que en este caso significa la vida de la niña y no una asociación directa con algo

desagradable. Se trata nuevamente como lo resalta el artista en una poética visual, con una cámara lenta reflejando simbolismos con la estética del cine expresionista, la muerte pero en este caso menos agonizante que la de sus personajes en Calicalabozo, sino evitada por parte de la niña, que quiere ser siempre joven para conservar su lozanía, haciendo de la sangre un alimento que se aleja de la necesidad de tener que ser derramada (para ella desperdiciada) por la violencia o por el amarillismo de los medios.

Otro elemento fuera de la muerte que está entre los temas controversiales de Navas es el de mirar las cosas sin moral y criticar las que sí lo manejan, y esto cubre la religión misma, en este caso la proliferación de religiones apocalípticas como lo muestra en Calicalabozo , en una escena donde ataca fuertemente el espacio de lo que antes era considerado representativo de la ciudad de Cali (Plaza Caicedo) y ahora ya no se puede ni caminar ni disfrutarlo porque las sectas religiosas lo han llenado de personas con megáfonos diciendo que el mundo se va a acabar sino son convertidos. Este tipo de escenas muestran claramente la crítica del artista y reitera en esa nostalgia de lo que antes era, y ya no es, donde sus personajes vienen de un túnel del tiempo, y llegan a lo que era su lugar y ya no existe. En “ Alguien mató algo...” es precisamente eso, a la niña (Heriberta) le es coartada su inocencia desde un comienzo cuando empieza a cuestionarse acerca del sentido de la vida, que para ella no tiene sentido si es para envejecer, e intenta rescatar en libros su profunda identidad con las costumbres de siglos pasados de tomar sangre para conservarse siempre joven y

en ella, niña. Con una madre dogmática que le exige una religiosidad y actuar según lo que ella considera que es “bueno” (se vuelve al concepto de las “buenas” cosas), Navas nuevamente muestra un personaje en un sitio donde no quiere estar, dado que no se siente que hace parte de él.

Finalmente Heriberta también desaparece simbólicamente “aplastada” por las manos de Dios, como ella alguna vez lo hizo con el zancudo que pica su brazo. La impotencia y la insignificancia por las que pasamos los seres humanos ante diversas situaciones, en las que a veces sólo somos zancudos en medio de todo un sistema o engranaje que es el poder de los medios, de las religiones, de las creencias y sobre todo la lucha en vano de ideologías que por más retos como el que le hace la niña a Dios terminan por aniquilar la parte opositora.

El concepto de sociedad moderna que muestra Navas en sus obras va acorde con un concepto universal delimitado luego en el contexto colombiano donde la guerra, la violencia, la pobreza son aún más acentuados, pero especializados en diferentes clases.

Es allí donde la posmodernidad es manejada por Navas como un elemento implícito en el inconsciente humano, en una sociedad que trata de revelarse, pero que finalmente no se puede desligar del cordón umbilical de la religión a la que finalmente recurren para justificar su existencia. La experimentación de lo permitido y lo no permitido, la euforia colectiva con la tecnología, que reemplaza

personas por sensaciones y placeres incluso más intensos; la simultaneidad como una cualidad en la que el hombre se libera y juega hasta con su sexualidad, el deseo por sentir y llegar más allá de lo creado, inspiran a este tipo de artistas, a salirse de esquemas de represión y al mismo tiempo darle cabida a la razón aunque la rechacen; de poner cosas por que sí, sin encontrar motivo alguno pero que al final esos motivos están en su inconsciente, después de haber pasado por todo un proceso que termina en otro lenguaje que el mismo autor no lo hace evidente, sólo salen a relucir con elementos sublimes que el artista a veces no ha percibido.

La pérdida de la totalidad en todo el sentido de la palabra es para Navas una herramienta para poder jugar con diferentes sentidos y percepciones, este artista aprovecha la fragmentación en este caso de una ciudad y un país para unirla con la desintegración de las familias y del individuo mismo, la totalidad sólo es quizás para él la muerte de la que nadie escapa, ya sea de una manera voluntaria o involuntaria, sólo se puede ser total al momento de morir, porque la persona se va con su pluralidad, su universo para otro lado.

El suicidio puede ser considerado como una solución o también como cobardía, pero igualmente con la existencia, el artista expresa la misma fascinación de poder llegar a un destino, donde tiene la facultad de escoger desde el expreso hasta el tren con la vía más larga en el que podrá apreciar todos los cuadros y paisajes, desde el más oscuro hasta el más iluminado.

Al hablar de las obras de Navas como producto también de las corrientes de vanguardia, se hace referencia al concepto esencial que marcó la evolución del cine experimental: la creación de obras con todo un universo elaborado estéticamente, cargado de significado, que trascienda la realidad inmediata. Cada cosa está llena de significado así no sea consciente del artista, para nosotros muy seguramente un cigarrillo pisoteado (escena de Calicalabozo) es una imagen de gran significancia; para un artista como Navas es una imagen cargada de estética que puede connotar significaciones profundas, que explora reflejos fantasmagóricos de conflictos reales, psicológicos y sociales. La exaltación de lo sobrenatural en la estilización de la realidad, el amor y la muerte (extremos) lo han conducido a crear escenografías con largos planos de sombras, de luces con aristas vivas, espacios valorados de forma simplificada y un maquillaje fuerte para resaltar los contrastes de una imagen en blanco y negro.

Con una fuerte influencia también del cine ruso, en las obras de Navas se pueden observar historias que desembocan en el sadomasoquismo y la castración con dosis también de una cierta morbosidad y neurosis, como es en el caso de Calicalabozo; Solano es un niño que vive encerrado y no socializa con nadie, sólo pinta paredes y se sumerge en medio de su propia locura, donde salen a flote comportamientos neuróticos y traumas de niñez que muestran a un personaje enfrentado y obsesionado con sus propios fantasmas, más un mundo ornamentado de revistas pornográficas, libros que hablan de la violencia colombiana, juguetes desfigurados y por último la sensación que le deja al

espectador de un cuarto maloliente lleno de excrementos. La decadencia del ser humano otro tema que resalta Navas, muy típico del cine europeo que manejaba este tipo de temas con cierta parodia de la realidad los cuales iban acordes con la búsqueda de escenarios, iluminaciones, composiciones de realismo teórico (abstracto), concretado a esquematismos de los caracteres de los personajes que después con la influencia expresionista terminan dando una deformación teatral de la vida.

Igualmente Navas sigue las tendencias del cine underground mostrando satíricamente a una sociedad con fuertes conductas hacia la autodestrucción, los problemas sexuales y las drogas, donde no hay ningún interés en mostrar un guión divertido, sino que expresa directamente las dudas de la conciencia humana, para enfrentar cara a cara al hombre moderno, en este caso a la sociedad colombiana. Defendiendo un planteamiento posmodernista que consiste en no ofrecer soluciones, ni respuestas, que no existen ni existirán, sólo resiste el más fuerte y no hay tiempo para llorar. Esto lo muestra y lo confirma en Calicalabozo con unos personajes que intentan apoyarse en sus rebeliones y doctrinas pero que igual son aniquilados por la sociedad.

Otro de los puntos en los que más coincide Navas con el cine underground, es que son productos realizados con medios escasos o con técnicas rudimentarias pero sólo en su ejecución, mas no en el nivel de concepción, ya que la violencia contenida, los excesos desde todos los ángulos, los comportamientos eróticos,



sexuales y homosexuales, sus visiones de drogados y alucinados, lo llevan a transgredir una serie de principios admitidos y a imponer a la fuerza, una realidad que seguramente un público comercial no quiere ver porque simplemente no tendría nada que comprar.

En “Alguien mató algo” Navas expresa lo inexpresable, de lo que puede ser la inocencia sin que ésta deje de ser buena o mala, es como mostrar también que alguien puede ser inocentemente malo, sin caer en el juicio de que la maldad sólo tiene un origen y un fin.

La protagonista reta al mismo Dios e incluso “mata” a Cristo que en algún momento trata de hacerle cambiar de parecer y de llevarla por el buen camino, pero es allí donde el artista sugiere un más allá a ver qué pasa, lo más lógico en la historia es que la niña por su condición de niña hubiera cambiado de parecer, como si se tratara de cambiar un saco de espinas por un saco de dulces, pero Navas le mete esa parte “infra” donde le da una personalidad y un carácter a su personaje y lo hace desprendido de cualquier tipo de moral y sobre de todo libre de culpa; características muy presentes en películas del expresionismo alemán y que finalmente no son pretenciosas en buscar héroes de novelas donde el bueno gane y el malo pierda, simplemente se introducen al escenario y cada uno defiende su parte, sin abandonar esa idea de perder significación en que cada gesto.

En “ Alguien mató algo...” la música hace un acompañamiento mutuo, porque tanto la melodía acompaña la imagen como viceversa, es una mezcla inseparable, sobre todo porque recurre al cine mudo y si la música no hace un papel protagonista, su obra perdería mucho valor, siendo éste, otro aspecto donde el cine vanguardista coincide, sobre todo en recurrir a composiciones y melodías instrumentales con voces y golpes repetitivos, acordes al concepto de la música visual. En Calicalabozo la música crea el ambiente de una época: los años setenta y la salsa de Richi Rey que remontan las antiguas rumbas, donde conseguir un disco de acetato era toda una odisea, y la música tenía esa mística de ser conseguida y escuchada tanto en una discoteca como en un cuarto para inspirarse y escribir historias.

Entre los puntos donde más se relaciona la corriente rusa en los trabajos de Navas se encuentran los postulados de Vertov, que consisten en presentar los procesos humanos en un orden temporalmente arbitrario, con un ritmo escogido a una velocidad que no es posible seguir con el ojo humano, donde los efectos no son trucos sino movimientos o procedimientos que hay que hacer como algo normal. En calicalabozo las cuatro historias son paralelas y sin encontrarse todas tienen el mismo final, pero se juega con los espacios temporales donde se presenta cierta confusión; si la historia es la película que “A” proyecta o uno se mete en esa película y se mueren los personajes que están dentro de ella (incluyéndose a él mismo), o están afuera y les pasa lo mismo mientras que “A”

está en el teatro viendo la cinta y luego sale decepcionado porque nadie pudo entenderla.

Igualmente con el recurso del montaje Navas coincide con Vertov, que por medio de este, se ligan diferentes puntos del universo en un orden cronológico a anacrónico según como se desee, rompiendo si es necesario con las leyes del objeto fílmico. Tal como sucede en “calicalabozo” pasa en su otro trabajo “Alguien mató algo...”, los efectos y el montaje están hechos para la “atracción” es decir para acentuar aún más el ritmo de las acciones de los personajes y esto no quiere decir que se emplee un montaje para darle velocidad a los hechos, simplemente los hechos pueden mostrarse con un ritmo lento pero no dejan de expresar lo volátiles y fugaces que pueden ser en la inmensa tela del tiempo.

“ Alguien mató algo...” narra la historia de una niña que quiere conservarse siempre joven y de ahí el gusto por tomar sangre humana, pero como siempre suele suceder la frustración producida por una educación estricta y religiosa ejercida por su madre, hace que la niña todo el tiempo tenga un ¿por qué? en su cabeza, una pregunta que muchos se hacen ante la decepcionante situación que se presenta en este país tanto en su violencia como en las pocas oportunidades que tienen los artistas para hacer cine. Aquí, nuevamente el artista hace una crítica como en sus otros trabajos, a la religión, la violencia, los medios sanguinarios de comunicación que venden y compiten por tener las imágenes más sangrientas, (cuestionamiento crítico que en todo momento se hace

Heriberta, la protagonista: la cual plantea a su madre y a los espectadores, el por qué la gente se mata y derrama sangre, y es vista morbosamente, y cuando acuden a la iglesia y beben la “sangre de Cristo” es un acto sagrado, todo esto conduciéndola a convencerse que la sangre para ella “sagrada” puede ser bebida tal como lo hacen en las iglesias y por lo tanto no tiene nada de malo si se bebe sólo para conservarse joven. La misma actitud de los “no comprendidos” de sus otros personajes ante esta sociedad que no da respuestas, sino más preguntas. Junto con una ambientación lúgubre de colores fríos, sombras y contrastes fuertes del blanco y negro, (porque sus últimos trabajos son en ese formato), maquillaje de la época del cine expresionista, donde la estética parte de lo oscuro y del manejo de sombras.

Los trabajos de Navas a pesar de que están hechos con todos los elementos del cine vanguardista, tiene unos diálogos en viñetas y una musicalización que no abandonan el estilo y el sello que caracteriza la sociedad colombiana; de la cual los artistas en su mayoría sólo se han inspirado en mostrar esa parte anti-estética y “fea” de los problemas sociales: pandillas, corrupción, pobreza, la desintegración familiar y descomposición social en medio de música carrilera y las rancheras. Navas no da soluciones ni esperanza en sus historias, pero expresa la dulce forma por medio del video y del cine de mostrar lo “bonito” de lo “feo” como normalmente se cataloga, que igual sirve de inspiración para nuevos talentos, y no a recurrir por siempre a la reducida y explotada historia del estrato1 que ya ha caído en la “tragicomedia” de nuestra cotidianidad.

Por eso su propuesta es estética, donde el rojo de la sangre y la violencia es reemplazado por una fotografía en blanco y negro manifestada en las calles solitarias y ausentes de optimismo, una multitud (el país del “Sagrado Corazón”) desolada y refugiada en la religiosidad, con unos personajes vampirescos, escritores, que por ratos dejan ver a un artista (Navas), sentado como espectador de su propia historia, con el convencimiento de que su obra posiblemente no va a ser comprendida al igual que sus personajes, los cuales posiblemente son su reencarnación como en el caso de la niña que quiere ser vampiro con aquella ansiedad de cumplir la premisa “la sangre es vida”, que refleja el deseo interior del director por cumplir la premisa “el cine es vida”.

## BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD, Jean. LA ilusión y la desilusión estéticas. Venezuela: Monte Ávila editores, 1997. 119P.

CONFERENCIA FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN ( 4:1997: Manizales)

ENTREVISTA CON Jorge Navas, Comunicador Social y videoartista de la Universidad del Valle. Cali. 20 de Diciembre, 1998.

KEPES, Gyorgy. La educación visual. México: Novaro, 1995. 500 p.

LYOTARD, Jean Francois. La condición posmoderna. Madrid: Cátedra, 1989. 119 p.

LYOTARD, Jean Francois, La pormodernidad explicada a los niños. Cap Lo posmoderno. Barcelona: Gedisa, 1996. 250 p.

MAFFI, Mario. La cultura underground. Argentina: Siglo XXI Tomo I, 1980. 250 p.

MITRY, Jean. Historia del cine experimental. Valencia: Fernando Torres editor, 1974. 350 p.

NAVAS, Jorge. Ensayo El ojo tachado. Cali: Universidad del Valle, Julio, 1995. 8 p.

NAVAS, Jorge. El movimiento de la imagen. En: La palabra. Vol.2. (Cali, junio 1995); p 17.

NEUMAN,V Y MORGENSTEN,O. Theory of games and economic behavior. Princenton U.P: 3ª edición, 1944. 300 p.

OSPINA, Luis. Ensayo y traducción de los textos de Dziga Vertov.s.f.s.a. 10 p.

PEREZORNIA, José Ramón. El arte del video. Madrid: Rtve/ Serbal, 1965. 250 p.

RAMIREZ, Sergio. Del aura et amnesis ( lentes, proyectiles, impactos de luz). No 5. Maestría de comunicación y Diseño cultural. Universidad del Valle. Cali, 1994. 15 p.

SUAREZ, Sofia. La forma del ruido. Cali, 1994. 20 p. Tesis. (Comunicación Social). Universidad del Valle. División de Comunicación Social.

VIOLA, Bill. Conversación con Bill Viola. En: Medusa. Vol.1 (Dusseldorf, dic 1992); p15.

WELSCH, Wolfgang. Topi de la posmodernidad. Barcelona: Gedisa,1997. 60 p.