

## Videopoesía: un modo de expresión para pensar la realidad social

Anabella Speziale \*

---

**Resumen:** El género de la videopoesía tiene su origen a finales de la década del sesenta, pero, desde hace unos años, diversos artistas y diseñadores audiovisuales han demostrado un renovado interés sobre el mismo, tanto en ámbitos internacionales como nacionales. Cada videopoema es único, e invita a hacer más de una lectura sobre él. Sin embargo, también tiene sus propias reglas internas: la yuxtaposición de imágenes poéticas, el uso del texto en el espacio/tiempo audiovisual y la experiencia audiovisual que se propone construir. Dentro de este género, se destacan distintas formas de expresión las cuales apelan a modelos de representación específicos. Este artículo describirá aquellas obras del género que implican un modo reflexivo para dar cuenta de la realidad social. Esta tipología de videopoemas, a la que aquí denominaremos video-políticas, adopta una mirada situada y encuentra un modo poético de representación, registro y documentación de la realidad que invita a la reflexión sobre el mundo allí representado. Estas piezas de diseño audiovisual son un aporte particular a la memoria colectiva de nuestra sociedad contemporánea.

**Palabras clave:** Diseño Audiovisual - Videopoesía - Modo de representación documental - Realidad Social.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 71]

---

(\*) Diseñadora de Imagen y Sonido, (FADU-UBA). Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área Diseño (FADU-UBA) y Master of Arts in Media and Communications (Goldsmiths College, University of London). Posdoctorado: actualmente está realizando el Programa de Estudios Posdoctorales en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (PEP-UNTREF).

Los videopoemas, tanto piezas realizadas no sólo por poetas, sino también por artistas e incluso por diseñadores audiovisuales, pueden ser vistos como una dimensión particular donde se entrelazan la tecnología audiovisual, la expresión simbólica y la disciplina proyectual. En ellos confluyen la poesía y las dimensiones de lo audiovisual a partir de la construcción de formas que evocan una emoción y, al hacerlo, tensionan las prácticas comunes del pensamiento proyectual.

Claudia Kozak (2012), incluye a la videopoesía como parte de las poéticas, y políticas, tecnológicas, no sólo por poner en relación a la técnica con el arte de las imágenes en movimiento; sino porque también, aporta una mirada y una palabra crítica, a veces transgresora o de resistencia, sobre la cultura, la sociedad y las formas de vida contemporáneas. La videopoesía anuda el arte con la tecnología específica que permite su materialización, y, en esta acción, imprime una subjetividad propia en sus modos de representación del mundo, al mismo tiempo que experimenta y busca visualidades alternativas a las ya institucionalizadas por la industria.

Sin embargo, no todo video pertenece al género de la videopoesía. El mismo tiene sus características y limitaciones, dentro de las posibilidades de creación que existen alrededor de las obras que comparten el género. Tom Konyves (2011), quien se adjudica acuñar el término videopoesía, no concibe un videopoema sin la presencia de la palabra. Palabra que debe tener su corporeidad sonora y/o visual, sea la misma legible o que adopte otras posibilidades morfológicas. Una palabra presente, por más que no permita una lectura, o una escucha, de fácil acceso. Konyves (2011) sólo considera videopoesía a aquellas piezas audiovisuales que complementen, juxtapongan o fusionen texto, imagen y sonido auspicando una experiencia poética.

De todos modos, en los albores del nacimiento del género de la videopoesía, a finales de los años sesenta, éste fue rechazado dentro de los ámbitos especializados. Fue considerado una rama menor del video-arte, cuyo soporte electrónico tampoco le permitía entrar en los circuitos ya consolidados del cine experimental. Incluso, fue descalificado dentro de los círculos literarios. El género sobrevivió casi exclusivamente por ponerse al servicio del registro de las actuaciones y performances de los poetas. Académicos, críticos y programadores de distintos canales de difusión y exhibición, —como lo son los festivales de las artes audiovisuales— expulsaron al género de sus actividades e intereses. No obstante, hubo quienes hicieron caso omiso a las palabras de los expertos y se animaron a experimentar con las posibilidades del video, para crear obras que combinaran un texto poético con los recursos estilísticos audiovisuales buscando una identidad propia. Así, se fue conformando un conjunto de obras que delinearon los caminos que aún hoy transitan los videopoemas.

Es curioso, como con el advenimiento de la tecnología digital, que, por un lado, posibilita mayor acceso a los dispositivos audiovisuales por parte de un número considerable de individuos, y que, por el otro, consolida los entornos de producción, circulación e intercambio a partir de la implementación de las plataformas sociales de la Web 2.0; la videopoesía ha celebrado un nuevo renacer. Lejos quedaron aquellos años donde era un género conocido por unos pocos, ya que, en la última década, se ha popularizado y ha alcanzado un reconocimiento tanto dentro de los centros de producción como dentro de los circuitos de exhibición. Esto trajo un crecimiento exponencial, no sólo de obras características del género, sino que se incrementó el interés por el mismo dentro de un grupo de realizadores quienes buscan un modo reflexivo de representación para dar cuenta de la realidad social. ¿Son los videopoemas piezas claves para potenciar nuevas visualidades y percepciones del mundo?

Los vínculos entre arte y tecnología, como bien establece Kozak (2014), no presentan una relación sencilla. La imagen y el sonido, que se ponen en acto para hablar sobre un refe-

rente de la vida real, están altamente codificados, y mediados, por la construcción que hace el dispositivo de ellos. Construcción que ya tiene sus códigos bien naturalizados, y estereotipados. Vilém Flusser (1983 [2001]) evidencia que las imágenes técnicas, como las audiovisuales, son el resultado de la aplicación de textos científicos, y quien las crea no es más que un funcionario de los mismos. El realizador no puede más que utilizar las posibilidades del programa inscripto previamente en la cámara. De esta manera, las formas de representación técnica condicionan la potencia sensible, e intelectual, que se pueda hacer sobre el mundo: sea el mundo personal, el mundo imaginario, o el mundo real.

Para Martin Heidegger (1947 [2000]), es mediante el lenguaje, en especial el de la poesía, donde se encuentra una posibilidad de desocultamiento del ser. La poesía, para el autor, despliega la capacidad reflexiva, primero para pensarse a sí mismo, pero también para emprender un camino que devele dicho ocultamiento. De allí, lo decisivo de rescatar el concepto de *teckné* por parte del filósofo, que más tarde retomará también Flusser (1983 [2001]). Es por medio de la *teckné*, y su relación con la *poiesis*, que más allá de una operatoria, es un modo de hacer visible aquello que está oculto; un saber que requiere de una nueva visualidad, para hacerse presente. Esta aseveración puede ser extendida al lenguaje poético, y su combinación con lo audiovisual, en el videopoema, como un saber-hacer que crea caminos a una nueva forma de saber.

Sin embargo, los dispositivos, impactan en los modos de aprehender la realidad. Responden a maneras de ver y pensar que dan cuenta de modelos institucionalizados, para los cuales ya han afianzado un lenguaje propio que restringe, con sus características gramaticales, como si se trataran de anteojeras, la visión sobre la realidad. Los medios donde circulan estos mensajes, son parte del dispositivo audiovisual, que como bien ha remarcado Jean-Louis Baudry (1970 [1999]), imprime su ideología, su construcción de verdad, al ser imágenes audiovisuales mecánicamente construidas. Así, se afianzan ciertos modos de representación del mundo, aceptables, que expresan los intereses del orden legitimado. Según Bill Nichols (1991 [1997, p. 65-68]), toda mirada sobre un objeto documentado está posicionada en un modelo de representación definido; que responde directamente a un tipo de postura de pensamiento para generar una emoción o consenso con su espectador. Por ejemplo, el autor explica como la construcción que se hace del Otro, en las películas que vienen de los centros industriales cinematográficos, implican la metáfora de un estereotipo<sup>1</sup>. Nichols (1991 [1997, p. 261]), cita a Sartre para dar cuenta como esa alteridad es una construcción cultural. Este posicionamiento, esta mirada política, también es verdadera, ya que refleja una forma del pensar.

El desarrollo y el abaratamiento de los medios y las tecnologías de representación audiovisual, contribuyeron a que esa mirada colonizadora del Otro a través de la representación documental vaya perdiendo su posición dominante. El sujeto que mira al Otro, también puede ser mirado por este último, dando vuelta el espejo de la representación. Ahora, las minorías (por ejemplo, los pueblos originarios, como tantas otras minorías de género, condición social, etc.) son las que pueden tomar la palabra, y el audiovisual, para auto-representarse. Los medios digitales, como Internet, le permiten la divulgación de dicha palabra<sup>2</sup>. De esta manera, se construyen modelos de verdad y de realidad situados. Pero también nacen nuevas visualidades, es decir, modos de ver que difieren de aquellos que vienen de los centros de producción ya institucionalizados.

Un mismo acontecimiento se puede representar de distintas maneras. Por ello, Nichols (1991 [1997]) propone un modelo para comprender las diferentes modalidades de representación de la realidad en las películas documentales a partir de las características de las normas y las convenciones compositivas recurrentes en las estructuras organizativas de estos films. Cada una de estas modalidades está anclada a un momento determinado según las formas de producción de dicho período. Sin embargo, pueden irse modificando a lo largo de la historia, o surgir modelos nuevos, ya que muchos de ellos nacieron a partir de las diferencias con el modelo hegemónico de una época determinada. Para el autor, todos los modos de representación de la realidad se pueden considerar como verdades parciales del mundo.

En efecto: ¿cuánto más plus de realidad puede constatar una imagen de un noticiero, que la de un videopoema? Ya Walter Benjamin (1936 [1982]), había sentenciado que el uso de la fotografía era siempre idéntico, sea el mismo destinado a fines científicos, como artísticos. Ambas imágenes técnicas son igualmente procesadas por el dispositivo, por la caja negra. Flusser (1983 [2001]), como luego Arlindo Machado (2000), ponen énfasis en esta noción, ya que el mecanismo audiovisual solo revelará las imágenes del mundo previamente programadas dentro de él.

Resuenan aquí las palabras de Jean Baudrillard (1981 [1994]) cuando, en su teoría de los simulacros, enfatizaba sobre la noción de que, en nuestro mundo contemporáneo, ningún sistema de representación, puede dar cuenta, ni referirse, directamente sobre la realidad. A su vez, Philippe Dubois (2001) refuerza este concepto al hablar de la representación a través de la imagen procesada por la tecnología digital, donde el modo de representación, se crea dentro de las máquinas semánticas, y no existe por fuera de ellas. El mismo es una metáfora poética del espacio de la realidad<sup>3</sup>.

Un ejemplo, es el videopoema “Rotations” (1994) de Fabio Doctorovich<sup>4</sup>, que se basa en una animación digital que utiliza al audiovisual como su modo de exhibición, ya que sólo se reproduce por video monocal. Este video fue presentado en uno de los encuentros del grupo Paralelenguas<sup>5</sup>, del cual Doctorovich formaba parte. Si bien es considerado como aquel que introdujo el género en el país (Jait, 2014, p. 127); lo que trajo, no fue la videopoesía en sí, sino la poesía digital. De todos modos, Doctorovich enfatiza que la especificidad del género de la videopoesía, no se relaciona con la poesía ilustrada, que era lo que se hacía con anterioridad en el ámbito local. El videopoema se apropia de las herramientas que le provee el audiovisual a la poesía para generar una pieza que no pueda ser llevada adelante por otro lenguaje; mientras que la poesía ilustrada hace un video traduciendo un poema lineal. Lo específico de la videopoesía es como cruza el poema con la singularidad del medio. Para Doctorovich la poesía y las características audiovisuales “tienen que estar indisolubles, no pueden separarse una de la otra, la misma imagen, el mismo texto, en todo caso si hay texto, tiene que armar la imagen. (...) Tiene que estar todo formando una misma unidad” (Doctorovich, 2015)<sup>6</sup>.

Esto es lo que se expresa en “Rotations”, el cual comienza con un plano negro donde se sobrepresionan diferentes palabras en inglés que toman por completo la imagen, luego el poeta comienza a decir esas palabras en una voz en off trabajada con una reverberación, y en ese momento el centro de la imagen forma una esfera que va rotando con las palabras impresas sobre su superficie hasta que al final del recitado, y luego de escuchar una risa

de mujer, la esfera vuelve a constituirse como un plano. Doctorovich apela a la construcción de una estructura visual sonora que se aprecia en un todo, sin necesitar una lectura separada de cada una de sus partes. Tal como lo expresa Dubois (2001), este videopoema, está constituido a partir de las posibilidades del propio medio videográfico, no existe por fuera de él. Este procedimiento también se ve en la segunda videopoesía de Doctorovich, "ASWTZ" (1998), título que hace alusión al campo de concentración Auschwitz. Aquí las cinco letras, luego de ser mostradas de forma alineada, sufren un proceso de transformación, rotación y fragmentación. Los caracteres se desplazan mientras se convierten en otros símbolos o se reagrupan de manera distinta. Este proceso no retoma a la forma inicial, como en *Rotations*, sino que crean una nueva disposición visual de los elementos. De este modo, se potencia el mensaje de la obra. La banda sonora está compuesta a partir de distintos segmentos rítmicos, superposición de voces y ruidos, que en el comienzo no se escuchan con claridad, pero hacia el final dejan comprender la palabra sonora, que remite al título de la obra, aportándole una fuerza mayor.

En la obra de Doctorovich, se pone el acento en la investigación con los materiales, los soportes y cada medio en particular. Existe un cuestionamiento de los límites que presentan los mismos, y una constante búsqueda por transgredir sus posibilidades ya preestablecidas por los dispositivos. En la videopoesía de Doctorovich, existe una disrupción que deviene en nuevas posibilidades para la acción poética. En este sentido, si el lenguaje poético puede ser una vía de hacer visible aquello que se esconde detrás del dispositivo... ¿Son los videopoemas capaces de crear una nueva experiencia poética que quiebre el modo de representación institucional y para generar una nueva visión del mundo, al mismo tiempo que enuncian una nueva palabra sobre el mismo?

Christian Doelker (1979 [1982]) enfatiza que la noción de representación audiovisual documental implica que no es un registro fiel de su referente, sino que, esa realidad que se despliega en pantalla, está en relación a dos niveles de referencia: el fáctico y el simbólico<sup>7</sup>. La puesta en forma audiovisual, conlleva una escenificación: busca el drama de la acción a representar para generar una emoción, una empatía, una identificación con quien se acerca a la obra (Rabiger, 1987). Así, toda realización audiovisual asume una mirada política ya que recorta, compone, y edita, desde su propia subjetividad, mediando el hecho en sí, con la forma que adquiere su representación. Es un modo de pararse frente a la realidad, de mirarla y mostrarla a otros.

Doelker (1979 [1982]) evidencia cuales son los códigos que se fueron consensuando para que un audiovisual que se asume como documento de la realidad, medie entre el hecho testigo y el hecho recreado. Más allá del dispositivo, y sus características tecnológicas, es también quien realiza la obra, quien la proyecta, el que le imprime su agencia, su subjetividad sobre aquello que quiere comunicar. Este agenciamiento está presente desde las primeras películas. El autor pone como ejemplo la puesta en escena que montaron los Hermanos Lumière para filmar a sus obreros saliendo de la fábrica.

El programa que los hermanos dieron a conocer en aquella primera proyección cinematográfica abierta al público el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien del Grand Café, ubicado en el Boulevard des Capuchines de París, contenía una serie de películas que retrataban algunas escenas de la propia vida de la familia Lumière<sup>8</sup>. La *Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon, Lumière, 1895) fue

la primera cinta proyectada, y la misma inaugura e instaura un punto de vista para la observación de un otro. La cámara está situada de frente a la escena, y con cierta distancia registra el comportamiento de los obreros saliendo de la fábrica. Pero dicha situación sucedió durante las horas de trabajo, donde los mismos obreros que trabajaban para los Lumière actuaron como si estuvieran en el fin de su jornada. Esta película se rodó dos veces, pues en la primera toma, los obreros no habían terminado de salir cuando se acabó el rollo filmico. Para Doelker (1979 [1982]), esta escenificación marcó el origen del cine documental, donde el uso de la forma audiovisual (la composición de cuadro, el montaje, el acompañamiento sonoro, etc.) implica la subjetividad de quien registra el acontecimiento<sup>9</sup>. Aquí, hay dos niveles de referencia de la realidad: aquello que es verdad (obreros salen de la fábrica, vestidos de cierta manera, etc.) y aquello que es ficción (no es la hora de salida de la fábrica, son los obreros que actúan ante la cámara). Como afirma el autor, desde el momento fundacional del cinematógrafo se encuentran presentes los dos niveles de referencia: el fáctico y el ficcional.

Si bien, hoy hay consenso en que la imagen audiovisual se debe contemplar dentro de un contexto conceptual que funciona de condicionante, para Ismail Xavier (2008), existen también ciertos recursos dentro del audiovisual que permiten la indagación epistemológica, y propician la observación científica, desde la misma creación artística. Filmar durante una hora y media a un hombre que no le ocurre nada, o durante toda la noche mientras duerme, o registrar durante ocho horas al edificio Empire States, como en las obras de Andy Warhol, genera una noción de tiempo no inmediato. Es el registro de un hecho por un tiempo prolongado, un tiempo no cinematográfico en el sentido del drama, o la narración audiovisual canónica. Estas obras son “puro registro mecánico, precisamente esa que anula al cineasta detrás de la cámara” (Xavier, 2008, p. 164). Es allí donde surge un corrimiento de la mirada convencional sobre las imágenes audiovisuales y llevan a replantear cuestiones sobre las conductas o los objetos representados.

Para Xavier (2008), en una clave optimista, y haciendo eco de las palabras de Flusser (1983 [2001]), en estas películas se disuelven las fronteras entre objeto científico y obra de arte, por la continuidad absoluta, por la ausencia de montaje. Las fronteras entre arte y ciencia se solapan. Cuando el tiempo de exposición excede el tiempo habitual de lectura, emerge una nueva perspectiva, la de adentrarse en aspectos icónicos contenidos en la imagen, así como en la forma, el tamaño y la textura; o sonoros, como el timbre, la altura y la intensidad, es decir, en aquellos aspectos materiales también significativos del lenguaje audiovisual.

Este recurso hoy puede ser equivalente a lo registrado por cámaras de video usadas en vigilancia, cuyas grabaciones son frecuentemente consideradas para la investigación sobre las conductas humanas. Estas imágenes adoptan la postura propia de la mirada panóptica que controla en las sociedades disciplinarias (Foucault, 1975 [1976]). Es decir, una cámara alta, con angulación picada de 45° y lente gran angular. Una cámara que siempre está presente, aunque escondida a simple vista, y así, desde lo alto, todo lo ve. Para Santos Zunzunegui (1989, p. 51), aquí la cámara adopta el lugar privilegiado, no ya para observar la realidad, sino el punto de vista ideal, casi divino, para vigilarla y controlarla. Aún, aunque estas imágenes tengan una noción de perspectiva que difiere del habitual punto de fuga en el horizonte, no por ello se deforma la ilusión representativa. En efecto, al ser

imágenes tomadas por una cámara solitaria, y mayoritariamente inmóvil, no se cuestiona su estatuto de testigo de la realidad.

Estos conceptos se encuentran en el videopoema “LoCo” (2009)<sup>10</sup>, de la serie Papparazzi realizada por Azucena Losana<sup>11</sup>. En la pieza audiovisual una cámara vigila, u observa, a un indigente que está sentado en la calle, se emborracha y habla consigo mismo. La realizadora comenzó este trabajo poniendo una cámara desde su ventana para registrar durante días, a esta persona que tenía la costumbre de sentarse en la vereda. Ella diseñó esta obra a partir de una idea rectora, la de la poética de la vigilancia del dispositivo, y fue a partir de la misma que desarrolló el proyecto. Fue crucial el uso del soporte video, el cual le permitía grabarlo por horas. Luego, la realizadora trabajó las imágenes, grabándolas de monitores, y aplicándoles los efectos de barrido que se producen en cámaras viejas de circuitos cerrados de vigilancia. El videopoema distorsiona el tiempo, imágenes que retroceden, busca el error de la cinta magnética, juega con las texturas y la manipulación de la imagen.

El poema que acompaña la obra es “El pájaro revolucionario” de Oscar Alfaro, recitado por el cantante argentino de folklore Jorge Cafrune. El mismo, funciona como la voz del loco que es tomado por la cámara de vigilancia. Los versos hablan de la relación entre un patrón y el proletariado, sus diferencias económicas y posturas políticas. Es muy significativo la potencia de las palabras, recitadas en un corto lapso de tiempo (el video tiene 1’47” de duración). La pieza, aún el uso de la tecnología audiovisual y la reflexión que la artista quería generar de aquella realidad que veía en su vida diaria.

Otro tipo de relación entre el registro y la reflexión sobre la realidad que sigue esta línea se encuentra en Humedades (2009)<sup>12</sup>, una exhibición de Luis Campos<sup>13</sup> que despliega una serie de 12 videos y 4 obras de video-arte. Esta serie, contiene videos de corta duración enmarcados en cuadros, donde el diseñador muestra imágenes en planos fijos, a los cuales les sobrepone un texto poético. De este grupo, se rescata la serie “Yo veo militancia”, donde se retrata la vida de la ciudad, transeúntes, autos y colectivos, vistos a través del cristal empañado de las ventanas de cinco bares porteños (Academia, El Foro, Ramos, La Paz y 36 Billares). Campos, con estos videos, propone, por medio de su práctica proyectual, romper los paradigmas de sentido tradicionales, y aplicando las herramientas del diseño audiovisual, aportar un modo de ver su mundo propio, donde reivindica la memoria del pasado. Su mirada reflexiona a partir de la acción de dibujar sobre el vidrio (desempañándolo), distintas frases políticas: “aparición con vida”, “luce y vuelve”, “que vivan compañeros” y hasta el símbolo de la juventud peronista. Pero no se muestra la mano de quien escribe, esta permanece invisible mientras se desliza dejando su marca en el vidrio. Aquí, los videopoemas trabajan sobre el recuerdo, donde la vida personal del artista -el juntarse en los bares con sus amigos en los setenta-, se cruza con los acontecimientos del país en aquellos años.

Los videos no tienen una duración mayor a un minuto, pero son válidos para repensar la relación entre la memoria y el tiempo: un tiempo pasado y un tiempo presente que conviven a través del mismo vidrio. La potencia radica en combinar el texto, con esas imágenes fijas, pero dinámicas en su composición, como quien recuerda desempañando los vestigios que no se borraron con el pasar de los años, pues se reactualizan en el presente. Esto se refuerza con la reiteración en loop de los fragmentos, en el espacio de la muestra. Ver constantemente las mismas imágenes, se asimila a lo que describe Xavier (2008) para

las películas de Warhol. Si bien, en aquel caso se requería un tiempo continuo y extendido, aquí el tiempo cíclico enfatiza un instante particular de la vida del artista, de su memoria, pero también de la construcción colectiva que se hace de aquellos hechos. Incluso, el silencio de la banda sonora le da una mayor solemnidad al mensaje que se desprende de la obra.

Es a partir de la totalidad de los cinco videos, que se crea la poesía, ya que cada frase que se ve en cada uno de ellos, es un verso de la misma. El significado que le aportan las imágenes y la ausencia de sonoridad, afianzan la experiencia poética del total de la pieza. Pareciera que quien dibuja sobre el vidrio, ya no está allí, ni aquí, sino que, como un fantasma, mantiene viva la palabra de aquellos que hoy ya no pueden pronunciarla. Campos trabaja el concepto de cuerpo ausente, desde las posibilidades de postproducción que le permite la tecnología audiovisual, para así hacer una analogía con la desaparición de compañeros durante aquellos años de la dictadura militar. La ventana del bar, se superpone a la dimensión de la pantalla enmarcada sobre la pared de la galería de arte, el dispositivo audiovisual adquiere dimensiones políticas, solapando la memoria colectiva, la distorsión de la historia y el flujo de la vida cotidiana.

Por consiguiente, para Xavier (2008), para que el audiovisual pueda mantener una relación de registro de la realidad debe subordinar su propio lenguaje y su gramática ya institucionalizada. Los ejemplos que se agrupan en esta línea de creación videopoética, están en esta búsqueda: parten de la mirada situada (y por ende política), de sus creadores, adoptan un modo de decir evidenciando los mecanismos gramaticales y estructurales del lenguaje audiovisual, del dispositivo, y expresan algo sobre el mundo y sus circunstancias invitando a generar en quien lo observa un proceso reflexivo. En consecuencia, se produce un acto de conocimiento.

La videopoesía, busca no caer en el artificio imaginario de las convenciones de audiovisuales que provienen de la industria del espectáculo, sino alejarse de ese tipo de construcción simbólica pues sólo así se podrá provocar una reflexión sobre las relaciones entre lo representado y el mundo sensible. Xavier (2008) sostiene que las relaciones conciencia/mundo se consolidan por medio de la construcción de sólo determinadas estructuras espacio/tiempo no convencionales al cine narrativo. Esta intencionalidad en la representación favorece “la indagación de tipo epistemológica donde la imagen cinematográfica es organizada de modo de propiciar una experiencia intelectual, buscando hacer visibles ciertas estructuras de la conciencia” (Xavier, 2008, pp. 166-167). Este concepto, el cual el autor estudia para el cine intelectual, puede ser extendido a la videopoesía, dado que la misma adopta como propia la tradición audiovisual.

A estos ejemplos se les puede aplicar el modelo que propone Nichols (1991 [1997] y 2001) para las distintas formas de representación de la realidad. Para el autor, en la actualidad, los modelos más representativos en las películas documentales son el observacional, el participativo, el performativo, el expositivo, el reflexivo y el poético. De todos modos, aclara que algunas producciones pueden combinar más de un modo de representación, así como también los mismos pueden modificarse, o surgir nuevas categorías según las circunstancias de cada época y las necesidades de las voces de quienes realizan dichas producciones. De hecho, los videopoemas que trabajan sobre los hechos sociales, la memoria histórica o la representación de la otredad, combinan el modo poético con el reflexivo.

El modo de representación reflexivo apunta a hacer evidente las convenciones de la representación audiovisual, desde el montaje a la banda sonora, pasando por el uso de las fuentes, pone a prueba la impresión de la realidad. El autor aclara que, la reflexividad, “no tiene que ser puramente formal; también puede ser acusadamente política” (1991 [1997, p. 101]). Este proceder tiene como objetivo que el espectador reflexione no sólo sobre el acontecimiento representado, sino también sobre los mecanismos y las convenciones en la representación audiovisual llevando al límite los lugares comunes de la representación documental. Se evidencia que la realidad que allí se desarrolla está construida, en función de una mirada crítica sobre la misma. Estas piezas, construyen un saber junto al espectador desde el proceso de intercambio que surge entre la mirada situada del realizador, y la propia subjetividad de quien la observa (Nichols, 1991 [1997, pp. 93-114])<sup>14</sup>.

La modalidad poética, está ligada a la tradición de las vanguardias históricas, y como las mismas pusieron en relación al cine con la poesía, para crear piezas que utilizan recursos a partir de las yuxtaposiciones espaciales y los ritmos temporales: como la fragmentación, el collage, la subjetividad, la asociación azarosa de elementos, la reiteración de imágenes poéticas, etc. Este vínculo siempre se mantuvo presente a lo largo del siglo XX, y para Nichols (2001), es válido como documento que representa una mirada de la realidad que hoy ha adquirido mayor fuerza. Al igual que en la poesía, esta modalidad apunta a la sensibilidad del espectador, a crear una emoción, más que brindarle información. La misma se basa en el tono afectivo con el que se dirige al espectador, donde se evidencia también el mundo imaginativo de quien crea la pieza. Estas representaciones rompen el tiempo y el espacio, tanto de la representación, como el histórico, en múltiples perspectivas (Nichols, 2001, pp. 102-105).

Lo importante de la combinación de estas dos modalidades en estos videopoemas, es que los mismos tienen como estrategia dejar afuera ‘las incrustaciones de la costumbre’ tanto de las formas que adquieren las dimensiones espacio-temporales de la pieza como los discursos y significantes de las convenciones que provienen de los centros de producción (Nichols, 1991 [1997, p. 104]). Así, los mismos pueden ser considerados como formas audiovisuales que buscan crear nuevas visualidades y alternativas para el conocimiento.

La obra “Geometrías de turbulencia” (1999), de Carlos Trilnick<sup>15</sup>, da cuenta de estos conceptos. La misma adopta una posición comprometida y poética para reflexionar sobre la historia, la memoria y la herencia que a finales del siglo XX se les deja a las generaciones futuras. Trilnick, hace un trabajo donde conjuga la plasticidad de la imagen videográfica con su mirada particular, e intimista, sobre la realidad<sup>16</sup>. De esta manera intercepta la experimentación del audiovisual en busca de crear una poética propia, con una postura comprometida y crítica sobre el mundo y los sucesos que tuvieron lugar en el último siglo. La obra adquiere un tono autobiográfico al utilizar imágenes de su archivo personal, tomadas en el Museo de La Plata, en el Bosque Petrificado de Chubut y en Machu Pichu en Perú, las cuales combina con una poesía escrita y recitada por él mismo. El artista realizó este video a pedido de una convocatoria para la Bienal de Nuevos Medios de Chile cuyo tema se centró en el concepto de fin de siglo. Fue a partir del surgimiento del proyecto que las imágenes cobraron sentido: la petrificación, el museo, las ruinas de una civilización, se mezclan con pájaros, una demolición, una fogata. El artista reutiliza, incluso imágenes de

otras obras propias, “Celada” (1990) y “Vísperas” (1991), enfatizando la auto-referencialidad, como también lo hacía Nam June Paik en sus trabajos.

Trilnick cuenta que es a partir del proceso de edición, de la combinatoria de las imágenes, que él va encontrando la tensión visual para construir las metáforas sobre aquello que quiere expresar. Es en la edición, donde el videasta se comporta como un pintor, donde la narración y la composición surgen en ese proceso que permite el pensamiento proyectual. Asimismo, el artista rescata:

La inmediatez del soporte video, que es lo que lo asemeja a la estrategia del pintor, por ejemplo, trabajar en capas en la edición, como se hace con el óleo. (...) Ese yo veo, propio del soporte, tiene esa impronta de bitácora (Trilnick, 2015)<sup>17</sup>.

Las ideas se van materializando y adquiriendo formas como si fueran parte de un diario íntimo, y así le permiten construir un mensaje desde la plasticidad visual y sonora del medio electrónico. Trilnick, transforma las imágenes, reforzando la visualidad su mensaje. Por ejemplo, utiliza imágenes superpuestas, sobreimpresiones, disolvencias y hasta juega con el encastre de unas imágenes sobre otras<sup>18</sup>. Estos encastrados de formas visuales, generan una relación de figura/fondo análoga al uso de la piedra en las ruinas incas retratadas en las imágenes, y, para Trilnick, refleja las maneras de construcción que se hace de la Historia. El artista se propone evidenciar como el museo, siendo una institución burguesa, construye la historia a través de objetos dispuestos específicamente. El montaje del museo, tiene una correlación con la puesta en serie audiovisual que se utiliza en la obra. En este sentido, Trilnick hace una búsqueda para ordenar las imágenes del museo de otra forma, y montar otro recorrido y tiempo posible. Surgen imágenes fragmentadas, distorsionadas, alteradas; se generan distintos tipos de collages. Sin embargo, se leen como espontáneas por ser imágenes desprolijas. Pareciera que ese movimiento brusco e inestable, que por momentos le adjudica una cámara ligera, sin planificación previa, le imprime mayor autenticidad a la realización. El artista afirma que:

Se puede poner en crisis la caja negra cuando se trabaja por fuera del manual, a diferencia de aquel que utiliza el dispositivo siguiendo las instrucciones y parámetros culturales, cuando en realidad a veces para filmar ni siquiera es necesario mirar por el visor de la cámara (Trilnick, 2015)<sup>19</sup>.

Trilnick utiliza la cámara como evidencia de un gesto de su mirada, no como un vínculo directo con la realidad, sino que, recuperando, a través de la exteriorización de la tecnología, la impronta de las imágenes de creación a mano alzada<sup>20</sup>.

La palabra en la obra aparece de dos maneras: primero sobreimpresa en la imagen, luego hablada. El texto poético se presenta verso a verso, superpuesto a las imágenes, pero girando sobre sí mismos, en círculos, y desapareciendo hacia el centro de la imagen. Este movimiento giratorio recuerda los discos de la obra “Anémic Cinema” (1926) de Marcel Duchamp, y al igual que allí, el autor dificulta su lectura, al hacerlas girar, transformarlas, sobreimprimirlas o hasta desaparecer a velocidades que desorientan al ojo de quien las lee. El texto se presenta enigmático, como la imagen de fin de siglo, a la que se refiere el

video. La poesía juega con un tiempo cíclico, que le exige un esfuerzo a quien lo lee para que desenrolle de ella sus múltiples significados.

El texto del videopoema comienza con una sentencia en caracteres tipográficos blancos: “Como hojas sin sonido, en un lugar sin lugar, en un siglo perdido”, y finaliza con una reflexión expresada en la propia voz del poeta/artista/diseñador: “al hablar de hojas de turbulencia lo hacía mirando la imagen laminar en la que se debilitan los sentidos y las pasiones”<sup>21</sup>. No existe clausura dentro del video, sino que se apela a la resignificación del espectador, por medio de su propia reflexión y memoria. La construcción formal del video, trabaja como indicios de la visión, pesimista, que tiene Trilnick sobre el siglo XX, y al ser reconstruido desde el recuerdo de quien lo observa, se presentará de otra forma, con otro guión, al igual que lo hace el autor con las imágenes institucionalizadas de los dispositivos, los museos y la historia. La obra se crea a partir de la singularidad de la experiencia, tanto del poeta/artista/diseñador, como del espectador. En esta acción se suspende la relación entre ficción y realidad dentro de la obra, apuntando hacia una contemplación que incluye a la crítica y la reflexión como parte del proceso creativo.

Si se retoma las palabras de Baudrillard (1981 [1994]), la realidad ha dejado de emitir signos que garanticen su existencia; no hay una relación directa entre la imagen y su referente. Este tipo de representación no es falsa, sino que enmarca otro universo conceptual, donde se anulan las distinciones entre realidad e imaginario. Por ello, estos videopoemas contribuyen a acceder a la realidad del mundo por medio de la construcción de formas contemporáneas. A lo largo de esta investigación se ha encontrado que, dentro del ámbito local, y regional, las obras del género de videopoesía que problematizan la representación de la realidad y asumen una mirada política sobre los acontecimientos presentes, y pasados, es muy prolífica. Tanto en Argentina, como en otros países de Latinoamérica, se han encontrado una lista larga de videopoemas que toman la palabra para dar cuenta del mundo público, como del privado, a partir de los múltiples recursos poéticos y técnicos que les brinda este modo de representación.

A la lista de trabajos argentinos analizados, se le puede sumar el videopoema “Cadáveres” (2005)<sup>22</sup> de Graciela Taquini, quien habla de la muerte de Evita desde la reconstrucción de los recuerdos de su infancia y a partir de un texto homónimo de Néstor Perlongher. Dentro de las representaciones latinoamericanas, se puede mencionar a “11 de septiembre” (2003)<sup>23</sup> de Claudia Aravena Abughosh, una artista y diseñadora gráfica chilena quien compara en este video las imágenes televisadas de la caída de las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York, con las imágenes del bombardeo al Palacio de la Moneda en Santiago de Chile en la misma fecha, pero unos dieciocho años antes. En Perú, José Aburto Zolezzi tiene varios videos que siguen este modelo de representación, entre ellos se destaca “Retroceder nuca” (2005) realizado a partir de imágenes de videos clandestinos sobre la caída al vacío de las personas que estaban en las Torres Gemelas antes que estas se derrumbaran. Estos títulos son apenas unos ejemplos, entre muchos otros, de esta práctica tan difundida entre los realizadores de la región.

Estos videopoemas asumen una línea de representación que, dentro del marco de esta investigación, se ha denominado video-política pues optan por un modo de decir sobre el mundo que asume una palabra comprometida con el mismo. Nombra, critica, recorta, transporta, hace comprensible y compone la realidad desde múltiples puntos de vista. Sin embargo, el

riesgo que a veces presentan las clasificaciones, es que lo experimental, como estos trabajos, sea absorbido por la dinámica de los modelos más convencionales e institucionalizados.

Como cierre, proponemos recordar un viejo dicho que pregunta: ¿Qué es más verdadero que la verdad? La respuesta es la poesía... una poesía que guía en ese fino borde que existe entre la realidad y la ficción, dónde, transitivamente también camina la videopoesía. Por ello, como expresa Jean-Luc Godard, en tanto forma audiovisual, “el cine no es el reflejo de la realidad, sino la realidad de ese reflejo” (Godard, citado por Zunzunegui, 1989, p. 129). Desde aquí, creemos que esta sentencia también se aplica a estos videopoemas.

## Notas

1. Un claro ejemplo son los films etnográficos, los cuales han construido una cierta mirada de ese Otro representado. Una construcción estructurada a partir de las complejidades del dispositivo audiovisual. Principalmente por el punto de vista adoptado en determinadas circunstancias de época. Dado que, el Otro no existe en el mundo real por fuera de la construcción imaginaria que se hace de él en un contexto determinado. Se genera así una representación unidireccional desde un sujeto (europeo, burgués, moderno) que construye al Otro desde la materialidad de la mirada de la cámara para generar un sistema de significación acorde a sus valores imperialistas y continuando con un modelo económico determinado. Para Nichols, el modo de representación documental presenta su modelo de verdad desde lo formal.
2. De todos modos, aún hoy, el acceso a estas tecnologías no es ni pleno, ni universal. Véase Sibilia, 2008.
3. Véase también Darley, 2000.
4. Fabio Doctorovich nació en 1961 en Buenos Aires, Argentina. Es Doctor en Química de la Universidad de Buenos Aires. También, escribe poesía desde principios de los ochenta y desde 1986 comienza a interesarse en la poesía visual y la poesía digital. Ha participado en performances poéticas, festivales internacionales, bienales y también ha editado libros. Es editor de Postypographika y cofundador de Paralengua.
5. Paralengua, fue creado en 1989, es un colectivo artístico integrado por profesionales de distintas áreas del conocimiento –no sólo por poetas–, y se propusieron subvertir el formato libro, por ello sus trabajos poéticos buscaron otros soportes de lo más diversos para crear su ‘ohtra poesía’. La videopoesía, la poesía digital y la poesía virtual encontraron en Paralengua un espacio abierto para sus primeros desarrollos en el país.
6. Fragmento de la entrevista realizada personalmente a Doctorovich en el 2015 para esta investigación.
7. Véase también Rabiger 1987, Nichols, 1991 [1997].
8. Para Sadoul, los hermanos Lumière retrataron escenas de su vida, tanto de su fábrica como de sus acciones cotidianas. Este primer programa puede ser considerado, para el autor, como “un álbum de familia, un documental social no deliberado de una familia acaudalada de fines del siglo pasado” (1967 [1972, p. 16]). De hecho, entiende que el primero de estos films, donde se ve a los obreros saliendo de la fábrica, puede funcionar casi como una publicidad.

9. Este tipo de escenificación es muy evidente en el cine etnográfico. Un cine que, por un lado, en sus comienzos retrató a grupos humanos de menor clase social (aquí los hermanos Lumière son los patrones de estos obreros y los propietarios de los medios de producción, es decir de la fábrica), o a habitantes de países no desarrollados, siempre bajo el lente y en comparación al modelo social predominante.
10. Este video obtuvo el 3er. Premio MAMBA y Fundación Telefónica en Artes y Nuevas Tecnología (6ta edición). Véase el video en el siguiente link: <http://www.azulosa.com/in dex.php/video/loco-paparazzi-iii/> (consultado: 2 de agosto, 2018).
11. Azucena Losana, nació en México en 1977, y se radicó en la Argentina en el 2006. Actualmente estudia Artes Multimediales en la UNA y se dedica a trabajar en la industria audiovisual, participando de muchas disciplinas: postproducción, subtítulo, doblaje, revelado de filmico. También realiza sus propios films de manera independiente, no sólo en video sino que también en formato Super8.
12. En el espacio Arte x Arte, Fundación Alfonso y Luz Castillo, en el barrio de Villa Crespo de Buenos Aires, se realizó la exhibición Humedades la cual Luis Campos expuso las obras desde el 3 de junio al 16 de julio de 2009.
13. Luis Campos, nació en Buenos Aires en 1960. Es un reconocido y premiado artista audiovisual. Su obra incluye videos experimentales, instalaciones y performances. Se recibió de Realizador Cinematográfico Documental en el Instituto de Arte Cinematográfico. En la actualidad es Profesor Titular en las carreras de Diseño de Imagen y Sonido y de Diseño Gráfico de la Universidad de Buenos Aires. Véase el sitio web del artista en el siguiente link: <http://luiscampos.com.ar/> (consultado: 30 de agosto, 2018)
14. Véase también Nichols, 2001, pp. 125-130.
15. Carlos Trilnick nació en Rosario, Argentina, en 1957. Se desempeña en la Universidad de Buenos Aires como Profesor Titular en las carreras de Diseño Gráfico y de Diseño de Imagen y Sonido, carrera donde también fue director. Es fotógrafo, artista y realizador audiovisual reconocido y premiado internacionalmente. Su obra incluye el arte de instalaciones donde muchas veces se cuestionan los procesos tecnológicos. Véase la página web del artista: <http://carlostrilnick.com.ar/geometrias-de-turbulencia/> (consultado: 24 de octubre, 2017).
16. Véase también Cantú, 2007
17. Fragmento de la entrevista realizada personalmente a Carlos Trilnick, 2015.
18. Trilnick utiliza el efecto del Wipe. Una ventana dentro del cuadro que muestra otra imagen, sobre la imagen total del mismo.
19. Fragmento de la entrevista realizada personalmente a Carlos Trilnick, 2015.
20. Véase la diferencia que hace Luis Alonso García (1996) entre imágenes de creación, aquellas que evidencian el gesto del autor, como en los dibujos y pinturas; y las imágenes de registro, originadas a partir de un dispositivo de representación, como lo es la cámara.
21. Fragmento del texto del poema recitado en el video Geometrias... de Trilnick (1999)
22. Véase en el link: <http://www.gracielaquini.info/videos.html> (consultado: 24 de octubre, 2015).
23. Video que obtiene el Premio del Festival Oberhausen International Short Film Festival de Alemania. Véase un fragmento del video en el siguiente link: <http://www.claudiaarave naabughosh.cl/indexes.htm> (consultado: 24 de octubre, 2015)

## Referencias Bibliográficas

- Alonso García, L. (1996). *La oscura naturaleza del cinematógrafo. Raíces de la expresión aurovisual*. Valencia: Ediciones de la mirada.
- Baudrillard, J. 1994. *Simulacra and Simulation* (Traductora Faria Glaser, S.). Ann Arbor: The University of Michigan Press (1981).
- Baudry, J-L. (1999). "Ideological effects of the Basic Cinematographic Apparatus". en L. Braudy y M Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism. 5th Edition*. Oxford: Oxford University Press (1970).
- Benjamin, W. (1982). "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus (1936).
- Cantú, M. (2007). "La obra video desde la obra escrita" en M. Cantú y J. La Ferla (comps.), *Video argentino: ensayo sobre cuatro autores: Carlos Trilnick, Arteproteico, Marcello Mercado, Iván Marino*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Darley, A. (2000). *Visual digital culture*. London: Routledge.
- Doelker, Ch. (1982). *La realidad manipulada. Radio, Televisión, Cine, Prensa* (Traductor Faber-Kaiser, M.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili (1979).
- Dubois, Ph. (2001). *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía* (Traductor Schilling, T.) Madrid: Síntesis (1983).
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (Traductor Garzón del Camino, A.). México: Siglo XXI (1975).
- Heidegger, M. (2000) *Carta sobre el humanismo* (Traductores de Cortés, H. y Leyte, A.). Madrid: Alianza (1947).
- Jait, A. (2014). "Poesía (tecno) experimental argentina a fines del siglo XX: la revista Xul y la experiencia Paralengua". En C. Kozak (comp.), *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina 1910-2010*. Buenos Aires: Fundación La Hendija.
- Konyves, T. (2011). *Videopoetry: A Manifesto*. Recuperado de [http://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto\\_pdf](http://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf)
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina 1910-2010*. Buenos Aires: Fundación La Hendija).
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Nichols, B. (1997) La representación de la realidad. (Traductor Cerdán, J. y Iriarte, E.) Paidós: Barcelona (1991).
- \_\_\_\_\_. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Rabiger, M. (1987). *Dirección de documentales*. Madrid: IORTV.
- Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial desde los orígenes* (Paris: Flammarion) (Traductor Torner, F.). México: Ed. Siglo XXI (1967).
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Xavier, I. 2008. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- 

**Abstract:** The genre of videopoetry originated at the end of the 1960s, but for several years, various audiovisual artists and designers have shown renewed interest in it, both in international and national contexts. Each videopoem is unique, and invites you to make more than one reading about it. However, it also has its own internal rules: the juxtaposition of poetic images, the use of the text in the audiovisual space / time and the audiovisual experience that it is proposed to build. Within this genre, different forms of expression are highlighted, which appeal to specific models of representation. This article will describe those works of the genre that involve a reflexive way to account for social reality. This typology of videopoems, which we will call here video-politics, adopts a situated view and finds a poetic mode of representation, recording and documentation of reality that invites reflection on the world represented there. These pieces of audiovisual design are a particular contribution to the collective memory of our contemporary society.

**Keywords:** Audiovisual Design - Videopoetry - Mode of documentary representation - Social Reality.

**Resumo:** O gênero da videopoesia teve origem no final da década de 1960, mas há vários anos vários artistas e designers de audiovisual demonstram interesse renovado por ela, tanto em contextos internacionais quanto nacionais. Cada videopoema é único e convida você a fazer mais de uma leitura sobre isso. No entanto, também possui regras internas próprias: a justaposição de imagens poéticas, o uso do texto no espaço / tempo audiovisual e a experiência audiovisual que se propõe a construir. Dentro deste gênero, diferentes formas de expressão são destacadas, que apelam para modelos específicos de representação. Este artigo descreverá as obras do gênero que envolvem um modo reflexivo de explicar a realidade social. Essa tipologia de videopoemas, que chamaremos aqui de video-política, adota uma visão situada e encontra um modo poético de representação, registro e documentação da realidade que convida à reflexão sobre o mundo ali representado. Essas peças de design audiovisual são uma contribuição especial para a memória coletiva de nossa sociedade contemporânea.

**Palavras chave:** Design Auyovisual - Videopoetria - Modo de representação documental - Realidade social.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---