

Dos tensiones y una sola

Elias Levin Rojo

Los medios audiovisuales han transformado la manera en que nos constituimos como individuos y nos han hecho tomar conciencia de la inmersión del sujeto en un sistema lleno de esferas inestables, en constante movimiento y roce, en transformación y adaptación, un sistema complejo.

El cine, luego el video y los medios electrónicos, han reformulado nuestra concepción y relación con el mundo. Estos medios han pasado de ser un instrumento para la re-visión de otras esferas a ser una membrana con la que los sujetos se constituyen y con la que se establecen puentes que facilitan la movilidad de ese sistema, donde las esferas se trasvasan.

En este principio de milenio, en todo el orbe, la expresión audiovisual ha adquirido una gran fuerza y está profundamente viva; las iniciativas de individuos y colectivos son novedosas y tienen mucha fuerza. Cada día más sujetos se incorporan a la creación mediática, a la transvase de las esferas audiovisuales, que se concreta de inicio en la re-visión simultánea de muchas esferas y la superimposición de sus fragmentos. Se va conformando un sedimento audiovisual común e individual al mismo tiempo, un sedimento que puede explicarse como una especie de videografía interior.

La región comprendida por Centroamérica, el Caribe y México no escapa a esta condición; no debe sorprender que allí estallen las miradas de una enorme cantidad de visionarios que han sabido apropiarse del recurso audiovisual para dar cuenta de los procesos sociales y estéticos locales, pero con resonancia global, usando las herramientas que son consustanciales a nuestro tiempo: no el video, no la computadora, no el cine, sino lo que comparten: la imagen, el sonido, el texto y su interrelación en el tiempo.

La producción audiovisual de la región no ha sido aún *mapeada*, aun cuando ha habido esfuerzos locales y algunos eventos que se han erigido como referencias o más bien como vasos sanguíneos del audiovisual en cada sitio específico. Pongamos como ejemplos la 240, en Costa Rica; los festivales de video regionales Geografías Suaves, en el sureste de México; el sitio web artenemo.org, sobre video centroamericano; el trabajo del Centro León, en Dominicana; y la sistematización de archivos de la colección Mujeres en las Artes, de Honduras, por citar valiosos esfuerzos que no se constituyen como centrales y cuyo objetivo no es necesariamente el de erigirse como parte del *mainstream*, pero que van marcando el trazo de ese mapa necesario con puntos de referencia y líneas de fuga.

La curaduría que se presenta en esta ocasión sigue el flujo de algunas de estas esferas que, cual burbujas, se desplazan en el aire y, por momentos, se tocan y comparten sus delicadas membranas exteriores, para luego separarse en nuevas formas autónomas y, en muchos casos, arbitrarias. El conjunto de videos que forman los programas *No Zapping* y *Otras Convergencias* es tan sólo una manera de interpretar lo que está ocurriendo en una escena efervescente y da cuenta de lo que Arlindo Machado llamaría líneas de fuerza, en el contexto de la producción regional y que yo prefiero llamar tensiones.¹

¹ En *Made in Brasil – Três Décadas do Vídeo Brasileiro*, proyecto reciente que Machado coordinó para Itaú Cultural, él propone organizar la producción brasileña bajo la idea de líneas de fuerza que indican núcleos estilísticos o temáticos que han marcado una dirección hacia ciertas formas de hacer video en Brasil. Por mi parte, asumo el término de tensión en tanto no implica una dirección, sino una forma compartida de organizar la mirada, tanto del creador como del espectador, susceptible de transformarse radicalmente, al punto de desaparecer la esfera que las contiene si las fuerzas externas a esta tensión son suficientes para romper la membrana que la conforma.

Las obras que se muestran – para dar cuenta de la producción regional – en la selección hecha para *Visionarios – Audiovisual en Latinoamérica* se tienden en dos esferas que se tocan constantemente a partir de explorar procesos de desaceleración tanto técnica como discursiva. Valga aquí recuperar el llamado de atención que el realizador costarricense Jorge Alban me hizo favor de compartir: frente a la esquizofrenia visual y la sobredosificación sensorial de los productos mediáticos y audiovisuales del entorno global, Alban señala como estrategia existente la lentificación visual, pues “ir más despacio y frenar la asimilación de elementos y dinámicas permite al usuario una inmersión más consciente y propiciadora de pensamiento crítico, estimulando nuevas formas de pensar y percibir las cosas” (ALBAN, 2007, p. 1).

El programa *No Zapping* da cuenta de esa desaceleración en las formas discursivas. Se trata de piezas que solicitan la paciencia del espectador y le piden que permita su devenir. Es preciso dejar que la imagen transcurra y descubrir en el camino las referencias que cada espectador ponga en juego.

Aunque es una estrategia del decir que aparece en muy diversas temáticas dentro de la producción regional, en esta oportunidad la he organizado en función de la presencia del cuerpo humano para hablar del sujeto a partir de lo corporal. Cada uno de los videos que lo conforman toman como componente esencial el cuerpo y trabajan sobre su representación, pero no tanto como retrato del mismo, sino por lo que el cuerpo hace, su transformación en algo más que cuerpo humano, como en el caso de la pieza *Lix Cua Rahro. Tus Tortillas Mi Amor*, de Sandra Monterroso; o su valor como significante simbólico, en un discurso que trasciende al cuerpo para hablar de la constitución del sujeto, como en el video *Se Revela, Se Devela*, de Elia Alba; es decir, la acción del cuerpo en un contexto dado y la manera en que la presencia transforma o delimita el sentido.

El programa abre con un video ampliamente reconocido a nivel internacional. Se trata de *Aria*, del panameño Brooke Alfaro, quien, por medio de una calmada convivencia de imágenes y audios disímbolos, descubre formas de innegable belleza y las contrasta con una realidad de distancias sociales que caracteriza la región centroamericana. Es el coro humano que aparece en un espacio derruido, lo que confiere al video un segundo sentido.

Tanto el realizador arubeño Ryan Oduber, como la costarricense Priscila Monge se valen del montaje de imagen en reversa, un recurso técnico que se encuentra entre los trucos audiovisuales más comunes, para señalar distancias entre la corporalidad del sujeto y su entorno. Ella explora la convivencia íntima y él la pública, mediante el engañoso montaje en reversa de una acción que no tiene principio ni fin aparente.

El salvadoreño Walterio Iraheta apunta a la “desmemorización” que implica la migración obligada; de una fotografía de grupo, poco a poco, se van borrando sus integrantes hasta llegar a la desolación y el vacío. *Propmoción 06* (de la serie *Migrar Es Siempre Cuestión de Espacio*) se refiere de manera poética al proceso fotoquímico del revelado y lo invierte; no puedo dejar de pensar en la frase de un conocido político mexicano: “Aquí, el que se mueve no sale en la foto”², sin embargo, en nuestros países nadie puede permanecer estático.

² Fidel Velásquez, eterno líder moral del movimiento obrero mexicano, acuñó esta frase que le sirvió como mantra para su permanencia durante más de 50 años al frente de la Central de Trabajadores Mexicanos (CTM), cuyo poder le permitió no sólo enriquecerse a costa del sindicalismo nacional, sino también manejar los hilos del país y sus derroteros durante un tiempo demasiado largo. Si el que se mueve no sale en la foto es porque pierde nitidez, sin embargo habría que preguntarse primero cuál es la foto en la que esperamos quedar impresos.

La pieza eje de este conjunto es *Kung Fu*, de Hugo Ochoa, en la que aparecen una tras otra tomas fijas de personajes que se desenvuelven sobre fondos más o menos neutros. No se trata de una obra en el sentido tradicional de obra de arte, es más bien un documento en el cual el realizador pone en escena a sujetos comunes representándose a sí mismos. Forzando la pose que cada uno de ellos toma por su propia iniciativa, se hace patente la ubicación del realizador al otro lado de la cámara. Son personas que Ochoa transforma en iconos histórico-globales por medio de una retórica visual que basa su fuerza en la insistencia de la pose y se refiere necesariamente a los documentos de identidad. Cada cuadro es un documento de identidad del individuo que deviene del personaje que se está retratando.

El agua en relación al cuerpo es un elemento que comparten *Ablución* y por *Guest – Huésped*. El ritmo en que ésta fluye da el tiempo en que se desarrolla el sentido de cada video. Las imágenes limpias, sin aditamentos, de dos momentos de higiene, permiten que el espectador vaya acumulando sus propios rencores ante una situación que lo pone en un estado de impotencia. Quizás, como señala Roberto López al hablar de su video, “la rendición se transforma en la única manera de resistencia”.

En cualquiera de estos videos es la lentitud lo que atrapa, una lentitud que exige del espectador una implicación activa, porque el proceso de visualización deja de ser un testimonio de cómo se suceden las imágenes unas a otras y se transforma en una invitación a sumergirse en la pantalla para extraer de ella una serie de relaciones desde su profundidad, una profundidad no asequible a simple vista, sino previsible, por lo que devendrá del fondo de la pantalla misma.

De esta manera, se apela al fuera campo, pero no el que tradicionalmente ha sido la base de la construcción sintagmática en el audiovisual, sino aquel que se hace presente en el momento mismo de la proyección; no lo que el encuadre deja fuera, sino lo que la propuesta visual extrae del espectador e incorpora en el proceso de construcción del sentido de la pieza proyectada.

A diferencia de la tradicional manera de construir del cine y de la televisión, que hace de la edición el instrumento esencial para decir, en estas piezas el montaje se realiza delante de la pantalla, en el que mira, realizador y público son más que cómplices y coautores. Y para ello es necesario implicarse en las piezas y no sólo mirar; percibir los videos con el cuerpo como un todo y no sólo con ojos y cerebro. Mas allá de entender lo que se dice, se necesita valorar lo que se siente.

Lix Cua Rahro. Tus Tortillas Mi Amor, obra de Sandra Monterroso, es una acción, una performance que sólo hace sentido ante la presencia de la cámara como testigo del acto amoroso. Se brinda al espectador, asumiendo el tiempo natural de los acontecimientos, y amalgama las capacidades del cuerpo humano a las necesidades de crear un ritual con aires sacrificiales. Es también un documento de un evento que conjuga la convivencia del sujeto que ama y el que es amado; la del ladino y el maya; la de quien actúa y al mismo tiempo realiza la obra y la del que la mira y la completa.

No Zapping es un programa para la contemplación, para dejarse llevar por un flujo que desemboca en la fiesta y la danza. “Suavemente... ven a mí...”, canta el conocido intérprete de merengue Elvis Crespo. Así lo proponen las imágenes limpias de *123...678*, obra panameña, y el video mexicano *Danza de Identidad. Videos que* con perspectivas distintas convidan a recuperar la danza como constitutiva de una parte de la identidad regional. Una y otra pieza suavemente comparten las razones del cuerpo y el baile. Abner Benaim y Javier Sámano, respectivamente, invitan a compartir el movimiento de bailes específicos, uno por el ritmo de la música que es acompañada por la imagen, el otro a pesar de ello.

En 123...678, Benaim se ocupa por el intervalo de tiempo real que dura una canción, desarma en tomas fijas todo lo que ocurre consigo mismo cuando baila esa pieza. Sámano, por el contrario, documenta el cambio de la música mientras el baile se establece como el vehículo de identidad, no importa el fondo, sino la propia acción del cuerpo al bailar y la intención que se tiene al hacerlo. Por eso los personajes que danzan lo hacen sobre un fondo blanco sin referentes, son personajes que podrían ser incrustados vía *chroma key* en cualquier contexto, pero su baile mantendría el sentido identitario.

Por último, en *Se Revela, Se Devela*, la realizadora dominicana Elia Alba cierra el programa con una imagen detenida que nos devuelve la duda identitaria. Mediante el recurso del rostro velado y el movimiento perpetuo, pero mínimo, cuestiona – como también lo hace Rene Magritte en el cuadro *Los Amantes*, de 1928 – qué es lo que conforma nuestro rostro, quién está detrás del velo.

Enfrentar, durante el proceso de investigación para esta curaduría, lo que el equipo curatorial designó como punta de un iceberg, refiriéndonos al evidente crecimiento exponencial de propuestas audiovisuales que encontramos en Latinoamérica, obliga a hacerse una pregunta por las razones de esta enorme cantidad de producción. En el caso de México, Centroamérica y El Caribe, no sólo cabe saber los motivos cuantitativos, sino también explicar el nivel alcanzado por las producciones locales.

Debido a un desarrollo diferente, que implica un mayor apoyo en todos los rubros del proceso creativo del audiovisual, desde el financiamiento a la producción hasta los espacios de distribución y la presencia de la crítica, es muy clara la diferencia entre México y el resto de la región – México pudiera subdividirse en subregiones, que darían lo suficiente para una exposición de iguales dimensiones a la de Visionarios, tomando como guía algunos nodos importantes de producción, como Tijuana, Puebla, Oaxaca, León, Mérida y las tres grandes ciudades del país-. Sin embargo, las realizaciones de países centroamericanos y del Caribe, con menos deuda histórica y más facilidades de autonomía, están al parejo en calidad técnica y conceptual, no sólo con México, sino con toda Latinoamérica.

En su página web, la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con sede en La Habana, señala: “Al predominar en los medios artísticos una nueva estética dictada por la tecnología del video y el arte electrónico, los países más pobres de América Latina y el Caribe se ven desplazados, por lo que estos medios de creación constituyen fenómenos relativamente recientes en nuestro contexto” (www.cinelatinoamericano.org). Sin embargo, allí, en pocos años, quizás la última década, se ha desarrollado un importante movimiento audiovisual de la mano de las facilidades tecnológicas, así como por la precaria pero existente estabilidad social que ha mostrado la región.

No podemos negar que el camino global hacia una cultura audiovisual es el motor del crecimiento señalado, y el abaratamiento de costos y la accesibilidad a medios de producción son su conocido manifiesto, pero, más allá de ello, habría que señalar la necesidad de participar de una manera de decir que es hoy base para el intercambio cultural y social en el mundo. Se trata de una necesidad derivada de los procesos de convergencia. “El video [léase audiovisual], dejando atrás su pasado utópico y de novedad, se convierte en punto de confluencia de numerosas disciplinas – las artes plásticas, la performance, la poesía, la danza, la música, el cine, la arquitectura, el diseño industrial, el periodismo, las ciencias políticas, la filosofía – que permiten a todas intervenir en forma de imágenes en movimiento en el universo catódico de la efervescencia multimedia” (www.cinelatinoamericano.org).

Se trata no sólo de una convergencia tecnológica, técnica o instrumental, sino de una convergencia semántica y cognitiva que permite a toda la población una mejor comprensión de las maneras de hacer y decir desde lo audiovisual. Más allá del aprendizaje escolar o en el trabajo con medios, se aprende desde la vida cotidiana, donde estamos inundados de imágenes en movimiento y pantallas que desbordan nuestro quehacer diario, esta exposición constante avanza en dos líneas: por un lado, la exigencia de comunicarnos a través de lo audiovisual y

la posibilidad de hacerlo participando de un circuito de consumo que nos abrume e invade desde el exterior y, por el otro, la asimilación casi natural de las maneras de hacerlo.

Lo que se debe rescatar es que, como siempre, en la emergencia de propuestas formales y temáticas locales hay procesos de resistencia a los cánones manifiestos, de tal modo que logran incorporarse al discurso global con una perspectiva particular, minando el sentido del circuito de consumo mencionado. Las prácticas locales subvierten el orden establecido y proponen, aún a pesar de hacer uso de recursos conocidos, maneras de insertarse en el espectáculo mediático, dando espacio a la diversidad cultural. Lo que señala Alban al hablar de cuatro obras centroamericanas, puede extenderse a muchas de las propuestas aquí presentadas: "Su mayor mérito consiste en aplicar dichas estrategias [las de desaceleración] a asuntos locales urgentes, con suficiente rigor técnico y resonancia poética para trascender tanto estéticas localistas como lugares comunes del arte global".

Hacer audiovisual experimental es transitar por una serie de gestos, en el sentido que Vilém Flusser lo entiende: "El gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da una explicación causal satisfactoria" (Flusser 1994). Por eso, en tanto el gesto del video transita por la manipulación de la linealidad temporal, y el del filme por el cortar y pegar momentos históricos específicos, es que se puede ir y venir en las fórmulas de la producción audiovisual. Es precisamente por ello que el video ha tomado un lugar de bisagra y ofrece un lugar de difícil ubicación conceptual. Como señala Philippe Dubois, cuando se habla de video siempre va acompañado de algo más, videoescultura, videovigilancia, videoarte o bien cine en video, cinta de video, cámara de video. Se trata de algo que ocupa tanto el lugar de un instrumento, como el de un soporte físico, así como el de un lenguaje y un concepto.

Es innegable que hoy casi toda la producción audiovisual es vista como video. No importa su origen o su salida, el video se transforma en un espacio de convergencia. El gesto más importante de la producción audiovisual experimental es el de la convergencia: la unión de diferentes campos semánticos y el empalme temporal en una superficie en movimiento de realidades de diferente cuño, unas preexistentes, otras puramente virtuales. No hay explicación causal para ello, sino motivaciones e implicaciones gestuales. Se trata de formas de expresión que implican una intención y, por lo tanto, necesariamente exigen una interpretación.

Lo anterior implica que en el audiovisual experimental confluyen muchas maneras de hacer y explica también la razón del porqué la producción de este tipo tiende a los márgenes y las orillas, al tratar de empujar los límites del decir y problematizar los puntos más extremos de la vida social.

En este contexto, la producción industrial del audiovisual apuesta por uno de los extremos formales del medio, buscando a través de la exacerbación de la velocidad extender sus dominios significantes. El que más rápido se mueve y se da a entender, es el que domina. Ello deriva en recursos de fragmentación, exageración y aceleración de la imagen, descarte rápido de tecnologías, formas tradicionales de decir y temas que dan a la innovación el principio supremo de valor. Sin embargo, se puede alcanzar el mismo tipo de contundencia cuando nos movemos en el sentido contrario: la desaceleración. Esto en el aspecto formal deriva en la exploración de viejas maneras de hacer, la recuperación de materiales previos, la reutilización de tecnologías desechadas o la trastocación de lenguajes tradicionales y de instrumentos contemporáneos mediante recursos que lentifican su propia naturaleza. Estamos frente a una suerte de arqueología de medios, donde la reutilización de viejas técnicas y la reformulación de principios y estrategias desechados en el ámbito industrial permite a los realizadores proponer otras identidades: otras convergencias.

Como bien señala Guillermo Cifuentes, realizador chileno que está incluido en la muestra general de *Visionarios*, el audiovisual puede ser usado en el sentido contrario del que ha señalado atinadamente Virilio, como instrumento de descorporeización y desmaterialización de lo real a partir de la negación de la experiencia de realidad por la saturación y la rapidez. Mediante la exploración de los márgenes discursivos y tecnológicos

provoca una renovada experiencia de realidad en la que se exige una participación conciente del usuario con la realidad manifiesta de la obra.

El realizador se implica en una experiencia real a la cual converge mediando su participación a través del video o del medio de captura de la imagen. Así ocurre en los trabajos *Centroamerica Now*, de Regina Aguilar, y *Voilà l'Historie*, de Elias Brossoise. Por otro lado, el espectador participa de esa realidad y renueva su contrato con el mundo, al tratar de comprender la experiencia de visionado como un todo sensorial y no sólo por medio de la vista.

En el segundo programa regional, *Otras Convergencias*, se reúnen piezas en que los realizadores exploran convergencias de tecnologías desechadas y contemporáneas, además de formas discursivas tradicionales en los márgenes de las tecnologías. Al respecto, afirma Arlindo Machado que "en la medida en que nos aproximamos a los bordes y las zonas de intersección, la diferenciación entre los medios ya no es tan evidente, los conceptos que los definen pueden ser transportados de un lugar a otro, las prácticas y las tecnologías pueden ser compartidas y el público puede ser el mismo entre varios."

En este programa, el hondureño Bayardo Acosta presenta *Anomia*, un video que relata una ficción de carácter casi adolescente. Resuelto mediante recursos muy parcos, sin escenografías suntuosas y sin actores, relata una tragedia con cerrillos y un clip metálico, parquedad que lleva al límite al usar tan sólo un teléfono celular como única herramienta tecnológica. *Latino Plastic Cover*, del colectivo Fulana, es también un ejercicio minimalista que reutiliza la fórmula del bajo presupuesto de cientos de infomerciales para crear una parodia del medio televisivo y, con ello, denuncia la condición del inmigrante latino en los EE.UU.

Acción Vandálica en Mi Linda Costa Rica, del realizador Alejandro Ramírez, es una manifestación audiovisual de plena convergencia en la que formas comunicativas contemporáneas puestas en conflicto arrojan una postura crítica basada en una detenida recomposición de los cánones de prácticas discursivas actuales: videoclip, graffiti y karaoke sirven como intertexto que problematiza los tiempos y espacios de cada una de ellas y promueve un cuestionamiento sobre la imagen de una nación que se precia de su equidad y no violencia. Los cánones establecidos no son nunca expresiones de lo que debe ser, sino sólo un deseo y un maquillaje para realidades múltiples que subyacen y emergen en las contradicciones del lenguaje.

Centroamerica Now es definido por su realizadora como un documental. Sin embargo, la fórmula estética a la que se adhiere lo emparenta con el videoarte, muy cercano a las producciones del cine de denuncia y con recursos del cine verité y el noticiero, hace un registro de una situación local que marca la convivencia hoy en Centroamérica y exhibe la inutilidad de los límites genéricos y los límites legales.

Voilà l'Historie, al contrario, aborda una temática lejana geográficamente, pero no por ello ajena: el tráfico de armas en Kosovo. Se trata de la pieza más larga y es el otro eje que articula esta selección. Muestra claramente, por un lado, formas desaceleradas de presentación de los acontecimientos, pero, por el otro, es un excelente ejemplo de lo que he llamado otras convergencias. En la obra conviven registros provenientes de diferentes fuentes: video y súper-8, fotografía polaroid, principalmente, registros fortuitos frente a registros planeados, idiomas, varias líneas discursivas que se entremezclan y que no necesariamente llegan a conclusiones en la obra misma, sólo en la experiencia del que la mira. Convergen en la pieza el ojo despierto del investigador y el ojo estético del artista; el doble sentido y las formas ocultas se tocan con la impunidad y la evidencia; el celuloide y el cine son recuperados más allá de la nostalgia o la añoranza, como un ejercicio que restaura su práctica a partir de sus propios límites, en especial el que impone su irreversibilidad.

1/29, 2/29 y 3/29, documentos sobre la “post-post-post revideolución”, del nicaragüense Ernesto Salmeron, son un ejercicio de profundo carácter político que utiliza materiales encontrados para hablar de las consecuencias de un régimen político que ha basado su existencia en fórmulas retóricas que no necesariamente satisfacen la expectativa que crean, algo que no es privativo de ese régimen, sino de la política misma. Una arqueología de la imagen que nos hace confluír en el visionado tres tiempos, el del registro original, el de la nación hoy y el del público que lo mira.

Esta es una estrategia muy similar a la de Bruno Varela, quien en *Lesson 12* explora los intersticios de lo televisivo en relación al conflicto social del Estado de Oaxaca, en México, en el año 2006, un hecho muy reciente que, vivido de cerca por el realizador, ha determinado parte de su proceso creativo, quien se pregunta cómo, desde su propia trinchera, contribuir a hacer claro ese conflicto fuera del Estado y cómo también se manifiesta en su propio conflicto: ¿video para qué? ¿Una línea de fuga o una forma de construir realidades tangibles?

Jorge Alban no sólo reflexiona sobre el quehacer audiovisual, sino que es un realizador consumado de lo que se muestra, *Juegos en el Parque*, una pieza que lleva la estética del videojuego a sus fronteras. Es en realidad el registro del acto de videojugar, una pieza autorreferencial que establece paralelismos entre las realidades históricas de Estados Unidos y Costa Rica. Unas niñas que juegan un videojuego real diseñado por el mismo autor hacen evidente la dinámica violenta de ese tipo de entretenimiento. Se trata de señalar la contradicción entre el espacio real y el espacio virtual por medio de la violencia que comparten ambos escenarios.

El programa finaliza con otro ejercicio de convergencia arqueológica, *Película con Muertos y Toda la Cosa*, un audiovisual hecho en cine 16 milímetros mediante el principio de la cámara estenopeica, sin lente y dejando pasar sólo un mínimo de luz hacia la película sensible, por medio de un estenopo³. Se trata de rearticular los principios básicos de la fotografía fija y la cámara oscura a la producción de imagen en movimiento. Valga señalar que es una película filmada para celebrar de manera diferente la fiesta de todos santos en México, el día de muertos. Así, la convivencia de una técnica muerta hace eco con la filmación de cuerpos en la morgue, muertos y desechados también.

Este programa abre, pues, con lo más avanzando de la tecnología, las pantallas y cámaras móviles de los celulares, y cierra con el principio que dio nacimiento a la producción y reproducción de imagen, la cámara oscura. En el transcurso de su proyección convergen muchos caminos, como han confluído en el paso del tiempo tantos otros para el desplazamiento de la práctica audiovisual. Sin embargo, la convergencia más importante no deja de ser la que tienen que tener necesariamente los espectadores con el realizador para poder compartir a la distancia y, aunque sea de manera desacelerada, las experiencias comunes.

La cámara estenopeica es una caja oscura para captar imágenes que no usa objetivo (lente). La imagen se produce por la luz que pasa a través de un pequeño agujero al frente de esa caja oscura y proyecta sobre el fondo la imagen misma. El agujero, o estenopo, tiene un obturador que consiste en una tapa de cualquier material que impida el paso de la luz y que pueda ser manipulado manualmente. El estenopo debe ser muy pequeño, menor que 1 milímetro, para producir una imagen nítida. Esa condición obliga a que el tiempo de exposición sea mucho más largo que en las cámaras convencionales.

Bibliografía

- ALBAN, Jorge. Ardides ante el espectáculo en América Central, 2007, en www.cartodigital.org/interactiva/interactiva07/ensayos/alban.pdf.
- CIFUENTES, Guillermo. Anillo de moebius: cuatro consideraciones sobre el video hoy, en LA FERLA, Jorge (comp.). *Arte y medios audiovisuales un estado de la situación*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *Cine, video, Godard*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Los gestos, fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.
- ROJO, Elias Levin; SANTOSCOY, Paola; KAUTZ, Willie. Re(trans)misiones en *Transitio _mx 01 Imaginarios en tránsito: poéticas y tecnología*. México: Conaculta, 2005.
- MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro, en *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*. San Pablo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2007.
- _____. *Arte y medios*, documento de trabajo, traducción libre de Karla Villegas, 2007.

Elias Levin Rojo

Maestro en Tecnología Educativa, profesor de cine y televisión en la Universidad Autónoma Metropolitana, en Xochimilco, y curador de arte electrónico en México. Entre sus proyectos destacan la creación del área de video y multimedia del Museo Carrillo Gil y del MUCA UNAM, y la codirección del festival Geografías Suaves. Cine Video Sociedad en Mérida, Yucatán, y el diseño de las Residencias Creativas en el Museo de Historia Natural. Coordinó el concurso internacional del Festival Transitio 01 y durante 4 años fue miembro del consejo asesor de ese Festival. Trabaja la relación diversidad social y medios y prepara su doctorado, investigando el uso de los medios para la constitución del sujeto con discapacidad intelectual.