

La ciudad, escenario de la memoria

Diana Kuellar

Prof Asociada, Universidad del Valle. Colombia
Master en Documental de Creación UPF /Barcelona
POSECO / Universidad Federal de Rio de Janeiro
Diana.cuellar@correounivalle.edu.co

“¿Por dónde pasa o se asienta la memoria de los pueblos? Por sus imágenes fijas y en movimiento que han tenido la fortuna de perdurar, de manera fortuita o consciente, gracias a sus realizadores o a los archivos donde han ido a parar voluntaria o casualmente”

Joaquim Romaguera

Resumen

Este artículo habla de cómo en las artes visuales se utilizan dispositivos propios del cine documental para proponer un ejercicio de recuperación de la memoria a través de una experiencia estética. La obra central de este escrito es “Notas de memoria” de la paraguaya Paz Encina. Esta instalación consiste en una serie de proyecciones ubicadas en diferentes lugares de Asunción, Paraguay, en las que aparecen imágenes y sonidos de la época de la dictadura de Stroessner. Presenta una importante labor documental de compilación y remontaje de material de archivo y propone una distribución espacial particular que invita al observador, a veces un transeúnte desprevenido, a ir más allá de apreciar, comparar e interpretar la obra para convertirse en un actor fundamental de ella.¹

Palabras claves: instalación, memoria, documental, arte, espectador.

Con motivo de la conmemoración de los 20 años del hallazgo del “Archivo del Terror”², la artista Paz Encina lleva a los paraguayos hacer un viaje por el tiempo con su obra. A mediados del siglo pasado, Paraguay vivió durante 35 años bajo la dictadura de Alfredo Stroessner, uno de los regímenes autoritarios más largos y sangrientos de los instaurados en América Latina, en el que uno de cada 10 paraguayos fue afectado directa o

¹ Link de la obra: <http://vimeo.com/78433887>

indirectamente por privaciones ilegales de su libertad y/o torturado por los esbirros del régimen. El periodo del gobierno dictatorial dejó una estela de sucesos que hoy, más de dos décadas después de su caída, perduran.

La obra de Paz Encina propone al transeúnte habitual de Asunción un peregrinaje por el centro de la ciudad. Sorprende cuando en medio de las calles de la ciudad antigua, el repicar de unas campanas llama la atención. Enseguida se escucha una voz solemne amplificadas que dice “hermanos dejemos que se escuchen los gritos de nuestro silencio”, lo que hace que el rumbo de muchos de los peatones se desvíe hacia la Catedral y se encuentren con imágenes proyectadas en una hiperpantalla que muestran la “Marcha del Silencio” ocurrida en 1988, bajo el liderazgo de Monseñor Ismael Rolón, un gran activista que convocó al pueblo a manifestarse en contra del régimen *stronista*. Al contrario de muchas de las dictaduras de derecha de Iberoamérica, en Paraguay, ésta tuvo una fuerte oposición de la iglesia. El punto final de la marcha era la Catedral, donde la multitud fue interceptada por garroteros (autodefensas civiles que trabajaban para el Estado) con perros, carros hidrantes y fuerzas policiales. Ismael Rolón fue el primero en enfrentarlos, detrás de él salieron hombres y mujeres.

A unos pocos kilómetros de ahí está la instalación “Los Pyragües”³ proyectada en las ventanas clausuradas del edificio de ex-investigaciones. En esta instalación se ve un video que proyecta de manera continua fotos tomadas por el sistema de control de la dictadura de los perseguidos, presos y luego desaparecidos. Son fantasmas del pasado que perviven en el arte. Mientras tanto en el audio se escuchan las grabaciones de las delaciones tomadas por la policía. Y finalmente en la bahía del Río Paraguay se ven varios rostros flotar sobre el agua. Son los rostros de los desaparecidos durante la dictadura. En estas intervenciones del paisaje urbano la artista intenta hacer presente al ausente a través del poder de la memoria.

Abordaje estético: La instalación

Realidad, cine, arte y ciudad se fusionan en esta propuesta, donde la instalación documental constituye una vertiente que sugiere nuevas fórmulas y maneras de representación de la realidad que trasciende las características propias de un medio específico de la cinematografía como es el de la pantalla bidimensional. La relación tiempo/espacio de la obra hacen que el receptor sea pensado por el artista desde la creación

³ Policía secreta paraguaya

misma para ser parte de ella sin salir de su papel de espectador. “No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.”⁴

La instalación es un producto híbrido que mezcla formatos y formulaciones provenientes del lenguaje cinematográfico y de distintas prácticas artísticas contemporáneas. En ella los cineastas han encontrado la manera de generar otra relación del espectador cinéfilo con el espacio no solo visual, sino el espacio real arquitectónico de la galería, en este caso la ciudad. La relación con el observador pasa de tener una aparente actitud pasiva, lo que no quiere decir menos sensitiva y reflexiva en la proyección cinematográfica, a una participación física activa frente a la obra, en la instalación.

En la obra de Encina, además de la utilización de múltiples formatos con todas sus posibilidades creativas, hay un elemento adicional que se vuelve substancial a la hora de proponer otro tipo de mirada y es el utilizar la ciudad como escenario y los peatones como actores. En “Notas de memoria” las imágenes móviles (fotos y video) y los paisajes sonoros (ruidos, voces, gritos y silencios) se integran con la arquitectura. Las pantallas están incrustadas en predios y diferentes espacios de la urbe. Así, la persona que pasa con frecuencia por ahí se da cuenta que el espacio ha sido transformado y se ve convidado a hacer un circuito en el que se condensan una serie de prácticas y experiencias que rompen con su cotidianidad. Sin duda, la estructura de la ciudad tiene consecuencias sociales y el espacio que rodea a los ciudadanos delimita también su conciencia del mundo, como afirma Fredric Jamenson. De otro modo, Georg Simmel dice que “la ciudad no es una entidad social con consecuencias sociológicas, sino una entidad social con forma espacial”⁵, por ello, lejos de ser un todo coherente, la ciudad está hecha de socializaciones diversas y cambiantes que la conforman en el espacio que es lo que la artista aprovecha y convierte en punto de performatividad y desplazamiento para el espectador. En la ciudad moderna circulan flujos que se componen de las estéticas de una cultura globalizada, en medio las imágenes y sonidos del pasado irrumpen y son reproducidas una y otra vez. “Se trata siempre de un régimen narrativo: la ciudad es circulación y trayectos, y las imágenes cinematográficas registran las modalidades y objetos de esa circulación (...) Así, “la ciudad

⁴ RANCIÈRE, Jacques. El espectador emancipado. Buenos Aires, Manantial. 2010

⁵ Georg Simmel on Sociability and Social Forms. The Metropolis and Mental Life, en LEVIN, D. (ed.) Chicago: Chicago University Press, 1971

filmica compone un entramado de imagen y lenguaje, de vida y muerte” (Barber, 2006: 13). Por ello, comprender las imágenes móviles de una ciudad es, necesariamente, atravesar los intersticios entre la ciudad como imagen y sus expresiones estéticas y narrativas en las cinematografías contemporáneas.”⁶

Por otro lado, las proyecciones están establecidas en forma y tamaño muy diferente a lo establecido y ubicadas a una distancia que permiten ser vistas desde lejos, lo que da una perspectiva que genera la sensación de mayor “cercanía” a la realidad; por ejemplo en la instalación de la catedral se reproducen imágenes y sonidos de archivo que muestran lo que ocurrió en ese mismo lugar hace más de tres décadas, así este espacio se convierte en protagonista y escenario de la obra al mismo tiempo. Se mixtura el pasado y el presente. Por otro lado, la edición fragmentada o aislada narrativamente logra establecer una comunicación con el público más visceral de lo que podría ser el cine o la exposición en el museo. La experiencia va más allá de lo óptico y lo auditivo, va a lo teatral.

Paz Encina sale del entre-muros del cine y del museo y somete al espectador a una experiencia estética que trasciende del hecho de ubicarse frente a la obra a hacer parte de ella. “Esas historias de fronteras que deben atravesarse y de distribuciones de roles que deben alterarse corresponden ciertamente a la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio ámbito y a intercambiar sus lugares y sus poderes”⁷ Esta obra lleva a que el ciudadano replantee la relación que tiene con el espacio urbano que hace parte de su diario vivir, cuestionándose sobre su postura sobre el mundo, sobre esa realidad, sobre su historia y sobretodo sobre su memoria y qué hacer con ella. Andreas Huyssen habla de cómo hay una importante labor en la recuperación de la memoria, pero una vez se hace ¿qué pasa con ella? Ahí es donde los artistas juegan un papel fundamental que completa la labor del historiador, transformando la obra en conocimiento histórico. Encina dice que la mayoría de los jóvenes paraguayos ignoran los acontecimientos que ocurrieron no hace tantos años en esos lugares donde hoy suelen hacer sus actividades rutinarias.

El archivo y el tiempo

Hay un importante trabajo de remontaje a partir de material de archivo en el que “el artista no crea con los medios dramáticos del cine si no que impone su visión al material rodado (hecho) por otros, es decir, tergiversa la visión (inicial) que le habían

⁶ *Ibíd*

⁷ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010

querido dar a su material... el montaje pasa a ocupar un lugar de preeminencia, como elemento expresivo, creador de sentido y se generan colaterales de carácter ético (desvío del sentido del material)...”⁸ El sentido de la obra de Encina está en la re-utilización de esas imágenes y sonidos, que al igual que Noche y Niebla de Alain Resnais, toma las imágenes captadas por otros y logra dar otro sentido. Foucault dice:

“El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho muy de lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extrema palidez. El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de su funcionamiento. Lejos de ser lo que unifica todo cuanto ha sido dicho en ese gran murmullo confuso de un discurso, lejos de ser solamente lo que nos asegura existir en medio del discurso mantenido, es lo que diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia.”⁹

Al hacer un recorrido simbólico, repitiendo un acontecimiento que sucedió hace más de 30 años, imaginando a través de los sonidos lo que ocurrió dentro de un predio y viendo los rostros de los cuerpos que alguna vez estuvieron flotando en el río, la dimensión de la historia del espectador cambia; con la evidencia del archivo hay una conciencia más profunda de que eso realmente sucedió ahí, en ese lugar donde ahora se está parado, “actuando por bloques de sensaciones en los que todo se mezcla, el ojo y el sonido, la oreja

⁸ WEINRICHTER, Antonio. “Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental.” Colección Punto de Vista No4. 2009. Pamplona. España

⁹ Foucault, Michel. “La arqueología del saber”. Foucault, Michel. La arqueología del saber (2003) Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI

y la imagen, la percepción del instante en el juego bascular del olvido y la memoria, el cine no puede tratar separadamente el espacio. Le resulta imposible tomar o atravesar trozos de espacio sin transformarlos en trozos de tiempo. Por otra parte, ningún movimiento podría concebirse sin ese transporte del espacio al tiempo”¹⁰ Así es como la percepción del espacio y el tiempo de la obra cobran una nueva dimensión dentro de este paisaje urbano “Pero lo que hace el cine, lo que nos hace sentir y de ese modo, también, nos incita a pensar, es una transformación continua de uno a otro: metro tras metro, segundo tras segundo, la sensación de espacio se transforma en sensación de tiempo. Si bien en su desmesura, el cine puede soñar con atrapar todos los espacios, desde el casi infinitamente pequeño; si es capaz de presentar ante nuestros ojos, como un mago de feria, trozos de espacio de la mayor variedad, tal dispersión habrá de ser reglamentada, reunida, reunificada, vuelta a dividir, en una palabra, transformada, por su paso por la regla temporal. Cualquiera sea el espacio filmado, habrá de ser digerido en la duración. Esa duración será su calidad primordial. Es ella quien lo llena o lo vacía de sí mismo o de otra cosa, quien lo abre y lo desplaza, lo coloca y lo arma en conjuntos de duraciones diferentes”¹¹ El tiempo aparentemente “muerto” entre una instalación y otra, es un tiempo de creación para el espectador que le permite casi vivir y revivir los hechos históricos expuestos en cada punto lo visto en un tiempo dilatado, casi real. “Una imagen que ultrapasa las ilusiones del espacio divisible y del tiempo abstracto para transformar el movimiento verdadero y, por tanto, cada uno de sus instantes indivisibles, el corte móvil de un todo permanentemente abierto, cambiante, expresión de la “propia duración” en la medida que ella nunca para de cambiar”.¹² La discontinuidad narrativa y aleatoria permite que el observador reconstruya la obra a partir de sus propias vivencias. “Nuestros ojos siguen un paso agitado y errático hacia las profundidades: es un ensamblaje de zonas locales de tridimensionalidad, zonas imbuidas de claridad alucinatoria, que aunque agrupadas nunca se unen en un campo homogéneo. Es un mundo que simplemente no comunica con eso que produjo la escenografía barroca o los vistas de ciudades de Canaletto y Bellotto. Parte de la fascinación que producen estas imágenes se debe a su desorden inmanente, a las fisuras que disrumpen su coherencia.”¹³

¹⁰ COMOLLI, Jean-Louis. “La ciudad filmada” en “Ver y poder”. Aurelia Rivera/ Nueva librería. Buenos Aires. 2007

¹¹ *Ibíd*

¹² DELEUZE, Gilles. “Imagen y movimiento”.

¹³ CRARY, Jonhatan. *Techniques of the Observer, On vision and modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge Mas. MIT, 1996

En “Notas de memoria” la disposición espacial, temporal, la ubicación del espectador frente a la obra hace que inevitablemente pensemos en una relación estrecha entre la obra y el teatro. Aquí se puede retomar la idea del teatro como espacio de encuentro de la comunidad, lugar en que se podía tomar conciencia de la realidad. El teatro es entonces el lugar de reflexión del grupo social. Para no traicionar la idea de una acción comunitaria, el teatro redefine nuevas fórmulas para que el espectador deje de ser tal y entre en una labor activa, pero se produce una contradicción, es decir, se pretende que el espectador deje su rol de espectador, para pasar a ser algo más, pero así se lo aleja de su libertad crítica.

Por otro lado, esta obra hace una propuesta en el manejo del tiempo que apela a la preocupación de los modernistas en cuanto al manejo del tiempo con respecto a la duración de la experiencia. Al contrario de lo que piensa Michael Fried sobre que la obra debe presentarse instantáneamente para convencer sin demora, “Notas de memoria” focaliza su argumentación en esos momentos de silencio, de incertidumbre de lo que se verá y escuchará en el próximo paraje de la instalación. “Ahora las nuevas obras no creen en la revelación, ellas niegan las categorías a priori del espacio y del tiempo y se construyen progresivamente a partir de ajustes múltiples de un trabajo de la memoria y también de posturas anticipatorias.”¹⁴

En la obra el espectador tiene el punto de vista privilegiado de vivir sensorialmente la obra a partir de múltiples dispositivos (objeto, luz, espacio y cuerpo humano) dispuestos en ciertos espacios y en cierto orden o desorden que hace que decida su nivel de involucramiento. Esto da una especie de complejidad de escenarios que interactúan: la fotografía, la pantalla, la performance del espectador en la instalación que se desplaza entre las imágenes o permanece frente a ellas a su propio ritmo y cambiando de postura y perspectiva a su antojo. Aquí vale detenernos en lo que la perspectiva aporta en la instalación. La instalación “por medio de la imagen recupera la escena de una dimensión perdida, la restablece en su tridimensionalidad, creando un espacio penetrable y practicable en el cual nuevas relaciones pueden convertirse en escena”¹⁵ Más que colocar la historia en escena, el cine la representa y la (re)construye, atribuyéndole las formas de su definitiva visibilidad. Para Jean-Louis Comolli, la eficacia de la puesta en escena histórica se debe a la conciencia de la existencia de un espectador, reiterada en el pacto de proyección, en el

¹⁴ DUGUET, Anne Marie. “Dispositifs”. Vidéo Communications no. 48, Paris.1988. Tradução de Fernanda Gomes

¹⁵ Ibíd

registro automático “objetivo” de la máquina-cine, paradójicamente reforzada por la conciencia de que el cine es un espectáculo maquinado¹⁶.

De acuerdo con la definición de concepto que da Sol Lewitt en este tipo de arte, “la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra. Todos los planos y decisiones son definidos previamente en torno a un concepto, luego, la ejecución es una cuestión sin importancia. La idea se convierte en una máquina que fabrica arte”¹⁷

La de-construcción de la obra: el espectador/actor

El espectador tiene niveles de conciencia no solo reflexiva, sino creativa y estética ante la obra, es la experiencia sensorial que implica por ejemplo el paseo de la catedral al puerto o al edificio de ex investigaciones, o el quedarse parado en una situación casi catártica frente a los cientos de rostros de los desaparecidos. En “Notas de memoria” La carga emotiva que tienen los elementos de la ciudad que intervienen en ese trayecto logra que los asuncenos ya nunca vuelvan a ver la catedral como la catedral y el río como el río, queda la imagen de la injerencia artística registrada en su memoria. Y así, después, cada vez que repita ese recorrido, en su mente perdurarán resonancias de las historias ahí acontecidas. La imagen de la ciudad cambia de jerarquía mental, sentimental y anecdótica, al ser alterada con imágenes no pre-establecidas en esos lugares. Coulter Smith en su libro “De-construyendo las instalaciones” habla de la importancia de-construir la barrera entre el espectador y la obra de arte que está estrechamente unido al antiguo objetivo vanguardista de incorporar el arte en la vida cotidiana. Aquí el espectador hace un ejercicio de memoria importante al hacer un peregrinaje por lugares con una carga histórica significativa.

Concepto y dispositivo se mixturán en la instalación para que el espectador tenga una perspectiva privilegiada al haber múltiples dispositivos dispuestos en ciertos espacios y en cierto orden o desorden, suministrando una multiplicidad de escenas, sumado a la performance que permite una exploración física que da al participante una manera favorecida de percepción de la obra. Esto tiene relación con lo que Anne Duguet retoma a Morris con respecto al arte minimalista “De la misma forma, la instalación de video propone que el visitante se desplace en torno, delante o a través de la obra, destacando la

¹⁶ COMOLLI, Jean-Louis, *Le Miroir a Deux Faces*, in AA.VV., *Ârret sur Histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997

¹⁷ DUGUET, Anne Marie. “Dispositifs”. *Vídeo Communications* no. 48, Paris.1988. Tradução de Fernanda Gomes.

relación entre la obra minimalista y la teoría de la relatividad”¹⁸ La obra se presenta esencialmente como un proceso que se sigue realizando de manera permanente por la modalidad de su producción. Es una obra abierta en el sentido que se presta a una infinidad de interpretaciones y nunca será un producto único, ni acabado en la medida que cada una de las miradas implica una variación y ahí es donde el espectador se convierte en creador y actor al mismo tiempo y respondemos a la pregunta ¿Cómo un espectador que históricamente ha sido pasivo frente a la pantalla ahora es sometido a otro tipo de relación, donde las estructuras narrativas clásicas desaparecen y entra a participar activamente en su construcción, en lugar de quedar seducidos por las imágenes? Jacques Rancière habla de cuando el artista deja de pensar en el espectador como un ser ignorante al que hay explicarle todo, ocurre una liberación creativa. “Se le mostrará entonces un espectáculo extraño, inusual, un enigma del que debe buscar el sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas”¹⁹. Poniendo en acto su principio vital, distinguir la posición del espectador/creador a la de los observadores de una exposición o de una película de cine. El espectador ya está emancipado, no necesita ser educado porque ya hace la labor primaria de actuar como lo que es: un espectador que “Observa, selecciona, compara e interpreta”. Lo valioso es cuando el artista logra trascender y generar interrogantes en él, incitarlo a ser activo en el sentido de convertirlo en un investigador, creador y productor de la misma obra. “Despachar los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que las palabras son solamente palabras y los espectáculos solamente espectáculos puede ayudarnos a comprender mejor de qué modo las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos.”²⁰

La idea de creer que la pasividad del espectador es producto de la mirada que ejerce en contraposición a la acción de la instalación, es una falsa creencia que no toma en cuenta que en el proceso de mirar ya hay una acción. El espectador: «observa, selecciona, compara, interpreta»²¹, decide qué hacer con lo que tiene al frente y de qué forma eso se relaciona con su vida. El artista presupone la identidad de la causa y el efecto, admite como suyo el trabajo de recepción de la obra. En estas obras se podría analizar esa re-acción del

¹⁸ Ibíd

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. El espectador emancipado. Buenos Aires, Manantial, 2010

²⁰ Ibíd

²¹ Ibíd

observador desde lo que WJ Mitchell llama una doble conciencia. El hecho de actuar ante la imagen como si ésta tuviera cierta subjetividad, lo que hace que incluso se comporte como si creyera en ella, le pone alma y va coherente con respecto al concepto que el artista quiere desarrollar en su obra; la de tocar esa sensibilidad que tiene el espectador frente a una imagen, en particular la imagen de un rostro. Hay quienes ven en lo que se está proyectando a otra persona, que de alguna manera está ahí presente (someone else), así sea su espíritu o su energía. En la obra hay una ‘idolatría crítica’ (Mitchell, 2005), un espacio que se abre para que las imágenes expresen su contenido (no necesariamente su significado, o la intención de un autor), un contenido que probablemente está dentro del imaginario del que la ve. Las imágenes salen de su círculo de confort, se ponen incómodas, se movilizan, hablan. Se trata de hacer ‘sonar al ídolo’ (la imagen), “rompiendo su silencio, haciéndolo hablar y resonar, y transformando su oquedad en una cámara de eco para el pensamiento humano.”²²

El hecho de que las imágenes que se proyectan sean reales genera hace que emerja el lado inocente, mágico y supersticioso de las personas, que aun en los tiempos modernos continua siendo parte de la vida. Estas fotografías muestran rostros y detrás de esos rostros hay un alma, lo que hace posible hablar con ellas, insultarlas, reclamarles, llorarlas, es un rostro al que se puede odiar, o quizás admirar.

En la obra de Encina las imágenes que ahí se muestran constituyen el final de la cadena de la memoria colectiva y que los artistas definen en sus obras. “El físico André-Marie Ampère en sus escritos epistemológicos utilizó el término *concrétion* para describir cómo una percepción siempre se amalgama con una percepción precedente o recordada. Las palabras *mélange* y *fusion* aparecen frecuentemente en su ataque a las nociones clásicas de “puras” sensaciones aisladas. La percepción, como escribió a su amigo Maine de Biran, era fundamentalmente, “*une suite de différences successives*”²³ Cuando el espectador se enfrenta a las miradas de las fotografías proyectadas, hace un recorrido mental a través de las imágenes de rostros que se han ido transmitiendo por siglos de una época a otra y están en todas partes: en los muros, iglesias, museos, monumentos, hoy en día en las pantallas del televisor y el computador. Imágenes que están cargadas de amor, miedo, respeto o piedad. Se repiten posiciones, gestos y colores que recuerdan estas imágenes. Son las

²² WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Colección Punto de Vista No4. 2009. Pamplona. España

²³ AMPÈRE, André -Marie, “Lettre à Maine de Biran” [1809], in *Philosophie des Deux Ampères*, ed. J. Barthélemy-Saint-Hilaire (Pars, 1886), p. 236.

imágenes sagradas de la bondad y las imágenes estigmatizadas de la maldad. Víctima y victimario.

Bibliografía

- BAUDRY, Jean-Louis. Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. In l'effet cinema. Colección Ça cinéma. 1975 -
- COMOLLI, Jean-Louis. "La ciudad filmada" en "Ver y poder". Aurelia Rivera/ Nueva librería. Buenos Aires. 2007
- CRARY, Jonhatan. Techniques of the Observer, On vision and modernity in the Nineteenth Century. Cambridge Mas. MIT, 1996
- DIPAOLA, Esteban. "Imágenes móviles: urbanismo y circulación en la cinematografía contemporánea" CONICET, IIGG-UBA
- DUGUET, Anne Marie. "Dispositifs". Vidéo Communications no. 48, Paris.1988. Tradução de Fernanda Gomes
- Georg Simmel on Sociability and Social Forms. The Metropolis and Mental Life, en LEVIN, D. (ed.) Chicago: Chicago University Press, 1971
- MITCHELL, WJT. What do Pictures Want? The University of Chicago Press, 2009
- RANCIÈRE, Jacques. El espectador emancipado. Buenos Aires, Manantial. 2010
- WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental. Colección Punto de Vista No4. 2009. Pamplona.
- DELEUZE, Gilles. "Imagen y movimiento".