

NUEVAS FORMAS DE CIRCULACION DE LO COTIDIANO: ALGUNAS PROPUESTAS ACTUALES DE DIARIO AUDIOVISUAL EN ARGENTINA

Lic Malena Di Bastiano (FBA – UNLP)

El presente escrito es un avance de una investigación personal que entronca con la investigación en curso *Nuevos espacios institucionales, recreación de dispositivos y practicas espectatoriales urbanas* (FBA, UNLP) donde se indaga acerca de manifestaciones emergentes en las culturas urbanas ligadas a las artes audiovisuales en sentido abarcativo, incorporando las transformaciones y posibilidades crecientes del post-cine y las artes electrónicas y el doble movimiento de convergencia tecno-mediática y de expansión bajo formas híbridas. De esta manera se analizan nuevas formas de actividad creativa e identidad colectiva, sus formas y espacios de circulación.

Asumir el estudio de algunas producciones locales y actuales vinculadas al *diario audiovisual* que toman a Internet como espacio exhibitorio, conecta en principio fuertemente con la propuesta que Michel De Certeau de “exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos...articuladas en base a los “detalles” de lo cotidiano”¹.

Y olvidaba el azar de la circunstancia, la calma o la precipitación, el sol o el frío, el principio o el fin de la jornada, el sabor de las fresas o del abandono, el mensaje medio entendido, la primera página de los periódicos, la voz en el teléfono, la conversación más anodina, el hombre o la mujer más anónimos, todo lo que habla, hace ruido, pasa, viene a la mente, existe.²

El abordaje de estas nuevas formas públicas de diario personal audiovisual no hace más que recuperar a través suyo la “proliferación de historias y operaciones heterogéneas que componen los *pachworks* de lo cotidiano”³.

En el diario audiovisual convergen el discurso autobiográfico, el descriptivo, la crónica, el testimonio, el documental y el cine y video experimental o de vanguardia.

Respecto de lo autobiográfico -entendido como articulación entre mundo, texto y yo⁴ que busca “recuperar el movimiento de una vida”⁵, de una existencia- el diario se refiere al mantenimiento

¹ De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano*, Ed. Universidad Iberoamericana: México, p. 46

² Sojcher, J. (1976) en *Démarche poétique*, París, UGE, citado por De Certeau, M (2000). *Op. cit.*, p. 48

³ De Certeau, M. (2000). *Op.cit.*, p. 44

⁴ Villanueva, D. (1993), “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía” en Romera, J. *Escritura autobiográfica*, Visor: Madrid.

⁵ May, G. (1982), *La autobiografía*, Fondo de Cultura Económica: México.

periódico y fragmentario de un registro de tipo personal de aspectos que envuelven e implican la vida cotidiana de quien lo lleva a cabo.

En este sentido, el diario como forma privilegia más el trabajo sobre fragmentos, porciones, micro relatos in media res, impresiones parciales inscriptas y conectadas a un presente vivido y revivido antes que la intención de constituir un gran relato, reconstrucción o reconstitución de una vida puesta en perspectiva como discurso cerrado y conclusivo, interés que suele ostentar la autobiografía en general.

Esta última opera a partir de una decisión que nos hace volver a buscar imágenes, testimonios, elementos de un tiempo ya pasado en pos de construir una imagen y un relato de él, actúa retrospectivamente. Un diario en cambio es una decisión que se asume como compromiso en y con un presente y que se lleva durante un tiempo como proyecto. El material que lo compone serán así los acontecimientos, elementos, seres, impresiones y reflexiones que forman parte de una vida y su entorno inmediato.

Implica así imágenes del mundo, o más bien del yo con respecto al mundo⁶ y coquetea con el hecho de ser en realidad para “uso” de quien lo hace, por lo que reviste características de lo íntimo o coloquial, lo privado. Esto define mucho de su retórica y apariencia (en el caso audiovisual) en cuanto a que no busca en primera instancia cumplir con una función comunicativa, dirigirse a un interlocutor. Al conservar las marcas de ser originalmente un texto planteado para un “sí mismo” cuando se abra al ámbito público cualquier otro lector o espectador se verá colocado en cierta forma en una posición de intruso, de voyeur, un espía asomándose a la intimidad o discurrir interno de otra persona.

Aquí es donde interviene lo que Georges May llama “la paradoja fundamental de la autobiografía”⁷: “La narración que hace el autor de su propia vida tiene por virtud, quizá inesperada, quizá mágica, la de reflejar también, aunque de otra manera, la de su lector”. May recuerda en este sentido las palabras de Simone de Beauvoir: “Cuando un individuo se expone con sinceridad, casi todo el mundo entra en el juego”. En esto reside mucho del atractivo de la forma diario: la dialéctica extrañeza-cotidianeidad, yo-otro.

El pacto autobiográfico es la promesa de decir la verdad sobre sí mismo. Esto se opone al pacto de ficción. Uno se compromete a decir la verdad de sí mismo tal como uno mismo la ve. Su verdad. Esto provoca en el lector actitudes de recepción específicas, que yo diría “conectadas”, como en la vida cuando alguno nos cuenta su existencia. Uno se pregunta si la persona dice la verdad o no, se equivoca sobre sí mismo, etc. Uno se pregunta si le gusta. Lo compara con su propia vida, etc. El pacto de ficción nos deja mucho

⁶ Picard, H.R. (2006), “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, A.S.E.L.G.C (Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada).

⁷ May, G (1982). *Op. cit.*

más libres, estamos “desconectados”, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está ya focalizada en el autor, sino sobre el texto y la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario.⁸

Las consecuencias implicadas por el hecho de ser un texto fundado esencialmente en un autodiálogo constituyen uno de los aspectos que conectan fuertemente al diario audiovisual con algunas prácticas experimentales o vanguardistas: cierta idea de esbozo desprejuiciado, ensayo, licencia creativa, la no búsqueda de una forma final acabada y cerrada.

Al tratarse justamente, por el contrario, de una forma abierta, constituida por una colección de vistas o fragmentos extraídos de la vida diaria, el intervalo y la elipsis pasan a ser constitutivos de su estructura.

El modo de organización del material puede estar más o menos apegado al criterio cronológico (al modo de la crónica, respetando el orden temporal en que se produjeron o dieron los hechos o registros) y/o combinarse o inclinarse más hacia la descripción, tal como la concibe Philippe Hamon⁹ como un espacio de detenimiento, dilación, resistencia, que suspende la linealidad opresiva propia de la narración para abrir un juego donde se manifiesten libremente otro tipo de relaciones y capacidades creativas y observacionales.

Hamon dice que la descripción tiene algo de catálogo; base de datos, cantera o depósito (de imágenes, saberes, conexiones, sentidos) que opera mediante un efecto de lista: una enumeración cuyas unidades podrían ser permutables, donde el criterio de orden es menos lógico que formal (ritmo, extensión, duración) y cuya fuerza recae menos en la verosimilitud (*efecto de realismo*) que en lo efectivamente verificable (*efecto de realidad*, registro directo, testimonio).

Debemos interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras ocupaciones, a nuestros ritmos. Interrogar lo que ha dejado de sorprendernos. *Es cierto* que vivimos, *es cierto* que respiramos; caminamos, abrimos puertas, bajamos escaleras, nos sentamos a una mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué?

...

⁸ “Lejeune, P. (2004) “La pasión por la autobiografía”, entrevista con Philippe Lejeune por Manuel Alberca en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Sobre el pacto de la ficción (en relación al discurso de la Historia, véase también Ricoeur, P. (1998), *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ed. Siglo XXI: México, p. 292.)

⁹ Hamon, P (1991), *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Edicial: Bs As.

Me importa poco que esas preguntas sean fragmentarias, apenas indicativas de un método o cuando mucho de un proyecto. Me importa mucho que *parezcan* triviales o fútiles: es precisamente eso lo que las hace más esenciales que muchas otras a través de las cuales hemos intentado inútilmente decir nuestra verdad.¹⁰

Esto resulta fundamental para que se cumpla lo que Philippe Lejeune llama “pacto autobiográfico”¹¹ donde el lector suspende toda incredulidad y acepta los hechos presentados como reales a diferencia de lo que sucede por ejemplo en la novela autobiográfica.

Trasladado al campo audiovisual implica pensarlo a su vez en términos de otro pacto: el que se establece ante el documental en general y -volviendo a lo descriptivo y teniendo en mente los casos de diario audiovisual contemporáneos que analizaremos- particularmente en el sentido con que lo asume Dziga Vertov (cuya obra podría considerarse una prolongación extrema de la toma de vistas Lumière) de la imagen como documento de un mundo que hay que ver y mostrar, de una verdad inscrita en la toma, una vida real que no se cuenta ni se pone en escena sino que se toma (o nos toma) de improviso. Pero donde es alguien quien la toma.

Aumont ya señalaba el trabajo de Vertov sobre el punto de vista directo “que pone en evidencia inmediata y completamente la posición del cineasta en relación a lo que filma”¹², algo que será asumido como premisa por Jean Vigo y su idea de punto de vista documentado, refiriéndose a una mirada asumida y defendida: “Ignoro si el resultado será una obra de arte, pero de lo que sí estoy seguro es de que será cine, en un sentido que ningún otro arte o ciencia puede desempeñar su función... Sino implica a un artista, por lo menos implica a un hombre.”¹³

Resulta paradójico pensar que una de las obras consideradas fundamentales (por el grado de influencia que tuvo) en cuanto a la constitución y desarrollo de la forma diario dentro del campo audiovisual fue *David Holzman's Diary* (1967), una ficción o falso documental de Jim McBride¹⁴ que parodiaba al Direct Cinema y al Cinéma Vérité adoptando algunos de sus recursos formales o conceptuales en un producto híbrido y crítico. Sin embargo, más allá de la intención inicial de su director de cuestionar estas tendencias del cine de aquellos años, la película pone

¹⁰ Perec, G. (2008) “¿Aproximaciones a qué?” en *Lo infra-ordinario*, Ed Verdehalago: Méjico, p.11 (las cursivas son mías).

¹¹ Lejeune, P (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Endymion. (publicado originalmente en Francia en 1975).

¹² Aumont, J. (1984) “Vertov et la vue” en *Cinémas et réalités*, Universidad de Saint-Etienne, citado en Niney, F. (2000) *L'épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université.

¹³ Vigo, J. (1929), “El punto de vista documental. À propos de Nice ” en *Premier Plan*, n.19, Lyon, noviembre de 1961. Ed. español: Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (eds). (1998), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, p. 134.

¹⁴ Lane, J. (2002) “David Holzman's Diary. An unlikely beginning” en *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press.

en escena de un modo revelador y particular, la tensión y relación entre experiencia real y representación, algo que ya formaba parte del cine desde sus primeros años.

El diario audiovisual

El registro y representación de lo cotidiano se conecta desde hace mucho tiempo con el arte en general y desde el comienzo con la producción audiovisual.

Los hnos Lumière basaron gran parte de sus películas en situaciones tomadas de su propia vida y entorno inmediato: *Le repas de bébé* (La comida del bebé 1895), *Partie de cartes* (Partida de cartas, 1896), *La Pêche aux poissons rouges* (La pesca de los peces rojos, 1895), *La Mer* (El mar, 1895), *Bataille de boules de neige* (Lucha de bolas de nieve, 1896), *Bains sur la Saône* (Baño en el Saona, 1897), *Mauvaises herbes*, (Malas Hierbas, 1896), *La toilette du petit chien* (El baño del perrito 1899), entre tantos otros.

La fascinación por este material se debía a muy diversas razones: por un lado, en que el común de la gente se viera reflejada o identificada con lugares, acciones, costumbres y que éstas pasaran a ser presentadas, valoradas y ofrecidas en términos de espectáculo. Este fue uno de los aspectos que hizo que se hablara de las películas Lumière como obras más “democráticas” (aparte de que se tratase de proyecciones hechas para un público numeroso, en una recepción colectiva y compartida) que las del primer Edison que ofrecía personajes y actos de feria en su kinetoscopio donde una película era vista por sólo una persona.

El gusto por el mero (auto) reconocimiento¹⁵ pasaba por mirarse “como a través de los ojos de otro”, algo así como un efecto de extrañamiento: el de ser público del propio protagonismo, lo que se veía reforzado por saberse expuesto en otros países o culturas (concretamente ante la mirada de otros) y a su vez perpetuado en el tiempo, aunque muy probablemente ni los Hnos. Lumière se hubieran imaginado la larga vida que tendrían sus registros.

Trabajar con lo cotidiano implicaría desde entonces lidiar con lo que siguen siendo dos componentes fundamentales del documental y que lo definen y constituyen en su mutua tensión: el azar o lo real como exceso¹⁶ y la puesta en escena o intención compositiva, es decir la conciencia de que se está configurando (a partir de lo real) una imagen que va a ser apreciada como tal.

Labarthe en su artículo "L'espace, le temps, le hasard, le noir, la neige"¹⁷ analiza en este sentido las diferentes versiones de *La sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière* (Salida de los obreros de los talleres Lumière, 1895) exponiendo como a la par que se manifiesta una paulatina necesidad de control de la imagen (organizar el espacio y el movimiento de los actores en torno a una duración determinada) se da la inscripción siempre renovada de lo real

¹⁵ No sólo por efecto de identificación sino que era factible el hecho de aparecer efectivamente en pantalla, posibilidad que potenciaba y constituía un atractivo extra muchas veces explotado por los propios Hnos Lumière para garantizarse audiencia en determinada función.

¹⁶ Bill, N. (1997), *La representación de la realidad*, Paidós: Bs As, p.169.

¹⁷ Labarthe, J. (1995) *Cahiers du cinéma*, N° 489, marzo

como exceso (el “más allá de la representación...”) en los detalles y aspectos que logran escapar a esta búsqueda de dominio.

Estos aspectos están siempre presentes pero en diferentes grados y formas, determinando estrategias, criterios y estilos que deben ser analizados en cada caso.

Del ready made al autoarchivo manipulado

Se podría pensar en dos líneas de trabajo generales en las producciones audiovisuales que giran en torno a lo cotidiano y más particularmente para la forma diario:

Por un lado, el privilegio de la toma directa de lo dado tal cual se produce, es decir, la valorización de lo que se da en un tiempo presente. Lo espontáneo e instantáneo, lo crudo. La recolección de imágenes, la captación de fragmentos de vida.

Por otro lado, trabajos que se definen a partir de un regreso diferido a esa materia prima registrada, la vuelta, el reencuentro que instaura un encuentro de temporalidades distintas, la composición y organización del material en capas de sentido, el collage y montaje a partir de ese acervo o autoarchivo que posibilita y demanda la intervención y manipulación.

En el primer caso, la vida se asume artísticamente como acción, performance.¹⁸ En el otro, la vida se da como construcción de un espacio-tiempo desfasado, recapitulación y memoria.

Hablo aquí de dominantes, acentos, de ideas o estéticas más o menos concientes sobre lo que se quiere hacer o lograr que intervienen y determinan operatorias y resultados. Es decir, y quizás esté de más aclararlo: siempre hay edición y montaje ya sea como criterio inherente a la selección y constitución misma del plano. La diferencia no pasa por más o por menos presencia de algo, sino por el criterio estético que predomina a la hora de construir una imagen audiovisual.

Ir y *volver* son palabras que designan un poco la actitud creativa ya sea de salir a buscar, a ver, asomarse y lanzarse a capturar en presente e in praesentia (la metáfora del cazador ya se ha aplicado varias veces para describir la forma de trabajo del realizador audiovisual, fundamentalmente en el campo del documental); ya sea de volver sobre esos registros-botín, revisarlos, organizarlos, reorganizarlos, reelaborarlos, superponerles o anexarles cosas, manipularlos plásticamente, entrecruzarlos, contradecirlos, acentuarlos, borrarlos, inflamarlos, etc. La presencia del realizador aparece así redoblada, implicada en dos instancias de tiempo presente que se conectan y superponen: la de la toma y la de la edición o montaje.

A la pulsión del momento (su materialidad, su espacio, su tiempo) inscrita en la toma se le superpone la conciencia de esa materialidad como “sustancia fantasmal”¹⁹ maleable.

¹⁸ Ver Taylor, D. (2012) *Performance*, Asuntoimpreso: Bs As.

¹⁹ Expresiones extrapoladas de un análisis que hace Bellour, R. (1971) sobre *Conversations in Vermont* de Frank, R, *Op.cit*, p. 290.

En un caso el espacio y momento fundamental (aunque no único) de trabajo y de toma de decisiones es en el vivo y en el otro la postproducción.

Tanto en una como en otra instancia puede o no intervenir la palabra (sobre todo hablada: relatos, comentarios, reflexiones, lecturas de textos, poesía, etc) y el modo en que aparezca jugará en pos o dialécticamente respecto de lo que propone la imagen (comentario *in situ*, entrevista, diálogo o monólogo en cámara o en off, frases o reflexiones agregadas posteriormente, interjecciones, modulaciones, murmullos, tonos, discordancias, desfasajes, etc).

En ambos casos podrán aparecer también licencias, ingredientes o desvíos hacia la ficción, la experimentación o vanguardia -por ejemplo el surrealismo de Andrés Duque-, pasajes hacia diferentes registros y tonos de lo real, de lo ordinario a lo extraordinario, del sujeto al personaje, borroneos, desmantelamientos (Joseph Morder), etc.

Queda seguramente aún mucho por ver en cuanto a los alcances posibles y al desarrollo de la forma diario en el campo audiovisual.

Ir

La primer línea que propuse se emparenta grosso modo con el gesto estético del ready made: tomar algo del mundo, algo común, banal y en ese acto, volverlo arte. Es allí donde arte y vida conectan. Aunque quizás sería más pertinente formularlo como una pregunta ya que Duchamp busca más abrir grietas y cuestionamientos que plantear aseveraciones.

Aquí encontramos a Andy Warhol mostrando, en sus primeras incursiones como cineasta amateur de 1963, acciones sencillas, cotidianas: *Sleep (de 6 hrs de duración)*, *Eat (45')*, *Haircut (53')*.

Warhol trabaja fundamentalmente sobre la duración sometiendo al espectador a una prueba de resistencia al confrontarlo al “mero” registro de una acción (que da título a sus obras) en tiempo real: hipertrofia de la temporalidad, observación “pura”, vigilante, desafectada, en un tono similar al de un Wiseman (lo íntimo abordado de modo “objetivo”²⁰), dialéctica distancia/cercanía, cuestionamiento de la imagen como representación y espectáculo.

Al tratarse de registros mudos y en blanco y negro se nos remite a las vistas Lumière, acentuando el parentesco pero a la vez estableciendo diferencias: el cine “reinventado” por Warhol retoma la observación del hombre común y sus acciones ordinarias, pero nos coloca ante él de tal manera que nos obliga a revisar y hacernos ciertas preguntas acerca de la naturaleza del arte, el tipo de relación que establecemos con él y sus vinculaciones con lo real.

²⁰ Bellour menciona esta distinción entre íntimo subjetivo e íntimo objetivo en “Autorretratos”, Bellour, R. (2009), *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, Colihue: Bs As, p. 286.

La duración sostenida del plano ya venía siendo trabajada en el cine moderno como bien analizó Deleuze, instaurando el detenimiento y suspenso del régimen de la imagen-acción²¹.

Los *tiempos muertos* como momentos de la banalidad cotidiana aparecen en Antonioni, Rossellini, de Sica, Rohmer, entre otros, para llegar a la extrema *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman donde constituye la base misma de la propuesta. Pero en el caso de Warhol se trata de un enfoque más restringido y restrictivo: una sola acción que en su terca insistencia, casi a desgano, habilita una aporía digna del autor, la de la presencia-ausencia “en la cual cabe al tiempo todo y nada”²².

Warhol aborda así en estas películas, una vez más, a la serie como puesta en juego de los criterios de similitud y diferencia: por un lado, entre arte y vida cotidiana (acciones ordinarias asumidas como performances, tautología en el título, etc); por otro lado, ontológicamente, en cuanto al tipo de registro en sí (inscripción de lo real en una serie fotográfica que descompone y luego reconstituye en apariencia el movimiento de lo real. El efecto de serie se ve reforzado materialmente por el hecho de tratarse además de secuencias de planos repetidos²³ aunque esto pueda pasar desapercibido en la duración total del film por efecto de la duración sobre la atención o bien por no permanecer hasta el final, opción que consideramos está claramente contemplada por el artista como posibilidad receptiva). En este sentido el trabajo sobre la duración y la permanencia en Warhol tiene que ver con la idea del cine como serie paradójica: la única que al ser exhibida, oculta su carácter de serie, para verse como un único plano secuencia (proyecto que continuó bajo la forma retrato en sus *Screen tests* de 4' entre 1964 y 1966, archivo que recopila a los habitués y personalidades que pasaron por la Factory en esos años). Por último, en cuanto a su estructura repetitiva²⁴, al proponer una ambivalencia entre el *más de lo mismo* y la posibilidad de percepción de las sutiles, mínimas variaciones que se dan a lo largo del tiempo que dura el film, lo que deriva inmediatamente en una reflexión acerca del propio valor y sentido que se le adjudica al tiempo a partir de la relación que se establezca receptivamente con la obra y su desarrollo, ya sea en su totalidad o por momentos –oscilación crítica- (pérdida o ganancia, vacío o plenitud, pasividad o actividad, etc). Una reedición extendida de la dialéctica instante cualquiera /instante esencial o privilegiado²⁵. “Cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia”²⁶

El efecto de serie se da a su vez de una película a otra, filmadas todas en el mismo año.

En cuanto a este último aspecto que mencionaba de la obra de Warhol, resulta interesante compararlo con la producción de Stephen Dwoskin (*Naissant* 1964, *Dirty* 1965, *Moment* 1969)

²¹ Deleuze, G. (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós: Buenos Aires.

²² De Diego, E. (2006), “La invención Warhol como plano secuencia. Autobiografía, retratos, fotomatonos y ciertas imágenes filmicas” en *Archivos de la filmoteca de Valencia*, n° 53, julio, p. 40.

²³ Jost, F. (2013) *El culto de lo banal*, Librería: Bs. As, p. 48.

²⁴ La estética de la repetición fue anunciada por Calabrese en Calabrese, O. (1989) *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid.

²⁵ Aumont, J. (1992) *La imagen*, Paidós: Barcelona, p.243.

²⁶ Agamben, G. (2007) “Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo” en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo: Bs As, p.131.

en cuanto al trabajo sobre lo cotidiano, la acción de la inacción, el trabajo sobre el tiempo, la dialéctica cambio/permanencia, ritmo/cadencia.

Otros realizadores representativos de esta línea que podemos mencionar a modo de ejemplo son George Kuchar (*Weather Diary Series* 1986-1990) y Su Friedrich (*Seeing Red*, 2005).

Volver

“El pasado es como un país foráneo. Allí las cosas suceden de una manera distinta”

L. P. Hartley

En la otra línea, la que trabaja en ese espacio de desdoblamiento regido por lo que Anna María Guasch llama “paradigma de archivo”²⁷, podemos situar claramente la obra de Jonas Mekas (*Walden: Diaries, Notes and Sketches* 1969, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* 1972, *Lost, Lost, Lost* 1975, *Zefiro Torna* 1992, *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* 2001), como así también, por mencionar sólo algunos casos, a David Perlov (*Diary* 1973-1983), Jerome Hill (*Portrait* 1972), Su Friedrich (*The odds of recovery* 2002, *Sink or swim* 1990), Joseph Morder (episodios diversos editados a partir del material de su diario íntimo filmado, que lleva desde 1967 hasta hoy), Stephen Dwoskin (*Trying to kiss the moon*, 1994, *Dad* 2003), Jonathan Caouette (*Tarnation* 2003) o el particular trabajo de Andrés Duque (*Color perro que huye*, 2011).

En sus registros cotidianos devotos del cine familiar amateur, Mekas se va a plantear explícitamente de qué forma subjetivar su acercamiento a lo real, cómo reaccionar con la cámara según las cosas ocurren, cómo reflejar lo que siente en el *cómo lo ve*. Para ello acudiría a todo tipo de recursos: movimientos improvisados de cámara, exposiciones de luz no realistas, encuadres descuidados, montaje en cámara, glipses.

Luego reelaborará este material montándolo y mezclándolo con textos (intertítulos) y sonidos (ambientes, conversaciones, comentarios y música) de muy diversa índole: reflexiones, digresiones, poesías, descripciones, música clásica, folk, etc.

La forma final se acercará así a un collage audiovisual, un trabajo en capas (de materia y de tiempos) semánticamente denso que juega por contraste con la banalidad del registro.

La intervención permanente del realizador vuelve más palpable su hacer, colocándolo en 1er plano, volviendo lo real más vivido, más marcado por la experiencia personal.

En el último tramo de su producción que continúa haciendo actualmente, Mekas asume a Internet como espacio de circulación. En 2007 publicó 365 cortometrajes, uno cada día del año, en su sitio web.

²⁷ Guasch, A.M. (2011), *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipología y discontinuidades*, Akal, Madrid.

Dejo pendiente el desarrollo analítico de esta línea de trabajo que me obligaría a extender el presente artículo más allá de los límites planteados para la publicación, en tanto las obras contemporáneas que quiero mencionar para terminar se enmarcan en la primera de estas modalidades de diario.

Algunas manifestaciones actuales de diario audiovisual argentino en la red

“El fin de la autobiografía es transmitir una experiencia humana,
y hay varios caminos para esto.”²⁸

Retomaré la primera línea de trabajo para analizar dos ejemplos locales de diario audiovisual:

Pablo Usunoff y su *Diariominuto*

<http://www.youtube.com/user/Honeydiamante?feature=watch>

y el *Diario Audiovisual* de Agustín Puente

<http://www.agustinpuente.com.ar/diarioaudiovisual.html>

Se trata de diarios confeccionados a partir de registros audiovisuales que utilizan específicamente páginas de Internet de libre acceso como soporte y forma de circulación, colaborando así en lo que se llamó Web 2.0, “una especie de segunda fase de Internet en la que los contenidos los proporcionan los propios usuarios”²⁹. En este sentido, me interesó que en ambos casos se trata de propuestas enteramente producidas por sus realizadores, de forma individual, empleando sus propios recursos tecnológicos y formas de difusión disponibles y gratuitas.

Ambos trabajan con video digital para efectuar sus registros realizados ex profeso en función del diario y tienen la misma unidad temporal límite: 1 minuto de duración.

En este sentido, y a diferencia de otros casos, no se trata de propuestas basadas en diarios íntimos escritos que posteriormente son mezclados con otros materiales (fotografías, audios) y trasladados a un sitio Web³⁰.

²⁸ Lejeune, P. (1994), *Op. cit.*

²⁹ Mendibil, Á. (2007), “World Wide Mondo: Descargas de realidad” en Domínguez, V. (ed.) *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital*, Universidad de Oviedo, p. 123. Este artículo también menciona a los consabidos videoblogs como versiones videográficas del diario personal, tomando como entradas de diario cada registro del blogger hablando a la webcam, contando sus impresiones y vivencias individuales. La oralidad en presente sustituyendo la palabra escrita.

³⁰ como es el caso de *Album* de Ana Casas Broda mencionado por Rebeca Pardo en Pardo, R. (2013) “E-Identities: el yo en el net art” en *Estéticas del media-art*, José L. Crespo Fajardo (coord.), Eumed.Net, p.188 donde dedica un apartado a analizar los diarios audiovisuales. Pardo después menciona dos experiencias de net-art límites para ser consideradas bajo esta denominación, en tanto

Por otro lado, en tanto los dos poseen una formación en artes audiovisuales, y pueden ser considerados potencialmente como artistas emergentes, lo que me interesó es ver de qué forma se pone en juego en sus propuestas una dialéctica o intersección entre este *savoir faire*, en un proyecto asumido como una plataforma de experimentación personal, catarsis realizativa o ensayo, y el hecho de verse convocados como sujetos en sí por la necesidad de capturar (y luego compartir) el pulso de su propia existencia, una especie de puesta en valor o apología de la vida común. Creo que lo más interesante de la forma diario audiovisual reside en este cruce. ¿En qué punto este tipo de registro convoca más al artista que al hombre?

Diariominuto

Pablo Usunoff comenzó el 24 de noviembre del 2012 a grabar primero de forma periódica, luego más erráticamente, videos de su entorno cotidiano que sigue produciendo y que suman al día de hoy un total de 69.

Sus videos van siendo numerados de acuerdo al orden de subida al canal de youtube de su autor y no siempre en correspondencia con el orden en que se efectuaron los registros, lo que resulta interesante en tanto manifiesta que la idea de diario en este caso se vincula menos con el discurrir del tiempo real, cronológico, como fuente proveedora de material, que con el compromiso de subir material frecuentemente a Internet. Aquí podemos inferir que lo que en primera instancia se planteó como un desafío o juego personal pasó enseguida, por efectos de seguimiento y expectación propios de su puesta en circulación a convertirse en un evento comunicacional antes que artístico (“¿qué tendrá Pablo para compartirnos hoy?”), un efecto, podemos pensar, vinculado a una modalidad “televisiva”; de hecho, se aloja en un *canal* personal de youtube. En este sentido, en los lapsos en que por debidas razones se suspendió, menguó o retomó el flujo de subida, en el sitio Facebook *Diariominuto* se dieron los anuncios necesarios para mantener la conectividad con sus seguidores y regular el nivel de expectativa. Esta búsqueda de contacto directo con la gente mediada por la pantalla de Internet no responde a otra cosa que a la necesidad de encontrar un espacio adecuado, lo suficientemente abierto, indefinido, accesible y popular para una propuesta que su propio realizador no concibe ni define en términos tradicionales como obra de arte. Y así es que se optó por Youtube.

Los videos, a veces planos secuencia, a veces combinaciones de algunos planos por corte, reúnen diferentes personajes, ámbitos y objetos, acciones o poses, recurrentes o casuales en relación a los trayectos que el propio realizador va haciendo y con la cosas que en ellos se va topando, objetos casuales que captura cámara en mano y que van dibujando los intereses y sensibilidades individuales del realizador. En este sentido, Comolli sostiene: “La mirada nunca es solamente la mirada del hombre sobre el mundo, es también (y a veces sobre todo) la

consisten en la apertura directa de webcams: *JennyCAM* (1996-2003) de Jennifer Ringley y el pseudo Gran hermano de Ai Weiwei en 2012 como protesta a la vigilancia de que era víctima por parte del gobierno chino.

mirada del mundo sobre el hombre... que me devuelve en su mirada el eco de la mía³¹. Esa mirada que lanzo al mundo no hace otra cosa que ponerme en evidencia, mostrarse en tanto que mirada: qué muestro, cómo lo muestro, eso me define, traza mi contorno y mi posición en el mundo.

Difícil abarcar en una sola descripción el material heterogéneo de los diariominutos: detenimientos, naturalezas muertas que nos recuerdan inintencionadamente a Ozu, pequeñas acciones, descubrimientos casuales, texturas, esbozados gags que nos remiten a Jacques Tati, mascotas y momentos con amigos o familia, postales callejeras, todo el universo de un cotidiano que se redimensiona en lo macro y lo micro y se explora en sus múltiples sentidos y cualidades.

Con el transcurrir de los meses, lo que le devolvió el mundo como mirada fue la propuesta de mostrar su *Diariominuto* en un Festival de cine (REC) a celebrarse en un Teatro-museo, el *Teatro Argentino de La Plata*.

Lo interesante fue que entre la curadora y el propio Pablo se dieron cuenta que el ámbito natural para visionar sus diarios audiovisuales era Internet y que debían pensar otra forma de mostrarlos en este nuevo espacio. Esto dio lugar a un evento performático que consistió en la proyección de una serie de los video diarios seleccionados y coordinados con canciones tocadas en vivo por el realizador (canciones de su invención, pero no confeccionadas específicamente para los videos) que por momentos se superponían y por otros dejaban oír, respetándolo, al sonido de los mismos. Dos facetas creativas de la misma persona se entrelazaron así generando curiosos efectos de sentido en el cruce entre palabras, tonos, ritmos e imágenes en movimiento reforzando muchas veces ciertas impresiones o funcionando a contrapunto con algunos pasajes de los videos.

De esta manera, tanto los diariominutos como las canciones dejaron de ser allí lo que habían sido para conformar juntos algo distinto y nuevo, una experiencia más cercana al video musical, con rasgos modulatorios improvisados en vivo propios de los benshi japoneses.

Diario Audiovisual

Agustín Puente por su parte realizó una serie de registros entre enero y mayo del 2012. Aparecen organizados cronológicamente en su sitio web, consignando las fechas en cada caso.

Trabaja siempre la idea de una toma única de 1 minuto de duración.

Los primeros dos meses darán cuenta así de sus vacaciones y del verano. Y del regreso a casa. El contenido de las capturas arma un relato de vida, un recorrido.

³¹ Comolli, J.L (2002) "Carta de Marsella sobre la autopuesta en escena" en *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Simurg, p. 135.

Otras veces sus imágenes pierden anclaje y figuración, recaen en la abstracción visual, ya sea por distancia (acercamiento o alejamiento), por encuadre o posición de la cámara, velocidad, enfoque o desenfoque o balances en cámara.

Ponen en juego muchas veces una exploración del espacio a la caza de lo maravilloso: efectos de luz, reflejos, apariciones que resultan de primera impresión fantásticas, ya sea por sus cualidades o por la curiosidad e intriga que suscitan al no poder darles una referencia inmediata.

El mundo cotidiano de Agustín Puente implosiona en imágenes, caleidoscópicamente y hace de lo ordinario, lo extraordinario, de lo semejante, lo deforme, de lo común, algo extraño. En este sentido, se aleja del cultor de lo banal y se acerca al coleccionista y su búsqueda de curiosidades.

Estas imágenes-hallazgo que nos invitan a ver de nuevo, a redescubrir la potencia de la imagen al volverla algo potencialmente extraño, único, se acompañan de un sonido tomado en cámara que alude a un espacio-marco cotidiano que no vemos, que queda fuera de campo (voces, ruidos ambiente, sonidos urbanos, etc), lo que funciona como un contraste interesante que resalta y redimensiona el trabajo in situ del realizador, el grado de despegue o apertura visual hacia planos micro o macro de un entorno concreto y habitado.

Bibliografía

Agamben, G. (2007) "Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo". *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo: Buenos Aires.

Aumont, J. (1984). "Vertov et la vue". *Cinéma et réalités*, Universidad de Saint-Etienne.

Aumont, J. (1992) *La imagen*. Paidós: Barcelona.

Bellour, R. (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Colihue: Buenos Aires.

Bill, N. (1997). *La representación de la realidad*, Paidós: Buenos Aires.

Calabrese, O. (1989) *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid.

Comolli, J.L (2002) "Carta de Marsella sobre la autopuesta en escena". *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Simurg.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*, Ed. Universidad Iberoamericana: México.

De Diego, E. (2006), "La invención Warhol como plano secuencia. Autobiografía, retratos, fotomatones y ciertas imágenes filmicas". *rchivos de la filmoteca de Valencia*, nº 53.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós: Buenos Aires.

Guasch, A.M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipología y discontinuidades*, Akal, Madrid.

Hamon, P. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Edicial: Buenos Aires.

Jost, F. (2013) *El culto de lo banal*, Librería: Buenos Aires.

Labarthe, J. (1995). *Cahiers du cinéma*, Nº 489, marzo.

- Lane, J. (2002) "David Holzman's Diary. An unlikely beginning" en *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Endymion.
- Lejeune, P. (2004). "La pasión por la autobiografía", entrevista con Philippe Lejeune por Manuel Alberca en *Cuadernos Hispanoamericanos*.
- May, G. (1982), *La autobiografía*, Fondo de Cultura Económica: México.
- Mendíbil, Á. (2007). "World Wide Mondo: Descargas de realidad" en Domínguez, V. (ed.) *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital*, Universidad de Oviedo.
- Perec, G. (2008). "¿Aproximaciones a qué?". *Lo infra-ordinario*. Verdehalago: México.
- Picard, H.R. (2006). "El diario como género entre lo íntimo y lo público", A.S.E.L.G.C (Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada).
- Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI: México.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto impreso: Buenos Aires
- Vigo, J. (1961). "El punto de vista documental. À propos de Nice". *Premier Plan*, n.19, Lyon.
- Villanueva, D. (1993). "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía" en Romera, J. *Escritura autobiográfica*, Visor: Madrid.