

De la imagen captura a la imagen resistencia. Reapropiaciones críticas de los primeros tiempos en dos performances audiovisuales.

Malena Di Bastiano

Arkadin (N.º 5), pp. 81-92, agosto 2016

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

DE LA IMAGEN CAPTURA A LA IMAGEN RESISTENCIA

**Reapropiaciones críticas de los primeros tiempos
en dos performances audiovisuales**

MALENA DI BASTIANO

malena.dibastiano@gmail.com

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/02/2016 | Aceptado: 13/05/2016

RESUMEN

En torno al caso del proyecto de la *Glass House*, de Sergei Eisenstein, Daniele Dottorini revisa El artículo propone, a partir de un estudio de casos, una reflexión acerca de cómo opera el discurso de poder de la modernidad en la constitución de la imagen del hombre y su presencia en pantalla en el cine de los primeros tiempos, estableciendo una relación crítica entre esta producción y la propuesta subjetiva, contestataria y experimental a fines de la década del sesenta de dos performances audiovisuales particulares, sugiriendo que se opera entre ambos momentos un desplazamiento que va del verse *expuesto* (imagen-captura) al exponerse como gesto emancipatorio y revolucionario.

PALABRAS CLAVE

Performance audiovisual; mirada; sociedades de control

«A pesar de su lamento sobre estar atrapado en el «imperio de la mirada», Foucault entendió que su poder era limitado. En toda su ocupación sobre el poder, incluyendo el poder del ojo para dominar lo que es visto, Foucault reconoció, después de todo, lo inevitable de la resistencia.»

Martin Jay (2004)

«Tan pronto como hay una relación de poder, hay una posibilidad de resistencia [...] No el lugar del gran Rechazo, alma de la revuelta, foco de todas las rebeliones, ley pura del revolucionario, sino algunas resistencias [...] posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, deslizantes, violentas, irreductibles, prontas al compromiso, interesadas o sacrificadas.»

Michel Foucault ([1977]1995)

1894 -1900 / 1966 -1970

¿Qué es lo que se hace visible¹ en cada uno de estos momentos? ¿Dos cosas diferentes o más bien, dos caras o fases de lo mismo? ¿Qué podemos ver allí?

A partir de dos performances audiovisuales de finales de la década del sesenta puestas en diálogo con películas en cierto sentido *fundantes* del cine, podríamos brevemente expresarlo en estos términos: por un lado, se trata de imágenes dominadas a la vez que dominantes, enmarcadas y constituidas en el discurso de poder de la modernidad y sus condicionamientos; por otra parte, imágenes críticas que, situadas desde una productividad subjetiva, contestataria, experimental y marginal dentro del campo audiovisual contemporáneo, funcionarían como pequeñas fugas, derivas reflexivas y autocríticas de la producción audiovisual occidental, actuaciones –sin explicación– de su puesta en crisis. De esta forma creemos que se opera, entre las obras consideradas, un desplazamiento crítico que va del *verse expuesto* (imagen-captura) al *exponerse* como gesto emancipatorio. «Frente al afuera diagramático del poder [...] el adentro de la subjetividad, el pliegue en el que resiste y se forma el sujeto, la doblez donde se encierra el deseo [...] aquello que internamente mueve al sujeto, lo que en realidad se encuentra en el centro del engranaje» (Hernandez Navarro, 2007: 78).

No queremos decir tampoco que los ejemplos que proponemos para cada momento remitan exclusivamente a una de estas fuerzas, aunque podamos aquí hacerlas dialogar contrapuntísticamente de esta forma. Seguramente habrá mucho más de crítica a su tiempo en Bas Jan Ader o Albert Fine que a una cierta configuración discursiva de los inicios del cine a fin del siglo XIX que pareciéramos poner, desconfiados, bajo la lupa. Del mismo modo, tampoco consideramos al cine de Edison, y mucho menos de los Lumière, como visualidades sin subjetividad ni deseo. No nos propusimos llevar esto tan lejos ni ahondaremos tampoco aquí en estos conceptos y sus amplias derivas teóricas. Sólo buscamos apuntar (como señalamiento y bosquejo) al gesto revolucionario, la «espontaneidad rebelde» (Deleuze, 1990: 149) que creemos ver en estas producciones audiovisuales particulares de fines de los sesenta y comienzos de los setenta asumiendo la limitación que este propósito

¹ En el sentido foucaultiano de *visibilidad*: aquello que puede ser visto en determinada época y sistema discursivo, su condición de posibilidad, «la razón de las cosas (de las imágenes) y de los modos de verlas (de aprehenderlas)» (Hernandez Navarro, 2007: 74).

implica y la inexistencia de una completa traducibilidad e irreductibilidad entre lo que vemos y decimos de ellas. Ser concientes de esto es capital para mantener intacto el potencial revolucionario de la creación artística tal como lo proponía Deleuze: «Hace falta apartarse de la palabra. Crear siempre ha sido algo distinto que comunicar. Puede que lo importante sea crear vacuolas de no comunicación, interruptores para escapar al control» (Deleuze, 1990: 148). No se trata entonces de tomar a las imágenes como evidencia de nada que no sean ellas mismas [Figura 1].

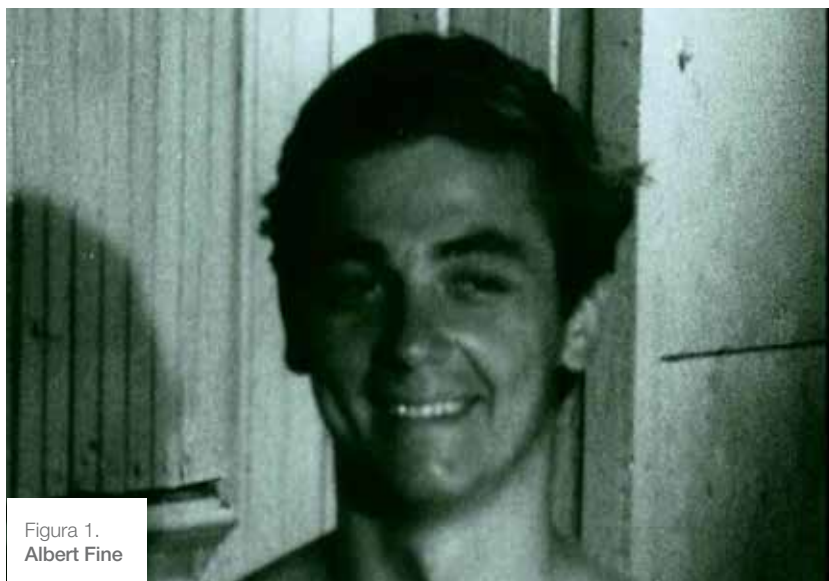


Figura 1.
Albert Fine

Para poder decir lo que queremos decir nos concentraremos así sólo en algunos aspectos, operando un recorte, una selección, incluso en cuanto a lo que habilitaría un análisis in extenso de cada material y que escapa al objetivo de este artículo. Lo que podamos decir y ver allí dará cuenta, a su vez, menos de ciertos sentidos pretendidamente inmanentes acerca de los momentos y obras mencionados, que de una puesta en relación entre ellos con la actualidad de una mirada tal y como acontece hoy.

HNOS LUMIÈRE (REGISTROS VARIOS) / FALL II (1970) BAS JAN ADER.

«La visibilidad es una trampa.»
Michel Foucault ([1975] 2008)

Jean-Louis Comolli dice que la segunda mitad del siglo XIX, que termina con el «nacimiento» del cine, «[...] vive en una suerte de frenesí de lo visible... efecto de la multiplicación social de imágenes: la distribución aún más generalizada de periódicos ilustrados, oleadas de impresos, caricaturas... una extensión geográfica del campo de lo visible y lo representable

[...]. El mundo entero se hace visible al mismo tiempo que se vuelve apropiable (Comolli, 1980: 122).

En este contexto, el hombre se vuelve simultáneamente objeto de observación y de control, se constituye de acuerdo a los requerimientos del poder institucional y su régimen disciplinar y normativo expresado en diversos campos y es bajo estos mismos requerimientos como el sujeto se hizo, en cierto sentido, visible.

El cine de los Lumière fue expresión y estímulo de este momento de exacerbación escópica moderna, resultado de un profundo deseo de capturar lo visible. Se trata de una nueva accesibilidad ocular sin límites, habilitada por la técnica que posibilita una reproducción, multiplicación y circulación hasta entonces inédita de imágenes. Archivo que captura, cataloga, muestra, volviendo disponibles los cuerpos y por ende, ejercicio de poder y de dominación de las imágenes.

Por fuera del sistema carcelario, la vigilancia subyace en la idea de una accesibilidad y transparencia del mundo, una abarcabilidad totalizadora de la mirada² que echa luz (Lumière) encendiendo no otra cosa que «la ficción de que nada hay oculto» (Hernández Navarro, 2007: 119).

Imagen gozosa, placer de (y en) las imágenes de lo cotidiano como vía amable de acceso al mundo en su verdad «tal y como es» (fenoménica y social), y por ende, su pretendido conocimiento.

Resulta fundamental pensar sobre el control y la vigilancia más allá del recurso a imágenes claramente vinculadas a estos sistemas y las relaciones represivas que ellos implican (institución penitenciaria, policial, judicial, fábrica, cámaras de vigilancia) y apuntar a su relación con el deseo:

El control no es la disciplina. Un sistema de control supone un adelantamiento con respecto al deseo [...] Mientras las sociedades disciplinarias vienen después de la actualización del deseo, para reprimirlo, para acotarlo, las sociedades de control suponen una suerte de predicción del deseo. El control supone el ofrecimiento de distintas vías, distintos caminos, ya previstos, por los cuales el deseo ha de circular. Lo cual implica también construirlo según una determinada dirección. Controlar implica predecir y, en parte, producir el deseo (Parodi, 2003).

En este sentido, Parodi cita a Deleuze:

[...] la producción es inmediatamente consumo y registro, el registro y el consumo determinan de un modo directo la producción, pero la determinan en el seno de la propia producción. De suerte que todo es producción: producciones de producciones, de acciones y de pasiones; producciones de registros, de distribuciones y anotaciones; producciones de consumos, de voluptuosidades, de angustias y de dolores (Deleuze & Guattari, 1974: 13).

El discurso cinematográfico aparece funcionando entonces como «punto de tránsito en la relación entre saber, poder y placer» (Williams, 1989). Actualización en imagen de un ordenamiento de la realidad y una constatación: «Las cosas son como son. Toda pregunta,

² Ver en este sentido el artículo de Daniele Dottorini «La transparencia o la utopía ambivalente. Eisenstein, el cine y la *Glass House*» en esta misma publicación.

todo cuestionamiento a las formas y orden imperante debe quedar, lógicamente, excluido» (Parodi, 2003).

En el caso de los Lumière, André Labarthe señalaba en su análisis sobre la *Salida de la fábrica* (1895) como se trataba, ya en esta película inicial del arte cinematográfico y sus múltiples versiones, de una imagen controlada, imagen bajo control: control del espacio, del tiempo y del movimiento de los cuerpos, que la irrupción de lo azaroso no alcanzaba incluso a desestabilizar [Figura 2].



Figura 2.
Salida de la fábrica (1895),
Hermanos Lumière

Saliendo de la fábrica, y yendo más allá también del análisis de esta película efectuado por Harun Farocki en *Arbeiter verlassen die Fabrik* del mismo año que el de Labarthe, año de conmemoración de los cien años del nacimiento del cine, la producción filmográfica de los Lumière abarca todo tipo de prácticas y gestos sociales que dan cuenta del *habitus* del hombre moderno occidental.

El individuo normalizado no es solamente el que trabaja, está en un manicomio, una celda, la escuela, las fuerzas armadas, como señala Foucault, sino también el individuo, varón o mujer, en su casa, en el juego, en todas las actividades sociales de la vida cotidiana (Poster, 1987: 45).

El cine instaurando para un público la *sensación de estar ahí*,³ interacción afectiva con la imagen (que luego será explotada a su forma por los medios de comunicación y su régimen de sensaciones) y adscripción a una conciencia compartida («individuos como nosotros»), imagen colectiva del hombre común protagonista en que reconocerse y leerse. De esta forma, como dice Williams en relación al artículo de Comolli ya citado, «en el origen del cine no sólo

³ Aumont destaca como el público de aquella época experimentaba los efectos de realidad, *lo palpable* en las vistas Lumière, «como si el aire, el agua o la luz [...] se hiciesen infinitamente presentes» (Aumont, 1997: 21).

tenemos un aparato psíquico con una “pasión por percibir” y un aparato tecnológico que hace posible esta percepción; sino que también tenemos, como enfatiza Comolli, un «aparato social» (1989).

Navarro comentará en este sentido la necesidad de comprender la noción de *régimen escópico* de Martin Jay:

[...] como ha intuido Mitchell, no sólo a la “construcción social de lo visual”, es decir, a la manera en que lo que vemos, lo que nos queda de una época, responde a unos parámetros culturales concretos, sino también, y sobre todo, a la “construcción visual de lo social”, al modo en el que se visualizan los propios esquemas y diagramas culturales e históricos. [Es decir], la visualidad, entendida no sólo como la “construcción social de la visión” sino como la construcción visual de lo social (Mitchell, 2003: 39).

Se ha hablado muchas veces acerca del aspecto ideológico del cine de los Lumière y de cómo este colabora con una «iconografía del burgués en todos sus estados», especie de compendio que ya estaba presente en la pintura occidental. Estas colecciones de vistas participan, a su modo, de un afán de acumulación potencial, de la fantasía de reducción de lo real a lo indefinidamente acumulable que se expresa a través de la valoración y recurso al detalle. Hay *mucho* para ver allí. Con el cine hasta aquello que parecía imponderable, fugitivo, irrepresentable y que constituía un desafío para la pintura, puede ser capturado: «todas las hojas Y, además, se mueven...» (Aumont, 1997: 16)

Podemos tomar a Lumière como un sistema de producción, además, que implica la dimensión colectiva en ambos términos del proceso de constitución de la imagen; lo cuantitativo, lo generoso, lo profuso en cuanto a los personajes que vemos en pantalla se replica en una matriz productiva variada compuesta por numerosos hombres cámara entre los cuales solo algunos serán individualizados por la historia, cuyas vistas particulares pasan a ser subsumidas bajo un mismo nombre. Detrás de ellas hay, sin embargo, claro está, un criterio, un entrenamiento, una guía, un *patrón* Lumière y su firma.

El cine de Lumière colabora en la construcción de una fachada de la vida, siempre dispuesta a levantarse, como sucede en su *Démolition d' un mur* (1895): la demolición del muro *real* para la constitución del muro (en tanto que) *imagen* es decir, cuyo rearmarse sería imposible si no fuera por la magia de la máquina cinematográfica. De aquí que la insistencia de Bas Jan Ader sobre la *caída* como acción performática nos parezca una contestación o contrapropuesta interesante a dicha perpetua instauración.

La exhibición de la vida colectiva tal y como se da en el espacio público en Lumière, en Ader se sustrae a lo singular; ya no multiplicidad y abundancia de personas y situaciones sino solo él y su acontecimiento: en una calle vacía de Amsterdam, andando en bicicleta, hasta caer en el canal. Siempre aparece así en la escasa obra que dejó antes de desaparecer embarcado: solo, recuperando algo de la melancolía romántica de una subjetividad solitaria confrontada con un contexto inconmensurable e incomprensible y su versión baudelaireana del hombre solitario por las calles en tensión con la multitud. «Frente a la plenitud, el vacío; frente al todo, la nada o el fragmento. Una “puesta en evidencia” de la obsolescencia de la visión, pues hay más de lo que vemos, y, en lo que vemos, no está todo lo que hay» (Hernandez Navarro, 2007: 122) [Figura 3].

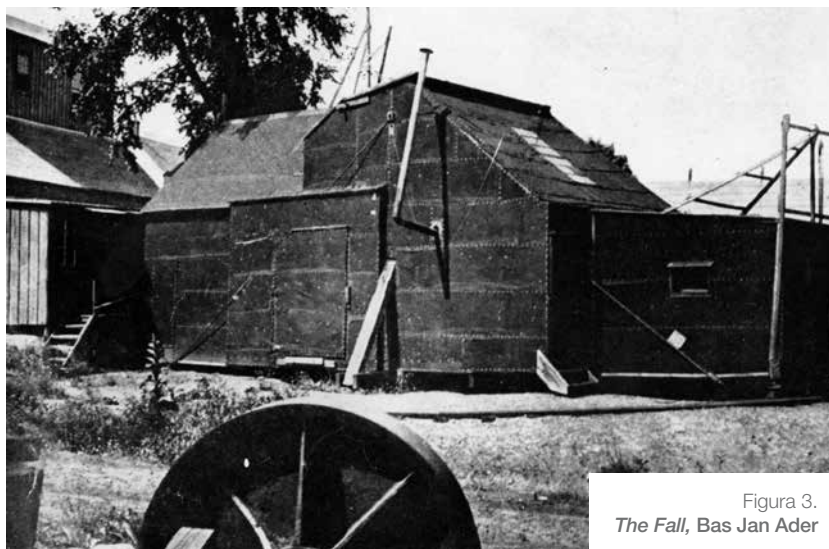


Figura 3.
The Fall, Bas Jan Ader

En el caso de Lumière, todo es susceptible de entrar en la imagen. Como bien lo supo analizar Aumont allí, «campo, fuera de campo y precampo son infinitamente permeables» (1997: 26). Ader se limita en espacio y tiempo a lo que la acción performática requiere. Todo transcurre en 19 segundos. El cine de los Lumière se adaptaba, en cambio, al tiempo disponible de exposición, aprovechando al máximo la duración del rollo de película, lo que se expresa –como bien ha señalado Langlois– en la cuidada composición del cuadro en la toma. Lo que Ader ofrece para ver no aparece temporalmente regulado por la producción industrial.

Por otro lado, subvierte lo documental a través del preparado de la acción, ya prevista, y buscando provocar un desvío hacia el absurdo, más cercano al cine de Jacques Tati. El registro directo no es garante aquí de acceso a lo fortuito: se trata de un accidente intencionado. No es azar, factor en definitiva *asimilable* a toda representación documental, sino la apropiación de un espacio-tiempo audiovisual para llevar a cabo una performance, eje de todo su trabajo: la caída.

La caída no es otra cosa que la pérdida de estabilidad, de control, de equilibrio.

En esta propuesta sistemática, en serie, del artista aparece también la alusión, no sin un giro existencialista, al abordaje positivista de lo accidental de los estudios sobre caídas de Etienne Jules Marey.

No se trata tampoco de lo cotidiano, sino de su exceso, su extrañamiento. La caída actúa como interrupción del desempeño habitual, del uso mecánico, automático del cuerpo que, en su rutina, se olvida de sí, pierde conciencia de su fragilidad, límites y posicionamiento. También es una irrupción dentro de ciertas pautas sociales de compostura y comportamiento, de adecuación, de buena forma: es algo que nos incomoda y desencaja, desestructura.

Es interesante contraponer a las caídas preparadas de Ader, puesta en escena sistemática de lo fallido, las deslumbrantes caídas libres olímpicas de Leni Riefenstahl en su *Olympia* (1938), expresiones triunfales del dominio de los cuerpos y la superación de las limitaciones humanas, exacerbadas por las tomas de la directora alemana. En Ader, la capacidad no es

la de dominar la caída como destreza formal sino sólo la de ejercerla en sí, la decisión misma y el acto de manifestación de una liberación o abandono del cuerpo y del sentido que éste adquiere en un espacio, como forma de intervenirlo. No el resultado de una disciplina, de un ejercicio de control fruto de un entrenamiento sobre el cuerpo, sino la apertura a un ejercicio de indisciplina y descontrol, insentido, falta de condicionamiento que se expresa a través de una praxis concreta e improductiva.

Lo fallido, la pérdida y el abandono, la angustia y melancolía románticas son la contracara del encanto y presencia vital de las imágenes Lumière y su afirmación de un mundo *todo* allí. «Las olas del mar que vienen a romper en las playas, el estremecimiento de las hojas bajo la acción del viento» (Aumont, 1997: 19).

Este vitalismo y celebración del instante presente aparecerá fuertemente acentuado en la obra de un fotógrafo amateur contemporáneo a los Hnos Lumière, Jacques Henri Lartigue. La *joie de vivre* en un mundo feliz que progresa funciona como velo y antídoto perfecto para poder sobrellevar los efectos del cambio y del paso del tiempo: «la vida es algo maravilloso que baila, salta, vuela, ríe y *pasa*».

Para Ader, del vamos «el mar, la tierra, el artista, tristemente saben que ellos, no serán más».

***BUFFALO DANCE* (1894) THOMAS ALVA EDISON / *DANCE-FLUXFILM N°30* (1966) ALBERT FINE**

«Sístole, diástole: el mundo que me toma a mí mismo, cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo y lo abre él mismo.»
Gilles Deleuze ([1981] 2002)

Podemos suponer en esta obra de Albert Fine la cita a aquella película del kinetoscopio Edison, una de las más populares y el primer registro audiovisual de nativos americanos con sus vestimentas típicas representando una danza tradicional.

Se trata en ambos casos de actuaciones encerradas, preparadas y filmadas, a diferencia de las imágenes captadas en escenarios reales y exteriores que analizábamos antes. Aquí los cuerpos se disponen en un interior oscuro, con un fondo negro que las recorta y abstrae de todo contexto.

En el caso de Edison, este interior no es otro que el de su estudio *Black Maria* que construyó en West Orange (Nueva Jersey) y que recibió, por semejanza, el mismo apodo que los carros de transporte de prisioneros, especie de cajas negras rodantes. El kinetoscopio también era una especie de gran caja.

A partir del acercamiento del ojo *voyeur* a su mirilla, las imágenes de pequeñas figuras danzando recortadas sobre un fondo completamente negro parecían contenidas, efectivamente encerradas, atrapadas (para el consumo) dentro del enorme mueble de madera. ¿Podría verse esto como metáfora de su apropiación espectacular?

La apropiación se da en este caso por partida doble: la danza fue elegida por Edison para formar parte de su repertorio y oferta audiovisual de actuaciones de feria (junto al tiro al plato, la auto exhibición del forzudo, la danza de serpentina o la riña de gallos) por tratarse de un número ya consagrado que los nativos hacían en vivo en el *Buffalo Bill Wild West*

Roadshow, capitalizando la atracción suscitada por las culturas originarias norteamericanas en la población no nativa.

Se trata de prácticas vueltas imagen, capturadas ya por un sistema espectacular, donde los Sioux actúan de *sí mismos*. Pero ese actuar de *sí mismos* implica, en realidad, actuar según intereses ajenos, adaptándose al poder de su deseo. Simulaciones que entran en circulación e intercambio, como mercancías. Como señala Baudrillard, es a partir de esta circulación e intercambio de simulacros donde el problema de la mimesis comienza a desaparecer. El ojo de la cámara no discrimina entre lo falso y lo auténtico.

La película se produce en función del éxito y la demanda [Figura 4].



Más allá de la autenticidad de quienes la ejecutan, lo que vemos entonces no es más que una puesta en abismo: la versión recortada para cine de una representación de una danza ritual.

La experiencia visual habilitada por la *Buffalo Dance* de Edison (el fondo sobre el que se recortan las figuras y la proximidad de la toma que busca exponer con el mayor detalle posible su vestimenta y gestualidad, la relación de miradas que se establece entre la cámara y los bailarines, la fragmentación y modificación de la pieza respecto a la danza original, la posibilidad de verla repetidas veces) poco tiene que ver con el espectáculo en vivo del *Wild West* y mucho menos aún con la performance ritual real (Alison Griffiths, 2002: 175).

Atractiva por sus características visuales, cinéticas, la película «ofrece una cruda y casi táctil representación de *indianidad*» que convoca a una receptividad más «visceral» ligada al cine de atracciones (Griffiths, 2003:177) aunque conservando una confortable distancia.

Según Griffiths, esta disposición donde el observador queda como mirando por fuera la escena aunque los danzantes lo incluyan en cierta forma al dirigirle la mirada -percibida por algunos como amenazante o desafiante- implica una relación que podría traducirse como un «nosotros coleccionamos imágenes de ellos» al que se contrapondría un «te veo mirándome

y no me agrada» (Griffiths, 2003: 200). Sabiendo que se trata de una actuación donde se ha establecido una relación comercial con su imagen y suponiendo que, al menos en el ámbito nacional, se trataba de figuras extremadamente reconocidas y famosas por el espectáculo del que formaban parte, nos parece que en realidad esa mirada percibida como amenazante tranquilamente se asume como formando parte de la puesta en escena buscada (el propio Buffalo Bill los hacía interpretar roles amenazantes, violentos, malvados –aunque también montara números donde se podría apreciar una cara más amable de ellos en cuanto a sus costumbres familiares y formas de vida–). Asimismo la connotación de la mirada como *amenazante* resulta un tanto ambigua y podría simplemente ser la respuesta a un llamado o indicación por parte del camarógrafo o alguien cerca de él hacia los bailarines [Figura 5].



Figura 5.
Buffalo Dance,
T.A. Edison, 1894

No es fácil reconstruir cómo podía apreciarse en la época un espectáculo como éste, aunque suponemos que convocaba a sensaciones diversas y heterogéneas.

En todo caso, lo que sí queda claro es que una compleja trama de relaciones políticas, sociales y económicas dio lugar a que muchas ceremonias nativas sean representadas en versiones comerciales con la participación de los propios nativos. Y que esas representaciones comerciales tienen que ver más con un mundo y un modo de vivir que les era ajeno.

El negocio de las recreaciones de escenas y tipos exóticos dirigidas al mercado occidental no era nuevo. El conocimiento de realidades ajenas al potencial consumidor de imágenes del siglo XIX (el burgués occidental) ya había encontrado en la fotografía –y previamente en las ilustraciones– los medios para afianzarse en la circulación comercial de imágenes, fundamentalmente a través de postales, contribuyendo a establecer y generalizar una serie de estereotipos y contrastes basados en los aspectos visuales superficiales de cuerpos, pueblos, costumbres, condiciones (mendigos, delincuentes, enfermos) y grupos o clases sociales (ver, por ejemplo, las producciones fotográficas de Giorgio Conrad, Giorgio Sommer en Italia o de Antonio Cánovas –*Kaulak*– en España). Desde los pueblos colonizados –y muchas veces exhibidos hasta el desnudo– a los *mangiatori di maccheroni* en Italia, todo se fue volviendo imagen susceptible de explotación comercial y de consumo.

Albert Fine va a trabajar disruptivamente sobre la dimensión de la expectativa acerca de lo

que vamos viendo en imagen, yendo por fuera de un régimen espectacular.

La performance consiste, primero, en una serie de apariciones del artista, disponiendo de forma variada y parcial su cuerpo ante cámara.

Al inicio del corto, de frente a nosotros, Fine desplaza sólo sus ojos y su mirada lateralmente, sin girar la cabeza, de un lado al otro del lente, de forma tal de no fijar nunca la vista en él (y por ende en nosotros). El gesto es entre picaresco y sospechoso.

Luego se suceden, en otros planos y recortes mucho más cercanos, una serie de movimientos desarticulados de algunas partes de su torso y cabeza, a veces difíciles de reconocer ya que los vemos fragmentariamente y con un criterio más tendiente al desencuadre que a la presentación centrada de aquella porción activada de su cuerpo. Un cuerpo y un film descompuesto en partes sin criterio aparente.

Fine se hace cargo, igual que los nativos de la *Buffalo Dance*, de que lo mostrado no es él sino imágenes de él y que, al igual que ellos, podría presentarse de forma compuesta, apuntar a un centro de interés, colaborar sacando provecho de un sistema económico y social de valores; pero lo que tiene para mostrarnos tiene que ver con descomponer, de modo que usa el desencuadre como estrategia para no poder quedarse en la inestabilidad de un plano y así desplazarse hacia el siguiente, igual de perturbador y dislocado.

Plano a plano, el cuerpo de Fine es así des-integrado. Pierde cohesión. Se fragmenta en varias imágenes. Se disgrega.

Cada porción exhibida pareciera ser presa de movimientos involuntarios, algunos casi imperceptibles o como si ocurrieran bajo la piel y de forma descoordinada unos de otros, como queriendo emanciparse o perdiendo un sentido general.

Luego de esta serie de planos cortos llega, de cuerpo completo, la danza propiamente dicha, aunque podemos pensar que quizás ella ya había comenzado en la paulatina y parcial activación corporal que vimos antes. ¿Metamorfosis?

De forma burda y accidentada, agitando sus brazos plegados como alas a ambos lados y dando pequeños y torpes saltos, Fine baila como un hombre-gallina. Infla sus mejillas y resopla exageradamente. Por momentos se ríe involuntariamente de sí mismo.

Ya no se trata de un *otro* puesto en escena en tanto que tal, sino de sí mismo, pero como otro. Extrañado. Vaciado en pos de una representación donde poder ser una gallina, metáfora de la cobardía, la contracara del héroe americano.

Terminará su danza tirándose al piso de cuerpo entero, como presa de unas extrañas convulsiones, perdiendo el control total de su cuerpo.

Hay algo de rito exorcizador en este pasaje. Fine pasa de danzar solo, o bien un ser doble (hombre-gallina) a desdoblarse: la película termina con el realizador boxeando contra su propia sombra proyectada en la pared de la habitación; el otro (contra el que eventualmente se lucha) no está (sólo) ahí afuera, sino que reside en nosotros mismos, aunque lo proyectemos.

Ante la mostración y el señalamiento del otro en Edison, la *monstruación* del uno mismo, construido por ese consenso del *nosotros* del que hablábamos antes.

Los casos analizados nos permitieron reflexionar sobre algunas maneras de presentar, construir y deconstruir la imagen del hombre, o mejor, el hombre como imagen, asumida esta como instancia catalizadora y propagadora de ideologías y proyectos de mundo.

¿Qué hacer con la imagen? quizás sea parte de la pregunta y en el título del artículo esté esbozada parte de la respuesta.

¿Qué hacer con la imagen? en tanto ella no sólo es resultado de una operatoria que se hace sobre el mundo sino dispositivo, algo que (nos) dispone, potencia dinámica.

Las propuestas de fines de los sesenta de las performances audiovisuales abordadas asumen así, como respuesta, el acto de *exponerse* y *revelarse*, *devenir revolucionarias* ante el establecimiento de una imagen como acto de poder. Es una buena respuesta que el arte todavía sigue dando.

Se dice que las revoluciones no tienen porvenir. Pero ahí se mezclan siempre dos cosas distintas: el futuro histórico de las revoluciones y el devenir revolucionario de la gente. Ni siquiera se trata de la misma gente en los dos casos. La única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario, es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable (Deleuze, 1990: 144).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- COMOLLI, Jean-Louis (1980). «Machines of the Visible» En Teresa de Lauretis y Stephen Heath (eds). *The Cinematic Apparatus*, (p 121-142). New York: St. Martin's Press.
- DELEUZE, Gilles ([1981] 2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena.
- DELEUZE, Gilles ([1990] 1996) «Control y devenir» (entrevista con Toni Negri). En *Conversaciones 1972-1990*, (pp.143-149). Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Feliz (1974). *El Antiedipo, Capitalismo y Esquizofrenia*. Buenos Aires: Corregidor.
- FAROCKI, Harun ([1995] 2013). «Arbeiter verlassen die Fabrik» (Trabajadores saliendo de la fábrica). En *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FOUCAULT, Michel ([1977]1995). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel ([1975] 2008). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GRIFFITHS, Alison (2002). *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press.
- HERNANDEZ NAVARRO, Miguel (2007). *El archivo escotómico de la modernidad*. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas.
- JAY, Martin (2004). «¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada». *Estudios visuales* (4), pp.10-11. Murcia: Cendeac.
- LABARTHE, André (1995). «L'espace, le temps, le hasard, le noir, la neige». *Cahiers du cinéma*, (489) Paris.
- MITCHELL W. J. T. (2003). «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual». *Estudios visuales (Los estudios visuales en el siglo XXI)*, (1), pp.17-40. Murcia: Cendeac.
- PARODI, Ricardo (2003). «La imagen te acecha», *3ra entrega Seminario Desconfiar de las imágenes: Harun Farocki y la teoría de la imagen contemporánea*. Buenos Aires: Goethe Institute.
- POSTER, Mark (1987). *Foucault, el marxismo y la historia. Modo de producción versus modo de información*. Buenos Aires: Paidós.
- WILLIAMS, Linda (1989) *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Los Ángeles: University of California Press.