

De muertes, círculos, y manos: lo audiovisual en *Circus* (1989) de Margarita Becerra Cano

SECCIÓN CENTRAL

Juan Carlos Guerrero-Hernández

Investigador independiente

juan.guerrero.hernandez@gmail.com

—

Recibido el: 14/11/2020

Aceptado el: 03/03/2021

Cómo citar este artículo: Guerrero-Hernández, J. C. (2021). De muertes, círculos, y manos: lo audiovisual en *Circus* (1989) de Margarita Becerra Cano. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. 16(30), pp. 392-407. <https://doi.org/10.14483/21450706.18308>



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Circus [video-still] (Becerra Cano, 1989). Créditos a la artista.



De muertes, círculos y manos: lo audiovisual en *Circus* (1989) de Margarita Becerra Cano

Resumen

Circus es una interesante meditación sobre la creación videográfica, la opacidad y plasticidad del video. Becerra Cano se apropia del cine y dos de sus muertes en el siglo XX, para atender a las posibilidades históricas y conceptuales del video como formato que posibilita un ejercicio de memoria y apropiación de imágenes, medios y técnicas del pasado, sin pretender funcionar independientemente de significados culturales. Como se sugiere en su uso de *Un perro andaluz*, Becerra Cano toma el video como herramienta con la cual evidenciar algunos de esos significados y contraproponer una poética que fracture el vínculo histórico entre la imagen y las metáforas de violencia y trauma como modos de acceso al conocimiento, y que subvierta o disloque fuerzas combinadas de tecnología y género.

Palabras claves

Apropiación; cine; instalación; mujeres artistas; remediación; videoarte

Of deaths, circles and hands: the audiovisual in *Circus* (1989) by Margarita Becerra Cano

Abstract

Circus is an interesting meditation on videographic creation, opacity and the plasticity of video. Becerra Cano appropriates film and two of its deaths in the 20th century, to attend to the historical and conceptual possibilities of video as a format that enables an exercise of memory and appropriation of images, media and techniques from the past, without pretending to function independently of cultural meanings. As suggested in her use of *Un Chien Andalou*, Becerra Cano takes on video as a tool with which to show some of these meanings and counterpropose a poetics that fractures the historical link between the image and the metaphors of violence and trauma as modes of access to knowledge, and that subverts or dislocates the combined forces of technology and gender.

Keywords

Appropriation; movie theater; installation; women artists; remediation; video art

De morts, de cercles et de mains : l'audiovisuel dans *Circus* (1989) de Margarita Becerra Cano

Résumé

Circus est une intéressante méditation sur la création vidéographique, l'opacité et la plasticité de la vidéo. Becerra Cano s'approprie le film et deux de ses morts au XXe siècle, pour s'occuper des possibilités historiques et conceptuelles de la vidéo en tant que format qui permet un exercice de mémoire et d'appropriation d'images, de médias et de techniques du passé, sans prétendre fonctionner de manière indépendante de significations culturelles. Comme suggéré dans son utilisation d'*Un Chien Andalou*, Becerra Cano considère la vidéo comme un outil avec lequel montrer certaines de ces significations et contre-proposer une poétique qui rompt le lien historique entre l'image et les métaphores de la violence et du traumatisme comme modes de l'accès au savoir, et qui subvertit ou disloque les forces combinées de la technologie et du genre.

Mots clés

Appropriation ; cinéma ; installation ; femmes artistes ; assainissement ; art vidéo

De mortes, círculos e mãos: o audiovisual em *Circus* (1989) de Magarita Becerra Cano

Resumo

Circus é uma interessante meditação sobre a criação videográfica, a opacidade e a plasticidade do vídeo. Becerra Cano se apropria do cinema e duas de suas mortes no século XX, para

entender as possibilidades históricas e conceituais do vídeo como meio e técnica que possibilita um exercício de memória e apropriação de imagens, meios e técnicas do passado, sem pretender funcionar independentemente de significados culturais. Como se sugere no uso de *Un perro andaluz*, Becerra Cano usa o vídeo como ferramenta com a qual evidencia alguns desses significados e contra propõe uma poética que fracture o vínculo histórico entre a imagem, as metáforas de violência e o trauma como modos de acesso ao conhecimento e que, subverta ou desloque forças combinadas de tecnologia e gênero.

Palavras chave

Apropriação; Cinema; Instalação; Mulheres artistas; Remediação; Vídeo arte

Wañuikuna, ukullapi, makikuna kawai ullai circus wata atun waranga iskun pusag iskun chungu watapi
Margarita Becerra Cano

Maillallachiska

Sug kilka circus suti kami kawachingapa ruraita chi nispa kai warmi Becerra Cano suti munami, wairallapi chasallata ñawiwa kawangapa. Iskai chungu wata pasariskata kawachiku kai warmi Achka parlukuna lluka kunaura apamuska mailla sutichiska sug alku suti andaluz, pai munaku chaghipi sullaringapa parlaipi kawachiipi llakiikuna, sinchi sullaripa pai ruraskata mana sakingapa.

Rimangapa Ministidukuna

Nukapa; kawangapa; allichii; warmikuna ruraita apachidur; ambi maskai; ruraskata kawachii

El presente artículo hace parte de la investigación 'Génesis del video arte en Colombia', cuyo objetivo es recuperar y estudiar obras de video producidas en Colombia o por Colombianas y Colombianos durante los años setenta y ochenta, antes de la consolidación del video en el país en la década siguiente. Aquí se analizará una de las primeras obras de Margatita Becerra Cano (Bogotá): *Circus* (1989, Umatic, color, sonido, 3' 15"), una de las artistas colombianas que más video produjo hasta el año 2005. Becerra Cano estudió en los Talleres de Arte de la Universidad de Los Andes (1983-1985) en la época en la que era necesario completar la educación formal en alguna universidad extranjera para obtener el título. Con una beca Icetex, terminó sus estudios en el Old Westbury College de la Universidad Estatal de Nueva York (1987) bajo la dirección de Luis Camnitzer, y posteriormente estudió la Maestría en Video Arte de la Universidad de Syracuse (1989). Desde entonces reside en Estados Unidos. Ha sido ganadora de la beca National Endowment for the Arts (1992) y del New York State Council on the arts (1994), y ha enseñado de varias universidades en EEUU.

Circus es parte de un grupo de producciones hechas en Syracuse, y uno de los cinco video que con la artista hemos podido rescatar y digitalizar, después de que su rica producción de libro arte y video arte al 2005 se perdiera a causa del huracán Katrina. *Circus* fue planeada inicialmente como instalación proyectiva pero fue expuesta solamente como video, y en Colombia ha sido presentada una única vez en el *Primer Salón Colombiano de Video Arte* (1989). *Circus* evidencia cómo Becerra Cano se distanció críticamente del tipo de producción estándar que se promovía dentro del programa de maestría en Syracuse.

En efecto, para entonces en el programa había una tendencia a emplear el video menos como medio de experimentación y más como medio de producción afín a la ficción cinematográfica y televisiva, o al documental. Esto es irónico si se tiene en cuenta que Syracuse U. fue una de las primeras instituciones universitarias mundialmente en crear un programa dedicado a la experimentación artística con video a finales de los años sesenta. De hecho, Bill Viola se graduó allí en 1973. Syracuse U. también fue la primera en fundar el primer canal de televisión en EEUU administrado exclusivamente por estudiantes. El *Synapse experimental program* (1970-1977) servía como laboratorio del programa de maestría en video. Adicionalmente, Syracuse U. tuvo una de las primeras colecciones de video arte, organizada por David Ross quien en 1974 se fue al Long

Beach Museum y fue curador de la exposición de video norteamericano para la XIII Bienal de São Paulo de 1975, presentada en el Colombo Americano de Bogotá en 1976, y vergonzosamente ignorada por el mundo del arte local. Ahora bien, con la partida de Ross, emergieron fuertes tensiones entre sus miembros respecto al tipo de producción a realizar en el canal. La idea de un canal de corte televisivo fue política y económicamente ganando terreno y eventualmente, el *Synapse* se transformó en el UUTV (1977-2004) que auspició la producción de comedias y noticieros y la transmisión de cine. Esto fue determinante en el tipo de producción realizado a finales de los años ochenta en los programas de pregrado y maestría.

Reconocer este contexto ayuda a apreciar y valorar más la posición crítica de Becerra Cano hacia la producción que asumía el video como medio para emular al cine o la televisión, sin indagar por las posibilidades históricas y conceptuales del nuevo medio, ni atender a posibilidades de la imagen electromagnética. Igualmente en ese contexto ella, como mujer artista, se esforzó por desarrollar una poética que subvirtiera o dislocara las fuerzas combinadas de tecnología y género.

Prólogo con dos muertes

Circus está compuesta de un prólogo y tres partes. El prólogo (5 segundos) tiene dos 'tomas'. La primera (Imagen 1a) muestra un fondo verde generado eléctricamente, y en la parte superior izquierda una circunferencia de reborde negro dentro de la cual hay un fragmento de *Un perro andaluz* (1929) (en adelante UPA), una de las producciones cinematográficas más celebradas de las vanguardias artísticas de comienzos de siglo. El fragmento y la toma del corte del ojo son los dos "momentos fílmicos" (Keathley, 2006, p. 33) que, según Buñuel, dieron impulso inicial a producirla (1985, p. 102). Aún más, esta mano es metafóricamente hablando la mano transgresora y productora del artista-hacedor, motivo prominente en las pinturas de Dalí y famosamente relacionado con el sentimiento de pecaminosidad que implicaba el deseo sexual según la doctrina instruida por sacerdotes a él y a Buñuel, y ante la cual se rebelaron (Edwards, 2005, p. 61).

Mediante el uso del wipe circular, la circunferencia se expande (Imagen 1b) hasta que la imagen 'cinematográfica' logra cubrir la pantalla completa. Sigue inmediatamente un corte directo a una imagen quieta (3 segundos) en la que se observa la pantalla en negro

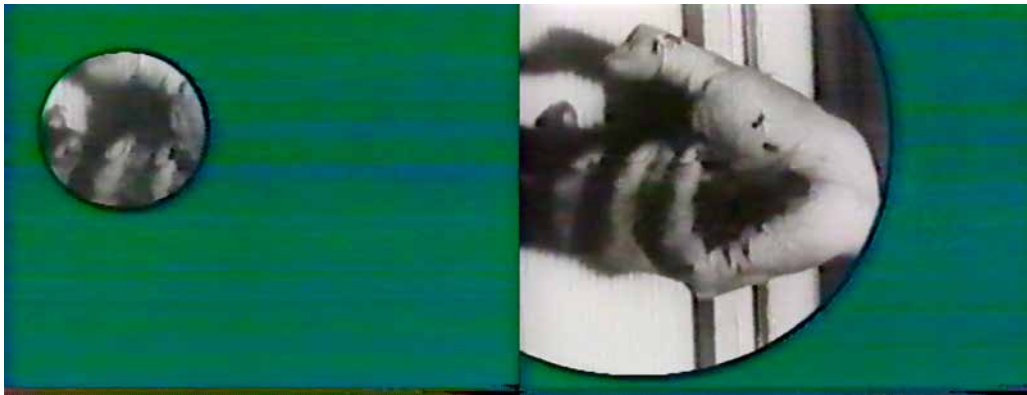


Imagen 1 a-b. *Circus* [video-still] (Becerra Cano, 1989) Créditos a la artista.



Imagen 2. *Circus* [video-still] (Becerra Cano, 1989). Créditos a la artista.

con una circunferencia del mismo diámetro y en la misma posición de la circunferencia inicial, pero esta vez su contenido es el fondo verde de la primera imagen (Imagen 2). Debajo de ella hay un texto en letras blancas que recuerda los intertítulos del cine mudo; textos que usualmente eran considerados como la parte menos importante de las películas porque eran fácilmente descartados para la circulación internacional y reemplazados por [inter-]títulos diferentes” (Wild, 2006, p. 32). Un corte directo da paso a la primera sección de la primera parte que, como discutiré después, muestra una imagen híbrida acompañada del repicar lento de una campana.

El prólogo introduce la mano y el círculo como ‘motivos’ centrales de video y sobre los que volveré más adelante. También apunta a una relación compleja entre la imagen cinematográfica y la imagen videográfica, y a cómo el video permite articular la primera y su historia. A finales de los años ochenta artistas jóvenes como Becerra Cano y profesionales reconocidos como Anne-Marie Miéville y Jean-Luc Godard se esforzaron

por experimentar con las posibilidades plásticas del video para complicar y transformar la comprensión y producción de la imagen cinematográfica. Es así como superando sus reservas hacia el video, Godard produjo *Historia(s) del cine* (1988–1998) en la que se ocupó por entender cómo la televisión y el video amplían y complejizan dicha historia, y a la vez permiten tematizar sus cuatro “muertes” durante el siglo XX; cuatro transformaciones discursivas y prácticas del lenguaje y la producción cinematográfica. El prólogo de *Circus* invita a considerar la primera y última de esas muertes.

La primera se vincula a la aparición del cine sonoro en la segunda mitad de los años veinte y en plena época dorada del cine mudo. Esta muerte no solo hace referencia a los retos técnicos de sincronización entre voz e imagen, y al deseo de asociar el cine con los espectáculos musicales y teatrales de la época,¹ además de los

¹ Piénsese en el Phono-Cinéma-Théâtre en Francia, caracterizado por combinar la presentación de cortometrajes de teatro, ópera y

evidentes intereses comerciales. Igualmente hace referencia a la emergencia de nuevo lenguaje cinematográfico que el mismo cine jalonaba. Caso clave es *La pasión de Juana de Arco* (1928) que Carl Dreyer quería producir como película sonora. Por problemas técnicos tuvo que emplear intertítulos para los parlamentos, como ya lo había hecho Eisenstein. Pero para 1928 ya había otro tipo de expectativas, y existía un creciente rechazo de los intertítulos por parte de directores como F.W. Murnau y Dziga Vertov (Elliott, 2003, p.18), porque creían que debilitaban la suficiencia de la imagen en movimiento. En esta línea, se criticó el uso de intertítulos en *La pasión* porque interrumpían el ritmo de los primeros planos y la fuerza realista de las imágenes producidas por Dreyer, quien además de aprovechar las características de la cinta pancromática,² creó un lenguaje de corte dialógico y dramático sin precedentes (Sadoul, 1968, p. 230). Así las cosas, esta primera muerte implicó la desaparición del intertítulo y configuración de un lenguaje cinematográfico para un público de consumidores deseosos de verosimilitud y dramas audiovisuales.

Por su parte, la cuarta muerte hace referencia al impacto cultural de la televisión y el video a finales de los años ochenta. Si bien este impacto había sido tematizado por Federico Fellini en *Los clowns* (1971), donde iguala el agonizante circo con el cine, Becerra Cano y Godard asumieron ese impacto en un sentido experimental y propositivo: el video permite recordar y apropiarse rápidamente de fragmentos del pasado, aislar “imágenes individuales de películas enteras” (Fowler, 2012, p. 29), superponerlas, ralentizarlas, pausarlas, y en general transformar videográficamente la estructura de la imagen cinematográfica. En este contexto, el “a hand!” es menos apropiación de fragmentos del pasado y más evidencia de que el texto producido con generador de caracteres, y usualmente empleado en televisión para informar situaciones imprevistas,³ es parte de la imagen videográfica. En otras palabras, si a primera vista “a hand!” pareciera ser una expresión constativa que apunta a la mano extractada de la película silente, no obstante performa la transformación de la imagen y de la mano creadora que es ahora también la mano que teclea.

extractos de ballet.

2 La película pancromática es sensible a todas las longitudes de onda del espectro visible.

3 El uso de generadores de caracteres en los años ochenta se estandarizó en la televisión para dar información adicional rápidamente, a veces en situaciones imprevistas durante una transmisión.

Mano y círculo: transición hacia la plasticidad del video

En este sentido de transformación de la imagen y su producción es significativa la primera parte (92 segundos) compuesta por dos secciones. En la primera sección se ofrece una imagen híbrida que, mediante luminance key, mezcla el registro pregrabado de la mano derecha de una mujer, y una imagen generada mediante retroalimentación electrónica (sin cámara) e introducida como imagen de relleno del key y de zonas de alto contraste. La mano que se mueve en cámara lenta es en cierto sentido atravesada por la circunferencia, a la vez que es interior y exterior a la circunferencia (Imagen 3a-b). Se trata de una imagen híbrida de difícil interpretación iconográfica, en la que por ejemplo están en juego algunas implicaciones de la llamada “paradoja de Dan Sandin”⁴: el uso del key hace evidente cómo en las imágenes generadas y tratadas eléctricamente el espacio videográfico no puede describirse y comprenderse usando el lenguaje y las relaciones transitivas convencionales en el cine, la fotografía y el espacio pictórico. Hay pues una ruptura de la estructura de la transitividad (i.e., la exigencia estructural de continuidad y replicación de un orden, y exigencia no optativa de complementación) que está a la base de los procesos mentales de interpretación comunicacional y representacional tradicional, de cómo construimos un dominio particular de la experiencia (Halliday, 2004, p. 170). En este sentido, la transformación sugerida hasta el momento en *Circus* consiste en percibir, producir y asumir la imagen híbrida de video —que incluye el texto del generador de caracteres— más en un sentido performativo que constativo, y más en un sentido transgresor que obediente a la gramática del cine y la televisión.

Precisamente en esta dirección es importante subrayar que para esta sección Becerra Cano escogió como audio el lento repicar de una campana. La artista recuerda que esta selección se interesaba menos en el golpe fácilmente identificable por el público a la manera del cine sonoro, y más en los silencios que realzan la vibración y las distintas frecuencias que se crean en el metal (comunicación personal, septiembre 9, 2019). Esta decisión, parcialmente reminiscente del interés que tuvo John Cage por el silencio y de la idea común en videoarte de fracturar el ritmo del flujo y espectáculo televisual, está interesada, junto con la cámara

4 Remito al video *Triangle in Front of Square in Front of Circle in Front of Triangle* (1973) de Dan Sandin.

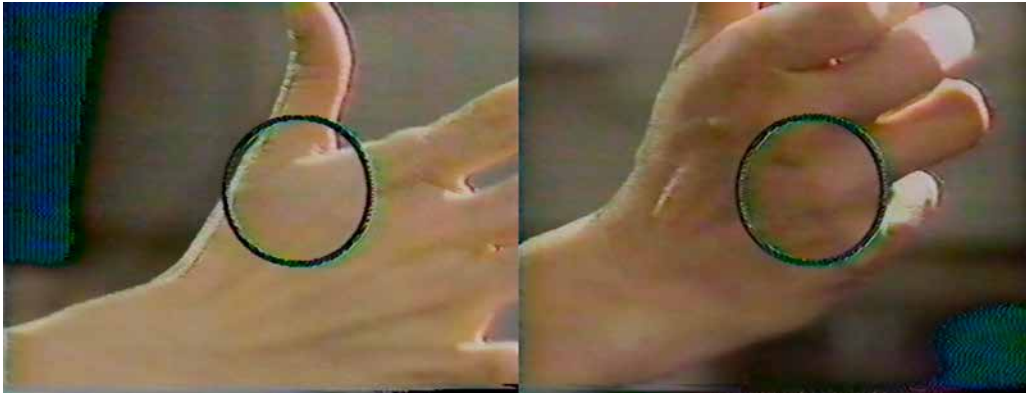


Imagen 3 a-b. *Circus* [video-still] (Becerra Cano, 1989). Créditos a la artista.

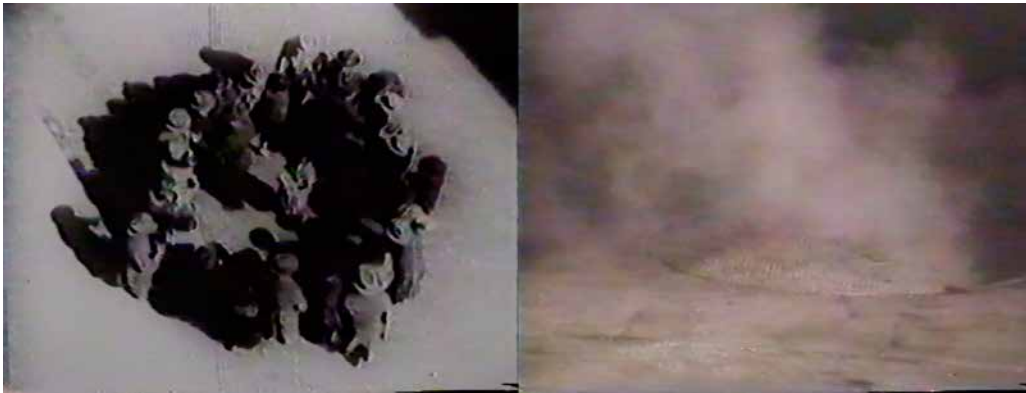


Imagen 4 a-b. *Circus* [video-still] (Becerra Cano, 1989). Créditos a la artista.

lenta, en sugerir la temporalidad y materialidad del video como un complejo *audiovisual*.

No sobra subrayar que la cámara lenta es técnicamente distinta al retardador en el cine. Ella no solo permite alargar el movimiento y emerger “formaciones estructurales del todo nuevas” y “movimientos deslizantes, flotantes, supraterrenales” de la imagen cinematográfica (Benjamin, 1989, p. 48). La cámara lenta permite ante todo evidenciar lo audiovisual menos como índice de una realidad imperceptible o como evidencia de un inconsciente óptico Benjaminiano, y más como *sketch* de una realidad plástica y perceptual en potencia de lo audiovisual. No en vano, mientras que la aproximación tradicional del cineasta veía la imagen de video como una imagen burda y de poca calidad, un mero “boceto” (Ospina 2005, p. 217), Godard llegó a entender la cámara lenta, por ejemplo en su *Sálvese quien pueda (la vida)* (1980), como una suerte de vaciamiento narrativo y estrategia para producir imágenes que se sugieren como esquemas de potencialidad transformativa de la percepción y construcción de

lo audiovisual, y consecuentemente de la construcción de la narrativa y/o representación por parte de los espectadores (PBS, 1980).

La segunda sección de esta primera parte sugiere precisamente este tipo de transición. Después de un corte directo, esta sección abre con una ralentización de otra toma extraída de UPA y en silencio (Imagen 4 a). A diferencia de la toma de la mano con hormigas, ésta tiene el carácter del “momento cinéfilo”, es decir, de una toma individual no es necesariamente de alta recordación ni importancia narrativa per se, pero sí de importancia para el espectador que celebra su encuentro subjetivo con elementos evanescentes en la película (en este caso posiblemente con la relativa abundancia de circunferencias en UPA)⁵, como frente a una epifanía (Keathley, 2006, p. 7). Como momento cinéfilo es sensual (Keathley, 2006, p. 8), y además de permitir una relación personal (Mulvey, 2006, p. 190) separada de

⁵ Por ejemplo: la luna llena, el cojín bordado puesto en el suelo frente a la silla, el espejo de cartera, el reloj de pulsera del hombre, etc.

una reacción colectiva, provee la oportunidad para una mirada de carácter introspectivo, e incluso pensativo, de la experiencia de recepción (Fowler, 2012, p. 35), y en este caso también de producción en el cuarto de video.

Un desplazamiento parcialmente similar a la mirada introspectiva puede identificarse en la video instalación *Psicosis 24 horas* (1993) para la cual Douglas Gordon ralentizó homogéneamente (a 2 cuadros por segundo) la película original de Alfred Hitchcock para proyectarla durante veinticuatro horas en una pantalla translúcida, de manera que la imagen cinematográfica deviene una fantasmagoría videográfica en el espacio expositivo, y permite al espectador meditar acerca del cine (Bellour, 1987, p. 10) y tener consciencia del fotograma fílmico de la imagen en movimiento (Mulvey, 2006, p. 185). En el caso de *Circus*, esa transición a la introspección se consolida de manera muy diferente. La ralentización no homogénea o irregular con la que Becerra Cano reproduce (9 cuadros por segundo en promedio), da paso —mediante disolvencia y un wipe circular con reborde negro y contenido verde que recombina estrategias visuales del prólogo— a una toma en exteriores de una estación de trenes registrada en aparente velocidad normal y sonido ambiente. En el plano medio corto, lento zoom in y corto paneo, se puede ver la nieve en el suelo con algunas huellas de zapatos, se escucha el sonido de un tren frenando, se ve y escucha el vapor saliendo forzosamente por el borde de la tapa de una alcantarilla circular, y se ve el vapor flotando horizontalmente en la imagen realzando el característico y sutil barrido horizontal de la señal video que contrasta con el barrido vertical de la película de cine (Imagen 4 b).

Aunque no se pudo hacer realidad en su momento por cuestiones técnicas, Becerra Cano planeó que este video fuese proyectado en loop, en un espacio exterior sobre una alcantarilla como la aquí registrada (Comunicación personal, septiembre 9, 2019). Si bien comentaré este proyecto instalativo al final del artículo, es claro que *Circus* se propone general en el público una meditación sobre la opacidad, sensualidad, evanescencia audiovisual y virtualidad del video que conjugaría con la del eventual vapor que saliera de la alcantarilla real. *Circus* está igualmente interesada en intervenir el espacio público y romper con el tipo de recepción ortodoxa del cine y la televisión en un espacio de tránsito como lo es una estación de trenes. Es así como no semeja ser casual que la manipulación del momento cinéfilo y el énfasis en las imágenes y sonidos del vapor y la alcantarilla den paso a la segunda parte de la obra.

Círculos y manos: Performancia del video

Esta segunda parte (55 segundos) es una suerte de puesta en escena en la que se mantiene todo el tiempo el mismo fondo verde generado electromagnéticamente. En el centro de la pantalla, y usando wipe, Becerra Cano inserta y mantiene una circunferencia con borde negro. Se podría intentar describir esta parte como constituida por tres actos dentro de la circunferencia o pista que muy posiblemente coincidiría con el de la alcantarilla. El primer 'acto' (3 segundos) comienza mostrando un primer plano detalle en cámara lenta de la mano de una mujer sobre una mesa (Imagen 5 a). Después de un corto silencio al inicio de ese 'acto', se escucha el sonido lejano de los altavoces de la estación de trenes; sonido que acompaña prácticamente toda esta parte. La mano está en una compleja posición que combina la llamada "posición ulnar" y la "oposición cubital" (Wilson, 1999), aparentemente exclusivas de los humanos modernos y con las que se logra cerrar la mano para manejar con precisión una herramienta, por ejemplo, un pincel o la palanca del video switcher. Si bien parece quieta, esa mano igualmente permite recordar que ella es menos "instrumento abandonado sobre la mesa" y más mano en la que "el hábito, el instinto y la voluntad de acción meditan por su conducto" (Focillon, 2010, p. 120).

A este 'acto' le sigue una lenta y homogénea transición (3 segundos) con uso del wipe: desde el centro de la 'pista' emerge una circunferencia de borde negro con un par de manos de hombre dentro suyo (Imagen 5 b-d). La circunferencia se expande fluidamente hasta tomarse la pista. El segundo acto muestra, en primer plano y cámara lenta (4 segundos), la mano derecha del hombre cubriendo ligeramente la izquierda, sugiriendo una posible actitud de escucha o contemplación (Imagen 6 a). Durante este segundo 'acto', de manera inesperada, hay un ponche y corte a un plano detalle (8 segundos) que muestra, dentro de la misma circunferencia y 'pista', los dedos de la mano izquierda de un hombre apoyada sobre un manuscrito. Posteriormente, hay una transición lenta y fluida (4 segundos) con el wipe: la circunferencia que contiene la mano del hombre comienza a recogerse hacia el centro, quedando contenida en la concavidad de la mano izquierda de una mujer (Imagen 6 b-d). Se pasa entonces al tercer 'acto' (21 segundos) que muestra esa mano casi en "posición ulnar" y cámara lenta, esta vez apoyando solo los dedos índice corazón en la páginas de un libro, como si la mujer meditara acerca del texto o lo leyera para un público. Finalmente, esta sección cierra con una última

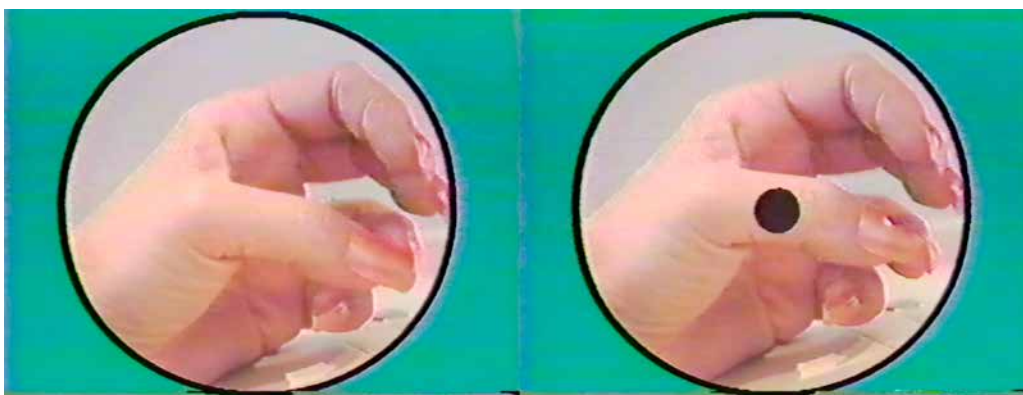


Imagen 5 a-b. *Circus* [video-still] (Becerra Cano, 1989). Créditos a la artista.

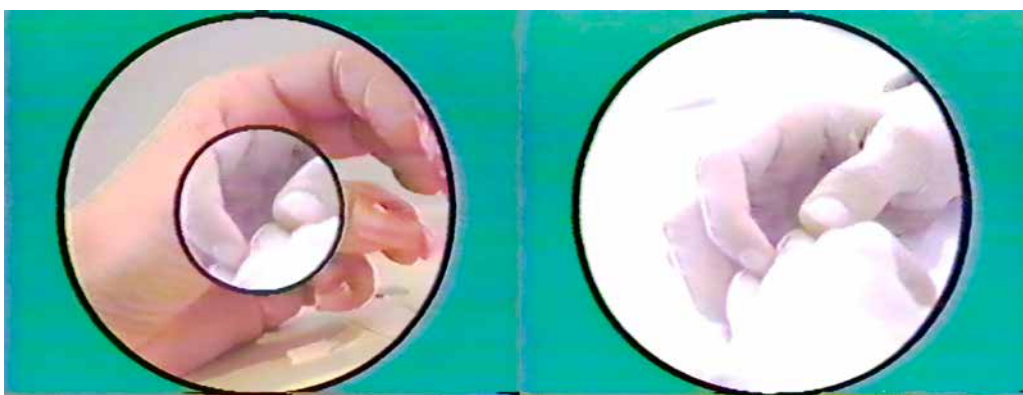


Imagen 5 c-d. *Circus* [video-still] (Becerra Cano, 1989). Créditos a la artista.

transición irregular (7 segundos) con el wipe: esta vez sin estar acompañada de sonido ambiente de la estación, toda la 'pista' se recoge y desaparece en el centro de la pantalla verde, dando fin a la 'función'.

En el prólogo y la primera parte de *Circus* los cortes directos podrían recordar las secuencias del montaje eisensteiniano que André Bazin criticó por tender a tratar las imágenes como parte de una estructura narrativa o una suerte de escritura que impondría un significado sobre ellas. Por contraste, la segunda parte de *Circus* pareciera evocar el tipo de tomas relativamente largas, como la del momento cinéfilo ya indicado, que Bazin celebró en UPA, y que decía que respetaban la integridad del espacio visual y el tiempo de la acción registrada, permitiendo que el ojo del espectador mirara activamente la 'realidad' (Bazin, 1967, p. 24). No obstante, en ambos casos, lo que le interesa a *Circus* es la temporalidad y espacialidad videográficas, imágenes y sonidos de una video-grafía que, sin renunciar al registro, performan la plasticidad audiovisual del video. A diferencia del montaje por cortes e incluso la

transición como en la primera parte, la imagen electromagnética fluye, se condensa, expande, se pliega y repliega, expone y crea superficies convexas (como la superficie exterior de la mano y las circunferencias respectivamente) y genera y presenta concavidades (el círculo y las manos en "posición ulnar") que subrayan el sistema de postproducción video-gráfico. De hecho, en los videos de Becerra Cano uno no puede sino imaginarse a la artista sentada en el cuarto de video, rodeada de máquinas y cassetes, con su rostro vuelto hacia las dos pantallas, y sentada frente al switcher,⁶ con su mano izquierda sobre el teclado ponchando y cortando imágenes, y su mano derecha manipulando la palanca del wipe. No se le puede imaginar sino en relación con una graña eléctrica con la que descubre las imágenes y los sonidos eléctricos (sean estos producto del registro con la cámara y micrófono, o producidos por el generador de video) en el proceso mismo de

⁶ La artista no recuerda con exactitud el modelo pero es posible que fuera el Grass Valley Model 200-1 (Comunicación personal, septiembre 9, 2019).

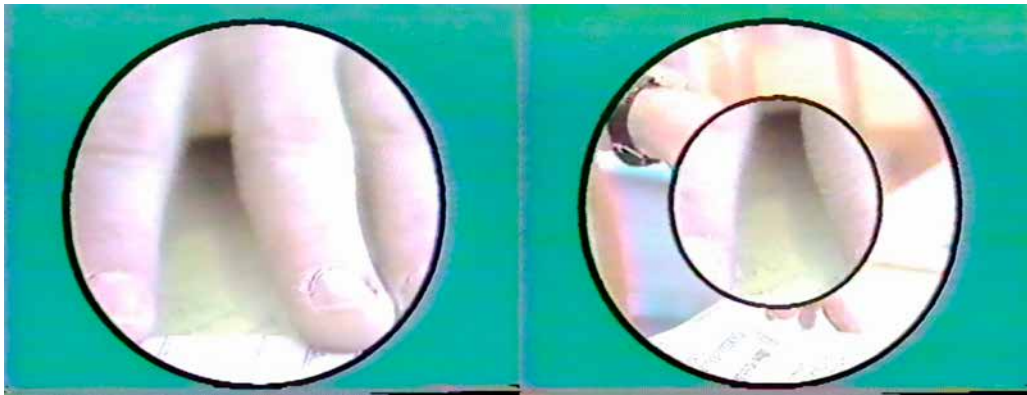


Imagen 6 a-b. *Circus* [video-still] (Becerra Cano, 1989). Créditos a la artista.

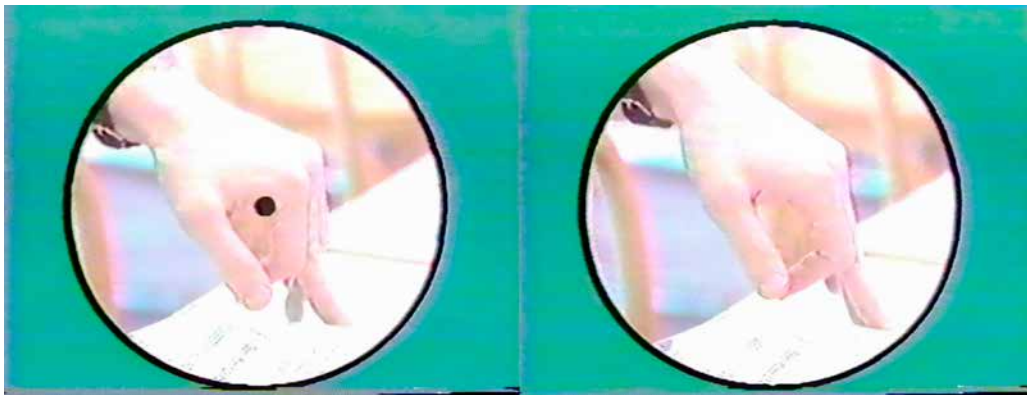


Imagen 6 c-d. *Circus* [video-still] (Becerra Cano, 1989). Créditos a la artista.

dibujo-pintura-composición-escritura. En efecto, estar frente a los controles de switcher era como convertirse en un piloto de aeroplano: no importa si uno mismo había grabado la imagen cámara en mano y ojo en el visor, al verla de nuevo en el cuarto se revelaba plásticamente como un paisaje diferente, y su estructura se abría y transformaba como un acontecimiento con el ligero movimiento de la palanca.

En las obras de Bécerra Cano no hay guiones prestablecidos. En este sentido, el círculo y la mano invitan a recordar a Rembrandt, menos en el sentido virtuoso que podría trazar círculos casi perfectos a mano alzada, y más el sentido del proceso creativo en el que "los pintores solo deben meditar pincel en mano", y han de "dejarse guiar por el pincel" (Hadjinicolaou, 2019, 71). Así las cosas, la segunda parte de *Circus* es menos una puesta en escena de circo de malabarismos preparados, y más una serie de actos improvisados de manos, cámara y switcher: así como los tres 'actos' identificados son actos de las manos registradas, de la mano que sostiene la cámara y de la cámara misma,

las transiciones son igualmente actos del wipe y de la mano que maneja la palanca de switcher.

La segunda parte del video apunta entonces a la performatividad del hacer creativo de la conjunción mano-switcher; conjunción en formación y (auto) descubrimiento. Si Focillon describía la fotografía como "Rembrandt sin Rembrandt" porque le parecía que la mano estaba ausente y reinaba "una percepción pura, sin sustancia ni densidad" y una "poética futura" que él no podía aún habitar porque le parecían como un silencio extraño y un desierto (Focillon, 2010, p. 143), Bécerra Cano se propone habitar el silencio y el espacio virtual videográfico. Y lo hace pensando y viendo porque la mano-switcher es, como lo dijera la expresión en Latín, *mens corporis* (y no simplemente extensión de la mente a la manera de una prótesis), porque esa conjunción es pensamiento performando, y porque como reconociera Godard a partir de su experiencia de trabajo frente a switcher a finales de los ochenta, "en video [...] ver es pensar y pensar es ver" y son "uno y completamente simultáneos" en el proceso espontáneo y no premeditado (*skédios* en griego antiguo, de donde

proviene *sketch*) pero no por ello burdo, un proceso de descubrimiento y creación audiovisual en el cuarto de video (Godard citado en: Dubois, 1998, p. 274) en el que la mano-switch actúa como haciendo un sketch (PBS, 1980) que enfatiza la reacción-creación 'en pleno vuelo'.

Esta segunda parte de *Circus* es eminentemente un circo videográfico, en el que la circunferencia de borde negro es como la 'pista' en que acontecen los actos de la(s) mano(s)-cámara-switch, y el fondo verde semeja ser un guiño al chroma key como 'toldo' virtual contenedor del acontecer del video. Si en el caso de Fellini, su nostalgia por el circo —como institución marginal e históricamente establecida— es a la vez presentimiento de la marginalización del cine frente a la televisión, *Circus* propone el circo videográfico como lugar y espacio de pensamiento, inmediatez y vitalidad del video. Mientras el circo de Fellini es el circo de una mirada retrospectiva a una realidad en fuga, a un circo tradicional de figuras monstruosas y parte de una comedia y espectáculo opacado y desplazado por noticias, programas y series plagadas de nuevas figuras grotescas, crímenes, e historias, *Circus* es 'espectáculo' de redescubrimiento de la imagen de registro con la cámara, y de experimentación con las fuerzas de lo virtual que de una diferente 'monstruosidad' y nueva poética que Focillon atisbó ingenuamente apelando a la figura del Centauro (Focillon, 2010, p. 123)

En su esfuerzo por dar sentido al reto de la cámara oscura y a esa "poética futura", Focillon señaló que las manos humanas no solo hacen el trabajo de asir y modificar lo ponderable, sino que igualmente obedecen a un impulso por extender sus dedos "para hacer con ellos una red capaz de aprehender lo imponderable". Por su parte *Circus* puede entenderse como el esfuerzo de Becerra Cano por crear y asumir esa red con la

conjunción mano-switch, y por entender esta conjunción como algo monstruoso (Derrida, 2011, p. 376) en el sentido de que muestra (*monstrare*), dibuja, traza, hace grafismos, guarda, recoge, porta, ofrece y recibe, comenta y es comentario (tiene incluso una relación esencialmente deíctica con ella misma), y porque los seres humanos somos signos que muestran y se muestran, sugieren y se sugieren, y están en transformación.

Remediación y apropiación

La tercera y última parte de *Circus* involucra un registro en cámara tratada con alto contraste, solarizado y coloración electrónica que ofrece una de imagen que recuerda un poco a Robert Rauchenberg y Andy Warhol. Una primera sección (35 segundos) de esta parte muestra la mano de una mujer en plano detalle, silencio, y cámara lenta. Inicialmente se ve solo la mano de lado y parcialmente coloreada rosa (Imagen 7 a), luego esta gira lentamente y se mueve para mostrar que sostiene una "dona" (o rosca) que ha sido mordida, mientras la colorización rosa se ha desplazado de la mano a la dona que la mujer parece ofrecer. Allí la imagen es pausada (10 segundos) y acompañada por el lento repicar de la campana (Imagen 7 b), antes de pasar a los créditos en caracteres blancos con fondo negro (10 segundos).

Si la primera imagen de *Circus* sugiere un collage en el que la imagen fílmica es contenida por la imagen híbrida generada en video, y la segunda muestra posibilidades de la imagen de video como imagen producida por la conjunción mano-switch, esta tercera parte sugiere una hibridación que revela que la plasticidad de la imagen de video logra evocar y asimilar —y no solo contener y transformar— la fotografía, el cine en



Imagen 7 a-b. *Circus* [video-still] (Becerra Cano, 1989). Créditos a la artista.

blanco y negro, e incluso el fotograbado en una suerte de “remediación” estética. En vez de enfatizar solamente las cualidades propias del medio de video (por ejemplo la retroalimentación empleada en la primera sección de la primera parte) que lo diferenciarían de esos otros medios y técnicas, *Circus* aprovecha la plasticidad audiovisual ya comentada para “no borrar al referencia a medios” y técnicas como la fotografía y la impresión y el sonido en cinta, y más bien “sugerir su [aparente] dependencia a ellos [y ellas] de maneras evidentes o no” (Bolter y Grusin, 1999, p. 47), bien sea por posibles referencias de textura, colores, desfases, reverberación, etc. Adicionalmente, el cierre enfatiza una suerte de circulación que evidencia una vez más que el video permite un ejercicio de memoria y apropiación de imágenes y medios del pasado, pero de manera que —como se evidenciará en los noventa con el arte digital— “ningún medio, al parecer, puede ahora funcionar independientemente y establecer su propio espacio separado y purificado de significado cultural” (Bolter y Grusin, 1999, p. 55). Precisamente en este sentido de “contaminación” se mueve las obras que Becerra Cano produjo ese mismo año de 1989 en las que se encarga, por ejemplo, de remediar el texto poético y el libro en una obra de videopoesía y una video instalación, respectivamente. Sobre ellas hablaré en otro lugar.

Ahora bien, la remediación en *Circus* es parte de un ejercicio de apropiación interpretativo que mantienen una relación compleja con UPA. En este sentido, el cierre de *Circus* vuelve a su propio prólogo y al prólogo de la película de 1929. En este último caso me refiero al famoso corte del ojo de la mujer protagonista, que además de ser metáfora del corte de la cinta en el montaje y metonimia del ‘corte directo’ que da a la primera parte de UPA, puede interpretarse psicoanalíticamente como referencia al miedo a la castración (Mondragon, 1949, pp. 8-9), metafóricamente como poder del cine para abrir los ojos de un espectador y asaltar las formas convencionales de ver el mundo (Adamowicz, 2010, p. 69), y como sintagma visual que anuncia la aparición de un nuevo lenguaje (Fotiade, 1998, p. 116).

En ese diálogo no explícito con ese prólogo, el cierre de *Circus* insiste en la posibilidad de un lenguaje visual diferente atento a las potencialidades plásticas del video. Y sugiere que, en relación con esa plasticidad, hay igualmente una comprensión diferente de conocimiento y percepción, un distanciamiento de la idea de trauma que ha servido históricamente como referente para comprender la imagen fotográfica (Guerrero-Hernández, 2020: 351). En efecto, incluso si se le quiere

entender como una película que sea intencionalmente crítica de valores patriarcales (Talens, 1993, p. 61), UPA recrea la idea tan usual en la tradición pictórica y literaria de que “la violación conduce al conocimiento” y creación (Russell, 2003, p. 193), y de hecho son muchas las escenas en que se hace evidente diferentes formas de violación que subrayan “el trauma de la violencia de los hombres contra las mujeres y la brutalidad que subyace en las relaciones sexuales y de género” (Caballero, 2016, p. 46). Entre esas escenas está el acoso a la que es sometida la protagonista, quien en su intento de escapar visualmente mutila con la puerta la mano derecha del protagonista. Por esto mismo, es significativo que en el prólogo Becerra Cano extrae y desplace esa virtual mutilación al espacio videográfico, y que después se ocupe de hacer uso de la cámara lenta para dar un rol clave a las manos de mujeres. La mano de una mujer es protagonista en la primera parte, mientras que en la segunda parte las manos de mujeres contienen las manos de los hombres, y la conjunción mano-switch delimita espacial y temporalmente su accionar. Y en esta línea, el cierre es igualmente sugerente con una mano de mujer que porta, ofrece y levanta la metáfora y sugerente “dona”; palabra que fonéticamente remite a la poca usada acepción de “dama” y “dueña” que tiene en español.

En este orden de ideas, quizá no sea forzado incluir, siguiendo la tradición latina que se insinúa en el título de la obra, el referente iconográfico de la mano sosteniendo un globo esférico usual en la representación del dominio del emperador Constantino I quien dijo haber tenido una visión/alucinación en la que justo encima de la sagrada esfera lumínica a mediodía leyó *In hoc signo, vinces* (‘en/con este signo, vences’); texto de que entendió su significado posteriormente en un sueño (Pamphilius, 1995, p. 944). Sea como sea, a diferencia del enceguecimiento que da lugar a la visión del texto, o del corte que abre UPA, a diferencias de esas metáforas del violento acceso al conocimiento, *Circus* sugiere que con el video la imagen en movimiento puede ahora encarnar el impulso por aprehender lo imponderable y el pasado, pero de modo que en vez de recurrir a la violencia y el trauma, apela a pausas que permiten “probar y ver” —parafraseando el salmo—, meditar y dislocar las fuerzas combinadas de la tecnología, y el género. De hecho, podría decirse, que *Circus* evidencia que para Becerra Cano el video, y la conjunción mano-switch metafóricamente presente aquí como mano-dona rosa, son ‘signo’ con el cual vencer.

Círculo y circunferencia: instalando el tiempo

Quiero cerrar este análisis refiriéndome al plan de Becerra Cano de proyectar el video sobre una alcantarilla, idealmente aquella de la estación. A primera vista podría decirse que su plan evoca la crítica que proyecciones cinematográficas en museos o galerías en los años setenta hicieron a la 'neutralidad' del cubo blanco y al cinema con su reglamentación de tiempos y espacios, así como a ciertos modelos de subjetividad y "posicionamientos convencionales del arte y su público" (Zimmer, 2001, p. 77). De la misma manera, podría sugerirse que el plan de la artista concuerda con el interés que Dominique Païni identificó en las video instalaciones de los años noventa, como la ya mencionada de Gordon o las famosas de Eija-Liisa Ahtila: un interés por instituir "una tensión y dialéctica" entre el usual flujo de la imagen en movimiento ejemplificada por el cine, y el flujo de la conciencia del espectador (2003, p. 29) que devendría en un nuevo *flâneur* (2000, p. 39).

En *Circus*, en efecto, se sugiere una crítica a ciertos modos de recepción y modelos subjetividad, pero la proyección en el suelo, cuyos eventuales espectadores son los pasajeros de la estación, dista del tipo de proyecciones en galerías y museos que, según Païni, recuperan el efecto de exhibición de ventana que le dieron forma a las arcadas parisinas del siglo XIX. Los espectadores-pasajeros de Becerra Cano no son los caminantes desinteresados de Baudelaire o los visitantes de galerías, sino incautos pasajeros que en su día a día en su trasegar por estaciones, calles y oficinas, son espectadores de los medios de masas. En este sentido, no deja de ser llamativo que la longitud del video sea similar a la de los videoclips de entonces. La artista está menos interesada en los espacios tradicionales del arte, y más en instalar su corto video en el amplio espacio televisual (en expansión desde los años cincuenta), que involucra diferentes lugares en las casas (cocinas, habitaciones, baños), cafés y bares, tiendas, hospitales, mostradores, calles y estaciones de transporte donde los televisores había llegado a finales de los años ochenta.

Ahora bien, es precisamente en este sentido que es significativo el deseo de proyectar el video al suelo y a una alcantarilla, porque rompe con la estructura frontal de recepción y consumo de esa imagen, y al subrayar la opacidad y carácter virtual del video, sugiere un movimiento de desterritorialización de la imagen de televisiva. Adicionalmente, proyectar sobre la alcantarilla sugiere que el video es potencial espacio y lugar

de aparición y circulación de un nuevo tipo de monstruosidad. Si bien es cierto que la apropiación de UPA podría sugerir que esa proyección hiciera referencia a lo "surreal" y a "emanaciones del inconsciente", lo que está en juego es también un esfuerzo por *instalar el tiempo y la virtualidad* —de la imagen y del sonido de video— en el amplio espacio televisual.

Instalar esa virtualidad afirma lo ya indicado: la opacidad, sensualidad, evanescencia y plasticidad del video. Por su parte, instalar el tiempo significa, como señala Daniel Birnbaum, "elegir el modelo espacial adecuado, el "esquematismo" que permita traducir las propiedades temporales [de la imagen de video] al espacio" (Mondloch, 2010, p. 50). Birnbaum se apropia del esquematismo transcendental kantiano para afirmar que en la producción de la instalación proyectiva es central una operación de identificación de una forma y configuración espacial que permita subrayar y marcar las propiedades temporales de la imagen en movimiento. En el caso de *Circus*, el esquema (*skhêma*) escogido es el dupla círculo-circunferencia como forma-contorno del *sketch*, forma-contorno que da cuenta de la temporalidad de la reacción-creación y del video en un triple sentido: ser reproducido en loop; la temporalidad de la imagen híbrida es una de ralentización, remediación y circulación de memorias y apropiación de imágenes y medios; y esa temporalidad se asocia a una circulación (tomar, recoger, portar, ofrecer) de imágenes que la artista enfatiza como propia de un lenguaje audiovisual en transformación que potencialmente "disloque fuerzas combinadas de la tecnología, la economía y el género" (Mulvey, 2006, p. 24).

En este sentido no sobra subrayar que las imágenes seleccionadas y las operaciones realizadas por Becerra Cano evidencian una búsqueda personal y afirmación como artista mujer en medios de producción —Syracuse y Colombia— y una amplia tradición regida por las figuras masculina del profesor, el director, y el artista de las que ella se distancia críticamente. *Circus* evidencia el interés de la artista por asumir el video como posibilidad de exploración y desarrollo de una relación otra con la producción audiovisual mediante diálogo con el sistema videográfico y la producción compartida con ese sistema, y mediante un ejercicio de escucha y tacto, y de atención a gestos y signos de la plasticidad del video y de la emergencia de una grafía y poética audiovisual híbrida.

Referencias

- Adamowicz, E. (2010). *'Un chien andalou': Luis Buñuel and Salvador Dalí, 1929*. Londres: I. B. Tauris.
- Bazin, A. (1967). "The Evolution of the Language of Cinema," en *What Is Cinema? vol.1*. Berkeley: University of California Press.
- Bellour, R. (1987). "The Pensive Spectator", *Wide Angle* ix(1).
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bolter, J. D. y Richard Grusin. (1999). *Remediation*. Cambridge: MIT Press.
- Buñuel, L. (1985). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Caballero, Beatriz. (2016). "Gender as Trauma in Buñuel's *Un chien andalou* (1929)", en *Journal of Literature and Trauma Studies* 5(2).
- Derrida, J. (2011). "La mano de Heidegger", en *Archivos de filosofía* 6-7.
- Dubois, P. (1998). "El video piensa lo que el cine crea", en Jorge la Ferla. *Arte audiovisual: tecnología y discursos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Edwards, G. (2005). *A Companion to Luis Buñuel*. Woodbridge: Tamesis Books.
- Elliott, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Focillon, H. (2010). "Elogio de la mano", en *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fotiade, R. (1998). "The Slit Eye, the Scorpion and the Sign of the Cross: Surrealist Film Theory and Practice Revisited," en *Screen* 39(2).
- Fowler, C. (2012). "Remembering Cinema "Elsewhere": From Retrospection to Introspection in the Gallery Film", en *Cinema Journal* 51(2).
- Guerrero-Hernández, J. C. (2020). "Alberto Baraya's Decolonial and Posttraumatic Photography: Displaced Difference and Cultural Trauma", en *Photographies* 13(3).
- Hadjinicolaou, Y. (2019). *Thinking Bodies – Shaping Hands: Handeling in Art and Theory of the Late Rembrandtists*. Leiden: Brill.
- Halliday, M.A.K. (2004). *An Introduction to Functional Grammar, Revised*. Londres: Arnold.
- Kant, I. (1999). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Keathley, C. (2006). *Cinephilia and history, or, The wind in the trees*. Bloomington: Indiana University Press.
- Masciandaro, N. (2012). "The Severed Hand: Commentary and Ecstasy", en *English Language Notes* 50(2).
- Mondloch, K. (2010). *Screens: viewing media installation art*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Mondragon. (1949). "Comment j'ai compris un chien andalou", en *Revue de Ciné-Club*: 8-9.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24 x a second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- Ospina, L. (2005). "Por eso yo regreso a mi ciudad", en *Nexus Comunicación* 4.
- Païni, D. (2000). "Le retour du Flâneur", en *Art Press* 255.
- _____. (2003). "Le cinéma expose: flux contre flux", en *Art Press* 287.
- Pamphilus, E. (1995). *Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church Vol I: Church History, Life of Constantine, Oration in Praise of Constantine*. Edimburgo: Henrickson Publishers.
- PBS (1980). "Jean-Luc Godard: Part I". Recuperado de <https://tinyurl.com/2ybwkeu9>
- Russell, D. (2003). "Blinding Women: Buñuel, Feminism and the Representation of Rape," en G. Lillo. *Buñuel: El imaginario transcultural*. Ottawa: University of Ottawa Press.

Sadoul, G. (1968). *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*. París: Flammarion.

Talens, J. (1993). *The Branded Eye: Buñuel's Un Chien Andalou*. Minneápolis: University of Minnesota Press.

Wild, D. H. (2006). "The Writing on the Screen: Images of Text in the German Cinema from 1920 to 1949". Tesis de doctorado, Doctorado en Filosofía, Universidad de Pittsburgh.

Wilson, F. (1999). *The Hand: How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*. Nueva York: Vintage Books. e-book.

Zummer, T. (2001). "Projection and Disembodiment Genealogies of the Virtual", en Chrissie Iles. *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964–1977*. Nueva York: Whitney Museum.