

00261

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

6



**CALLE MONEDA DEL CENTRO HISTORICO DE MEXICO
DOCUMENTACION ESPACIAL A TRAVES DE UN VIDEO
DE CREACION ARTISTICA**

Acompañado de Video VHS

**TESIS DE MAESTRIA EN ARTES VISUALES
(ORIENTACION PINTURA)**

SANDRA MARTI LUENGO

MEXICO, D. F., MM

287925

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



2870.25

Índice

Índice	1
Agradecimientos	3
Introducción	7
Capítulo 1. Las Artes Visuales y la imagen en movimiento	11
1.1 Imagen y algo más...	11
1.2 Nacimiento del video	11
1.3 Influencias en búsqueda de un nuevo lenguaje	14
1.4 El video se inspira en las artes plásticas	15
1.5 Video Arte	16
1.6 Documentar imágenes para un video de creación	18
1.7 Partir del lenguaje pictórico hacia en video de creación	18
1.8 Significado de algunos términos	28
1.9 Síntesis y adaptación metodológica integrada a nuestra investigación	31
1.9.1. Investigación Acción	32
1.9.2. Técnicas	34
Capítulo 2. El Centro Histórico de la Ciudad de México.	
Calle Moneda: observación, contemplación y reflexión	36
2.1 El espacio urbano	36
2.2 Un teatro de operaciones	37
2.3 La vida cotidiana	38
2.4 Percepciones del espacio urbano	39
2.5 Calle Moneda: descripción de su entorno	40

Capítulo 3. La propuesta	53
3.1 Nuestro pequeño, pero gran hallazgo	53
3.2 Recorrido espacial	53
3.3 Las estaciones	54
3.4 Ubicación espacial de las estaciones	54
3.5 Retrato urbano por medio de un video de creación artística: realización por etapas	56
3.6 ¿Qué sucede el filmar?	60
3.7 La Banda de sonido un aporte real	61
3.8 Artista, editor, obra. El conflictivo momento de la postproducción	62
3.9 Análisis del video	64
3.9.1 Axiología	65
3.9.2 Intento de análisis de corte interpretativo hermenéutico	67
3.9.3 Intento de análisis fenomenológico	75
Conclusiones	81
Anexo 1	
Explicación de la experiencia en el trabajo de campo	88
Anexo 2	
Aspectos Técnicos del trabajo	111
Anexo 3	
Análisis estructural	116
Glosario Técnico	128
Bibliografía, hemerografía, videografía y otras fuentes	136

Mi reconocimiento especial para una persona que amo y
admiro, mi esposo y compañero Marcelo De Luca.

Dedicado a mi hijo Marcos, quién me acompañó en cada
momento del trabajo.

Al cariño infinito de mi madre.

Al primer profesor de mi niñez y la persona que
me inspiró para creer en el camino del arte, mi padre
José Martí.

Créditos y agradecimientos

Al apoyo, cariño y amor infinitos de mis padres, Ofelia Luengo y José Martí, quienes cuidaron amorosamente a Marcos, brindando tranquilidad y seguridad para finalizar este trabajo.

Al permanente apoyo afectivo de Guillermina y Rubén López Saldaña.

A Rocío Agüero del Buen por su gran compañerismo y amistad brindada en cada etapa del trabajo.

A Santiago Agüero del Buen, un cordial agradecimiento por involucrar su tiempo y confianza posibilitando encauzar la postproducción del video.

A Gerardo Romero, mi especial reconocimiento por creer en el proyecto, brindar incondicionalmente su tiempo y postproducir el video con su idóneo equipo técnico de trabajo de Video Omega.

Un especial reconocimiento a los aportes del Director del proyecto Maestro Julio Chávez Guerrero, brillante innovador en el mundo del arte y las ideas.

A los lectores de tesis maestros: Eduardo Chávez Silva, Felipe Mejía, Blanca Galindo y Melquiades Herrera Berrecil.

Al afecto permanente de mis amigos: Alejandro López Saldaña, Carina Sama, Flavia Giménez, Lorena Méndez, Fernando Fuentes, Laura Piazze, Elsa Madrigal, Berta Masferrer León, Catalina Arteaga y David Hernández.

Al taller de experimentación plástica por brindar una estancia placentera, estimulante y productiva en la Academia de San Carlos.

A los maestros, administrativos y bibliotecarios de la Academia de San Carlos.

Agradezco al Bar "El Nivel", sus clientes, como así también a la calidez humana de sus dueños Jesús y Rubén Aguirre.

Agradezco a los vendedores ambulantes y comerciantes, quienes se encontraron con mis comentarios y preguntas frecuentes, las cuales, intercaladas en una conversación deben haberles parecido en el mejor de los casos raras y en el peor extremadamente excéntricas. Mi agradecimiento especial al Sr. Fausto Bergara (puesto de zapatos de mujer), Sra. Encarnación Blas Pichardo (puesto de gorditas), Alejandro Romero González (puesto de peluquería y vendedor de rizadores), Epifania Méndez Varela (puesto de churros); Gonzalo García Cruz (puesto todo a \$10).

A todas las personas que habitan, trabajan y circulan por calle Moneda.

Agradecemos a las personas que colaboran humanamente a enriquecer nuestra estancia en México. Y a todo el entorno de colegas y artistas plásticos quienes me ayudaron a flexibilizar pensamientos y lograr mejores reflexiones sobre esta obra visual.

A Intercambio Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México.

A la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) Rector Mtro. Francisco Martín y Decana de la Facultad de Formación Docente Dra. María Victoria Gómez; como así también a la formación adquirida en la Facultad de Artes.

Un profundo agradecimiento a todos los que me alentaron a emprender esta aventura: mis compañeros de trabajo y alumnos de la Facultad de Formación Docente. Como así también a Liliana Corzo, Patricia Chirino, Sandra Bueno, Esteban Boasso y Marta Lucas.

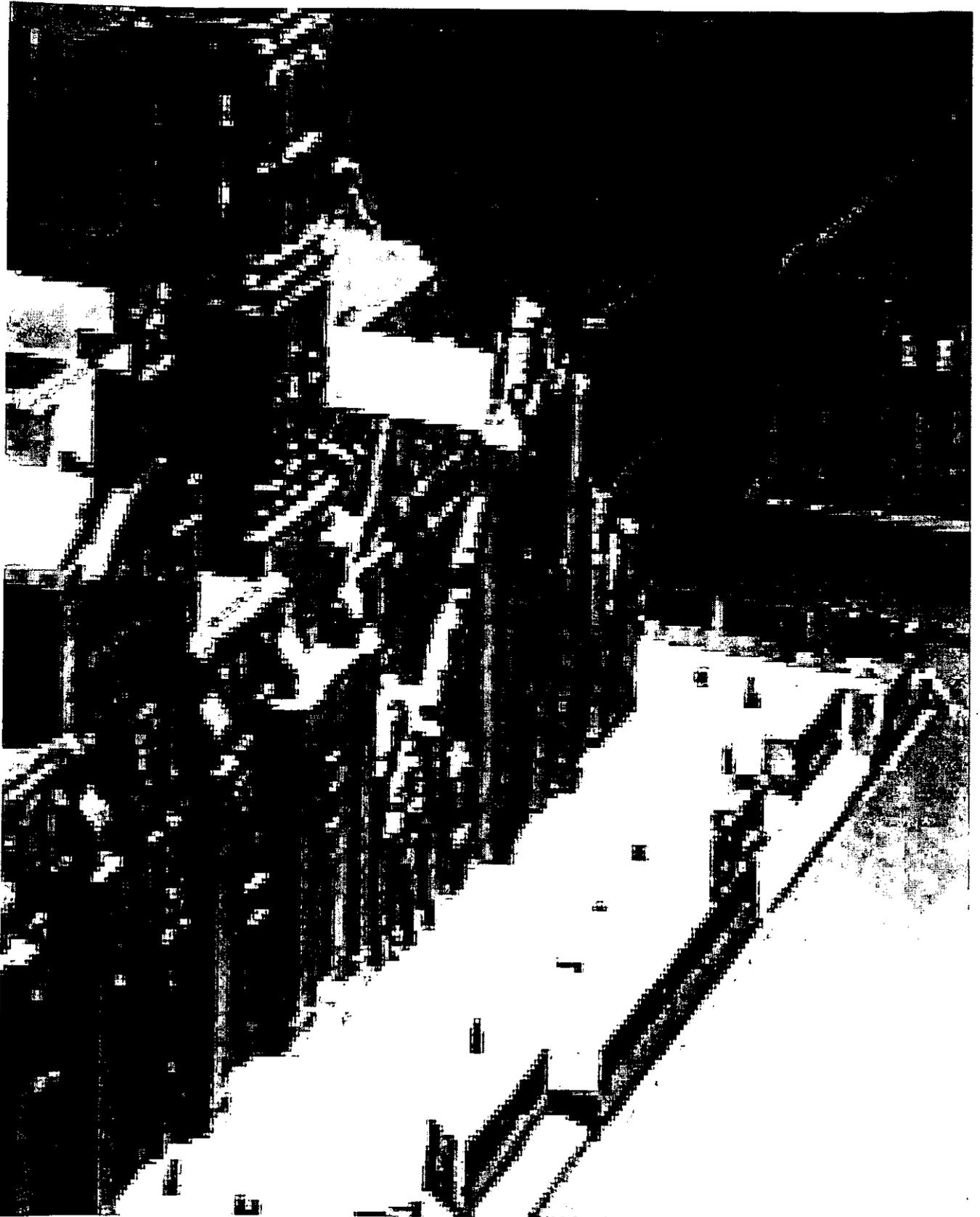
También debo agradecer a un gran número de personas que me prestaron su ayuda en un momento u otro de la investigación. A todos los colaboradores de este trabajo, la autora les expresa su agradecimiento por el estímulo que representan sus observaciones, comentarios y réplicas.

Datos de la tesis

Digitalización de imágenes y videofotos: Álvaro Figueroa
Diseño y diagramación: Sandra Martí
Fotografía: Carina Sama, Marcelo De Luca, Ofelia Luengo
Traductores: Leticia Farjeat y Berta Masferrer León
Corrección de estilo: Marcelo De Luca

Datos del video

Título: "No es magia"
Guión e idea original: Sandra Martí
Director/diseño y realización: Sandra Martí
Cámaras: Carina Sama, Sandra Martí y Marcelo De Luca.
Grabación de sonido ambiente: Sandra Martí, Marcelo De Luca y Ofelia Luengo
Música: Banda Militar del Palacio Nacional, Músicos de la Calle.
Postproducción: Gerardo Romero
Protagonistas: personas que habitan, venden y circulan por Calle Moneda.
Digitalización: Rosario Caballero
Edición: Rosario Caballero
Gráficos/ Jaleo: Carlos Fernández
Asesores técnicos: Rosario Caballero.
Año de producción: 2000



Introducción

Este estudio está enfocado a un tema extraído sobre los acontecimientos de un lugar en la ciudad de México. Como ciudad, ésta es cada vez más extensa y sus sitios son saturados por la dinámica humana. Esta urbe se configura con imágenes que se desbordan, se multiplican en ficciones individuales y colectivas. Inabarcable como un todo, intentaremos aproximarnos por medio de un video de creación tan sólo a un fragmento de ella: la calle Moneda¹ del Centro Histórico del Distrito Federal.

Cuando en el año 1994 conocí esta calle, la recorrimos con mi amigo Alejandro quién nos guió mostrándo cada edificio del lugar. En 1997 la comencé a transitar casi todos los días, transformándose en un tramo de conexión entre la estación del metro "Zócalo" y la Academia de San Carlos. En el ir y venir diario se presentaron ciertas escenas inesperadas que llamaron mi atención, por momentos lamenté no tener una cámara filmadora en la mano. El tiempo transcurrió acostumbrándome a todo lo que estaba allí. Tras incorporar conceptos de diferentes autores, experiencias y conocimientos se reveló en mí la importancia que tiene nuestro sentir y nuestro cuerpo en referencia al entorno. Y surgió el deseo de intentar expandir la experiencia artística a este otro ámbito cotidiano. Tras varias reflexiones sobre el tema decidí apelar a ese entorno, vivenciándolo ahora desde otro punto de vista, es decir un nuevo enfoque perceptual.

Por lo tanto el objeto de estudio de esta investigación se reconoce situado en un contexto espaciotemporal, el de la "realidad de cada día"; intentando captar estéticamente las dimensiones espacial, temporal, ambiental y humana de este entorno.

Para abordar este proyecto se requirió filmar y permanecer en el lugar varios días, desde donde surgió el banco de imágenes para la obra. Fue apostar que la continuidad de todos esos instantes filmados iban a lograr un efecto positivo. Es bueno confesar que por momentos el extravío fue increíble, ya que no se sabía del todo a dónde llegar. Fue trabajar en un terreno donde no existían las certezas ni las experiencias anteriores. La información de este estudio se logró de muchas fuentes, pero una de las que más nos enriqueció resultó ser la misma calle (trabajo de campo) que posibilitó el contacto cotidiano con la gente. Todavía escucho a los vendedores con sus ocurrentes expresiones y sonidos intentando llamar la atención del público. Numerosas charlas casuales hicieron de estos días de permanencia en la calle, un espacio en el que todavía queda mucho por descubrir.

Consideramos la peligrosidad del trabajo en una zona insegura, pero nos ganó la animosidad y predisposición de permanecer días y días observando los acontecimientos.

¹ Durante nuestra investigación hallamos diferentes denominaciones para esta calle, entre ellas: 1. Calle Moneda; 2. La calle Moneda; 3. Calle de Moneda; 4. Calle de la Moneda. A los fines de unificar el documento utilizaré preferentemente el primer nombre.

Por momentos percibimos cómo nos merodeaban algunos personajes del lugar simplemente para conocernos. Tuvimos que luchar con el prejuicio de que algo desagradable podía ocurrir. Olvidar los miedos para enfrentarnos al ejercicio de lleno, sintiendo que estábamos inmersos en una atmósfera viva y latente, fue como emprender un viaje en donde todo nos era desconocido.

En el primer capítulo nos aproximamos a comprender el video, citando los principales antecedentes que lo anuncian como un lenguaje artístico. También explicaremos nuestra justificación personal como pintores al sumar este otro lenguaje visual. Desde el título del trabajo: "documentación espacial a través de un video de creación", es que hacemos referencia que nuestro trabajo es un video de creación, y sin embargo lo documental se incorporó por la sola presencia temática en el sentido de haber quedado registrado un espacio público en un momento determinado, aunque el ejercicio finalmente se aparta del lenguaje audiovisual propio del documentalismo.

También se presentó como una gran inquietud, el definir qué método investigativo se requería para abordar esta tesis. Era preciso entonces, una metodología abierta, que brindara la posibilidad de rediseñar la investigación sobre la toma de decisiones durante la práctica. Entonces se eligió una forma de estudio que prepondera lo humanístico, interpretativo y que considera a la acción del individuo como producto de un comportamiento significativo.

En el segundo capítulo se investiga y describe sobre el espacio que contempla la calle Moneda desde algunos aspectos histórico y arquitectónicos. Ello se debe a que este espacio de la ciudad considerado como material sensible de estudio, es comprendido como una *escenografía* desde donde partirá el trabajo visual. Se expone una revisión informativa de la calle Moneda apoyada con documentos fotográficos.

El último capítulo analiza la concreción plástica del video de creación². Por medio de la propuesta de trabajo se conecta el video con nuestro espacio de estudio, logrando una síntesis personal de imágenes y acontecimientos populares, que pretenden aproximar al espectador a vivenciar algunos sucesos representativos de calle Moneda.

Esta investigación concluye con un análisis del producto videograbado desde los planteos estructural, axiológico, hermenéutico y el intento de explicación fenomenológica desde la experiencia del trabajo. Sentimos de manera positiva, este esfuerzo de integrar un trabajo visual a metodologías preestablecida, recreándola con toda libertad. El comienzo de esta ardua tarea demuestra un pequeño logro en el intento de ordenar cada paso de una investigación visual.

² Se titula "No es magia". Su nombre es rescatado desde el discurso de un vendedor ambulante. Nuestro sentido de uso es por el atractivo que observamos en esta calle no a primera vista, sino profundizando por medio de nuestra percepción.

Finalmente se integra dos anexos. El primero explica día a día la vivencia personal al permanecer en calle Moneda, por medio de un diario con registros anecdóticos y anotaciones de campo. El segundo aclara los aspectos técnicos de los que echamos mano para la etapa de postproducción del video de creación. Y el tercer anexo describe el análisis estructural y la construcción de imágenes del video por medio de los elementos de visión.

El ejercicio de investigación visual que hoy presentamos, es el producto de una labor entusiasta y emprendedora, dedicada a explorar las posibilidades de inmediatez y variación de las imágenes desde un formato VHS (formato de aficionados como comunmente lo denominan). Aún así, se trata de una investigación con un elevado costo económico en cuanto a equipamiento técnico ya que es un proyecto que incluye un ajuste de sonido e imagen logrado por medio de efectos de postproducción.

Fue ardua y detallada la tarea de planeación (estructuración de cada secuencia de imagen y sonido realizada en forma casera), la que luego se aterrizó en la postproducción. Esto es importante, porque podría suceder que apenas llegamos a la sala de edición las posibilidades de transformación de imágenes nos deslumbren o extravíen hacia otros rumbos.

Esta investigación apunta a rescatar el momento estético particular de un espacio, en un tiempo definido que históricamente no se volverá a repetir. La calle Moneda, recorrida día tras día, nos enriqueció de imágenes mientras los vendedores afanosamente buscaban ganarse el sustento.

Esta investigación en la que estamos inmersos, nos hace tomar conciencia de poder recuperar nuestra experiencia diaria sobre lo que hacemos y vivimos para demostrarlo por medio de imágenes, conducidas a hacer del arte un sistema de vida.



Capítulo Uno

Las Artes Visuales y la imagen en movimiento

1. 1 Imagen y algo más...

De acuerdo con Pérez Omia (1991: 15), la imagen es la representación de algo –real o virtual– sobre un soporte. De la roca como soporte, se ha podido avanzar al soporte virtual e intangible. Entre ambos media una larga historia de desarrollos técnicos que han permitido múltiples formas de realizar imágenes, reproducirlas y difundirlas.

El hombre comenzó a pintar hace 20.000-30.000 años, creando signos y símbolos que representan lo imaginado o la realidad del mundo exterior, sus ideas y conceptos. El hombre se sirvió de muy diferentes soportes para realizar imágenes únicas y copias con procedimientos manuales. A partir de la imprenta (1440), y mediante diferentes formas de impresión, se logró la multiplicación de la información escrita o visual, con la difusión de palabras e imágenes a públicos masivos.

El primer sistema que el hombre inventa para fijar de una forma permanente o estable sobre un soporte informaciones e ideas, es la escritura pictográfica (grafen= dibujar, pintar o escribir), en la cual los signos en vez de representar sonidos, como ocurre en la escritura alfabética, representan imágenes del mundo visible. Estos signos tienen una doble característica son a la vez icónicos (porque son imágenes que imitan el mundo perceptivo, visual) y lexicológicos (porque están ordenados secuencialmente como la escritura). Así la escritura pictográfica retiene una doble función intrínseca.

En las culturas por momentos confluyen la palabra y la imagen. Juntas en los antiguos pictogramas, como así también en el lenguaje del cómic. Palabras e imágenes por separado en la telefonía y telegrafía, en el cine y en la radio. Palabras e imágenes juntas en el cine sonoro, en la televisión y en el video.

1. 2 Nacimiento del video

Todas las herramientas y tecnologías, ya sean casas, llave inglesa, ropa, alfabeto o rueda son extensiones directas de nuestro cuerpo o de nuestros sentidos. Las computadoras son extensiones de nuestros cerebros (Mc Luhan; 1971: 62), y el video una prolongación de nuestros ojos, nuestra mirada, recuerdos y memoria adicional.

El vocablo video significa "yo veo". El acta de nacimiento del video de creación – bautizado más tarde con el nombre de "videoarte"– se otorga en un café de Nueva York. El coreano Nan. J. Paik graba el 4 de octubre de 1965 con un aparato experimental de Sony Corporation, desde un taxi, la visita del papa Pablo VI a la catedral de San Patricio y, por la noche, exhibe la cinta en el Café áGo-Go (evento organizado por el grupo Fluxus³), de Bleecker Street, en el G. Village (Pérez Omia; 1991: 17).

Desde ese momento surgen una cantidad de realizadores provenientes de diferentes ámbitos artísticos. Estos autores propiciaban a ultranza una búsqueda expresiva que experimentara con todas las variables posibles del medio televisivo⁴. Estos videos implicaban inicialmente una desviación del lenguaje televisivo. El video se ha desarrollado en relación con el cine y en relación con la televisión⁵. El videoarte y el video experimental, es otra cara de la televisión, su lado artístico y contribuye a instaurar un modo distinto de hacer y de mirar televisión.

³ Fluxus integró el happening y el performance a la música, el teatro y las artes plásticas, a través de códigos nuevos, apoyados en recursos tecnológicos. Tuvo gran trascendencia en el desarrollo de tendencias nuevas en teatro, ballet y sobre todo en las artes plásticas; generando entre otras derivaciones, el llamado "arte procesual" en donde lo artístico se reduce a la concepción del suceso, el quehacer cotidiano de la vida, es el medio donde cambia la habitualidad irreflexiva, por una asimilación consciente de la realidad, intentando destruir lo convencional. John Cage y Nam Jun Paik, inician las acciones fluxus. Este movimiento se expandió por otros países como p.e. París (Yves Klein), Nueva York (Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Dick Higgins y Robert Rauschenberg) en Alemania (Wolf Vostell, Bazon Broock y Josef Beuys), en Japón (Murakami, Tanaka y Kanayama) (Chávez Guerrero; 1997: 28). Posteriormente se incorporan: Robert Morris, Bob Wats, Joe Jones, Yoko Ono, Mieko Shomi, Stockhausen.

⁴ El punto de partida del video es elevar a condición artística uno de los mayores símbolos del desarrollo tecnológico y de la sociedad de consumo: el televisor. El cuestionamiento de la imagen televisiva fue decisivo en la obra de los primeros artistas interesados en la imagen electrónica. A partir de los 80 ese cuestionamiento se modera debido a que los nuevos artistas nacen en el seno de una cultura televisiva. Pero persisten aún hoy los que ubican a la televisión en el centro de una polémica. El cinismo, la ironía y la resemantización de imágenes "apropiadas" de la televisión, se suman a las propuestas artísticas a veces cuestionando al medio (Alcazar, 1998).

⁵ El video en relación con el cine tiene diferencias como p.e. la disparidad de soportes. En el cine lo observable es una proyección luminica y sonora cuyo soporte es una película plástica con un recubrimiento fotosensible que, tras un proceso químico, podrá ser reproducida y visionada con la ayuda de la luz. Una grabación en video pueden verse al momento, cosa imposible en el cine por la necesidad de revelado. El video utiliza como soporte cinta magnética y como elemento de visionado una pantalla de televisión. Dado que esta señal puede ser grabada en un soporte magnético, por extensión se ha dado el nombre de video tanto a la técnica como a los elementos que permiten esta grabación, y por ende su reproducción. Como tal, ésta técnica está asociada a la televisión. Y comparte con ella gran cantidad de elementos técnicos. En principio los dos medios son para captar la realidad y reproducirla. La televisión en sí no debe ser considerada más que como la técnica que permite transmitir a distancia, por medios electromagnéticos, imágenes y sonidos. Video, televisión y cinema son técnicas diferentes de transmisión de imágenes, cada una con su especificidad portando valores expresivos y sociales diferentes (Fernández Arenas; 1988: 510)

El video se desprende de la omnipresencia del presente y se une a otros medios de reproducción como una memoria complementaria de eventos y sensaciones. Se ha convertido también en la actualidad, como herramientas de control en grandes almacenes, terminales de aeropuertos, carreteras, cárceles, hospitales, puntas de misiles inteligentes y bancos.

Hoy ya se trata de una técnica de grabación de imágenes y sonidos soportada magnéticamente⁶. Así se ha incorporado a la familia de los grandes medios de comunicación y a los soportes de creación audiovisual, después de la fotografía, el cartel, el cómic, el cine y la televisión. Todos como medios de reproductibilidad ilimitada que ensanchan la base productora de imágenes.

Cuando se produce algún suceso en algún lugar nos enteramos del mismo a través de los vestigios que nos llegan. Son pocos los sucesos que presenciamos en forma directa y existen diferentes mecanismos que ponen en juego la manera y posibilidades de referirlos. El modo más tradicional y sencillo de comunicar un acontecimiento se realiza por medio de la articulación del lenguaje o a través de un medio masivo de comunicación. Los medios audiovisuales puestos en funcionamiento en este último siglo, han generado una visión del mundo distinta, ya que estructuran la manera de transmitir información y, por tanto, se han convertido en sí mismos en generadores de sucesos.

La televisión, uno de los principales medios audiovisuales de mediados del siglo pasado presenta en sus inicios, como características esenciales, la transmisión en vivo y en directo. Esto significó captar de manera simultánea e instantánea sonido e imagen a distancia, convertidos en imagen⁷ visionada. Posteriormente la televisión ingresó al

⁶ Trascurió más de una década desde que se produjo la primera cinta para grabar un programa de televisión hasta que las video cintas se pusieron al alcance de los particulares. Los primeros modelos de videocasetes aparecen en 1969-70; la firma japonesa Sony lanzó el formato U-matic de 3/4 de pulgada, dirigido a usuarios semiprofesionales, es el más utilizado en toda la historia del video experimental. En 1975 se comercializan los formatos populares en media pulgada, el Betamax, y el desaparecido V-2000 (1979). En 1982 se presenta el quarter cam, en 1/4 de pulgada y en 1984 se comercializa otro soporte, el Video 8, con un ancho de cinta de 8 milímetros. Actualmente se utiliza tanto sistema VHS creado en 1980 por la empresa japonesa Matsushita (Alcazar; 1998: 73), como así también el más reciente sistema digital denominado Mini DV.

⁷ La imagen de televisión está formada por un punto de luz en movimiento incesante que explora y reproduce en líneas la imagen óptica captada por la cámara. El barrido o exploración se produce en 625 líneas horizontales 25 veces por segundo en el estándar europeo o 525 líneas 30 veces al segundo en el estándar americano. Barrido que difiere del sistema de proyección cinematográfica, donde un haz de luz ilumina instantánea y uniformemente la superficie del fotograma. Una imagen completa de televisión consta de dos campos que corresponden al entramado de las líneas impares y pares de la exploración. La duración de cada uno de los puntos que forman las líneas sólo es mensurable en tiempo electrónico, en millonésima de segundo.

La apariencia de movimiento que percibimos en las imágenes de la televisión, se debe a la persistencia de la visión, que permite que el cerebro retenga la impresión de iluminación durante 0.1 segundos después de

campo del video cuando requirió almacenar, grabar y guardar imágenes. Comienza entonces otra comprensión de la realidad, como mercancía que puede ser alterada y transformada.

El video independiente surge a los fines de los años 60, cuando aparecen los primeros equipos portátiles aptos para registrar imágenes e información en general⁸. Comienza entonces un intenso camino de experimentación y documentación desde un registro inmediato de los acontecimientos.

1. 3 Influencias en búsqueda de un nuevo lenguaje

Apenas aparecieron en el mercado los primeros equipos portátiles de video, un grupo de autores vinculados a las vanguardias de los años 60, comenzaron a utilizar la nueva tecnología de la imagen electrónica con fines artísticos. Se trataba de un momento en que la cultura de la imagen estaba influenciada por la televisión.

En esos turbulentos años, cuando perdió su hegemonía el expresionismo abstracto de Pollock y de De Kooning, se sucedieron los movimientos artísticos a un ritmo enloquecedor. En este momento se superponían e influían las distintas formas de expresión artísticas tales como: el arte Pop, los Happenings, Fluxus, el Nuevo Realismo, el Land Art, arte Minimal, arte Conceptual y el Performance. Precisamente bajo ese contexto apareció el videoarte. Al igual que todas las vanguardias artísticas del siglo, los artistas del video propusieron una innovación del lenguaje y se lanzaron hacia la experimentación formal (Pérez Ornia; 1991: 20).

Estos enormes fenómenos polifacéticos y aperturistas dentro de las artes plásticas, dieron lugar a que diversos artistas se interesaran definitivamente por experimentar las cualidades plásticas del video como nuevo medio de expresión electrónica. Esta formación artística de los primeros realizadores del video experimental, ha sido un factor

que la fuente lumínica ha sido retirada del ojo. Por lo tanto si el proceso de síntesis de la imagen ocurre en menos de 0.1 segundos, el ojo no percibe que la imagen está siendo ensamblada pieza por pieza y parece como si la pantalla estuviese continuamente iluminada. Por esta razón es posible proyectar más de 10 fotografías por segundo y simular así el movimiento de la imagen, de tal manera que parezca continua. En la práctica se acostumbra transmitir entre 25 y 30 fotografías por segundo. McLuhan dice que las tecnologías son extensiones de nuestros sentidos y considera que la televisión es la prolongación más espectacular, no sólo de nuestro sentido visual y auditivo, sino de nuestro sistema nervioso (Alcázar; 1998: 64).

⁸ Hoy asistimos a una clara influencia de la llamada estética del video en campos como el cine y la pintura, así también en el diseño y la ilustración gráfica, artes en las que se observa una progresiva interrelación. Los factores expresivos del video, su posibilidad de facilidad de trucajes, adecuación de la información y su gran versatilidad, lo convierten en una herramienta útil en varios campos, tales como la enseñanza, el arte y publicidad.

decisivo para que el video formalizara su lenguaje y su estética con marcada afinidad hacia las artes plásticas. El video se convirtió en vehículo de la cultura *underground* y en un medio alternativo de creación e información para sus precursores. Entre estos, y a modo de ejemplo, podríamos citar a: John Cage, Allana Kaprow, Fluxus, Joseph Beuys, Wolf Vostell y Nam Jun Paik.

Ahora bien, de todas las tendencias artísticas de los 60 y 70, se producen filtraciones hacia el video. Son años en los que se experimenta el tránsito desde la obra objetual a la procesual y conceptual, en los que se impugna la propia naturaleza de la obra como objeto. Es así que el video se nutre de las principales tendencias y manifestaciones de las vanguardias. En primer lugar, se retoma del arte pop su repertorio iconográfico y la atención a los productos de la sociedad de consumo, de la publicidad y de los medios de comunicación. El arte minimal (interesado por el proceso de la obra, más que la propia obra terminada) es una de las tendencias que ha ejercido gran influencia por la simplicidad de las primeras cintas manifestada en la ausencia de montaje y edición. Derivan del minimal, a finales de los setenta, el conceptualismo y el Land Art. La relación del video con el Land Art es de carácter subsidiario para documentar trabajos efímeros realizados en grandes espacios naturales (Pérez Ornia; 1991: 23).

Una de las huellas del arte conceptual más visibles en el video arte es la investigación formal del medio con sus características creativas, especialmente del espacio y del tiempo de la imagen así como la importancia concedida a la percepción. También existe una influencia latente del cine *underground* o experimental, como así también el cine abstracto y surrealista (p.e. los del autor Andy Warhol) son algunos de los referentes más inmediatos. Se trata por tanto de una multiplicidad de influencias y movimientos que han contribuido a favorecer prácticas artísticas multimedia (Pérez Ornia; 1991: 25).

Nuestra síntesis al respecto es que en nuestro trabajo visual se reconocen influencias del lenguaje del cine, del video arte y de la pintura. Hoy, al encontrarnos inmersos en la cultura televisiva, ésta también ejerce su influencia. Por lo que es interesante darnos cuenta desde qué lugar recóndito de nuestra memoria e imaginación surgen las ideas durante la realización del trabajo.

1.4 El video se inspira en las artes plásticas

¿Se podría admitir la licencia de comparar al video con la pintura? Algunos realizadores provenían de la pintura y se siguieron considerando pintores. Prolongaron esta experiencia artística con el nuevo material de la imagen electrónica. Nam Jun Paik fue el primero en considerar la pantalla de televisión como un lienzo sobre el cual puede pintarse con la luz del video.

Otros artistas hicieron videos como si pintaran cuadros. Así la imagen quedó sometida a las mutaciones que ejerce sobre ella el movimiento lumínico por las variaciones de tonos, formas y texturas. Pero, sin duda, lo más novedoso fueron las variaciones de la postproducción⁹ que afectan los valores intrínsecos de la percepción que el espectador tiene de las imágenes.

Así como algunos artistas encontraron el vínculo de la pintura con la experimentación y postproducción en video, vale la pena considerar que para un autor como Marchán Fiz la pintura y el video son dos artes que responden a medios expresivos muy distintos, a concepciones del espacio y del tiempo distintas y a utensilios técnicos diferentes. Mientras la pintura queda congelada en el espacio, el video es fluido, escurridizo. Es decir el concepto de temporalidad artística o estética es un constitutivo del video que, la pintura no pretende alcanzar. La mayoría de los artistas que practican el video se iniciaron como pintores. Y no en vano la pintura ha experimentado unos cambios, que la aproximan al video. Por ejemplo las discontinuidades estilísticas en un mismo cuadro (Pérez Ornia; 1991: 68).

Para abordar nuestra reflexión ante el tema, debemos reconocer la especificidad de ambos lenguajes como sistema de expresión. Nuestro enfoque es que entre la pintura y el video existen encuentros y diferencias. Entre los primeros sentimos que durante el trabajo hay un "dejarse llevar por el material y lo que se siente a través de él", descubriendo, aceptando o rechazando los diferentes momentos del proceso. Por ejemplo tanto en pintura como en video se construyen encuadres que articulan y comunican nuestras intencionalidades (los que detallaremos en el capítulo y anexo tres).

1.5 Video Arte

"Cuando pienso que veo, ¿quién continúa viendo cuando estoy pensando?" (A. Pessoa citado por P. Lozada)

Algunos opinan que el video es innovador y que va tras la búsqueda de nuevas formas de relatos visuales donde subyace la realidad, que no se refleja, sino que se funde, se reinventa, se anticipa. Para ello desestima las estructuras lineales y se orienta hacia una estructura de información con múltiples accesos para su lectura, pretendiendo sacudir la sensibilidad del espectador, por medio de nuevas estrategias y efectos como multiplicar la imagen, repetirla, descomponerla, atomizarla e inmovilizarla (La Ferla; 1996: 110 y

⁹ Estas variaciones de la postproducción se refieren a la edición lineal y en los últimos diez años a la edición no lineal que permite mayor rapidéz e infinitas variantes de manipulación en la imagen y sonidos digitalizados. Los resultados son nuevas composiciones audiovisuales que transforman en parte o radicalmente el registro videográfico inicial.

Alcázar; 1998: 103). El video arte puede traspasar los códigos culturales y gustos tipificados del observador; puede también ser un vehículo para desmitificar las convenciones estéticas, obligando al espectador a renovar su mirada y a dudar de sus conocimientos y certezas.

El videoarte surge como otro lenguaje, como una exploración de la naturaleza del video y como forma de creación estética autónoma. Se sitúa por tanto al lado de lo analógico, de lo metafórico, de lo poético, más que de lo narrativo. Consigue su coherencia mediante un sistema de evocaciones, repeticiones, superposiciones, y por tanto tiene la forma de algo discontinuo y anacrónico. Se trata de productos visuales que puede o no responder a un tiempo continuo, discontinuo o cíclico contando con toda libertad en contener o no un hilo conductor, guión o relato.

Se encuentra ligado al video experimental como práctica visual llevada a cabo mediante el recurso de la tecnología propia del video que reconoce e incursiona las instancias expresivas, el aspecto formal y el lenguaje electrónico. Actualmente este campo investigativo se observa en algunos canales de televisión. Basta con ver en la programación los videoclips, las cabeceras y los espacios de continuidad.

Gerardo Silva¹⁰, un curador de video arte, comenta: ¿qué ha cambiado en el mundo de las imágenes del videoarte? Recuerdo los debates, ...aún balbuceantes, en torno a la definición de un género estético... No sé si desde entonces, se ha logrado definir el videoarte. Creo más bien que, si actualmente se le reconoce, como un arte con plenos derechos, presente en los museos, las galerías, los encuentros internacionales y la enseñanza artística, el videoarte se ha afirmado progresivamente como un elemento indispensable para muchos otros campos de la creación: las artes plásticas, las creaciones multimediales, la danza, la música; así como para la publicidad y la televisión. Actualmente, como producto artístico, el video consigue tener espacios especializados que contemplan su producción, financiamiento como así también encuentros, festivales y concursos en diferentes lugares del mundo.

En nuestra investigación haremos uso frecuentemente del término "video de creación", como así también ejercicio o trabajo visual. Ello posibilita que reflexionemos sobre su calidad o sello artístico. Esta característica se obtiene al sentir que junto a la experiencia formal del trabajo se abre la posibilidad hacia otra experiencia que activa nociones sensibles en el autor, al darse cuenta de lo que está viviendo por medio de su obra vinculada o no al contexto cultural. En un ajuste entre las características expresivas del material, las intenciones del autor y las posibilidades interpretativas del espectador. Por lo tanto estos factores, todavía en proceso, hacen que el trabajo reciba la denominación de "video de creación".

¹⁰ Curador del II Festival Franco Latinoamericano de Video Arte (Santiago, Montevideo, Bs. As., Bogotá, 25 de octubre al 21 de noviembre de 1993).

1. 6 Documentar imágenes para un video de creación

Hasta aquí nos hemos introducido en el video a partir de algunos de sus antecedentes, nacimiento, utilidades, anotando cómo se constituye en un lenguaje artístico. Pero también cabe profundizar en esta investigación su título: "documentación espacial a través de un video de creación". Nuestro trabajo es un video de creación, y, sin embargo lo documental se incorporó por la sola presencia temática en el sentido de haber quedado registrado un espacio público en un momento determinado.

El ejercicio incursiona por distintos momentos desde su nacimiento hasta finalización. Su condición de documental responde a un primer momento que incluye la filmación inicial registrándose sucesos reales filmados en exteriores. Es un trabajo que no incluye construcción con actores, la confección de un guión, estudios decorados e iluminación, o sea todo lo disponible desde el planteo de la ficción. Es el registro del funcionamiento cotidiano de situaciones urbanas y públicas.

Posteriormente desde una cámara subjetiva, se plantea nuestra "propia visión" que se aparta del lenguaje audiovisual propio del documentalismo. El ejercicio no responde a una secuencia lineal del tiempo sino que éste se fragmenta en forma discontinua. Ensamble de imágenes y sonidos cotidianos sumergidos en la emisión de múltiples mensajes atmosféricos y espaciales nos propone tratar lo cotidiano como una vivencia sensible que pretende sacudir la sensibilidad del espectador proponiendo renovar su mirada.

1. 7 Partir del lenguaje pictórico hacia el video de creación

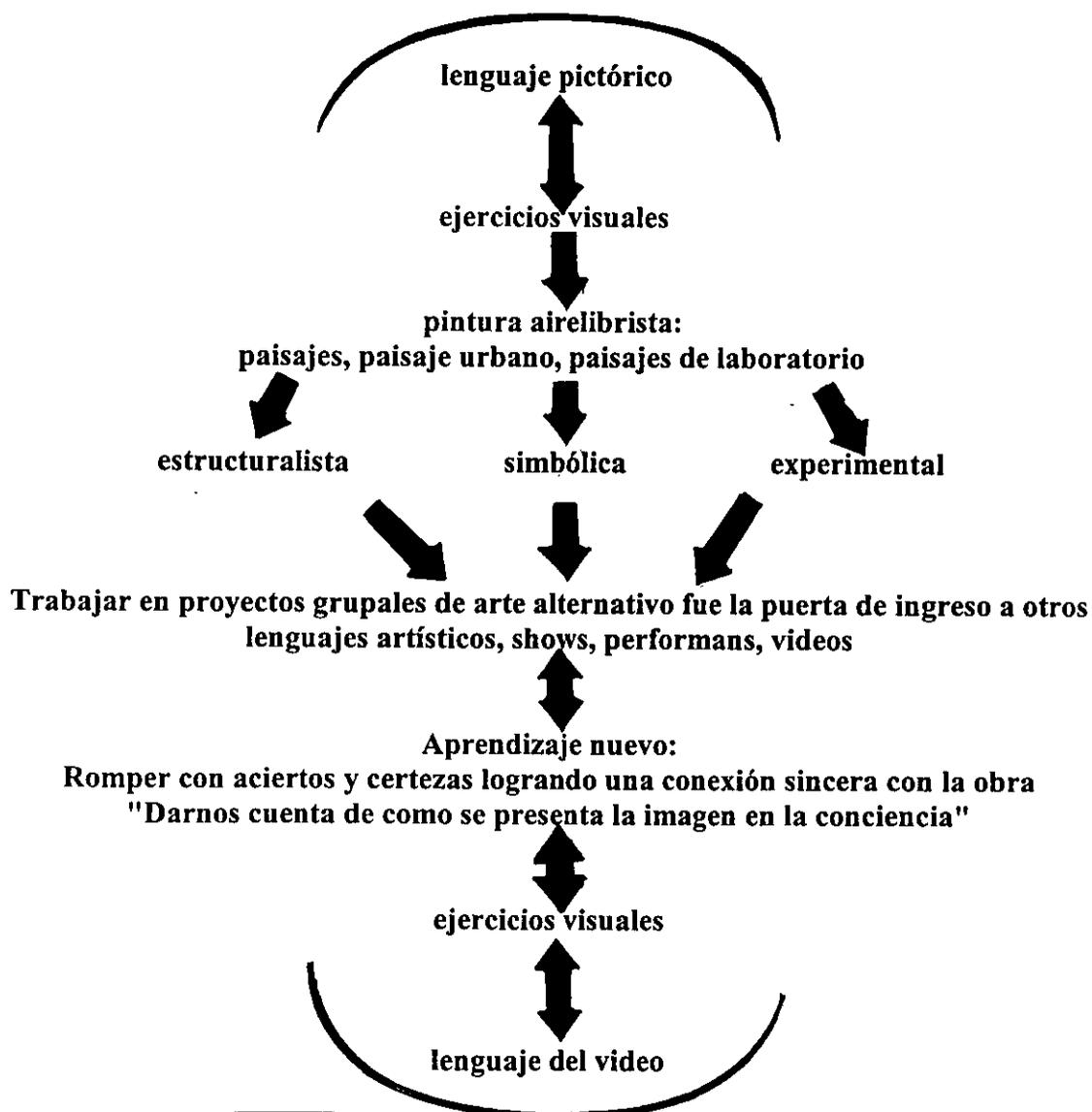
Sin duda el ser pintores nos aporta conocimiento sensible a nuestro trabajo que posibilita la oportunidad de explorar otro recurso o lenguaje... Este medio posibilita reconocernos expresiva y técnicamente; y una oportunidad para hallar nuevas certezas las que si son violentadas pueden vislumbrar "un nuevo posible esquema de conocimiento" (Chavez Guerrero; 1996: 65).

Numerosos videastas, tienen sus antecedentes en las artes plásticas. Al respecto es importante reflexionar los motivos personales que justifiquen partir desde lo pictórico hacia el lenguaje del video.

En un primer momento, el productor visual vive su trabajo con la pintura como un camino de búsqueda por lo que incursiona por variadas formas, técnicas y estilos. De estas etapas experimentales, comienza a definirse una estructuración personal del trabajo.

Todo productor plástico anhela encontrar su madurez de estilo. Nos referimos al estilo no como aquel que denota una serie de constantes y aciertos en la producción individual. Pero en el tiempo la reiteración de constantes plásticas debe replantearse hacia una forma propositiva, estableciendo una sólida madurez en cada paso y aceptando los cambios en el trabajo.

Consideramos necesario en este apartado enunciar por medio de un cuadro sinóptico distintas etapas de nuestro desarrollo plástico, acompañado de una selección de algunas fotos que pertenecen a esos momentos pictóricos¹¹.



¹¹ Esta selección fotográfica es la que se consideró más idónea para representar las diferentes vertientes expresivas que reúne mi pintura.

"El valle",
óleo y barnices/madera
100 x120 cm., 1987.

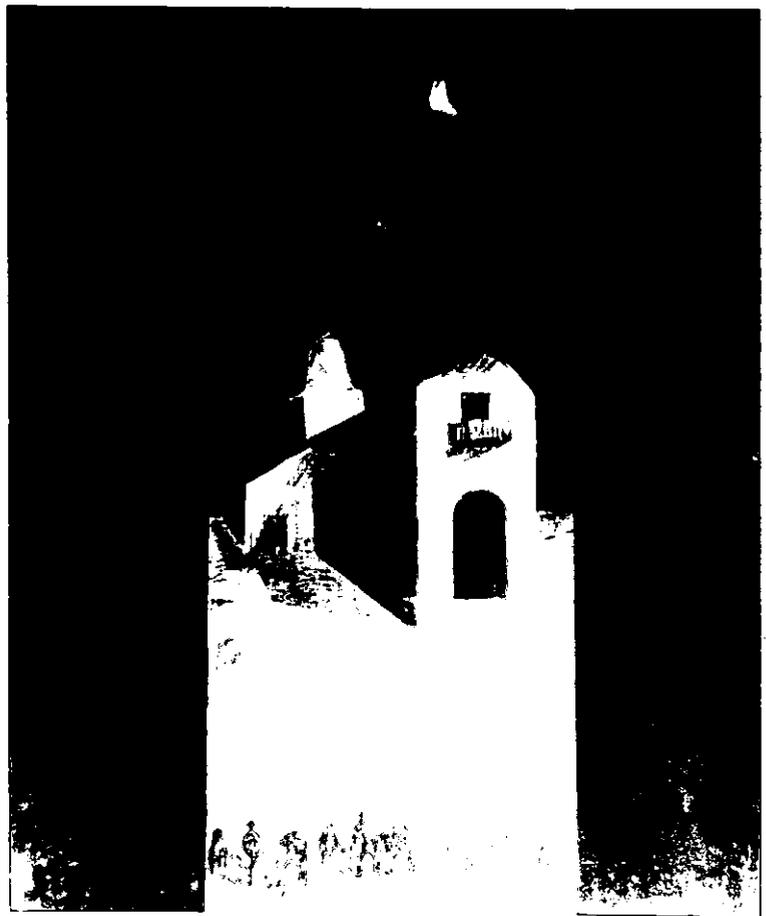


"Nocturno",
acrílico/tela
45 x 35 cm., 1990.

"Laguna de Huanacache",
óleo y barnices/tela
120 x 110 cm., 1990.



"Contraculturas",
óleo y barnices/tela
100 x 90 cm., 1994.



"Gélido".
acrílico/tela
20 x 30 cm., 1995.



Serie de texturas visuales,
óleo y barnices/tela
30 x 20 cm., 1995.



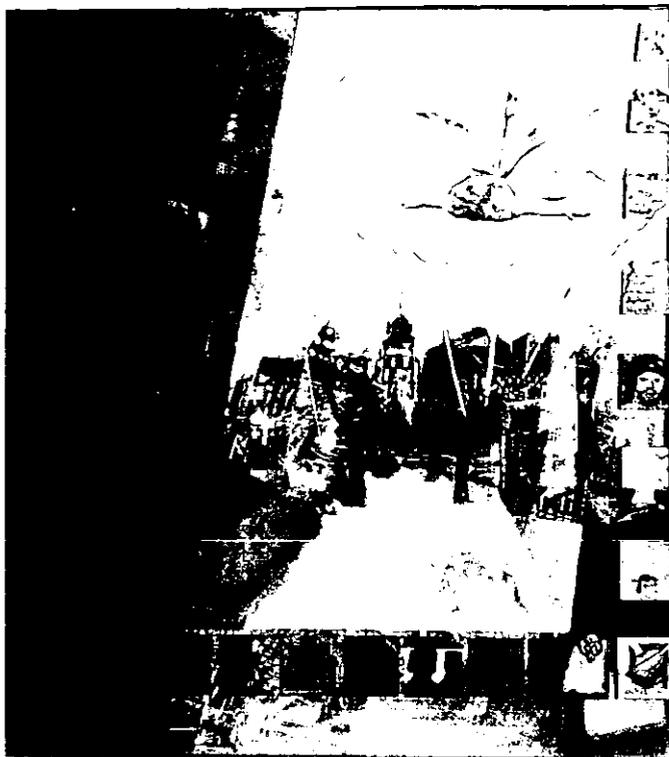
Sin título,
óleo y técnicas mixtas/tela
30 x 20 cm., 1995.



Sin título,
óleo y barnices/tela
30 x 20 cm., 1995.



"Deudores del pueblo",
acrílico/tela
100 x 180 cm., 1996.



"Petroglifos",
óleo y barnices/tela
120 x 110 cm., 1998.



"Eléreo",
óleo y barnices/tela
120 x 110 cm., 1999.

"Vida en rosa",
óleo y barnices/tela
120 x 110 cm., 1999.



"Intuición",
óleo y barnices/tela
120 x 110 cm., 1999.

Como observamos desde las imágenes pictóricas nuestra formación inicial está sostenida por un alto contenido formal (heredado del principio pedagógico de la Bauhaus) concentrando todo valor en las relaciones puramente constructivas y visuales. Esta otra etapa de maestría no diluyó aquel registro inicial sino que aportó la posibilidad de conectar con estadios sensibles observando a nuestras obras desde instancias nuevas e inclusive animándonos a sumar otro lenguaje visual.

Nuestra pintura atraviesa por etapas distintas. En un momento nos aferramos a que la obra se sumerge en una estructura como continente de ideas e información y se descuidó enormemente un enfoque reflexivo que la percatara de su ser. Pintar, entonces, era trasladar criterios y pensamientos bajo una estructura casi geométrica.

Lentamente y con el afán de comenzar un camino de autoconocimiento desde el propio proceso de trabajo es que percatamos que nuestra pintura requiere de una constante negociación con los materiales; y traspasar lo que se piensa a un soporte, es casi siempre una tarea difícil de lograr. Por lo general, en el camino surgen cambios, modificaciones que benefician, transforman o replantean la idea que inicialmente se tenía.

Ello proporcionó entrar a un lugar en cero en el momento de pintar. Lo que se reflejó en la obra, todavía estructuralista pero construida desde un enfoque sensible e intuitivo¹². Estos nuevos ojos permitieron encontrar y modificar en cierta medida las constantes y certezas intentando un sinceramiento con la obra.

Se podría haber optado investigar las distintas etapas de este desarrollo plástico, inquietudes y planteos que giran alrededor de la producción (aspectos del mercado, valoración en el arte o derechos de autor). Pero este proyecto y ejercicio visual fue en respuesta a una etapa introspectiva nacida desde el propio trabajo pictórico ramificada hacia el video de creación. Nació, entonces la idea de "retratar un espacio" y no por medio del recurso pictórico sino a través del video.

En el trabajo pictórico personal una característica notable es que casi nunca se concibe una obra por vez, sino la acción del trabajo desplegada en muchas obras, esto posibilita poder plasmar ideas de manera simultánea. Este mecanismo de trabajo en pintura nace como necesidad de expandir la idea en varios soportes, trabajando, desplegando formas, colores y percibiendo los momentos de diálogo con el material, desde su misma expresividad. Al enfrentarnos con el video también se prefirió esta forma de trabajo en serie tras la filmación de algunos días en el lugar. Posteriormente de todas estas obras se logró una síntesis conformándose la obra final.

¹² Es una percepción sensible inmediata de un objeto particular. Par Husserl, la intuición es la manera en que originariamente se da algo y por lo tanto es fundamental para el conocimiento (Moctezuma; 2000: 105)

Podría decirse que se pierde el perfume de la trementina, el óleo en las manos el contacto con la tela y el pincel. Pero sumamos la oportunidad de explorar otro medio que involucra la inmediatez y velocidad para grabar imágenes fugitivas, atrapándolas a otra sensación del tiempo. En definitiva se intenta que ambos lenguajes nos permitan resumir, sumar e integrar distintas experiencias de trabajo, teniendo en cuenta que cada uno conlleva un determinado tiempo para adquirirlo sensible y formalmente.

Se planteó como trabajo de investigación un video desde un registro videográfico (desde la realidad de cada día) y posteriores efectos de postproducción. Aquí nos reencontramos con ambos lenguajes, el video y la pintura, porque otorgan la licencia de hacer, deshacer, colocar, reducir, ampliar, tapar, seleccionar, rechazar y desocultar. Por lo tanto desde una aparente destrucción se gesta una nueva construcción de la obra, anhelando refleje mucho más que una síntesis de significados extraídos desde la propia realidad.

1. 8 Significado de algunos términos

Es importante incorporar en este estudio el sentido que poseen ciertos términos y conceptos. Cuando hablamos de **estética** nos referimos al "modo específico de apropiación de la realidad" (Sánchez Vázquez; 1992: 56). Esto se vincula plenamente con el arte, pero también se manifiesta en la vida cotidiana. Ese modo específico de apropiación de la realidad son rasgos, gustos y maneras en que las personas se configuran a sí mismas y a su entorno (consumiéndose como experiencias comunicativas; p.e. productos gastronómicos, perfumes, vestimentas, sonidos ambientes, etc.).

A lo largo de la historia y en sus diferentes manifestaciones culturales, la humanidad se ha expresado estéticamente mediante la transformación de los espacios que ha poblado. Es por medio de la sensibilidad (facultad humana que todos poseemos) como el hombre se expresa y materializa de diferentes formas, de acuerdo con el modo de sentir de un país, grupo social, etc.

Cuando se vincula lo estético con el arte observamos su gran diversidad de manifestaciones y estilos ya que cada arte es una forma particular de expresión humana. En cuanto a nuestra obra lo estético se vislumbra como una categoría de valor, sustentándose la imagen a distintos planteos estéticos (humor, sabores, ambigüedad, lo armónico, lo desarmónico, orden o caos).

"La realidad no anda desnuda, ni ella puede decirnos lo que es: nosotros hemos de decidir que buscar en ella" (Acha; 1993: 21). Este estudio se plantea desde una realidad urbana que contiene rasgos históricos y humanos, todos conformando la estética del lugar. En este punto nos referimos a que el espacio en sí contiene rasgos estéticos

visibles y ocultos que desde una consideración subjetiva fueron nuestro material sensible de estudio tomando conciencia del sentido que le damos al entorno.

Ahora bien, tratar de aclarar lo estético, nos conduce a definir qué es el arte. Es una herramienta que nos permite crear nuevos contactos sensibles internos. La obra no tiene valor como objeto sino como recurso para encontrarnos a nosotros mismos. En nuestra experiencia sensible con la obra de arte el aspecto último es "darnos cuenta de". El arte puede desencadenar este estado de consciencia sobre muchas cosas, como p.e. que vivimos en un proceso deshumanizante¹³ o que hemos perdido la capacidad original de sentir por medio de una experiencia que evoca a otra experiencia.

En cuanto a su definición instrumental, arte son aquellas obras que expresan por medio de diferentes materias, un aspecto subjetivo de la realidad entendida estéticamente. En el arte, los sucesivos estilos –entendidos como conjunto de características formales compartidas por una serie de objetos y producciones– tienen como finalidad la vehiculación y transmisión de intencionalidades, y su evolución no es sino el resultado de la gran necesidad de cambio que propone el artista.

Para Duchamp no hay arte en si; el arte no es una cosa (entidad) sino un medio, un cable de transmisión de ideas y emociones (Paz; 1973: 184). El arte –en cuanto a su producción– es la oportunidad para conectar con nuestra sensibilidad y pensamiento. La oportunidad de ejercer la plena libertad de crear conceptos que se comuniquen a través de la obra.

Y la **obra de arte**, como objeto intencional es la portadora de esencias y reveladora del sentido de verdad. Son objetos realizados para ser percibidos e intuitos a través de los sentidos. En este estudio por momentos no hablamos de obras de arte sino de ejercicios o trabajos visuales por considerar sean trabajo en proceso abierto susceptible de cambios y mejoras con el tiempo. Ello posibilita que reflexionemos sobre su calidad o sello

13 Precizando la relación existente de este trabajo con lo humano se presenta como la preocupación por la crisis económica, la sensación de inestabilidad, la falta de sentido, la añoranza de lo primigenio conducen hacia un malestar universal, mucha gente se siente mal, hay como una "adhesión a la especie". El artista se da cuenta de la ausencia de valores, de sentido y lo difícil que es dar sentido a algo. Pero a través del arte podemos tomar conciencia como individuos recuperando el sentido de las cosas.

Ernst Jünger sostiene que en un mundo situado en la órbita del nihilismo la palabra es el principal instrumento de confrontación que nos queda. Permittiéndonos la licencia de adaptar la frase es que diremos las imágenes artísticas se convierten en un instrumento sensible de confrontación con nuestras ideas y el entorno. Esta necesidad de conectar con lo humano nos remite tener en cuenta algunos aspectos de la filosofía fenomenológica, representada por Husserl quién propone a pesar de este malestar universal, el poder dar con el aspecto humano. Reivindicando a lo humano por medio de una toma de conciencia no instrumental ni conceptualizada. Hasta que punto estamos conectado con lo humano, ello implicaría restituir la capacidad de individuos para renovarnos, pudiendo de esta manera recobrar nuestra capacidad de asombro o sea un reencuentro con este aspecto sensible. Debemos hacer referencia a lo humano como lo que viene de adentro, lo más puro de nosotros.

artístico. Esta característica se obtiene al sentir que junto a la experiencia formal del trabajo se abre la posibilidad hacia otra experiencia que activa nociones sensibles al darnos cuenta de lo que estamos viviendo a través de la obra. En un ajuste entre las características expresivas del material, las intenciones del autor y las posibilidades interpretativas del espectador. Puede estar sujeto a ser interpretado intersubjetivamente. Husserl al respecto nos dice que la intersubjetividad es la conciencia común a todos los seres humanos. Primero accedemos a nuestra subjetividad para poder luego conocer al otro como un similar.

El **artista** a través de su honestidad y verdad extrae las esencias de las cosas. O sea que puede extraer de la cotidianidad aspectos esenciales por medio de su razón, fantasía, imaginación e intuición. Posteriormente, la obra llega a un receptor para vivir la experiencia sensible e intersubjetiva.

Al referimos a la palabra **conciencia** diremos que el instante presente se constituye en la conciencia como un campo temporal activo de tres tiempos diferentes, allí está lo que se recuerda, lo que está sucediendo y lo que se desea o proyecta, así la conciencia coloca por sobre el "objeto inmediato" numerosos contenidos configurando "una mirada" que otorga significación valorativa. Pero más exactamente nos referimos a conciencia como compenetración del saber sobre algo que posibilite una reflexión. La intencionalidad, al tener conciencia de algo es una rasgo fundamental de la conciencia; su plenitud es el conocimiento con evidencia.

Y al hablar de **intuición** nos referimos al concepto que aporta Husserl cuando en su afán de ir a las cosa mismas considera a la intuición como lo dado originariamente y punto de partida del conocimiento. Intuir como la posibilidad de generar conocimiento nuevo ya que se puede conocer un objeto desde todos sus puntos de vista, aún pensando en sus variaciones o anticipando su existencia como posibilidad creativa.

Al hablar de **esencias** nos referimos al aspecto fundamental de todo ser, en cuanto configuración o forma, es lo permanente e inconfundible.

También haremos uso del término **subjetividad**. Para que exista subjetividad debe haber un sujeto. Éste se constituye en lo dado, que es el flujo de lo sensible, una colección de impresiones e imágenes, un conjunto de percepciones (Deleuze; 1981: 148). Primero accedemos a nuestra subjetividad para poder luego conocer al otro como un similar.

Así la subjetividad es un modo de pensar y de sentir, no desde el objeto. Se basa en la propia aptitud de constituirse como autor consciente y responsable de pensamientos y actos. Se revela la existencia de un ángulo particular desde el cual podemos pensar la realidad social y el propio pensar que organicemos sobre dicha realidad. Desde una consideración subjetiva esta realidad es nuestro material sensible de estudio tomando conciencia del sentido que le damos al entorno.

Ralph Perry, en el campo de la axiología, busca el origen y fundamento del valor en el sujeto que valora. Advierte que es natural tener una actitud a favor o en contra de los objetos. Hay cosas que deseamos y otras que rechazamos (Frondizi;1997: 62). Lo estético como valor no es una propiedad que pertenezca al objeto, sino la propiedad que éste adquiere cuando despierta un interés. Por lo tanto no hay objeto estético si el sujeto no lo convierte en tal al interesarse por él (Sánchez Vázquez; 1992: 158)

El subjetivismo asigna al sujeto un lugar fijo inmutable, al atribuirle una sensibilidad estética que corresponde a su naturaleza humana: la subjetividad puede encerrarnos a pensar desde nuestro sentir y no desde el objeto, produciéndose la necesidad de observar más allá de nuestros gustos y preferencias.

Desde lo subjetivo conectamos con el objeto artístico. En síntesis la subjetividad como autoconocimiento o plataforma experimental, nos obliga a tomar conciencia sobre su dimensión en nosotros proyectada en nuestra propia intención e interpretación de este estudio.

1. 9 Síntesis y adaptación metodológica integrada a nuestra investigación

Comenzaremos definiendo que es método, metodología y técnicas:

Un **método** es el “camino para llegar a un fin”. Los métodos de investigación constituyen el camino para llegar al conocimiento; son un procedimiento o conjunto de procedimientos que sirven de instrumento para alcanzar los fines de la investigación. Los distintos métodos de investigación son aproximaciones para la recogida y el análisis de datos que conducirán a unas conclusiones, de las cuales podrán derivarse decisiones o implicaciones en la práctica (Bisquerra; 1972:56)

Las **técnicas** son medios auxiliares que concurren a la misma finalidad. Las técnicas son particulares, mientras que el método es general. Dentro de un método pueden utilizarse distintas técnicas (Asti Vera, citado por Bisquerra; 1972: 22).

La **metodología** es la descripción y análisis de los métodos. La metodología de investigación se refiere, por tanto, al estudio de los métodos de investigación. En palabras de Asti Vera (Ibid.; 1972: 22) la metodología es el “estudio analítico y crítico de los métodos de investigación y de prueba”, que incluye la “descripción”, el análisis y la valoración crítica de los métodos de investigación”.

1. 9. 1 Investigación Acción

Con la acción las ideas se vuelven objetos tangibles. La mente y el cuerpo mediante la acción adquieren unidad y sentido. Percibir y ejecutar se convierten en una misma actividad. La frontera entre lo ideal y lo real se desvanece (Moctezuma; 2000: 41)

Se presentó como una gran inquietud el definir que método investigativo se requirió para abordar esta investigación visual. Cuál camino de tantos era el que más nos convenía para emprender este trabajo artístico y teórico, que nos aportara conocimiento. Se requería entonces de una metodología abierta, apta para la toma de decisiones durante la práctica.

La metodología escogida se denomina Investigación-Acción. Esta fue adaptada según lo requirió el trabajo. Como alternativa metodológica se consideró necesaria para pautar y ordenar el material teórico. En cuanto al producto artístico, las pautas fueron generadas desde la misma acción del trabajo como así también su análisis posterior.

Desde los criterios de Rafael Bisquerra y John Elliot, hemos elaborado y adaptado un resumen explicativo sobre qué es la Investigación-Acción (I. A.) y cómo puede aplicarse en las artes visuales. Estos teóricos plantean esta metodología apuntando a las ciencias de la educación. Consiguen, a través de la observación de grupos determinados, detectar las necesidades y transformaciones que deben proceder ante tal o cual tema.

El objetivo de la Investigación Acción se basa en describir un fenómeno en donde la observación es uno de los elementos básicos, pudiendo ser: observación participante, sistemática e independiente. Es una investigación que se mueve dentro de la ciencia ideográfica.

Una investigación ideográfica utiliza un enfoque cualitativo. Se trata de una forma de estudio en donde se da cuenta de lo individual y subjetivo de los fenómenos, **basados en su unicidad e irrepetibilidad**. No pretende llegar al establecimiento de leyes generales, sino una investigación "desde dentro", humanística, interpretativa, referida a ciertos acontecimientos. Aquí, la acción del individuo se considera como producto de un comportamiento significativo.

El objeto de estudio se reconoce situado en un contexto espaciotemporal, el de la "realidad de cada día"; que se origina a partir de observar las formas de vida de un grupo de sujetos, que habitan y circulan por un espacio real.

Desde la observación de la acción del individuo, un investigador visual puede planificar, reflexionar y evaluar sus observaciones cuando se descubre un cierto carácter cíclico.

Esta idea de lo cíclico reconoce la revisión de la idea general e inicial, y la necesidad de que los planes de acción sean flexibles y dúctiles para poder modificarlos ante elementos relevantes no previstos. Implica que no es posible en un primer momento prever con detalle todo lo que deberá hacerse.

La I. A. emplea criterios de clasificación no excluyentes, allí no se presentan los métodos puros. Esta amplitud del criterio metodológico muestra que la I. A. no es una metodología rígida, sino un espectro metodológico. Y un espectro carece de divisiones tajantes.

Entre las raíces filosóficas de la investigación-acción podemos hallar: la hermenéutica, la fenomenología, el existencialismo y la teoría crítica. La hermenéutica era en sus orígenes el arte de interpretar textos, pasando progresivamente a su actual concepto de interpretación de los lenguajes, las culturas y la historia. Su contribución más importante a la investigación acción es el concepto de ciclo hermenéutico. Este concepto promueve inicialmente intentar un conocimiento holístico del sistema, para luego interpretar sus partes. Investigación acción y existencialismo, comparten la importancia concedida a la libertad del ser humano y el sentido a la existencia.

En cuanto a la raíz fenomenológica, se insiste en la primacía de la experiencia subjetiva inmediata como base de conocimiento. De esta filosofía deriva el informe fenomenológico, basado en la introspección, que consiste en las descripciones que hace el propio sujeto ante una determinada situación. El informe fenomenológico incluye reacciones, emociones, sentimientos, impulsos, actitudes, percepciones, sensaciones, etc.

Actividades de esta investigación

1. Identificación de la idea general: los criterios más importantes para seleccionar la idea general son: a) que la situación de referencia participó en el propio campo de acción, y b) el deseo y la posibilidad de comunicar una experiencia personal aportando el propio punto de vista ante el tema.

2. Secuencia de actividades y componentes:

- Observar, registrar videográficamente, planear y realizar el trabajo visual (con el respectivo enunciado de recursos materiales y aparatos).
- Recopilar, organizar y valorar el material bibliográfico.

3. Desarrollo de la etapa de acción:

Trabajo de campo: interpretar la realidad desde la vida cotidiana por medio de la observación y reflexión en un breve lapso de tiempo. No conviene recoger más información de las que se puede procesar y reflexionar

Por la variedad de matices dentro de la I. A., podríamos preguntarnos ¿cuáles son las condiciones mínimas para que una investigación pueda ser considerada como tal?

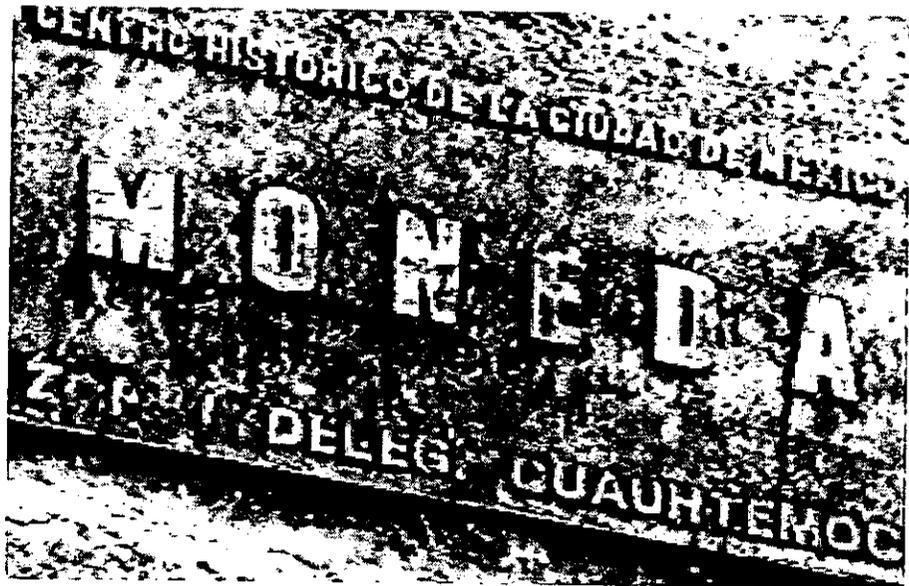
Sintéticamente respondemos este estudio es una forma de acción susceptible de mejoramiento. La idea inicial se adaptó a los cambios de nuestra experiencia ante el trabajo.

1. 9. 2 Técnicas

Se utilizó una serie de técnicas que permiten conseguir información y se observaron los efectos buscados e imprevistos desde diversos ángulos o puntos de vista. Las mismas son: video, fotografía, diario personal con registro anecdótico y anotaciones de campo; información televisiva; análisis de documentos, archivos, catálogos, bibliografías, planos, mapas de la ciudad; y grabaciones de sonido ambiente.

Hasta aquí hemos sintetizado la metodología para realizar un ejercicio artístico en video. Esta plataforma de ideas aportativas se comienza a aterrizar, adaptar y enriquecer desde el primer momento del trabajo. Las pautas de organización (recolección de imágenes e información en el trabajo de campo se encuentran explicadas en el capítulo 2 y anexo 1).

Sentimos de manera positiva, este esfuerzo de integrar un trabajo visual a una metodología preestablecida, recreándola con toda libertad. El comienzo de esta ardua tarea demuestra un pequeño logro al adaptar este estudio de acuerdo a nuestras intenciones de trabajo. Esta metodología posibilitó ordenar algunas ideas, estrategias y pautas de trabajo, las que se desarrollaremos en los siguientes capítulos.



Capítulo Dos

El Centro Histórico de la Ciudad de México Calle Moneda: observación, contemplación y reflexión.

2.1 El espacio urbano

Podría decirse que la humanidad, a lo largo de su historia y en sus diferentes manifestaciones culturales¹⁴, ha ido expresándose estéticamente mediante la transformación de los espacios que ha poblado. La estética urbana ha reflejado siempre cada cambio en el medio cultural y lo ha expresado transformando su fisonomía. Según Fernández Arenas (1988) cada nuevo grupo que detenta el poder eleva en la ciudad sus monumentos, cada nuevo dios quiere tener su templo, cada invasión que sufre, cada invento o técnica que aparece, modifican inmediatamente su ritmo, su imagen y sus costumbres. Un aumento de riqueza o el contacto con nuevos pueblos inciden en la aparición de modas, formas de decorar y de vivir.

La ciudad –tema de nuestro estudio– será considerada como síntesis de la transformación espacial y lugar en el que las actividades humanas alcanzan su mayor nivel: el espacio transformado por excelencia.

La ciudad ... está hecha...con los imaginarios que cada grupo deposita en ella (Canclini; 1998: 19). Como objeto de curiosidad, nos permite ensayar muchas maneras de conceptualizarla, y ha sido analizada y descrita como sistema social, como sistema económico o como sistema político. Asimismo, ha sido considerada como obra de arte, como instrumento de comunicación, como artefacto histórico y en cada caso, se ha elaborado un análisis específico (Rapaport; 1978)

Considerarla como obra de arte nos hace reflexionar sobre el significado como tal. Fernández Arenas (1988) opina: con demasiada frecuencia se consideran obras de arte aquellos objetos realizados sobre una materia que permite ser conservada, coleccionada y museada. Pero arte no sólo es un artefacto configurado en una materia con formas y colores conservables, sino que es un proceso configurante de una realidad que se consume en experiencias comunicativas. Desde este punto de vista consideramos a la

¹⁴ Para Rapaport la cultura se apoya en un sistema común de creencias y de valores, aprendidos y transmitidos, los cuales orientan hacia un mismo estilo de vida. Esta construcción denota la organización del espacio, el tiempo, los objetos y el lenguaje. Así por ejemplo la vivienda, la diversión, los ciclos de actividades, las preferencias. Nos reflejan aspectos de la identidad social que se pueden expresar en imágenes, alimentación, vestidos, gestos, etc. Mostrando ciertas regularidades o hábitos como la alimentación podemos aproximarnos a reconocer un estilo del medio ambiente construido y de la vida social (1978).

ciudad como medio de expresión y material sensible en sí mismo, desde donde fluyen innumerables mensajes e informaciones. Por lo tanto la ciudad –como vivencia sensible– por medio de nuestro ejercicio visual, será transformada en vivencia artística (rescatando ciertos productos gastronómicos, sensación de aromas, sabores y colores, vestimentas, peinados, horarios, asentamiento de actividades, conductas, sonidos ambientes, objetos a la venta, maneras de comunicación verbal, y como se relacionan los vendedores con el público).

2. 2 Un teatro de operaciones

Considerando a la ciudad como material sensible de estudio, podemos observarla como una gran escenografía construida por donde circulan actores reales. Estos actores humanos observados desde la propia cotidianidad, se transforman en los protagonistas del latido vital de nuestro trabajo.

Numerosos autores han referido cómo las ciudades se conforman desde los gustos y necesidades de las personas. Para Rapaport las decisiones colectivas convierten al paisaje urbano en algo original que nos permite decir si tal ciudad es mexicana o no. Los medios ambientes son diferentes, debido a que cada grupo tiene muchas alternativas, tendiendo por lo tanto a escoger diferentes soluciones. Este sistema de selección o de decisión afecta también otros aspectos del comportamiento y del significado, como por ejemplo la manera a través de la cual la gente se interrelaciona, sus distancias proxémicas o sus preferencias de sabores y colores. (1978). Esto significa que los lugares urbanos pertenecientes a distintos grupos sociales tienen significados, simbolizan e indican identidades y que, por lo tanto no son meros receptáculos de actividad. Al recorrerlos, nos cruzamos con múltiples actores e imaginamos como viven los diferentes grupos y sectores.

La diferenciación de funciones, significados y valores en la ciudad, es jerárquica, puesto que la estructura social raramente es homogénea (Rapaport; 1978: 289). Un espacio puede ser deseado por un grupo e indeseable para otros. La gente se agrupa por sus afinidades y las expresan simbólicamente, en este sentido los símbolos son un medio importante para transmitir y condensar la información.

2.3 La vida cotidiana

Quizás lo que hay que rescatar de estas manifestaciones, es el esfuerzo por expandir la experiencia artística en ámbitos cotidianos, recuperando todas las categorías estéticas de la experiencia diaria, para hacer del arte un sistema de vida (Chávez Guerrero; 1997: 27).

Al respecto Karel Kosik argumenta: la vida cotidiana...es el tejido obvio y normal de la comprensión del mundo, que se hace sin prestar atención. Es la organización, día tras día, de la vida individual de los hombres (citado por Salinas; 1997: 48). Inicialmente observamos el espacio de estudio sin prestar atención. Luego, al tener conciencia de los hechos desde la realidad de cada día, los mismos perdieron naturalidad para convertirse en fenómenos humanizados.

En toda sociedad hay una vida cotidiana. Prescindiendo del momento y del modo en que el hombre se apropia de las diversas capacidades y éstas son posteriormente ejercitadas siempre y con continuidad. Algunas de estas capacidades son de diversos tipos: la vista, el oído, el gusto, el olfato, el tacto, la habilidad física, el espíritu de observación, la memoria, la sagacidad, la capacidad para reaccionar, etc. (Heller; 1991: 93).

Este espacio público nos muestra una gran variedad de actividades y actores que se entremezclan. En lo referente al comercio y al ambulante, desbordan la creatividad como una forma de expresión que surge de ciertas estrategias de sobrevivencia adoptadas. Son formas de vida inestables que nos informan en buena medida sobre la crisis económica de un país¹⁵.

Al prestar mayor atención sobre los acontecimientos de éste ámbito, nos dimos cuenta como al mirar "con nuevos ojos" se apreciaba la importancia que recobran los actores propios del lugar, cuando despliegan las capacidades desarrolladas para sobrevivir. Por medio de acciones y comportamientos cotidianos tales como: la oratoria, silbar, cantar, gritar, peinar, preparar comidas, contemplar, etc.

¹⁵ La vida cotidiana, como tema de investigación estuvo de moda en los años 80, y su interés de debió, principalmente al desconcierto y angustia que provocaba la crisis económica del modelo neoliberal. Nadie tenía en claro que iba a pasar al día siguiente, pero el hecho real era que su diario acontecer estaba variando. En toda Latinoamérica las ciudades se transformaron, algunas de ellas empezaron a deteriorarse, aumentó el ambulante y la delincuencia. Las calles se llenaron de mendigos, saltimbanquis, tragafuegos, prostitutas y travestís...La reiteración diaria de los mismos hechos nos acostumbró verlos como naturales. A veces tenemos la sensación de que han existido siempre y que seguirán siendo iguales (Salinas; 1997: 48).

Pensar en la sumatoria de estos hechos cotidianos como imágenes en movimiento, fue una revelación, un descubrimiento, un darse cuenta que estaban allí como esperando la oportunidad de ser incorporados a un soporte que medie entre su existencia cotidiana a su existencia como ejercicio visual. Momentos, conciencia, intensidad, lucidez, desocultamiento, reflexión, imaginación, proyecto, obra, muestra, mensaje, conocimiento, evidencia...

Simpleza vivencial y cotidiana. Experimentar con imágenes que nos rodean nos predispone a observarlas más detenidamente. Percepción dentro de una atmósfera en la que estamos inmersos, conciencia de poder recuperar nuestra experiencia diaria, nos conduce a hacer del arte un sistema de vida.

2. 4 Percepciones del espacio urbano

El término percepción es muy amplio. A los fines de nuestro trabajo lo enmarcaremos de acuerdo a nuestros intereses diciendo que percibir es sentir y el sentir se vincula con los afectos, las creencias y el sentido que le damos a las cosas.

Percepción también se interpreta como "ver el mundo". Generalmente cuando hacemos uso de la palabra *ver*, nos referimos a todo aquello que tiene que ver con la percepción visual. En realidad, "ver" está ligado a una función fisiológica por medio de la cual nuestro ojo recibe los rayos de luz que se introducen y se impactan en nuestra retina, generando un estímulo que activa los receptores sensoriales (Siracusano; 1997).

Según Rapoport (1978: 51), es muy artificial separar los procesos perceptivos sensoriales de los cognitivos, aunque sea correcto hablar de una fase receptiva o de una fase interpretativa en la percepción. El punto de vista que entiende a la percepción como algo pasivo ante los estímulos del medio ya no es considerado como correcto. Las personas no aceptan pasivamente el bombardeo de estímulos sensibles provenientes del medio, sino que buscan en él informaciones significativas; de aquí que la percepción sea considerada como un proceso activo y creativo.

Dentro de las propiedades selectivas de la percepción se encuentra la atención y la predisposición. Por ejemplo: al mirar o fijar la vista en un objeto, se aplica la atención, pero de acuerdo a nuestra predisposición sentiremos anticipadamente el disponer o no de una mayor o menor atención.

Ernst Gombrich refiriéndose a la atención nos dice: es esencialmente selectiva..., inmediata y generalmente inconsciente. De ahí podemos deducir que nuestro horizonte de expectativas en relación con la percepción de una imagen representativa dependerá, del grado de atención que tengamos (Siracusano; 1997: 281).

Husserl considera el hecho de que los objetos no siempre se perciben con la claridad deseada, que se perciben en el transcurrir del tiempo, que se encuentran ligados a las vivencias y que se nos dan desde diferentes ángulos y perspectivas. Por otro lado, la percepción de los objetos del exterior va a ser de tipo trascendente, o sea otorgado por la realidad tangible (Husserl citado por Moctezuma; 2000: 22).

Este trabajo de investigación contempla una experiencia perceptiva de un espacio urbano como un proceso activo, transformable desde donde se sintetizan y recrean situaciones y objetos propios de éste ámbito. Hay una estrecha relación con la percepción del autor (vinculada a su predisposición, selección, atención y claridad) quién percibe un espacio en el transcurrir del tiempo, involucrando su presencia directa en el lugar. El espectador o intérprete indirectamente, puede acceder a sentir el ambiente por medio del relato visual cuyo soporte es un video de creación.

2.5 Calle Moneda: descripción de su entorno



...es ancha, recta como una gran cinta, áspera, colorida, su senda con adoquines de color gris, al final un edificio antiguo de color casi rojo... Pero al observarla desde un mapa, veo una calle pequeña, corta, angosta casi insignificante. Y Luego registrarla en video es percatar otra dimensión espacial atmosférica, ambiental y humana.

Poco antes de los últimos años del siglo XIX, la ciudad de México¹⁶ se reducía a lo que se llama "primer cuadro" y que comprende un área casi de 20 kilómetros cuadrados alrededor del zócalo o plaza principal (Morales citado por Ward; 1990: 68). Tradicionalmente, la élite vivía en el centro de la ciudad y en sus alrededores

¹⁶ La biografía de la ciudad de México es muy amplia -de la gloria azteca precolombina a capital colonial de la Nueva España, pasando por la Independencia y la intervención extranjera en el siglo XIX y la Revolución y los disturbios en las primeras dos décadas del siglo XX (Kandell citado por Ward; 1990: 244).

inmediatos, en grandes palacios y residencias cerca de la prestigiosa plaza principal... Cuando los ricos se cambiaron a los suburbios, sus residencias fueron utilizadas de manera diferente con propósitos comerciales o subdivididas en departamentos para familias de la clase trabajadora... El aumento en la densidad de población produjo paulatinamente mayor congestión, insalubridad y contaminación ambiental¹⁷ (Ibídem: 61).

Esta calle, comprendida como espacio público, contiene a sus lados edificios públicos y privados. Según Rapaport el habitante de la ciudad –habitual o esporádico– utiliza las calles de las ciudades sin más limitaciones que ciertas ordenanzas legales y ateniéndose a normas de decoro aceptadas por el conjunto social; no existe en ellas ninguna restricción de paso o de estancia, ni horario de visita (1978: 151).

Se refuncionalizan los lugares del pasado adquiriendo nuevos usos y significados (Fernández Arena: 1988). Bajo el Programa de Recuperación del Centro Histórico, algunos de estos edificios convertidos en Museos, se encuentran recimentados y reestabilizados en sus estructuras y muros. También se observan restauraciones de fachadas e interiores. Otros, los pertenecientes a dueños particulares, se encuentran por lo general descuidados y convertidos en depósitos mayoristas de mercaderías o tiendas comerciales.

El contexto en que se enmarca nuestro trabajo de investigación es lo que podríamos denominar una *escenografía real*. La calle Moneda se halla en el Centro Histórico de la Ciudad de México, en la Delegación Cuauhtémoc del Distrito Federal. A efectos de nuestro trabajo, la consideramos como un lugar que expone edificios históricos, objetos y curiosidades que atraen el interés del público que deambula.

Cuenta con fuertes puntos de referencias históricas y simbólicas, entre ellos el edificio del Palacio Nacional y edificios aledaños, por lo que podríamos decir que es una calle con una justificada convocatoria turística. Aunque también puede considerarse como un espacio penetrable o impenetrable, de acuerdo a las asociaciones del peligro que tengan las personas.

La Calle Moneda en un primer momento abarcó el tramo desde la Plaza de la Constitución hasta la esquina de la calle de Santa Teresa (hoy Correo Mayor). Su emplazamiento actual comienza en la Plaza de la Constitución y se extiende hasta calle Academia (Amor de Dios), y las calles que la atraviesan son Lic. Verdad (Cerrada de Santa Teresa) y Correo Mayor (calle del Indio Triste). El autor Marroquí nos cuenta que esta senda se orienta de poniente a oriente y colinda con el costado norte del Palacio

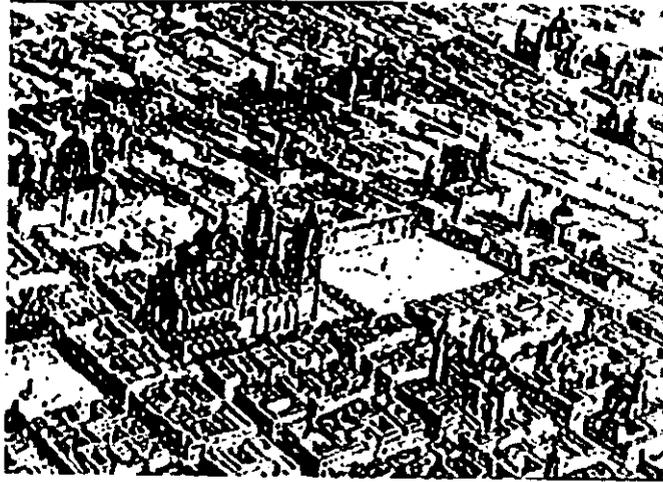
¹⁷ En México la contaminación atmosférica ocurre por las frecuentes inversiones térmicas y las complejidades de los flujos regionales del aire dentro del valle central. También los vehículos generan la mayor fuente de contaminación.. El smog que se forma después de varias horas en días de sol, afecta en gran medida a toda la ciudad (Ward; 1990: 93).

Nacional. Éste último ocupa una importante porción de la calle junto a la Antigua Casa del Arzobispado, la Casa de la Primera Imprenta y la Casa de la Moneda, entre otros edificios (1903: 467). Su primera y más antigua denominación fue "Calle del Arzobispado", recibiendo posteriormente el nombre de calle Moneda por encontrarse allí el lugar en donde éstas se acuñaban.

Actualmente esta calle se encuentra empedrada desde el año 1982 (bajo el programa de recuperación de la fisonomía histórica del lugar la Calle de la Moneda fue de piedra en sus inicios, posteriormente cubierta de cemento y luego nuevamente empedrada). Y cubre una superficie en forma de cinta de 250 metros lineales.

Observaremos desde imágenes fotográficas algunos edificios que componen la calle Moneda considerada como nuestra *escenografía real*.

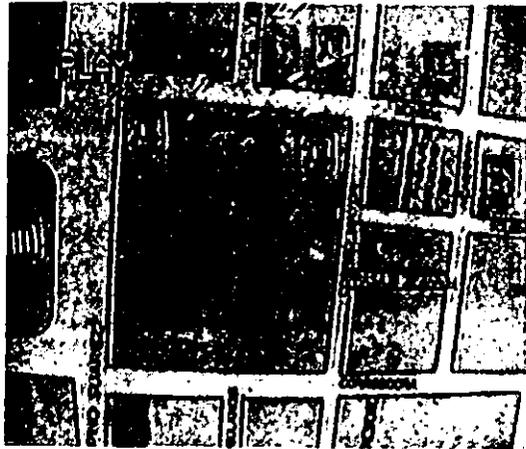




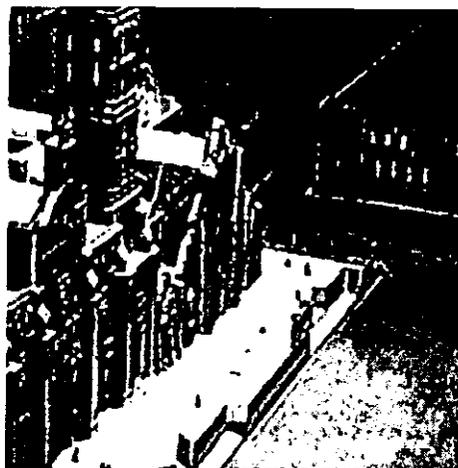
1. Autor: Alonso de Sarda Cruz. Plano color: "la ciudad de Tenochtitlán". 35 x 34 cm, sin escala ni orientación. Técnica: grabado, 1556. Atlas histórico de la Ciudad de México de Sonia Lombardo de Ruíz. Ed. Torre, México, INAH, 1996.



2. Videofoto de plano de la Imperial México con la nueva distribución de territorios parroquiales. Tinta y acuarela sobre papel. Joseph Antonio Alzate y Ramírez. México 1769. 128x154 cm. Colección del Museo Franz Mayer.



3. Videofoto de plano de barno, extraida interior del Metro Zócalo



4. Videofoto de vistas de Calle Moneda desde maquetas en exhibición al público en el interior del Metro Zócalo.



5. Fotos de la actual calle "Moneda". Se orienta de poniente a oriente y colinda con el costado norte del Palacio Nacional. Éste último ocupa una importante porción de la calle junto a la Antigua Casa del Arzobispo, la Casa de la Primera Imprenta y la Casa de la Moneda, entre otros edificios. Su primera y más antigua denominación fue "Calle del Arzobispado" en su primer tramo y "Calle Santa Inés" en el último, recibiendo posteriormente toda la calle el nombre "Moneda" por encontrarse allí el lugar en donde éstas se acuñaban (Marroquí, 1900). Antiguamente comenzaba en la Plaza de la Constitución y finalizaba en la esquina de la calle de Santa Teresa (hoy Correo Mayor). Hoy, se extiende desde la Plaza de la Constitución hasta calle Academia y muchos de los edificios que la rodean se han convertido en monumentos históricos. Se puede considerar este espacio –con su latido vital de personas que lo habitan, trabajan y circulan– como un "museo viviente" (Fotos M. De Luca).

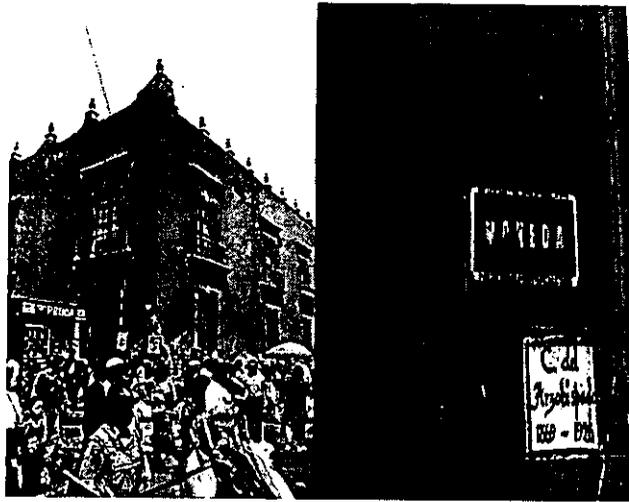


6. Puerta del Museo Nacional de las Culturas, ubicado dentro del Palacio Nacional, sobre calle Moneda. En el emplazamiento de la antigua Casa de Moneda que posteriormente se adaptó para Museo Nacional de Arqueología, se instaló en 1964 el Museo de las Culturas. Antiguo y primer edificio de Casa de la Moneda (a ello se debe el actual nombre de la calle). Las primeras monedas republicanas en bronce y plata se acuñaron aquí. La producción de escudo de oro era esporádico. Con la caída del gobierno de Maximiliano se comienza la producción de monedas decimales (García Guerrero, 2000).

En el vestíbulo se encuentra un Mural al fresco de Rufino Tamayo (1899), titulado Revolución (Foto: M. De Luca).



7. Vista del primer tramo de calle Moneda, desde Plaza de la Constitución. Izquierda: Palacio Nacional; Frente: Torre Latinoamericana, Catedral Metropolitana, campana adorno Día del Grito (año 1999); Derecha: Antigua Universidad de México. En 1553 el primer virrey de la Nueva España Don Antonio de Mendoza, fundó la pontificia Universidad de México. Hoy rescatada y restaurada por la UNAM quién cuenta el la planta alta con oficinas del patrimonio universitario (Foto: M. De Luca).



8. Esquina del edificio Museo del Antiguo Palacio del Arzobispado y detalle de cartel. Edificio que posee una portada barroca de 1743. Hoy pertenece a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público para la realización de eventos culturales (calle Moneda y Lic. Verdad) (Fuente: placa de la fachada del muro) (Foto: M. De Luca)



9. Ex Casa del Mayorazgo de Guerrero, reconstruida a fines del s. XVII. Dos casas gemelas ubicadas sobre calle Moneda separadas por calle Correo Mayor. Las construyó en 1713 el arquitecto Francisco Guerrero y Torres, quien dispuso coronarlas con torreones. La que se encuentra más próxima al Zócalo tiene en la escalera principal un mural, "La música", obra que realizó Rufino Tamayo en 1933. El tema de acuerdo al destino anterior del edificio: Escuela Nacional de Música. Actualmente es la Dirección de Arqueología/ Subdirección de Servicios Académicos del INAH. En la otra casa, convertida en comercios de mayoreo, estuvo ubicado el taller del grabador José Guadalupe Posada (Fuente: placa de la fachada del muro) (Foto: M. De Luca)



10. Vista de la esquina y puerta norte del Palacio Nacional. Sobre los terrenos de las Casas Nuevas de Moctezuma, que pasaron a poder de Hernán Cortés después de la Conquista, se levantó un edificio que alojaba a los virreyes. En 1562 el Rey de España la compró a Martín Cortez para convertirlo en el Palacio de los Virreyes. En 1692 un tumulto lo destruyó parcialmente. Este edificio ha sufrido muchas modificaciones y construcciones posteriores, como el tercer piso en 1927. Grandes Murales de Diego Rivera se encuentran distribuidos en distintos muros y corredores, como así también concentra las oficinas de la actual Presidencia de la República (ocupa una porción importante dentro de calle Moneda, desde Plaza de la Constitución hasta calle Correo Mayor) (Foto: M. De Luca).



11. Museo de la Primera Imprenta. Edificio que en 1536 albergó la primera imprenta de América, traída a la Nueva España por el primer virrey Don Antonio de Mendoza. Lugar también donde se fundieron las campanas de la catedral, hace 458 años. Hoy Salas de exposiciones no permanentes y Centro de Educación Continua de la Universidad Autónoma Metropolitana (esquina de calle Moneda y Lic. Verdad) (Fuente: placa de la fachada del muro) (Foto: M. De Luca)



12. Enfrentado al Palacio Nacional y en la parte inferior del edificio perteneciente a la primera Universidad Pontificia de México se encuentra el bar "El Nivel". Durante alguna parte del siglo XIX el Café Correo, ocupó el lugar que posteriormente correspondió este bar. Fundado en 1872. Su nombre se debe a que señalaba el plano de comparación sobre la marea media de Veracruz y el nivel de los lagos de Texcoco y Xochimilco. Su primera propietaria fue Carmen Gallegos y Ramírez. No se saben las fechas precisas de los cambios de sus dueños. El actual dueño Jesús Aguirre Villegas, más conocido como "Don Chucho", han estado a cargo durante 40 años, obteniendo la licencia n° 1 como cantina del DF.

En 1955 la UNAM rescató el histórico inmueble y algunos funcionarios universitarios pretendieron acabar con "El Nivel". Los estudiantes de arte de la Academia de San Carlos protestaron montando una exposición permanente con el fin de proteger el lugar como centro cultural.

En 1955 sufrió una modificación del mobiliario por parte del arquitecto Antonio Pearlá y posteriormente comenzó a tomar popularidad en la vida política y social del país. El periodista y escritor Francisco Liguari como cliente del lugar creó la bebida de la casa "el nivelungo" compuesto por una onza de pernetto, una onza de licor de naranja y una onza de vodka (considerado como remedio infalible para la cruda¹⁸).

Desde Porfirio Díaz, diversos personajes de la política han visitado El Nivel: Fidel Castro, Miguel Alemán, Miguel de Lamadrid, Manuel Camacho Solís, etc.¹⁹. Entre sus históricos meseros contamos actualmente con los conocidos "Pancho Colosio" y "Manuel Zapata González", quienes trabajan en la cantina hace más de 20 años (Fotos: S. Martí)

¹⁸ cruda *Guat., Méx.* Malestar que deja la borrachera después de pasada.

¹⁹ Información rescatada de un recorte de periódico (enmarcado y colgado en el bar) el cual lamentablemente no contiene ningún dato informativo sobre fecha de publicación y nombre del cronista.



13. Casa convertida en viviendas colectivas, depósitos de mercaderías, locales comerciales y baños populares (calle Moneda y Correo Mayor) (Foto: M. De Luca).



14. Vista de la esquina de la Iglesia Santa Inés y finalización de calle Moneda con calle Academia. Antiguamente el segundo tramo de calle Moneda se denominada calle Santa Inés (Fotos: S. Martí)



15. Esquina y finalización de calle Moneda (antigua Santa Inés) y Calle Academia (antigua Amor de Dios). Casa de Familia. Actualmente convertida en depósitos de mercaderías y locales comerciales (Foto: M.De Luca).



16. Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México. En este edificio estuvo ubicado el Hospital del Amor de Dios, fundado por Juan de Zumárraga en 1541. En 1791 se instaló la prestigiosa Real Academia de San Carlos. En la segunda mitad del siglo XIX se la dotó de una nueva fachada y en ella destaca el relieve que representa al rey Carlos III, como patrocinador de la Real Academia de Bellas Artes de México en 1785. Para impartir cursos, se trajeron maestros europeos, entre los que destacan el escultor y arquitecto Manuel Tolsá, el pintor Rafael Ximeno y Planes y el grabador de medallas Jerónimo Antonio Gil. En el interior se conserva un patio con arcadas que lo circundan (Foto: M. De Luca)



Capítulo Tres

La Propuesta

3. 1 Nuestro pequeño, pero gran hallazgo

"la vista vagando sobre un paisaje urbano, la mirada buscando apropiárselo, descifrarlo, leerlo y poseerlo"...

S. Martí

Lo planteado en el capítulo anterior nos sitúa en la Calle Moneda del Centro Histórico de México, a la que abordaremos como a una pequeña urbe programada y desbordada que se multiplica en ficciones individuales y colectivas. De ese ámbito surgieron las imágenes para nuestro ejercicio artístico.

Por esta calle nos desplazamos durante dos años, como tramo de conexión entre la boca de la estación del Metro "Zócalo" y la Academia de San Carlos. Día tras día, fuimos percatando que transitábamos sumergidos en un espacio urbano y que podíamos retratar la dinámica de calle Moneda (horarios de actividades y formas de vida de las personas que habitan, trabajan y circulan por este espacio) por medio de un video de creación artística.

3. 2 Recorrido espacial

Las videgrabaciones podrían haberse realizado de mil formas distintas. El principal punto de vista con el que se trabajó fue desde el "nivel del observador" (exploración intencionalmente íntima y subjetiva). Existió la posibilidad de filmar la calle desde balcones, pero no fue un punto de vista elegido por considerarlo una plataforma de observación distante de lo que se percibe cuando se atraviesa la calle a pié. Al sentir vinculación con la cotidiano, es también conectar con el punto de vista humano en un recorrido espacial.

Entonces retratar la dinámica cotidiana de esta calle fue desde el punto de vista de un observador (con una cámara de video en mano) que camina la calle. A medida que el proyecto avanzó se tomó dificultoso establecer un criterio de orden espacial. En este intento de ordenar el espacio y direccionar nuestro cuerpo, fue que ideamos un mapa de la calle con ciertos puntos de referencia que denominamos "estaciones".

Rapaport (1978) denomina a estos productos de la necesidad de ordenar información como "mapas mentales". Son aquellos croquis mentales confeccionados por las personas cuando requieren codificar o recordar datos de su medio ambiente espacial. Son formas simbólicas y simplificadas que pueden captar ciertos aspectos del medio ambiente que ayudan al individuo a comprender subjetivamente el espacio.

Nuestro mapa mental sería el plano personal que refleja pautas de organización, para desplazar a nuestro cuerpo en el espacio. Surge desde la necesidad de encontrar un método para registrar imágenes de hechos inesperados que, de acuerdo la hora del día, acontecen. Esta técnica colaboró para que experimentásemos cierto dominio y territorialidad durante nuestra permanencia en el lugar.

3.3 Las estaciones

Apropiarse de un lugar significa controlarlo real o simbólicamente. Es crear un sentido del lugar, volverlo familiar, investirlo de significados y generar sentido de pertenencia... Es la capacidad de alterar o modificar ese espacio incluyendo o excluyendo el caudal informativo (Francis Merry)

Se marcaron seis espacios, en los que nos detuvimos a filmar durante varios días los acontecimientos propios de cada lugar. A estos sitios los denominamos "las estaciones". Las mismas constituyeron un itinerario personal y ordenaron el trabajo de campo con un criterio de continuidad visual y anecdótica. Estas imágenes videadas desde el propio espacio quedaron susceptibles de arreglos al momento de consolidar el trabajo final.

La orientación de las estaciones tuvo que ver con cuestiones tales como: dónde se está, cómo ir, adonde quiere ir uno, todo ello confabulado con el tiempo y espacio de las propias imágenes del lugar. El estilo de vida de la calle, la localización y el horario de actividades fueron los factores integradores más sutiles para relatar los aspectos socioculturales del grupo humano que se halla en calle Moneda.

3.4 Ubicación espacial de las estaciones

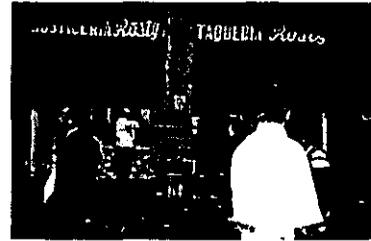
Inicialmente, se capturaron desordenadamente acontecimientos de la calle. Luego pautamos la búsqueda de imágenes por medio de las "estaciones" como puntos fijos de trabajo. Finalmente requerimos de ambas formas de acuerdo al movimiento del día y el llamado de los sonidos que nos dictaban por donde circular. Conforme pasaban los días nuestra actitud de confianza aumentaba tras la búsqueda de hallazgos esperados e inesperados, como así también aumentaba el tiempo de permanencia en esa calle.



E1



E2



E3



E4



E5



E6

3. 5 Retrato urbano por medio de un video de creación artística: etapas de producción y postproducción

Pensar el trabajo y luego realizarlo es una sensación de transformación constante. Es enriquecedor vivenciar cómo se va desarrollando cada etapa del video, siempre y cuando no se aborde como una actividad mecánica. Las describiremos linealmente, aunque varias de ellas se desarrollaron de manera simultánea.

1- Concepción de la idea general y realización del proyecto.

En 1997 comenzamos a transitar esta calle casi todos los días, transformándose en un tramo de conexión entre la estación del Metro "Zócalo" y la Academia de San Carlos. El tiempo transcurrió cotidianamente acostumbrándonos a todo lo que estaba allí. Pero en el ir y venir diario se presentaron por momentos ciertas escenas inesperadas por lo que se lamentó no contar con una cámara filmadora en mano.

También mencionaremos que en muchas ocasiones al trabajar en los talleres artísticos de la Academia se escucharon sonidos y ruidos externos que despertaron nuestra atención. Eran todavía dos mundos distintos: el taller y la calle. Y surgió el deseo de intentar

expandir la experiencia artística en este otro ámbito cotidiano. Desde ese momento y bajo una mayor atención perceptual la calle comenzó a revelar información al punto de cuestionarnos ¿cómo no vi esto antes?

Tras la incorporación de experiencias, nuevos conocimientos y darnos cuenta de la importancia que tiene nuestro sentir y nuestro cuerpo en referencia al entorno es que nos animamos a convertir esta idea en proyecto. Y posteriormente al abordarlo se requirió filmar y permanecer en el lugar varios días desde donde surgió el banco de imágenes para la posterior obra.

2- En el trabajo de campo es donde pusimos en práctica nuestras acciones y propuestas. Aquí se concentra la parte principal del trabajo en donde se enfrentan nuestras expectativas con la realidad, y donde notamos la diferencia entre concebir una idea y realizarla: cómo evoluciona la idea inicial con el tiempo y cómo se resuelven los problemas de implementación²⁰.

Recorrimos la calle Moneda registrando imágenes durante los meses de julio, agosto, setiembre y octubre de 1999, guiados por un cronograma de trabajo que organizó los días y horas para videografiar. También se construyó un diario personal, fechado para registrar los detalles de las estaciones, hora y acontecimientos especiales del día, cuyo contenido es esencialmente anecdótico.

3- Del material videado (13 cintas con una duración de 30 minutos cada una) se realizaron numerosos procesos para la selección de imágenes.

a. Observación detenida de todo el trabajo filmado

b. Catalogación de todas las secuencias con los siguientes datos: día, hora, estaciones de trabajo y descripción de cada toma con su tiempo de duración (500 imágenes)

c. Realización de fichas con la preselección de imágenes y sonidos. El criterio para la selección consistió primeramente en descartar lo no apto para nuestro trabajo.

d. Selección y ficha de imágenes elegidas con sus respectivas numeración y título (300 imágenes).

e. Planeación del trabajo: es el planteo de la estructura general, vinculando los grupos de imágenes

e.1. N° de imagen | duración | N° cassette | nombre de cada imagen | ♪ selección de sonido ambiente

e.2. reunión y agrupación de imágenes por rubros de interés con selección más ajustada del sonido.

²⁰ Por su gran extensión es el Anexo 1.

Ordenamos las imágenes por rubros de interés siendo algunas de ellas no utilizadas en la edición final. Titulamos los grupo de esta manera:

- calle Moneda: llenos, vacíos, día, noche, lluvia, sucia, limpia, nublada, sol, edificios, esquinas, adoquines.
- personas: vendedores, niños, ancianos
- puesto de gorditas
- cámara en movimiento: paneos de arquitectura, puestos de comercio
- puesto de comida y detalles
- puestos de vendedores y detalles de objetos
- policías y militares
- maniqués
- peluquero
- cámara loca
- carteles de la calle
- día del Grito
- Iglesia Santa Inés
- manos de personas: trabajando, preparando comidas, haciendo obsenidades, etc.

f. Intento sobre papel de un guión visual desde las imágenes ordenadas por rubros de afinidad anecdótica

A continuación se detalla el trabajo de postproducción:

g. Copiado de las imágenes de origen seleccionadas de las cintas VHS a la máquina de editora no lineal (AVID). El sistema elegido para la edición es "no lineal digital". La edición digital requiere que las señales de video y audio sean transferidas a discos para computadora. El video es comprimido y todas las señales son guardadas por bloques de imágenes y sonidos. El sistema digital convierte la señal analógica a digital para ofrecer un acceso aleatorio.

h. Una vez digitalización todas las imágenes seleccionadas comienza la edición del boceto de video (120 imágenes con una media de duración de 4 a 8 segundos cada una).

i. Debido a ciertos problemas técnicos, se realizó por segunda vez el copiado de imágenes por bloques desde cintas de origen VHS a la máquina editora no lineal (AVID)

j. Digitalización y comienzo de la segunda etapa del trabajo de edición: ajustes, cambios e incorporaciones de imágenes.

k. Realización e incorporación de gráficos de comienzo y fin del trabajo, así como de un efecto de postproducción en Jaleo (ver Anexo 2). Copiado del video a cinta magnética Betacam SP.

l. Incorporación de la banda de sonido al video original copiado en Betacam SP. Algunas imágenes permanecen con su sonido ambiente original. Otras tienen mezcla de su sonido original, con los obtenidos en la misma calle.

La búsqueda y selección del sonido ambiente se llevó a cabo de manera cuidadosa comprendiendo los siguientes pasos:

- grabación y selección de sonidos ambientes (información lineal basada en los acontecimientos grabados en 13 cintas de videocasetes y en grabadora manual).
- grabación manual de músicos de la calle, Banda del Palacio Nacional y en puestos de vendedores de música.
- grabación manual de sonidos televisivos (Día del Grito, año 1999).
- planeación del sonido por rubros de imágenes.
- traslado de los sonidos en cassettes a la máquina editora y mezcladora no lineal.
- edición de la banda de sonido.
- se desgrabaron las cintas VHS y cintas de cassettes y se transformó en texto los discursos orales de ciertos vendedores ambulantes.

m. Evaluación del trabajo realizado hasta ese momento para definir posibles mejoras en edición de imagen y sonido.

n. Edición de detalles finales, modificando la colorimetría en algunas imágenes.

ñ. Ajustes finales de sonido.

o. Copiado del video de Betacam SP a VHS (17 copias finales)²¹.

Una vez concluido el trabajo nos quedó un producto final de 33 minutos. El espectador cuenta con un estado de libertad en querer o no activar esta obra, convertida en imágenes latentes en espera de ser reproducidas.

Nos cuenta Alcazar (1998: 30) que en los comienzos la reproducción de los videos se proyectaban al público en circuito cerrado. Posteriormente la videocasetera, esta nueva tecnología de los setenta irrumpió en el reino de la unidireccionalidad y la cuestionó, abriéndole paso a la simultaneidad y a la reversibilidad... es reformar y manejar el tiempo a voluntad: *play, fast forward, pause, rewind, stop*, forman parte del lenguaje cotidiano y crean la ilusión de que podemos manipular el tiempo, regresarlo, adelantarlo o repetirlo.

²¹ Se prefirió tan sólo enumerar los pasos del trabajo sin mostrar los bocetos, planteos escritos y dibujos, hojas ralladas, planos, cronogramas espontáneos de los días de filmaciones, los que ayudaron a conformar, aclarar y madurar la idea paso a paso. Todo esta documentación visual y escrita transformada en catálogo y banco de imágenes filmadas, se conservan archivados por la autora como material disponible para posteriores consultas de personas interesadas en el tema.

3. 6 Qué sucede al filmar?

Tomé por tanto conciencia del tiempo en la pintura y del sentido del tiempo profundo. Hay un tipo de tiempo personal que está detrás de muchas obras. Los pintores generalmente trabajamos con un tiempo lento y al traspasarlo a mi primer encuentro con el video tuve la necesidad de querer atrapar o descubrir el propio tiempo de la imagen, en el que ella te dice cuánto tiempo estar, más que el tiempo que intentas imponer (Bill Viola, citado por Pérez Ornia, 1991: 70)

Tanto en pintura como en video se nos presenta la posibilidad de inventar y crear una visión personal del mundo por lo que se considera importante pensar en el tiempo propio de ambos lenguajes. En pintura trabajamos con un tiempo lento, reflexivo y más pensado; pero al filmar el movimiento de la calle, nos encontramos con otro sentido del tiempo más vertiginoso que deseamos atrapar, descubrir y congelar. Al filmar, el impulso más frecuente fue intentar detener la corriente de información de imágenes que, obviamente, aparecían y desaparecían con su propio flujo de tiempo y velocidad.

Los sentimientos en el momento de filmar son contradictorios: deseos de ir corriendo al taller de pintura y por momentos deseos de quedarnos trabajando en la calle. Porque filmar al aire libre una calle con personas crea en nosotros y en los demás sentimientos contradictorios de aceptación y rechazo.

Pero también se siente al filmar que la cámara tiembla horizontal y verticalmente y el encuadre se hace dubitativo. Se apuesta a la estética del enfoque, desenfoque, errores, accidentes, titubeos, paneos captando detalles arquitectónicos y la vida cotidiana con los transeúntes y vendedores.

En ciertos horarios la calle es portadora de una simultaneidad circular de hechos. En un mismo momento acontecen: adelante, atrás, derecha e izquierda, arriba y debajo nuestro. Tomar conciencia de ello produce cierta ansiedad en registrar todo lo que más se pueda, pero debemos controlar este impulso porque en determinados horarios la gente está en todos lados provocando escenas que alcanzamos a vislumbrar o que simplemente pasan sin alcanzar a percatarlas.

Se piensa mientras se recorre el lugar que lo registrado ese día es lo mejor, pero al rever el trabajo siempre existe una autocrítica sobre cómo mejorar tal o cual encuadre, o desde dónde salir con la máquina en las próximas ocasiones. Observamos de nuevo lo que experimentamos (por medio de la videocasetera) como si fuera una especie de tiempo mental reiterado. Nos da una sensación de tiempo presente inherente y dilatado

observando el sentido de entorno, logrando percibir imágenes que en el momento no se ven.

Como dice McLuhan "cada uno de nuestros sentidos es modificado diariamente por la experiencia de los otros sentidos" (1971: 60): aun con todos ellos atentos voluntariamente es imposible captar una totalidad. Por supuesto que tampoco fue nuestra intención. También nos expandió la capacidad perceptiva y sensorial las fotografías del entorno y grabaciones de sonidos –rescatados en el lugar de acuerdo a los estímulos auditivos– los que a veces poseen más información que el registro visual de los movimientos.

Al concluir el trabajo de filmación se valoró este banco de imágenes como una colección única e irrepetible de situaciones cotidianas. Una vez observado en conjunto el material, nos percatamos que se produjo un capital iconográfico y sonoro propio.

3. 7 La banda de sonido un aporte real

Desde el comienzo del trabajo se pensó que el sonido ambiente era el más apto y el que aportaba mayor información al relato visual. Este relato nace de la esencia misma de las imágenes editadas y fusionadas a su original sonido ambiente y la musicalización rescatada del mismo espacio videograbado. A las grabaciones de sonido de la videograbadora se agregó otra grabadora manual (para aumentar la información sonora).

La edición del sonido (en sistema no lineal) original acompaña a la imagen y por momentos se utilizan sonidos correspondientes a imágenes no editadas de acuerdo a nuestra intención comunicacional, creando nuevos enlaces de continuidad.

Este banco informativo de sonidos al que nos referimos, contiene sonido ambiente en vivo de calle Moneda con: expresiones y ruidos ambiente de los vendedores, transeúntes, tráfico del lugar, músicos populares (interpretando un danzón), niños músicos de la calle (quienes circulan con gran frecuencia por el espacio tocando algunos instrumentos de percusión) y la banda de músicos del Palacio Nacional (quienes interpretan ocasionalmente marchas militares en la puerta norte del Palacio Nacional). Además se grabó la música que se escucha en los puestos de venta de cintas y discos compactos de música, diseminados en esta calle. Todos estos sonidos perviven y otorgan gran parte del sentido a las situaciones cotidianas. Esta elección del sonido resultó la más apta para una integración orgánica de todas las imágenes visuales.

La banda de sonido se considera en nuestro trabajo como un código de acceso para retener la atención del espectador; estímulo sensitivo tan importante como el video mismo. Su edición mereció una previa y detallada planeación.

La música también forma parte de la banda sonora de nuestro trabajo. La música es portadora de sus propias significaciones y es capaz de provocar proyecciones sentimentales. Pero reconocemos que se ha llegado (como en la imagen) a estereotipar determinadas músicas, al extremo de inventariar y tipificar obras como una receta de cocina para provocar determinado tipo de sentimientos. Umberto Eco dice (1978) que la información representa la libertad de elección de que se dispone para construir un mensaje. Por lo tanto intentamos que esta información sonora contenida en el ejercicio no recaiga en el mundo de los clichés.

En síntesis, nuestro ejercicio podría ser tan sólo escuchado, y de acuerdo a nuestra sensibilidad y atención detectaríamos distintas capas de sonidos superpuestas, simultáneas, mezcladas, o ciertos silencios que, comprendidos desde el propio contexto espacial representan un retrato auditivo propio del lugar con: ruidos, música, vendedores anunciando sus productos, otros vendiendo con megáfonos, silbidos, palabras sueltas, gritos y comentarios cotidianos con variadísimos timbres de voz²².

También se introdujeron sonidos onomatopéyicos para expresar e intensificar el contraste y el significado, como así también excitar la atracción y atención del espectador (p.e. monstruos comiendo Barbies "slshuljlll"; sonidos de máquina de foto en una secuencia en que un hombre se acerca a tapar la lente "clac", "clac", "clac").

Este video no cuenta con una voz que relate y explique lo que observamos. Tan sólo imágenes y sonidos generan en nosotros una mayor aprehensión de la obra, con la idea de desatar la libertad interpretativa de cada persona.

Ensamble de imágenes y sonidos cotidianos sumergidos en la emisión de múltiples mensajes atmosféricos y espaciales, originados desde un medio ambiente nos proponen activar nuestros referentes internos. Cada sonido intenta contar toda una pequeña historia o varias de ellas.

3. 8 Autor, editor, obra. El conflictivo momento de la postproducción

Concluir con la etapa de grabación en la calle fue el comienzo de la selección de imagen para su posterior postproducción. Antes de llegar a la sala de edición se elaboró la planeación de imágenes por medio de un boceto que ordenó el trabajo. Ello significó crear una estructura útil para organizar los bloques temáticos seleccionados. A su vez, se debe poseer la suficiente elasticidad para ir variando la idea inicial a medida que las

²² Tales como: "qué padre"; "cállate güey"; "pinche baboso"; "saliste más chingón que bonito güey"; "que le doy, güerita"; "pásele, pásele"; "a \$10 a 10"; "churros, churros"; "5 baros, 5 baros"; "que chido"; "chacharitas de alta calidad, chacharitas de alta calidad"; "¡eres un sangrón!"; "que poca madre"; "órale!"; "¿mande?").

imágenes lo requieran. Pero contar con esta estructura de trabajo antes de editar es fundamental.

Primero se filmó, luego se planeó y estructuró las secuencias visuales y el sonido. Es en estos momentos que en nuestra obra aparece el editor quien desde nuestras inquietudes escucha paso a paso repite, borra, construye por medio del corte y armado cada una de las ideas del autor. Aquí es cuando se arreglan, sustraen, seleccionan y combinan diversas porciones de varias cintas de video grabadas, en orden de generar una nueva versión editada. Estas operaciones de cambio, depuración o reacomodo forman parte de la esencia de lo que es la edición de imágenes y sonido. En esta etapa es donde el video adquiere su forma definitiva y obtenemos la primera visión concreta del proyecto, pudiéndose juzgar por vez primera si aquello que fue imaginado y elaborado en el trabajo de campo y su posterior boceto, quedó plasmado en el trabajo.

La sala de edición se convierte en un laboratorio en el cual la manipulación, alianza, mimetismo, subversión, transgresión y negociación con la imagen, produce relaciones complejas, múltiples e inestables. Durante la edición del video se insertaron efectos especiales (p.e. monstruos que comen Barbies).

Hacer uso de aspectos tecnológicos poco conocidos y depender de un técnico para concluir el trabajo, nos motivó a bocetar previamente nuestros criterios, evitando se perdiera el rumbo de la idea inicial. Si perder el rumbo hubiera sido aportativo a buena hora, pero deslumbrarnos en lo puramente tecnológico es tema de otra tesis, por lo que se prefiere trabajar con planteos propios. Por lo tanto nuestra forma de trabajar en edición fue concebir una idea previa y estructurada utilizando lo menos posible abundantes efectismos que no aportaran a nuestro trabajo.

La obra se presenta ante nosotros con algunas imágenes en crudo y otras con intervenciones de efectos en edición. Es de características *zapping* en donde se conservan casi todas las secuencias de imágenes en su estado original. La edición aportó un nuevo sentido y significado al incluir el proceso de sincronización de imagen y banda sonora rescatando un video, de entre los muchos posibles a partir de un mismo material.

3.9 Análisis del video

La fotografía, el cine, el video, la computación; aunados a las disciplinas tradicionales como el dibujo, pintura, escultura, grabado y arquitectura, unificados en las llamadas "artes expansivas", están generando lenguajes que aunque sofisticados, poco a poco van logrando una empatía con el espectador, ya que éste es un arte ubicado en su tiempo (Chávez Guerrero: 1997).

Al finalizar el producto visual se consideró necesario encarar un análisis que nos posibilitara comprender la obra desde distintos enfoques y perspectivas. Iniciamos este análisis desde la composición, estructura y construcción de las imágenes ordenadas secuencialmente (ver Anexo III); luego con la axiología y las categorizaciones estéticas, continuamos con un enfoque de corte interpretativo hermenéutico para, finalmente, intentar un acercamiento fenomenológico con la obra. Consideramos a estas plataformas interpretativas-descriptivas como aptas para aplicar a un ejercicio visual de naturaleza diferente a la pictórica.

Estructura

El autor es el que imprime un mensaje y en él una intencionalidad (Beuchot; 1997: 22)

Las imágenes filmadas posteriormente seleccionadas se ordenaron por bloques temáticos, conformando una estructura compositiva y comunicativa en el video. El video presenta una estructura sin relato cronológico y lineal. El trabajo de cámara explicita criterios de encuadre y conflictos de planos. Algunos de estos bloques temáticos se vincularon entre sí por medio de la edición. En otras palabras una estructura compuesta por diversas porciones de imágenes filmadas en diferentes momentos.

Los títulos otorgados a los bloques temáticos que componen el video casi de manera secuencial son:

- 1- comienzo vistas del Zócalo capitalino con gráficas
- 2- la calle: aspectos arquitectónicos y detalles
- 3- la calle vacía
- 4- bar
- 5- comidas
- 6- puestos de comercio y vendedores

- 7- vendedor "Mero mero"
- 8- vendedora Encarnación Blas Pichardo
- 9- detalles de objetos a la venta
- 10- calle vestida de fiesta por el Día del Grito
- 11- iglesia
- 12- maniqués
- 13- policías y militares
- 14- peluquero
- 15- cámara en movimiento libre
- 16- final: gráficos

3. 9. 1 Axiología

El análisis axiológico es un conocimiento instrumental que incluye gustos, valores y preferencias tanto del autor como desde su contexto cultural²³. Aunque las escalas de valores pueden ser un adoctrinamiento y de ello se desprenden los vínculos de prestigio y aceptación de las obras en un momento y tiempo determinado. A su vez cambian sus criterios de aceptación o rechazo de acuerdo al gusto de época o porque se impone como moda o estilo visual autorizado.

Todo producto artístico-visual posee categorías axiológicas y estas equivalen a que realicemos una explicación intelectual de la reacción sensible que los destinatarios experimentan ante los elementos expresivos (Galindo; 1994). Nuestro enfoque axiológico será como autores/espectadores intentando rescatar aquellos valores que observamos desde nuestra experiencia, sentimiento e intereses (lograr insertarla en el contexto cultural será otro desafío posterior).

Las escalas de valores son múltiples y suelen funcionar no en forma aislada. Calabrese observa que se vislumbra una verdadera combinación de valores capaz de definir distintas actitudes de grupo, individuos y sociedad en el área de juicio de la forma, lo ético, lo estético y la pasionalidad de los fenómenos. Esto significa que una misma obra puede contener más de una categoría axiológica.

Este enfoque axiológico parte de los esquemas del conocimiento categorial, denominados también categorías axiológicas. Entre las categorías axiológicas se encuentra la categoría estética. Al respecto, Sanchez Vázquez (1992) opina que la relación que el hombre establece con los objetos estéticos y su realidad, desde su dimensión histórica y social abarca varias categorías estéticas que son los juicios sobre el gusto.

²³ Comprendemos como contexto cultural aquel que determina o establece las escalas de valor dirigida hacia los artistas, las obra y los espectadores. En otras palabras el funcionamiento de la obra en este entorno debido a su estilo, originalidad e inclusive su valor monetario.

El ejercicio buscó con imágenes variadas traducir el abarrotamiento de situaciones humanas, acciones y objetos que componen un espacio caótico para despertar una sensación sensorial (visual/olfato/sabor) y estética de lo grotesco, la sutileza y el humor. Por medio de imágenes y sonidos populares se representa lo ruidoso, silencioso, suciedad, espacio lleno de objetos y espacio vacío. A su vez este ejercicio por su temática planteada con imágenes en movimiento atrae la atención, atracción, inquietud, sorpresa, agrado o rechazo del espectador.

También existen otras categorías que se desprenden de lo estético, como la categoría **morfológica**. Calabrese (1994) opina que lo morfológico encuentra en la época un horizonte común de gusto emitiendo juicios sobre formas las que pueden ser conformes o deformes. Hay valores morfológicos dentro del valor de una época los que son reversibles y cambiantes.

La obra contiene este valor morfológico planteado por medio de una cámara subjetiva y protagónica que convierte al espectador en un sujeto activo, involucrado y por momentos avasallado por participar con una íntima mirada, en ciertas secuencias. La estética de lo excepcional lograda por medio del zoom con imágenes en detalle y brucas aproximaciones conminan al espectador a explorar texturas de rostros, objetos, edificios y comidas. El conjunto de imágenes que evocan sabores y aromas tienen un tratamiento grotesco y exagerado para despertar sensaciones ambigüas.

Otros aspectos morfológicos importante en el trabajo es el realismo y la distorsión de los colores, efecto que posibilita restar, agregar o cambiar en las imágenes su carga significativa. Secuencias de imágenes con colores cambiantes, en tonos sepias, otras con colores tímbricos, acompañadas con sonidos cargados de significados urbanos nos sitúan en sentir el aspecto pasional y humano de este espacio.

Este ejercicio no queda excluido del campo de la **ética**. Considerado como un valor axiológico esta categoría señala lo que se intenta proyectar en la obra. Es una categoría apreciativa que contiene un juicio de alabanza o reprobación y también es un valor cambiante. La obra proyecta una renovación o cambio de valores en el espectador porque puede surgir un replanteo sobre lo que observa si es arte o no, si es una obra buena o mala.

Pero ahondando un poco más en el ejercicio si es aceptada o no por los espectadores según los juicios de gusto de los que ya hemos señalado, la autora plantea eticamente en este ejercicio que el espectador pueda tomar conciencia de lo cotidiano, lo sencillo, lo trivial, convirtiendo todo ello en una experiencia sensible. Este ejercicio es un campo fértil para una interpretación amplia, si el espectador logra traspasar sus propios gustos y preferencias quizás logre reconocer al entorno y reconocerse en él.

Otra categoría de la que hacemos mención al comenzar este punto es sobre la pasionalidad, denominada categoría **tímica** que precisa el tipo de valor emocional que

intentamos proyectar en el trabajo. Por lo señalado el tema, la estructura, el contraste de color y el tratamiento de la imagen están en función de producir en el espectador cierta emoción psíquica, elevada sensación de tono afectivo y efusivo. Al analizar esta obra su valor tímico o sea su valor emocional se desprende de los valores morfológicos, que refuerzan esta característica desde lo puramente visual y sonoro. Este ejercicio funciona ampliamente en el plano comunicacional pragmático (funcionamiento de la obra en el contexto).

Hasta aquí hemos explicado como autores/espectadores, las categorías axiológicas que proyecta este ejercicio. Aunque aspiramos que el trabajo no esté sujeto a reduccionismos, sino darle al espectador la posibilidad de valorar la imagen a través de sus propias posibilidades. Ello implica el olvido o la no definición de estos valores admitidos desde el entorno cultural, sino aquellos que surgen desde la propia experiencia ante la obra. Bajo esta idea sometemos al video a explicaciones intelectivas que nos conduzcan a una posterior revelación sobre otros puntos de vista interpretativos /descriptivos.

3. 9. 2 Intento de análisis de corte interpretativo hermenéutico

Un aspecto notable de nuestra relación con las obras de arte es que pueden llegar a conmovernos o a despertar nuestra admiración aún sin comprenderlas; el poder para estimular nuestra imaginación puede conducir a legitimar cualquier interpretación (Vicent Furió;1991)

La hermenéutica es la ciencia y el arte de interpretar textos, los que van más allá de la palabra, como los textos hiperfrásticos²⁴. Actualmente se le comprende como la teoría general de la interpretación de los productos culturales y por lo tanto de la historia del hombre y su mundo. Existen múltiples hermenéuticas, ya que el método debe ser adecuado a aquello que se interpreta. Analizaremos el trabajo desde un esquema hermenéutico que es un planteo cultural, desde la necesidad de describir el mundo. La hermenéutica tiene características psicológicas, sociales y culturales. Aplicaremos los tres pasos del proceso hermenéutico que son la descripción, explicación e interpretación.

La hermenéutica interviene donde hay más que un sólo sentido, es decir donde hay polisemia, accediendo al sentido profundo, incluso al oculto (hermético), o encontrando varios sentidos cuando parecía haber sólo uno (superar la univocidad, evitar la equivocidad). Sobre todo hallar el sentido auténtico que esá vinculado a la intención del autor, lo que nos quiere decir, descifrar el significado con sutileza y penetración a través

²⁴ Los textos hiperfrásticos son aquellos que no se apegan a un proceso lingüístico: imágenes, música, gestos, teatro, etc.)

de cualquier elemento que capten nuestros sentidos, sin renunciar a dar también como espectadores algún significado.

Es amplia la historia de la hermenéutica pero señalaremos a Heidegger con su planteo del círculo hermenéutico como toma de conciencia de la inmersión de la subjetividad en la interpretación. Hay una circularidad en la hermenéutica, porque vamos a interpretar prejuiciados por la interpretación que queremos dar al objeto. Nuestro enfoque, marco conceptual y cultural ya llevan implícitos los elementos que nos harán interpretar. Éste círculo hermenéutico y la posibilidad de superarlo en la intersubjetividad son estudiados recientemente por el sucesor de Heidegger, Hans Georg Gadamer, quién aporta la idea del diálogo como el medio para llegar a una interpretación. Gadamer quiere evitar el peligro de la subjetividad y abrirse paso hacia la objetividad a través del diálogo. La huida de la subjetividad implica para él salir a la intersubjetividad. En el contacto intersubjetivo con los demás (Beuchot; 1993: 287).

El hombre interpreta en su vida cotidiana. Pero la hermenéutica nos enfrenta al problema de la interpretación desafiando a superar el sentido de lo que siempre vemos, investigar con todos los conocimientos y sentidos para lograr trascender y traspasar nuestro propios criterios y gustos.

Antes de comenzar la interpretación es oportuno reconocer que tipo de autor e intencionalidad trabajamos, como así también que tipo de intérpretes somos ante la obra. Al respecto Umberto Eco²⁵ aporta sobre el tema una clara distinción. Si deseamos ubicarnos como autores del ejercicio, nos identifica ser autores empíricos porque nos damos cuenta de los errores y aciertos en el trabajo, no sabiendo del todo como ajustar las ideas, pero se confía que desde la propia acción del trabajo surge la solución. Durante la creación de la obra algunas aspectos se pudieron controlar y anticipar, pero otros no sabíamos como lograrlos, pero el trabajar plantea soluciones a veces inesperadas.

²⁵ Centrándonos en la idea de autor, Eco distingue diferentes tipo de autor, distinguiendo un autor empírico, un autor ideal y un autor liminal. El primero, autor empírico es el basado en su experiencia, deja una obra con errores y con intenciones a veces equívocas. Si sabe de las herramientas, pero no sabe lo que logra. Algo falla y no sabe que es (no sabe como lograr la intención pero comienza a trabajar). El segundo el autor ideal: se conoce mucho a sí mismo, es el que se da cuenta de sus errores y aciertos (y a veces inclusive haciéndolo omnisciente). Y el autor liminal: es el que está presente en la obra, pero con intenciones en parte inconscientes y no sabiendo de sus recursos (no sabe que sabe ni que no sabe).

La intencionalidad puede ser de muchas clases. Atendiendo a la captabilidad, Umberto Eco habla de: Diferentes intencionalidades de autor: a.consciente y explícita, esto es que capta tanto el autor como el lector; b.consciente y tácita: que sólo capta el autor y difícilmente accede a ella el lector; c.inconsciente y explícita: intencionalidad que escapa al propio autor pero el lector la encuentra por ciertos instrumentos sutiles *ad hoc*, p. e. aplicando psicoanálisis; d.inconsciente y tácita: la que se oculta tanto al autor como al lector y permanece escondida tal vez por siempre.Eco, también diferencia tipos de intérpretes como el empírico que interpreta con sus errores de comprensión, mezclando mucho sus intenciones con las del autor y a veces anteponiendo las suyas dándole preferencia. Otro es el intérprete ideal el que capta lo mejor posible la intención del autor (citado por Beuchot; 1997: 22, 23).

Continuando con la clasificación de Eco, la intencionalidad con la que trabajamos en esta investigación es inconsciente y explícita porque escapa al autor, pero los intérpretes encuentran más información por medio de ciertos elementos sutiles. Además porque en este trabajo no teníamos inicialmente en claro como lograr la intención profunda. Durante la construcción del ejercicio se sentía por momentos estar al borde de arruinarlo todo, fueron momentos difíciles en los que se apeló a sentir profundamente que queríamos lograr y como expresarlo.

No siempre la intencionalidad está presente al hacerse una obra. La intención es un objetivo una meta que va asociado con "darse cuenta de" lo que se desea expresar y por qué. Al respecto nuestra opinión es que este ejercicio se refiere a un concepto muy amplio de valores, aunque no todos ellos sean una parte conciente de los propósitos del autor, están relacionados con la intencionalidad de la obra, la que puede tomar nuevos giros interpretativos según el espectador y la época.

Intención del video

Este aspecto, como veremos más adelante será profundizado desde un enfoque fenomenológico. Por el momento, hablar de intención hermenéutica es referirnos a los objetivos o metas específicas que observamos desde el trabajo concluido.

Quedó registrado en video un momento histórico y estético particular de un espacio público hallando:

- diversos sucesos cotidianos que se involucran en el ejercicio logrando peculiares momentos comunicativos de la gente con el autor y del ejercicio con el espectador.
- la creatividad popular evidenciada en los vendedores ambulantes con sus formas de expresar y articular el discurso verbal y gestual de venta.
- objetos, personas, calles, espacios, lugares, horarios, días de sol, días de lluvia, colores, sonidos y sabores que revelan diversos puntos de contacto con lo cotidiano.

Interpretación del video

Se intenta interpretar el trabajo concluido desde el punto de vista de autor e intérprete. Es un poco dificultoso plantear imágenes en movimiento, desde imágenes fijas (videofotos), pero si es válido el recurso a la manera de ordenar la información.

vistas del comienzo del video con gráficas



En este ejercicio visual se requirió del uso de lenguajes paralelos que refuerzan el mensaje intencional del autor en la obra: el título, gráficos, explicación inicial y gráficos del final del trabajo son estos lenguajes que refuerzan y direccionan algunos aspectos informativos. Como así también ciertos sonidos que sellan un momento único y espontáneo surgido desde la calle.

1. El video comienza como si fuera un programa televisivo en donde se anuncia un extracto de lo que luego acontece. Aunque el texto queda intencionalmente inconcluso, invitando al espectador a que ingrese en este mundo de imágenes.
2. La maqueta extraída del interior de la estación del metro "Zócalo" nos evoca sentirnos como gigantes que observan el espacio.
3. El título del ejercicio se desprende de los propios adoquines de la calle. La autora siente que es mucha la información oculta para descifrar la que se revela en el tiempo del ejercicio y no desde un primer vistazo. "No es magia" son palabras que surgen desde la misma calle.
4. El final del trabajo sobre un plano hecho a mano con las divisiones parroquiales del primer cuadro del Centro Histórico²⁶. Esta imagen representa otra forma y tiempo para comprender un espacio.

bar



Registrando imágenes desde la puerta entramos a observar un instante el lugar. Se encuentran sus dueños y parte del público, como así también detalles del mobiliario, barra y aspectos de su entorno. La cámara circula por el lugar, deteniéndose en dos hombres quienes hablan a un posible y futuro público.

²⁶ Plano completo se encuentra en capítulo dos: imágenes del documento.

comidas



aneo importante por el preparado de comidas y gente comiendo. Los vendedores de los puestos anunciando sus comidas y la ductilidad adquirida en el corte de caritas, "armado" de tacos con sus respectivos rellenos. Junto a estos puestos de comida un animado vendedor de jugos exprimiendo fuertemente naranjas para que salga hasta la última gota.

La comida en general componente importantísimo de esta calle, tratado en primerísimo plano con el recurso del zoom de la lente de la videocámara intentando se despierten variados estímulos en el espectador.

Observamos con una colorimetría exagerada: churros, papas fritas, elotes, limones, naranjas, gorditas, sopes, tacos, caritas, chocolates, tamales, camotes, arroz y huevos.

vendedores



En el video los vendedores nos ofertan sus artículos, expresan sus discursos y gesticulan²⁷ señas acompañadas de palabras graciosas. También los observamos corriendo de la policía, comiendo, armando y desarmando sus puestos.

²⁷ La visualización de los gestos responden a un tipo de apropiación de la realidad. Las experiencias gestuales (p.e. la risa, los gritos, insultos, expresiones faciales, labios, relaciones entre gestos y enunciados lingüísticos, expresividad de las manos) pertenecen al plano comunicativo, siendo tan importante como el propio lenguaje fonético (Marchán Fiz; 1994). Esta reflexión sintetiza nuestras intenciones al incluir imágenes con alta carga expresiva en gestos y palabras.

1. Un vendedor enojado quién trata de tapar la lente de la cámara, en quién se intensifica el mensaje de rechazo intentando se transforme por medio de los cambios de color e incorporaciones de sonidos en algo menos violento.
2. Un vendedor diciendo constantemente "*pásele, pásele*"
3. Una de las personas encargadas de ordenar a todos los vendedores ambulantes de la Calle Moneda. Es uno de los personajes más significativos del lugar. Se coloca en tres franjas que representan la mañana, tarde y noche de su eterna precencia espacial.
4. Las manos de Doña Encarnación Blas Pichardo una de las vendedoras más antigua de la calle. Imagenes de ella involucradas con otras de policias y militares de la misma esquina en donde se coloca. Sus manos arman rapidamente gorditas azules.

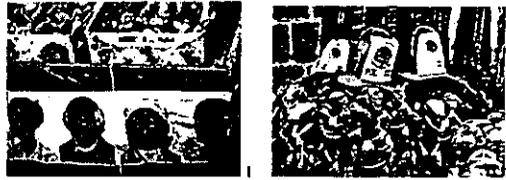
detalles de objetos a la venta



Los objetos a la venta son de los más variados usos y materiales. Pero, en general, casi todo es de plástico. Cientos de objetos y ropas baratas forman parte de esta colección de imágenes del video.

1. Puesto de muñecos bebés en donde el vendedor ingresa a nuestro juego dando vuelta uno de los muñecos para que mire a la cámara. En ese momento sentimos una clara respuesta fenomenológica en este sujeto, que logra por un instante comunicarse y transformar lo cotidiano en una experiencia sensible.
 2. Muñecas Barbies desnudas con un encuadre visto desde abajo intentando hallar magnificencia y dinamismo.
 3. Muñecas Barbies vinculadas fantasiolosamente a otra imagen con monstruos que se las comen (efecto especial).
 4. Ejército de huajolotes y tortugas que invaden la imagen de los monstruos.
- Estas secuencias responden a un intenso momento lúdico que conectan al espectador con un estado imaginativo del autor.

calle vestida de fiesta por el Día del Grito



Una de las manifestaciones urbanas peculiares de este espacio es la fiesta del Día del Grito. La transformación escénica de la calle es notable por los decorados, banderas y cantidad de productos a la venta. La calle se transforma, de manera efímera, en un mercado patriótico. La celebración del Día del Grito, se convierte en un gran show de marketing y termina siendo vivida como un curioso simulacro en el que vendedores y público actúan como si creyeran que es cierto. La cámara circula observando la transformación espacial, los artículos a la venta y gente con diferentes actitudes.

1. Puesto de venta de muñecos de plástico, recubierto sus contornos con un plástico grabado con la bandera maxicana y algunos próceres.

2. Puesto de muñecos dinosaurios y sombreros patrióticos. En este lugar nos quedamos jugando un buen rato encontrando el mejor ángulo en donde se fusionaran los distintos elementos a la venta.

iglesia



Las imágenes registradas desde la puerta hacia adentro de la iglesia se encuentran tratadas en colores sepias con el propósito de evocar otra sensación en tiempo y espacio.. Es dentro de la iglesia que la autora se incorpora a las imágenes del video como posibilidad de introducir su cuerpo directamente en la imagen, de tener por tanto un acceso directo a su propia imagen, a unirse a la intimidad de su propia mirada. Por medio de una acción breve ingresa a la iglesia buscando algo en el piso y luego se retira. Entre medio se observan imágenes religiosas. Una posibilidad comunicativa de la autora con el público aunque tratada con una cámara subjetiva que la observa como a cualquier otro elemento neutro del mismo espacio.

1. Imágenes de santos acompañadas con sonidos de gente orando. Santa Inés, representada escultóricamente en yeso con un manto de tela. Una joven mujer santa y mártir.

3. Cartel a San Pafnucio, uno de los nombres más graciosos que hemos encontrado en este espacio.

4. Ese mismo día en que permanecíamos en la iglesia, llovió fuertemente en la calle Moneda. Se requirió de un día así para mostrar nuestro escenario de trabajo en otras de sus grandes transformaciones.

maniqués



Los maniqués convertidos en un pequeño inventario de muñecos antiguos que observan la calle vestidos con trajes militares nos dan la entrada a una secuencia humorística, acompañada por un bolero, como música de fondo. La autora se vincula con uno de ellos observándolo de cerca como esperando que algo suceda. Desde un maniquí se establece un juego en donde conectamos con una respuesta fenomenológica interna en sentir el anhelo de transformar lo real en fantasía.

policías y militares



Estas secuencias comienza con un policia que se encuentra comiendo e intimidado por la cámara mira al público. Luego vemos a otros tantos comiendo, descansando o conversando. La cámara en un arriesgado intento de aproximación observa diferentes comportamientos cotidianos de policías y militares en sus lugares fijos o circunstanciales. Por ejemplo un grupo de policías desayunando tamales: por medio de una cámara insistente vemos en detalle a un policia comiendo y escupiendo.

1. Esta imagen con militares se reitera en dos momentos del video con cambios de colores. Primero en colores amarillos y luego en rosados. Son militares jugando a darse golpecitos, los cambios de color acentúan un comportamiento humano cotidiano, el intentar entretenerse mientras trabajan en nombre de la ley.
2. Militar que observamos durante largo tiempo desde distintos puntos de vista. Él nos veía pero no dejaba de conversar entretenidamente y cuando podía nos daba la espalda.
3. Tres militares que se dan cuenta que los estoy filmando, con sus miradas evidencian no saber que hacer en ese momento.

peluquero



Uno de los vendedores más llamativos de la calle es el peluquero quién vende unos rizadores de cabello para dama. Su discurso de venta es extenso, creativo y lo ha convertido en un objeto de seducción. Al expresarlo emplea ademanes y métodos persuasivos.

La mímica y el gesto revelan la función de la palabra hablada como la traslación audible de una actitud o movimiento de la mente (Mc Luhan; 1971: 60). El peluquero en nuestro video tiene uno de los papeles protagónicos. Por medio de sus acciones, gestos y discurso logra un fuerte vínculo con los espectadores. Mientras peina el cabello de una maniquí, vende la ilusión de un peinado increíblemente económico para una fiesta inolvidable. Un cabello bajo control, rubio, moldeable y de plástico.

Podríamos a la manera de conclusión decir que el proceso hermenéutico puede ser una descripción e interpretación más extensa. Pero de alguna manera como autores e intérpretes podemos decidir hasta donde llegar con el análisis. Son numerosos los objetos y elementos con los que trabajamos en este video. En síntesis intentamos por medio de esta investigación integrar los objetos e individuos considerándo casi todas las secuencias que integran el trabajo como un producto significativo.

3. 9. 3 Intento de Análisis fenomenológico

El mundo no se presenta sólo como mi mundo sino como mundos de otros (Husserl) ...Aparece el adelante y detrás, derecha, izquierda, arriba, abajo, el punto cero que ocupo en el espacio y desde donde observo movimientos cerca o lejos; la lente como una extensión mágica de los sentidos, capta lo que mi ojo tímidamente puede recordar.

S. Martí

Para poder abordar el método fenomenológico y su aplicación en el terreno del arte, primero lo explicaremos brevemente como disciplina filosófica. La experiencia fenomenológica es dinámica, múltiple e irreplicable. Por lo tanto este tipo de análisis es radicalmente diferente del axiológico y hermenéutico, por ser ambos un conocimiento

instrumental que involucra los gustos, esquemas culturales, características psicológicas y sociales.

Husserl estudió y amplió los conceptos fenomenológicos a lo largo de toda su vida. Observa que fenómeno es todo lo que se ofrece a la conciencia, la actitud fenomenológica es la actitud del puro espectador que analiza intentando olvidar todas las interpretaciones anteriores. Esto parece fácil, pero implica una actitud metodológica que rechaza las ideas establecidas, los prejuicios, las concepciones propias del sentido común, las construcciones teóricas, los grandes sistemas, para enfrentarse de nuevo a los fenómenos a las cosas cara a cara (Guerra; 1996: 49).

La fenomenología es una concepción de la filosofía, como ciencia rigurosa: "la vuelta a las cosas mismas", como una actitud originaria de construir una manera de aproximación a la realidad de reflexión. No se describe el objeto sino la experiencia que tenemos ante el objeto (analizar, valorar y describir).

La intencionalidad fenomenológica y la intuición en el proceso creativo

Como autores e intérpretes intentamos reconocer aquellas estructuras esenciales de nuestra conciencia que nos permiten obtener un conocimiento nuevo, ir a las cosas mismas, como nos aparecen directamente, y no mediatizadas por estructuras culturales o simbólicas (es el planteamiento en la intencionalidad hermenéutica) de tal forma que nos dejen libres de todas las preconcepciones acerca del mundo.

La intencionalidad es la manera en que la conciencia se manifiesta ante los objetos – conciencia de–. No significa otra cosa más esa particularidad profunda y general que tiene la conciencia de ser conciencia de alguna cosa (Husserl citado por San Martín, 1987), p.e. el darnos cuenta de como se constituye un objeto en un ámbito determinado.

La forma husserliana del conocimiento es la intuición que es la manera en que originariamente se da algo dentro de sus límites. Este concepto de intuición se va ampliando como punto de partida de la descripción y de todo conocimiento. Husserl considera que los hechos se encuentran ligados a las vivencias y que se nos dan desde diferentes ángulos y perspectivas. Cuando captamos una imagen vemos la multiperspectiva de la experiencia. Para Husserl la perspectiva es el elemento constitutivo de las cosas, de la realidad (San Martín; 1987).

Y al hablar de intuición nos referimos al concepto que aporta Husserl cuando en su afán de ir a las cosas mismas la considera como lo dado originariamente y punto de partida del conocimiento. Intuir como la posibilidad de generar conocimiento nuevo ya que se puede conocer un objeto desde todos sus puntos de vista, aún pensando en sus variaciones o anticipando su existencia como posibilidad creativa.

Este anticiparnos a intuir el objeto creativo, fue el cimiento desde donde surgió esta necesidad de conectar con nosotros mismos y este entorno. Esta intencionalidad fenomenológica fue el darnos cuenta de como se constituye nuestro video en su propio ámbito. Es traspolar una vivencia cotidiana, a una sensible y posteriormente a un ejercicio visual. Este ejercicio visual se construye desde distintas intencionalidades entre ellas la gran necesidad de activar nociones sensibles en el espectador. Lo más cotidiano se presenta en la obra conectandonos con un juego en donde ciertos objetos, lugares y personas se presentan ante nosotros como un espejo desde donde podemos reconocernos intersubjetivamente. Y ello significa el tomar conciencia de la existencia de la conciencia común a todos los seres humanos.

Otros aspectos para un análisis fenomenológico

La primera actitud del fenomenólogo es la supresión de todas las presuposiciones, empezar a pensar de nuevo. Hay objetos que pueden describirse con facilidad y otros cuya descripción es difícil y acaso de momento imposible. En palabras más llanas, habrá que poner entre paréntesis la serie de hechos que no pueden describirse y esperar que las descripciones detalladas y precisas permitan más tarde explicar estos hechos que intencionalmente hemos dejado a un lado. Este "poner entre paréntesis" es lo que Husserl denomina también la reducción fenomenológica (Xirau;1998: 570)

¿Qué es entonces, la reducción fenomenológica? Al decir reducción no es hablar de disminución sino de reconducir, tomar conciencia de, reconsiderar la existencia el sentido de la vida. Reducción como desplazamiento, reconducción pasar de una forma de conocimiento a otra forma. En arte es una experiencia que evoca a otra experiencia. Es arriesgar a hacer algo nuevo, tomar conciencia y pensar en algo.

Título de la obra: "No es magia"

La obra, como objeto pragmático y unidad intersubjetiva, nos remite a otras subjetividades y lo que plasma el autor sirve a otros para tomar conciencia de algo, quizás no coincidiendo con el tema o su tratamiento. Esta obra me conmina a pensar la existencia del arte como sentido de vida. Este arriesgar a hacer algo nuevo: traspasar de la pintura al video fue reconducir mi conciencia hacia otro estadio sensible.

La obra es el pretexto para conocer nuestra propia subjetividad (dar con el plano solipsista) para poder luego apreciar al otro por medio de la comunión intersubjetiva como una subjetividad similar a la de uno, llegando así al aspecto social. La intersubjetividad es regresar a la realidad donde nos encontramos con el otro. Husserl al respecto dice que la intersubjetividad es la conciencia común a todos los seres humanos. Primero accedemos a nuestra subjetividad para poder luego conocer al otro como un similar.

Tomo conciencia de lo que voy a hacer y vivir en el propio lugar. Parto de la idea que mi intencionalidad se expresa en todo lo que veo porque es la manera en que la conciencia se manifiesta ante los objetos -conciencia de estar en medio de miles de imágenes las que decidimos cuál es parte del trabajo y cuál no.

La obra presenta más de una intencionalidad hacia el espectador:

-la obra: con sus esquemas estructurales, evocación del color y sabor alerta los referentes.

-el autor: que aparece en dos secuencias con su soma aplicado al entorno poniendo los sentidos en todo lo que nos rodea enfrentando la experiencia con su propio cuerpo

-el video: recorre un espacio en un tiempo dilatado.

Todas estas intencionalidades van a "darse cuenta de" nuestra experiencia con la realidad cotidiana (en el video no observo el objeto del todo maduro, pero si hay una correlación con la intencionalidad). Esta intención se complementa con la intuición la que formó parte del trabajo, anticipándolo y luego pautando su realización.

La obra

Debo hacer una descripción del video y siento mi presencia en él. Aparece un texto, palabras que circulan hasta llegar a las imágenes de la calle en silencio y progresivamente el ruido de la gente. De allí el bar cargado de imágenes, fotos e historia. Un bar lleno de imágenes, la calle con gente, la calle vacía, un día festivo un día lleno de policías que persiguen a la gente, la calle vacía. Colores que rondan por la retina, sonidos que indican información.

Se presenta ante nosotros la Iglesia, su puerta. La que nos da acceso a otro mundo. Estamos dentro observamos símbolos religiosos, personas orando. Afuera en la calle llueve, adentro no, los bancos están barnizados. La temperatura es más fría. En el muro cientos de milagritos. Delante las esculturas de los santos, algunas con sus manos rotas, despintadas. Flores al borde de colapsar. Y así la mente ingresa a un estado de silencio, se aquieta la memoria y puedo comenzar a sentir que tomo conciencia del lugar.

En todo el ejercicio no aparecía su autor. En este momento se decide ser parte de la obra. Según Husserl el cuerpo es la realidad material que se mueve y está localizado en el espacio y que puede ser percibido como cualquier otro cuerpo.

Nuestro cuerpo en movimiento explorando un espacio eclesial. Sentimos ser un cuerpo más de ese entorno. En ese momento imaginamos ser de otro modo. Sólo necesitamos imaginar de otro modo y tomamos una postura activa intuitiva: busco algo en el piso, jugamos, observamos y salimos del espacio... nuevamente la calle.

La calle con lluvia. Maniqués sonrientes contentos por lucir sus trajes militares, policías y militares hablan, comen, hablan, comen... Mucha comida, texturas me olvido que son comidas, veo los camotes olvido que lo son, ahora veo texturas violetas oxidadas. Huevos me olvido que son huevos y veo bolas blancas al lado más texturas oxidadas (¿serán chorizos?). Tacos a montones, hambre por todas partes, el Palacio Nacional ¿allí está el presidente?.

El peluquero jugando a peinar su maniquí güero, mientras le habla hace más de cinco peinados en un instante. Policías rondando, anarquía en la filmadora, emociones, danzones, la banda del ejército, gritos, canciones y un final con palabras que corren. Me voy alejando del video, recuerdo las impresiones, emociones que activan los referentes de mi memoria.

Me alejo más y más. Ahora observo el monitor que pasa de un color al lado de otro y de repente al negro, termina el ejercicio pero aún continúa en mi consciencia algunos momentos de plenitud o imágenes que me evocaron hacia otros rumbos. Nuevamente el monitor apagado mostrando su discreto color gris oscuro, ahora una liviana cinta de video VHS y de repente ...



Conclusiones

Nuestra formación académica inicial es pictórica y está sostenida en gran medida por un contenido formal (heredado del principio pedagógico de la Bauhaus) que concentra todo valor de la obra en las relaciones puramente constructivas y visuales. Esta segunda etapa de aprendizaje en la maestría de artes visuales, no diluyó aquel registro inicial sino que nos aportó la posibilidad de conectar con estadios sensibles observando nuestras obras desde nuevas instancias e inclusive animándonos a sumar otro lenguaje visual: el video de creación.

Este video es un ejercicio visual que parte, entre otras cosas del deseo de comprender al ser humano que se halla inmerso en un entorno frágil. Responde también al deseo de comunicar una experiencia personal aportando un propio punto de vista ante el tema, rescatando el momento estético particular de esta calle en un tiempo definido. Sin duda que la modalidad de abordaje aplicada prima la experiencia subjetiva como base del conocimiento.

Se construyó un video de creación mediante un particular relato visual y auditivo que se aproximó a los problemas de la ciudad utilizando una cámara que recorre una calle incursionando lo que más llama su atención. Esta calle convertida en motivo de inspiración nos comunica ser un espacio que cuenta con su estructura y dinámica propia. El video quiso reflejar entonces, las relaciones y los intercambios entre las personas y los elementos físicos del lugar.

Fue al circular, observar y escuchar sonidos de la calle, que surgió la idea de conectar nuestra experiencia visual con el entorno. Y la idea se transformó en una obra con una propuesta estética desde un video de creación que captó algunos aspectos de las dimensiones espacial, temporal, ambiental y humana, características que configuran la atmósfera de calle Moneda. La obra nos permite vivenciar a través de imágenes y sonidos como transcurren por este espacio los eventos cotidianos dentro de un medio ambiente urbano que emite múltiples mensajes.

Creo que el producto visual cumplió con el objetivo de realizar una síntesis personal de imágenes y acontecimientos populares, que aproximan al espectador a experimentar algunos sucesos representativos de la calle Moneda. Al decir que "aproximan al espectador", no implica la realización de una propuesta que satisfaga a un gusto común, sino atrevernos a proponer un video de creación

independiente que intenta una interpretación que active y evoque nuevos referentes culturales.

Nunca antes había trabajado aplicando ciertos métodos como, por ejemplo, el diario personal del trabajo de campo, el que colabora en mantener vivo parte de los sentimientos, observaciones e interpretaciones del lugar. Hoy, no habiendo pasado mucho tiempo desde la conclusión del trabajo visual, muchos detalles han caído en el olvido, por lo que valoramos este registro ya que permite reconstruir la información asimilada de los hechos.

La estrategia de investigación que adoptamos consistió en buscar, mediante la observación directa en el lugar, sucesos y acontecimientos cotidianos que reflejaran ciertos patrones de comportamiento, así como también objetos característicos de esta calle. Se intentó dar cuenta de cómo determinados grupos humanos interactúan creando un espacio comunicacional propio.

El método utilizado para registrar y recorrer este espacio, lo denominamos las "estaciones". No sabíamos del todo inicialmente para que nos servían, pero fue una buena forma para comenzar a ordenar el caudal de información y a su vez generó una mayor confiabilidad con la gente del lugar. Al principio llamamos la atención, pero en poco tiempo nos convertimos en parte del paisaje. Comenzamos como extraños en esta calle y nos convertimos en un objeto más. Una confianza entre las partes que se adquirió lenta y gradualmente. El tiempo fue un aliado esencial.

Entre los comentarios recibidos con respecto al trabajo de campo, uno de los más notables lo expusieron quienes opinan que este trabajo se nos facilitó por nuestra calidad de extranjeros. Sin embargo considero que cualquier persona que lo desee puede filmar, describir, ilustrar y sentir su entorno, dándose a la experiencia y a la acción libre intentando descartar prejuicios inculcados.

Ensamble de imágenes y sonidos cotidianos sumergidos en la emisión de múltiples mensajes atmosféricos y espaciales nos propone tratar lo cotidiano como una vivencia que pretende sacudir la sensibilidad del espectador proponiendo renovar su mirada. Cada momento e imagen que componen el video tiene una explicación y un motivo de ser. Es así que en la edición se intentó hacer uso de ciertas estrategias visuales dirigidas a excitar y atraer la atención del espectador. Tales como el contraste de ideas, imágenes y secuencias; traspasar de la calma hacia lo dinámico, como así también momentos de tensión (p.e. los

desbandes de los vendedores) logrados por medio de una edición *zapping* generando un ágil relato visual.

En el caso del bar, oculta –tras una puerta de las tantas con que cuenta la calle Moneda– un espacio cargado de historia y vínculos con la vida política, social y artística de México, inclusive con la Academia de San Carlos, la que ejerce un cierto rol de halo protector del espacio, en cuanto al público de maestros y estudiantes concurrentes desde hace años. Más allá de estos significado sociales, es un espacio de la calle en donde la cámara incursionó tanto en las imágenes del momento como también en fotografías de otras épocas, una cámara que observó cautelosamente a sus dueños y público del pasado y del presente.

Al penetrar de lleno en la calle observamos personas vendiendo. Ellos recrean gestos y palabras que llaman la atención al público del lugar. La cronología del ejercicio se torna compleja a medida que el video avanza. De repente nos encontramos con el Día del Grito o con el Día de Muertos mezclado con el festejo de Halloween, eventos y festejos que renuevan y transforman el espacio y productos de venta ofrecidos en la calle.

Observamos a la autora en algunas imágenes del ejercicio. Una vinculación lúdica con la Iglesia y con los maniqués revelándose la necesidad de transformar y sentir el entorno desde la fantasía.

Tampoco está ausente la calle Moneda con sus transformaciones. Días de sol, días de lluvia, días y horas en que nadie la transita, días en que se encuentra llena de personas, días de revueltas policiales, hacen de este espacio junto a sus objetos un entretenido tejido de circunstancias cotidianas en donde cada día trae su forma de ser.

El tratamiento dado a los militares y policías describe una mirada humana, más allá de la función otorgada socialmente a estos personajes existe un aspecto cotidiano sobre sus presencias en este espacio público.

Las actividades realizadas a través del espacio comunican algo. Así, por ejemplo cómo se colocan los vendedores en la calle, la creatividad popular para la subsistencia reflejada en los ocurrentes objetos a la venta, como también en las formas de expresar y articular el discurso de venta. Bajo este aspecto se presenta al peluquero de la calle como un modelo ideal de vendedor. El peluquero, quien abarca una porción importante de tiempo en este ejercicio, denota poseer gran

habilidad para la venta, pero más allá del objetos que ofrece –los rizadores– vende ilusiones y humor por medio de la articulación de su mensaje.

El ejercicio termina con una cámara que se desconecta de seguir brindando imágenes predecibles y se pierde desplazándose por entre el empedrado de la calle. Posteriormente se observa como última imagen un plano histórico de la calle, apelando a otro punto que hace referencia al mismo espacio.

Desde el lenguaje pictórico comenzamos a tomar conciencia, como autores, de lo que producimos y del entorno que nos rodea, animándonos a emprender un proyecto a partir de nuestro propio entorno vivencial y por medio de otro lenguaje visual. Este video es como una ventana hacia una pequeña porción del mundo, una prolongación de nuestros ojos, nuestra mirada, recuerdos y memoria adicional sobre lo que nuestros ojos tímidamente algún día podrán recordar.

Finalmente, en la investigación escrita se analizó este ejercicio visual –de naturaleza diferente a la pictórica– por medio de métodos interpretativos/descriptivos que contribuyen a pensar en la esencia de la obra fusionada con el autor, con su intuición, intención e interpretación. De todo ello surge como pregunta medular el ¿porqué se considera este ejercicio visual una propuesta artística? Y respondemos que la obra es un medio para manifestar de manera sensible nuestras intenciones. Es mediadora entre el autor y espectador quien vive la experiencia sensible e intersubjetiva, pero también, no tiene sólo valor como objeto (al cual todavía adeuda cierta madurez) sino como recurso para encontrarnos a nosotros mismos. Esto es lo poético en la obra en donde no hay mensaje entendido como aspecto anecdótico o carga informativa sino su sustancia o núcleo. Por lo tanto llegar a esta verdad no es por medio de la materialidad sino tomando conciencia del objeto.

Como ejercicio visual su calidad de artístico lo adquiere, como objeto intencional portador de esencias. Son objetos realizados para ser percibidos e intuidos a través de los sentidos pero no desde su apariencia. Ello se obtiene al sentir que junto a la experiencia formal del trabajo se abre la posibilidad hacia otra experiencia que activa nociones sensibles, como por ejemplo darnos cuenta de lo que estamos viviendo a través de la obra y esto puede estar sujeto a ser interpretado intersubjetivamente.

Fue ampliamente enriquecedor desde los puntos de vista humano, animarnos a crear y dirigir cada proceso de la producción y postproducción. En estos procesos de conformación de la obra tomamos conciencia que ésta puede ser estructurada

de muchas formas y variantes posibles. Este fue otro de los desafíos intensos del proyecto, ya que pudimos someter a las imágenes a un sistema de edición no lineal y por lo tanto a la experiencia adquirida en el trabajo se le sumó un nuevo conocimiento.

La obra se llevó a cabo en una empresa especializada en postproducción. Anhelamos que en un futuro cercano la propia Academia de San Carlos pueda contar con un centro de investigación y posproducción de imágenes, disponiendo del tiempo, presupuesto y herramientas necesarias para que alumnos y maestros desde sus sensibilidades múltiples trabajen y reflexionen sobre sus proyectos

Que hace que este ejercicio sea de video y no de cine? Respondemos que como artistas plásticos partimos del terreno de nuestra propia experiencia, en otras palabras partimos desde las imágenes para conectarlas y componer un producto visual. Si fuéramos estudiantes de una escuela de cine posiblemente se hubiera partido desde un guión con una puesta en escena e iluminación adecuada. Este ejercicio en cambio, plantea ir detrás de los acontecimientos en búsqueda de un sentido estético y comunicativo.

Por lo tanto el guión no existió antes de comenzar la búsqueda de imágenes. Fue a partir de las mismas que se vislumbró el verdadero sentido comunicativo y estético de la obra. Ésta se halla estructurada por bloques agrupados temáticamente, dispuestos uno detrás de otro emitiéndose de esta forma un sentido secuencial. En otras palabras, existió una dimensión investigada en donde el azar desempeñó un importante papel, ya que se trabajó sin un guión inicial el que se supeditó a la composición final del trabajo.

Este ejercicio se crea desde una plataforma de conocimiento abordado primeramente en la pintura. En nuestra experiencia el video no desplaza a la pintura sino que la suma, la mimetiza, la integra y la fusiona ya que esto nació bajo la inquietud de expandir la experiencia artística a un ámbito cotidiano, recuperando las categorías estéticas de la experiencia diaria.

Los artistas a lo largo de la historia han materializado sus anhelos, creencias y pasiones otorgándole sentido a la existencia. Parte del sentido de nuestros días se encuentra plasmado en este abanico de imágenes como un producto final de 30 minutos, 13 días de filmación y dos años de observación.

Muñecas, peluquero, maniqués, sabores, militares, policías, churros, juguetes, personas, vendedores, sonrisas, gritos, aromas, algún artista conocido de la academia que justo pasaba, maniqués despeinados, hambre, una cámara en mano, una persona pidiendo una moneda, colores, vendedores desconfiados, adoquines grises, frío, tijeritas chinas, tijeritas chinas, tijeritas de bolsillo, chacharitas de alta calidad, edificios inclinados, aroma ahumado...

S. Martí

Pero lo más profundo aún es que este tipo de ejercicio artístico plasma tan sólo un instante vivencial y humano de un espacio de muchos siglos. En otras palabras es una obra que colabora en reconstruir un breve instante de la memoria humana.



ANEXO 1

Explicación de la experiencia en el trabajo de campo: etapas

El trabajo de campo se conformó y construyó desde la experiencia y permanencia en el espacio de estudio, lugar desde donde parte la propuesta visual. Consta de un formato cronológico organizado a través de un diario de trabajo fechado día a día, descripciones y conclusiones que narran el desarrollo de los hechos.

La idea inicial planteó el registrar en video imágenes cotidianas de calle Moneda, y posteriormente elaborar una síntesis personal de acontecimientos urbanos a través de un video de creación.

El espacio está compuesto por una gran carga significativa (escenografía urbana natural lugares de concentración pública, comidas, carteles de comercios, puestos ambulantes; personas que habitan, circulan y venden por esta calle; lenguaje, vestimenta, comportamientos sociales; elementos significativos del lugar; niveles de sonidos y ruidos, iluminación natural y artificial, aromas, sabores, etc.). Ante tal bombardeo informativo, se decidió inicialmente filmar la dinámica del espacio en cuanto a los llenos y vacíos que producen la gente que circulan en distintos días y horarios. Luego, se enfatizó con los detalles y acontecimientos previstos e imprevistos desde los auténticos protagonistas: los actores urbanos.

Otra idea del trabajo fue ordenar, establecer y pautar los espacios de filmación a través de seis estaciones ubicadas a lo largo de la calle; y confiar que este orden inventado nos guiaría, finalmente, hacia una forma adecuada para ordenar las imágenes. Por momentos fue como idear un juego o mapa mental, con estrategias propias diseñadas para recorrer un espacio. Se pensó en 12 a 14 días no consecutivos de filmación y se idearon ciertos modelos de planeación diaria para la recolección de información.

Primer día de trabajo: viernes 23 de julio de 1999, 8:30 am

Se llegó al Centro Histórico en Metro. Es demasiado temprano y los espacios se ven amplios y vacíos de gente. Ingresamos a calle Moneda caminando (observando de vez en cuando el piso para no caer, igualmente los tropezones por los adoquines irregulares contribuyen a que filmemos con la cámara temblorosa). Comenzamos lentamente a sensibilizarnos con el espacio.

La temperatura del lugar, el aroma a frutas maduras, aroma ahumado, orillas del cordón de la calle con agua sucia, aroma a fritos y muchos otros que se mezclan conforme pasan las horas y se instalan los puestos de comida.

La luz del sol comienza a manifestarse. Las sombras cambian las fachadas de los edificios que conforman ambas veredas. Esta micrópolis se va poblando de a poco con luces, sombras y gente. Se observa a través de la lente de la videocámara, se siente el deseo de ir despacio, adquiriendo confianza espacial. Por un lado, aparecen imágenes inesperadas en donde nos planteamos como filmarlas adecuadamente. Como así también cabría la posibilidad (en el momento de la edición) de considerar imágenes dentro de otras imágenes, la opción de tomar en cuenta la actividad de combinar estos elementos para conseguir un nuevo resultado visual (comienza como una lucha

entre el trabajo de campo, que recién comienza y las ideas que molestan como si estuviera terminado).

Volviendo a lo nuestro: este lento despertar en las mañanas de calle Moneda -rincón de una de las ciudades más grandes del mundo- lleva a una recreación y dinamización constante de su imagen a pesar de que los cambios, a veces, sean mínimos.

Podemos a la manera de conclusión decir que el proceso hermenéutico puede ser una descripción e interpretación más extensa. Pero de alguna manera como autores e intérpretes podemos decidir hasta donde llegar con el análisis. Son numerosos los objetos y elementos con los que trabajamos en este video. En síntesis intentamos por medio de esta investigación integrar los objetos e individuos considerando casi todas las secuencias que integran el trabajo como un producto significativo.

Observamos a los vendedores ambulantes, en una esquina alguien toca una guitarra, a nuestro lado pasa una mujer con un perfume intenso, nos rozamos unos con otros. Comienza a parecer la gente en el escenario y se producen cambios en las distancias proxémicas.

Ya son las 12:00 am, filmamos bastante. Nos rodean miles de imágenes pero nos vamos a casa. El metro -laboratorio de pensamientos, y si se está sentado mejor- colabora a reflexionar acerca del trabajo. En este primer día la impresión espacial -desde una cámara filmadora- fue estar en medio de un caos urbano.

Siguientes días: organización espacial y descripción del entorno



S.Marti durante los días de filmación en calle Moneda

Lo anteriormente descrito fue el primer día sin tener todavía en claro la idea de las estaciones de filmación, ni el orden de trabajo que luego proporcionó con más claridad la información visual. Aunque este termino utilizado "con más claridad" es desde el caos y bombardeo de imágenes permanente de algunos días y horarios. De allí en adelante se comenzó a trabajar con pautas de lugares, teniendo siempre presente las anotaciones en el diario de trabajo.

Lo que a continuación describimos es como corporalmente se modifica –con nuestra sola presencia– un espacio determinado. Simplemente el circularlo cotidianamente es una forma mínima de intervención, pero con una filmadora en la mano, el nivel de intervención aumenta.

1-TRABAJO DE CAMPO

DIA SABADO 7 DE AGOSTO DE 1999

HORA: 13:00 am

Calle Moneda

Filmamos con Carina Sama. Día soleado y la calle llena de gente.

☛ Estación 1: filmamos desde la quinta alcantarilla en el comienzo de la calle Moneda, porque es el medio de la senda. Tiene buen punto de vista y es un lugar cómodo. En este lugar se siente el sonido de los organilleros que se ubican en la vereda del Palacio Nacional.

☛ Estación 2: (calle Moneda con Lic. Verdad). Se observó y escuchó a un promotor de venta, que tiene como sombrero una caja de cartón.

☛ Estación 3: puerta de rosticería y taquería Rosty, vendedor de relojes (más de 20 relojes sonando al unísono).

☛ Estación 3": (esquina norte del Palacio Nacional) escenas de los guardias militares y cartel que dice calle Moneda.

☛ Estación 4: en el medio de la siguiente cuadra (convertida ese día en peatonal)

☛ Estación 5: Caminamos encontrando productos de plástico y prendas de ropa que se venden en general. Filmamos en detalle un puesto de muñecos bebés todos sentados de espalda, excepto uno que nos miraba.

☛ Estación 6: esquina Academia de San Carlos²⁸, cerrada por el paro de UNAM.

2-TRABAJO DE CAMPO

DIA LUNES 9 DE AGOSTO DE 1999

HORA: 18:00 pm

Calle Moneda

Más allá de fijar puntos fijos de filmación surgen acontecimientos inesperados por lo que se modifican o agregan escenas a las estaciones de trabajo previstas. También se registró este día con fotos de las estaciones.

☛ Estación 1: en el comienzo de la tarde se escuchó la Banda de Músicos del Palacio Nacional y se la filmó en la mitad de la cuadra, antes de calle Lic. Verdad.

☛ Estación 2: debido a la hora no quedó mucha gente en la calle pero comenzamos el trabajo desde la segunda puerta del Palacio Nacional.

☛ Estación 3: Taquería "Rosty", desde aquí se filmó en dirección al Zócalo. Carina sacó fotos y le decía a un vendedor que pensaba que lo fotografiaban –no, no es a usted a quién miro–.

²⁸ San Carlos Borromeo (1538-1584), prelado italiano y reformador católico. Trabajó con gran celo teológico por mejorar la disciplina eclesiástica. En 1578 fundó la orden religiosa conocida como los oblatos de San Ambrosio. Se distinguió por su caridad e interés en las artes. Fue canonizado en 1610 y su festividad se conmemora el 4 de noviembre.

Continuamos caminando, nos detenemos en la esquina para comenzar a filmar otra estación, cuando de repente me atropella un ciego, se detiene, se rasca la espalda, luego la cabeza, y con pleno tráfico en calle Correo Mayor presenciamos un milagro urbano, era un momento en que nadie cruzaría la calle y él con su bastoncito blanco caminó por medio de dos taxis en circulación.

☛ Estación 3: esquina contraria del Palacio Nacional. Escenas de los guardias militares con cartel de calle Moneda

☛ Estación 4: en el medio de la siguiente cuadra (convertida totalmente en peatonal).

Filmamos un puesto de tacos en la esquina de calle Moneda y Correo Mayor, sus comerciantes, comidas, público y una chica que decía reiteradamente *¡que le damos güerita!*²⁹. Continuamos caminando hacia calle Academia filmando detalles de productos, vendedores y puestos.

☛ Estación 5: detalles de muñecos de juguetes

☛ Estación 6: esquina Academia de San Carlos. Toma del entorno en general y cartel "Todo México" de ladatel³⁰. En esta estación girábamos nuestro cuerpo filmando. Se cruzó por la lente un policía que observaba los productos en venta, mientras comía una torta³¹. Giramos la cámara hacia Academia de San Carlos y se cruza un diablero³², quién nos observaba haciendo caras graciosas.

Regresamos a estación 1, la calle estaba casi vacía. jugamos con el zoom observando el espacio. En ese momento pasa por delante de la lente Javier Anzures (pintor mexicano).

Nota: en este segundo día adquirimos más confianza espacial, cminamos grabando

Conclusión del día: El público se inhibe al filmarlo, las personas cambian sus actitudes y rostros; la cámara se torna un testigo escrutador. Las miradas hablan por si mismas: -quién me filma, que filma, para que es, etc. Por momentos se solicita permiso para grabar ciertas cosas, pero en otros tan sólo filmamos instantes, únicos y fugaces.

Estas imágenes, al final de día, son vistas. En cada revisión comienza la selección de imágenes según las escalas categoriales como: buena o mala, por tal o cual factor. Y por momentos alejándonos de estos criterios de observación se incorporan nuevas interpretaciones considerando sean momentos imprevistos y únicos con protagonistas propios del lugar. Se circula captando este acontecer lo mejor posible. Aunque como autores sabemos que podría haber sido mejor, si...! Y desentendiendo este "mejor", se observo el trabajo desde el monitor, tal como está y no como debería ser. Con esta segunda mirada se establecen vínculos con la intención del momento, surgiendo así una nueva forma de reflexionar la obra.

²⁹ Este término por momentos se refiere a una persona rubia, pero en la mayoría de las veces es una fórmula de cortesía.

³⁰ Empresa de telefonía mexicana

³¹ Emparedado

³² Personas que trabajan en cargas de cortas distancias portando un carrito metálico con dos ruedas.

3-TRABAJO DE CAMPO
DIA MARTES 10 DE AGOSTO DE 1999
HORA: 16:30 pm
Calle Moneda

Son las 16:00 P.M., decidimos con Carina, tomar el Metro linea azul en dirección al Zócalo.

☛ Estación 1: Comienzo de calle Moneda.

☛ Estación 2: Revisteria de la siguiente esquina. Filmamos a un vendedor parado en calle Moneda que grita en voz alta el remate de los productos de la calle Lic. Verdad. En su show de venta, exclamaba:

-vamos a seguir rematando todos los productos que se encuentran dentro de la calle Lic. Verdad al 30 y 40% de descuento. Vamos a dar el rematote del día. Tenemos el rastrillo, oiga, oiga, oiga, vamos a seguir el rematote. Todo de rematote conjuntos para niños de 40 pesos. Tenemos también la tijera y el cepillo de dientes. Tenemos también la película de Walt Disney, esa que estuvo de estreno, todo de remate. También tenemos el remate del vestido para la dama de 80 a 60 pesotes. Tenemos el perfume en 10 pesotes. Estamos rematando al fondo, la mochila escolar y el cuaderno de 35 a 30 pesotes. Tenemos vestidos, ya ni en el Palacio de Hierro. Estamos rematando también las figuritas de resina. Y estamos rematando las calcomanías para poner en los cuadernos al niño. Estamos rematando la rebanada de pastel de 7 a 8 baros³³. Pásele, pásele.....Vamos a seguir rematando.....

Después de observar a este vendedor en diferentes días, se decide apodarlo con el nombre de "Mero, mero"³⁴. Es un personaje significativo del lugar con una presencia permanente en el espacio y no sólo anuncia productos con su micrófono portatil, sino que también avisa a los vendedores cuando llega la policía.



el mero, mero

³³ Baro: pesos o monedas

³⁴ Mero: Méx. El, o lo principal

La policía convive en este espacio, comen, compran objetos, miran mujeres y en otros momentos organizan redadas provocando increíbles desbandes humanos. Las redadas son las huídas de los vendedores, quienes en esos momentos portan sus artículos de venta en una envoltura plástica en sus espaldas para salvar que no les allanen sus mercaderías. Ya tendremos la oportunidad de filmarlos. Hay días que los desvandes son parte del paisaje de calle Moneda. Cuando ocurren observamos a los policías en actitudes sospechosas y graciosas, porque de a poco anuncian su llegada, como avisando que tipo de mordida³⁵ será la que en ese día los vendedores deberán ceder -simple estímulo laboral-o el desvande en puerta los amenaza como insurrectos de la ley.

☛ Estación 3: Nos olvidamos de filmar. Cerca de esta estación registramos policías haciendo nada y vendedores en general.

Nota: ya en este tramo se acercaron dos policías a preguntar qué estábamos haciendo y de dónde éramos. Entonces explicamos el trabajo y el vínculo con la Academia de San Carlos. Inmediatamente se disculparon, dijeron que podíamos continuar, y se retiraron saludándonos atentamente. La expresión "San Carlos" destraba inconvenientes del camino. Quizás nos ven como las que circulamos por la calle y somos del edificio rojo del final -"ese que tiene cosas y gente rara"-.

☛ Estación 4: esquina con calle Correo Mayor. Aparentemente es calle peatonal por la gran cantidad de comerciantes y público, pero cada tanto circulan vehículos y motos. En esta esquina se coloca un populoso y pintoresco puesto de tacos, lo filmamos en sus angulos derecho e izquierdo con detalles de las comidas.

☛ Estación 5: filmamos imágenes generales y en detalles: juguetes y productos para adornar peinados de mujeres y niñas.

☛ Estación 6: la Academia y su entorno. Donde siempre filmamos estaba ocupado por un comerciante. Aflora un pensamiento humano: -ese lugar es nuestro- idea que silencioo y disimulo lo bastante bien. Filmo personas en general, algunos al ver la cámara se molestan, otros se rien, otros saludan. A medida que avanza el ejercicio observamos y comprendemos las miradas silenciosas. Y comienzan planteos internos

sobre qué estamos haciendo? La cámara como testigo de la vida de otros se plantea algo básico: esto es bueno o malo?

Continuando en estación 6 registro a un diablero que no deja de mirar y sonreír.

En esta esquina Carina filmó una breve acción, en donde decido ser parte del entorno. Estas acciones nos vinculan con el lenguaje corporal y despiertan una interacción espacial. Descripción de la acción

Paso I: local comercial de la esquina, me detengo miro al maniquí (Amapola), entro y me coloco al lado de Amapola y me convierto en otra Amapola. La observo de cerca. Ahora estoy camuflada de muñeco, tengo casi la altura de Amapola. Dos chavos³⁶ a mi lado, no dejan de reirse; otras personas miran con indiferencia o siguen su camino.

³⁵ Provecho o dinero obtenido de un particular por un funcionario o empleado, con abuso de las atribuciones de su cargo.

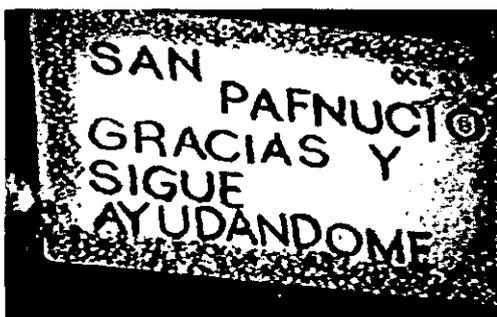
³⁶ Término popular mexicano que significa chicos jóvenes



Paso II: conozco al revistero de la esquina de la iglesia Santa Inés porque siempre me vendía las tarjetas telefónicas. Lo veo conversando con una mujer, me acerco despacio y quedo casi en la conversación, sin participar en ella. Ellos se daban sus números telefónicos, reían, etc.

Paso III: Puerta de la Iglesia, entro a la iglesia toma de espalda y luego vuelvo a entrar con toma de frente, las personas están rezando en voz alta.

Estando sentada en una banqueta leí unas palabras en la pared de la iglesia que decía "gracias San Pafnucio", en ese momento este nombre me dió risa y de repente perdí el ganchito que sostenía mi aro. Carina pensando que estaba actuando como que buscaba algo en el piso me filmaba. Le dije al santo que no me reiría más de su nombre, pero el muy desconfiado se guardó el ganchito.



Aquí culmina esta breve acción, quizás el lector se preguntará que hacíamos dentro de la iglesia tanto tiempo, pues afuera llovía a cántaros. Aprovechamos para filmar en la puerta, a la gente que corría y otros apurados levantaban sus puestos por la lluvia.

Conocimos a un vendedor de adornos de cabello llamado Miguel, quién preguntó si eramos del gobierno. Le explicamos el motivo de nuestra presencia en la calle (por supuesto nombrando la palabra San Carlos).

Al calmarse la lluvia comenzó lentamente a salir la gente a la calle y regresamos hacia el Zócalo filmando. Nos detenemos a filmar a X-Teresa³⁷, edificio un tanto particular por su visible inclinación hacia la izquierda. Continuamos con la cámara ávida deteniéndola frente a un policía con cara de enamorado hablando con una chica. En la otra esquina un grupo de policías comiendo tacos con sus capas negras protectoras de lluvia.

³⁷ Centro de arte alternativo ubicado en Lic. Verdad N° 8 (antiguamente llamada Cerrada de Santa Teresa) donde se encuentra el extemplo de Santa Teresa.

Retornamos a estación 1, registrando la Plaza de la Constitución, casi lista con sus adornos para la festividad del Día del Grito³⁸ y por detrás numerosos edificios como Torre Latinoamericana³⁹ y la Catedral Metropolitana⁴⁰.

4-TRABAJO DE CAMPO

DIA VIERNES 13 DE AGOSTO DE 1999

HORA: 16:30 pm

Calle Moneda

Partí con Carina en el Metro. Nos encontrábamos en uno de los primeros bagonés (en los que siempre nos gusta viajar) cuando leímos un afiche que enunciaba que esa tarde se emitía el informe presidencial. Entonces al estar cerrada la estación Zócalo decidimos ir a la Cineteca Nacional a ver la película titulada "Corre Lola Corre".

5-TRABAJO DE CAMPO

DIA VIERNES 13 DE AGOSTO DE 1999

HORA: 16:30 pm

Calle Moneda

Partí con Carina en el Metro y al llegar a la estación Bellas Artes anunciaron las altas parlantes que la estación del Zócalo se encontraba cerrada por la movilización de Estudiantes de la UNAM. No pudimos llegar.

6-TRABAJO DE CAMPO

DIA DOMINGO 5 DE SEPTIEMBRE DE 1999

HORA: 9:30 am

Calle Moneda

³⁸ En este día se proclama la independencia de México. El 16 de septiembre de 1810 Miguel Hidalgo y Costilla, un cura del pueblo de Dolores, en el actual estado de Guanajuato, alzó la bandera de la rebelión con el estandarte de la Virgen de Guadalupe, demandando el fin del mal gobierno. A pesar de que inicialmente tuvo éxito, la rebelión de Hidalgo no sobrevivió mucho tiempo. El cura fue capturado por las fuerzas realistas y ejecutado en Chihuahua en 1811. El liderazgo del movimiento pasó a otro sacerdote, José María Morelos y Pavón, quien, en 1814, proclamó a México como república independiente de España y abolió la esclavitud. Un año más tarde Morelos y su ejército fueron derrotados por las fuerzas reales. La revolución continuó bajo el liderazgo de Vicente Guerrero.

³⁹ Torre Latinoamericana: Cuenta con 47 niveles y mide 162 metros.

⁴⁰ Catedral Metropolitana: edificio de grandes proporciones se comenzó a construir en 1573 con el proyecto de Claudio de Arciniega, quien se inspiró en la catedral de Salamanca. Su construcción fue muy lenta en sus distintas etapas de fachada, interior y sacristía.

Son las 9:20 horas del día domingo, vamos en el Metro con Marcelo. Nunca filmamos en día domingo, no sabemos como estará la calle si llena o vacía. La idea es filmar y fotografiar los edificios de calle Moneda, o sea un breve relevo de imágenes que incluiremos en nuestro trabajo. Subiendo del Metro hacia la Plaza del Zócalo, por la salida que dice Catedral-Palacio Nacional, comenzamos a filmar. En la escalera había un mendigo pidiendo monedas y detrás la imagen de la Catedral. Continuamos alejados de las estaciones previstas, y registramos a unos militares al frente del Sagrario, jugando a darse golpecitos suaves.



☛ Estación 1: comienzo de calle Moneda. La calle estaba vacía, circulaban pocas personas, algunos de ellos turistas. Nuestro objetivo filmar el bar "El nivel", pero los domingos permanece cerrado.

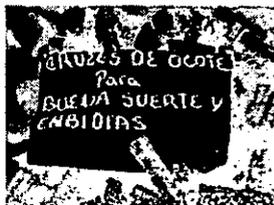
☛ Estación 2: segunda cuadra vacía. Filmamos la esquina del Palacio Nacional con los guardias militares. Todo continuaba tranquilo y llegaron los primeros vendedores para armar sus puestos.

☛ Estación 3: nos olvidamos de filmar.

☛ Estación 4: siguiente cuadra filmamos un puesto de tamales en la esquina. Otro "armando" un puesto de botellitas de plástico en sus distintos momentos⁴¹.

☛ Estación 5: un personaje un tanto marginal nos hace preguntas y juega un rato con gestos graciosos y luego se va. Una de las mejores situaciones de ese día, cuando chequé la filmadora estaba apagada. Los errores son tan frecuentes en este trabajo que voy a terminar pensando que son el trabajo mismo.

☛ Estación 6: Academia de San Carlos, detalles de la escultura de la esquina toma general de la calle con abundante basura. Nos fuimos a descansar al Museo Cuevas. De regreso al Zócalo filmamos las estaciones al revés para registrar la calle de ida y vuelta, y los cambios que suceden en ella: de ida vacía, en la vuelta casi llena. Se filmó bastante llamándonos la atención los puestos con artículos nuevos del Día del Grito: adornos, sombreros patrios; y un puesto de una señora viejita –no visto hasta el momento– de artículos contra la envidia y los malos sentimientos.



41 Una vez armado el puesto, la primer cliente que compra es la que inicia la buena suerte del día. Observamos como algunos vendedores en esos momentos se persignan y lo bendicen.

Conclusión: Los días domingos la calle tiene más vendedores y público.

Algo importante recibimos la primer amenaza: un comerciante furibundo preguntó porqué filmábamos y dijo que le dieramos la cinta de la máquina. Le explicamos que era un trabajo de la "Academia de San Carlos", nos miró un rato siguió enojado pero más tranquilo.



7-TRABAJO DE CAMPO

DIA JUEVES 9 DE SETIEMBRE DE 1999

HORA: 9: 50 am

Calle Moneda

Eran las 9:50 íbamos en el metro con Marcelo. En el diario de trabajo llevábamos el plan del día. Al llegar a estación Zócalo, filmamos desde la escalera del metro, donde se encontraba una mendiga pidiendo monedas. Registramos varios detalles de ella.

Nota: Filmamos detalles, no tomas generales, ni las estaciones como hasta entonces, debido a la luz natural poco favorable.

Conclusión: al observar por el monitor lo filmado se siente que la cámara es un complemento de la memoria. Nuevamente al mirar el trabajo: a flor de piel la emoción o decepción, porque ser testigo de los sucesos cotidianos es a veces mágico y en otros momentos un sin sentido.

8-TRABAJO DE CAMPO

DIA MIÉRCOLES 15 DE SETIEMBRE DE 1999 "Día del grito"

HORA: 12:00 am

Calle Moneda

Este día filmamos con Ofelia (mi madre).

Al lado de las ruinas de la antigua Tenochtitlán había una persona haciendo "una limpia"⁴² a otra con incienso de copal y oraba en voz baja. La clienta tenía un rostro relajado e hipnótico. Me retiré de este espacio y comencé a trabajar, porque si es por encontrar cosas novedosas no hay más que pararse en cualquier espacio del Centro Histórico.

⁴² Ceremonia en la cual una persona siente que es despojado de su mala suerte por medio de oraciones mientras le rodean su cuerpo con humo de inciensos.

Iniciamos el día con los concheros, más ataviados que de costumbre, y rodeados de turistas. Luego fuimos al bar El Nivel ubicado en la esquina de Moneda con Plaza de la Constitución, estaba cerrado, en los días patrios hay ley seca.

☛ Estación 1: filmamos a unos vendedores de perfume de 10 pesos. Luego detalles de vendedores y público. Se vendían banderas, sombreros patrios, escarapelas, matracas, espumas en aerosol y adornos en general. Se nota un gran cambio en los productos de venta con respecto a otros días, casi todos tienen algo alusivo al festejo.



☛ Estación 2 y 3: no filmamos

☛ Estación 4: había más guardias en el Palacio Nacional (faltando unas horas para el momento del grito) Nos encontrábamos filmando y de repente un guardia policial vestido de civil se acercó y dijo -en esta calle no se puede filmar-.

Asistimos a este espacio desde meses, pero como explicar esto sobre todo si no existe la buena voluntad de querer escuchar. Entonces sonreimos y seguimos el camino, aunque numerosos guardias se inquietaban por nuestra cámara en mano.

Las videograbadoras son aceptadas o no de acuerdo a la actitud de las personas. Pero en el caso de los policías aprovechan su uniforme para hablar en nombre de la ley, pero en realidad se refieren a ellos mismos.

En otro momento del mismo día hablando con Fausto Vergara, vendedor ambulante dueño de un puesto de venta de zapatos de mujer, nos dijo -habiendo tantos lugares lindos en México, por qué esta calle donde la gente arruina y contamina cada vez más el lugar. En cambio Coyoacán o Xochimilco son tan lindos, por qué filmar aquí?-. Le explique brevemente que es un trabajo en que se considera necesario registrar las distintas formas que inventan las personas para poder sobrevivir. Nos escuchaba, y decía ahijj .

☛ Estación 5: esquina de la siguiente cuadra, un disturbio increíble. Lleno de gente apurada, policías enojados, otros comiendo y de relajo⁴³. En este día la calle contaba con numerosos puestos de vendedores indígenas.

☛ Estación 6: esquina de la Academia de San Carlos. Nos sentíamos cansadas, y cada vez llegaba más gente al festejo del Zócalo, entonces emprendimos nuestra retirada.

⁴³ Término popular mexicano que significa: haciendo nada.

9-TRABAJO DE CAMPO

DÍA SÁBADO 18 DE SETIEMBRE DE 1999

HORA: 12:00 am

Calle Moneda

Filmamos la escalera del metro con la señora pidiendo monedas.

☛ Estación 1: no se veía mucha gente en el comienzo de la calle y filmamos el bar "El Nivel", teniendo la suerte de encontrarlo abierto. Comenzamos desde la entrada hacia adentro del bar, previo pedir permiso a los dueños -padre e hijo- nos permitieron filmar ese y otros días. Se encontraba vacío de clientela por el horario.

☛ Estación 1': al comenzar luego a caminar por el primer tramo antes de llegar a la calle Lic. Verdad, los organilleros, "un tanto mafiosos" se enojaron porque los filmábamos, se reunieron para pedirnos que nos retiráramos de la calle. Uno de ellos, comenzó a decirnos: -que era el dueño de esa calle y hacia lo que quería y hechaba a quien quería-. Como la cosa se tornaba cada vez más pesada, nos alejamos.

☛ Estación 2: en esta estación conversamos con varios vendedores. Nuestra presencia despierta inquietud, sus preguntas reiteradas: si soy enviada del gobierno, o de algún sector en especial. Algunos nos reconocen y se animan a preguntar un poco más. Nosotros al ser extranjeros nos creen que no somos enviados del gobierno u otra institución que los perjudique. Entonces explicamos brevemente que se trata de un ejercicio visual, bla, bla, bla..., algunos comprenden por el sólo hecho de decir la palabra *Academia de San Carlos*

Un vendedor quien grita muy fuerte "todo a 10 pesos" llamado Gonzalo José García Cruz, nos contó que hacía 14 años que vendía en calle Moneda. En ese instante que conversábamos sonó el silbato y salió corriendo con sus mercaderías, policía a la vista. Pude grabar el desvande y los sonidos de sirenas. Fue una falsa alarma y todo volvió a la normalidad.

Luego en esta estación escuché por una radio "es la hora 14:30. La temperatura del día es de 20°C. Hay un alto índice de ozono en el Centro Histórico de nuestra ciudad de México"

☛ Estación 3: siguiente esquina, nos pasó una historia Almodoroviana. Un chavo alto, con camisa y corbata se acercó a Marcelo para preguntarle sobre una encuesta. El tema de la misma era "Porqué usan aros los hombres", las preguntas se sintetizaban así:

1. usted por qué usa aro?
2. desde cuando piensa que se usa?
3. cuál es su actividad profesional?
4. cuántos años tiene?

Mientras Marcelo contestaba, se acerca una señora conocida, quién a su vez es la enfermera que me atendía en el Instituto Médico del Seguro Social (IMSS), me saluda y dice que acompañaba a su hijo (el encuestador). Al rato se despidieron de nosotros.

☛ Estación 4: guardias militares de la esquina

☛ Estación 5: caminando hasta calle Academia y filmando detalles de vendedores, productos y maniqués. En el local "El cadete" filmamos a dos maniqués jóvenes y despeinados. Al llegar al final de la calle otro local comercial de indumentarias militares con un maniquí femenino vestido de chica policia parada en la puerta. Es güera, alta y luce bien su traje de temporada de lluvias.

☛ Estación 6: puesto de carnitas y de jugos (en frente a la Academia). Este puesto es un espectáculo. Atendido por su tres dueños, no alcanzan a picar las carnitas en la madera con el cuchillo grandote que ya tienen todos los tacos vendidos.



10-TRABAJO DE CAMPO
DÍA MIÉRCOLES 22 DE SETIEMBRE DE 1999
HORA: 11:00 am
Calle Moneda

Este día miércoles era soleado y el cielo de veía celeste. Con frecuencia se le ve, pero de color gris contaminado.

Llegamos con Marcelo al Zócalo a las 11 am, avanzamos hasta el final de calle Moneda, (calle Academia) y comenzamos a filmar las estaciones al revés. Filmamos el puesto ubicado en la esquina. Sus clientes observan y saborean como pican las carnitas y arman los tacos. Mientras observan van comiendo uno, que al terminar piden otro y otro. Al lado de este puesto –un socio oportuno– el vendedor de jugos, continuamente exprimiendo naranjas con su maquinita manual. Como telón de fondo la Academia de San Carlos.

- ☞ Estación 6: se encontraba llena de vendedores y público
- ☞ Estación 5: filmamos hasta calle Corregidora. Encontramos un puesto con un mantel de plástico que tenía grabado dibujos en colores de los próceres: Hidalgo, Corregidora y Morelos. En nuestro ejercicio tan sólo nos compete observarlos no desde el marco histórico sino como aparecen ante nosotros: íconos caricaturescos en un mantel. Porque la relación de semejanza con lo representado sería otro tema de investigación visual.
- ☞ Estación 4: en la esquina estaban los guardias del Palacio Nacional, toma de sus rostros y carteles de calle Moneda.
- ☞ Estación 3: Rosticería y Taquería Rosty registrada desde la vereda del frente
- ☞ Estación 2: no filmamos nada.
- ☞ Estación 1: filmamos hasta la boca del metro. La señora que pide monedas sentada en los escalones, ese día como muchos otros también fue a trabajar.

11-TRABAJO DE CAMPO
DÍA JUEVES 23 DE SETIEMBRE DE 1999
HORA: 17 pm
Calle Moneda

En este día me acompañó Ofelia (mi madre).

- ☞ Estación 1: comenzamos filmando camiones de militares que ingresan por calle Moneda en dirección a las Puertas del Palacio Nacional y a un carrito de camotero.

☛ Estación 2: En esta misma esquina de calle Lic. Verdad existe un grupo bien organizado de vendedores. Un hombre con un megáfono en las manos los dirige, y es el ya nombrado en días anteriores como "Mero-mero". Su rol podría interpretarse como custodio del resto de vendedores y en cierta medida el dueño de los actos y decisiones del grupo. No existió día que asistiéramos a este espacio sin verlo. Si uno de los objetivos del proyecto fue desear detectar los elementos simbólicos del espacio este es uno.

Luego quisimos filmar a una joven vendedora de jugos caseros, pero nos dijo que los "coordinadores" de la calle no le permitían, mientras tanto observaba un tanto inquieta al "Mero-mero". En ese mismo lugar se acerca otros de los "representantes" de la calle pidiéndonos explicaciones. Entonces dijimos el versito, bien aprendido sobre lo que filmamos. Escuchó reflejando dudas en su rostro y se despidió.

Por lo recién comentado deduzco que estos grupos de vendedores ambulantes viven una sensación de inestabilidad permanente. La clandestinidad de este tipo de comercio informal, el enfrentamiento permanentemente con las reglas gubernamentales, los miedos preelectorales y más específicamente si somos o no "enviados" de tal o cual rama política o del gobierno siembran por momentos cantidades de dudas.

Algo sorprendente de esta estación son los vendedores de perfumes, un verdadero show de venta. Dos o tres chavos se paran en unas plataformas de madera con carteles muy vistosos, promocionando y silvando fuertemente sus "Perfumes a 10 baros, sólo por este mes" (publicidad que escucho desde hace dos años).

☛ Estación 3: filmamos un gran disturbio, provocado por los policías ataviados con sus uniformes azules, sus palos de madera y escudos de acrílicos, quienes corren a los vendedores prohibiendo las ventas del día. Es impresionante la rapidez con que los líderes avisan –por medio de silvidos– la llegada del comando, y en un segundo todos estos puestos: zapaterías, jugueterías, adornos, hierbas medicinales, puestos de calcetines, de ropa interior, puestos de dulces, vestidos para mujeres, ropa de niños, puestos de música, puestos de comida, peluquería al paso, etc. desaparecen mágicamente. El medio construido contiene información simbólica que se transmite no-verbalmente (por ejemplo los silvidos) que obedece –con reglas compartidas– la acción apropiada del grupo de personas.

En estos desvandes, los comerciantes recogen sus puestos que están apoyados sobre un plástico en el suelo, los convierten en una bolsa, luego las colocan en sus espaldas y corren.

Algunos se resguardan con sus productos adentro de locales comerciales de mayoreo –que a la vez son sus proveedores–; otros colocan las bolsas adentro de camionetas y otros tan sólo apuran sus pasos. Algunos vendedores cuentan con un carritos, en donde apoyan la mercadería para salir rápidamente del problema.

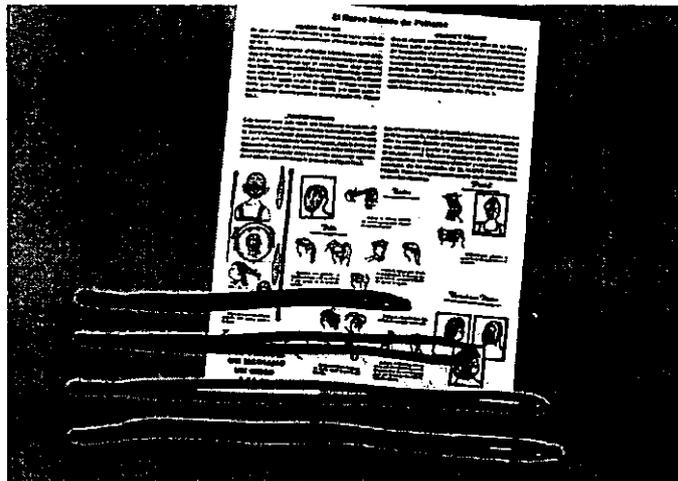
En este día en cuestión, la orden era correr a los puestos ubicados en la cuadra perteneciente al Palacio Nacional. Cuando los polis se retiraban (a veces con algunos presos) los vendedores salían de sus rincones ocultos. Y así estuvimos del simulacro a la acción a lo largo de la tarde: los vendedores muy nerviosos, atienden al cliente en "alerta roja" observando si viene o no "la ley". Mientras todo ello ocurría nosotras continuábamos filmando. Ubicadas en la vereda del frente del Palacio Nacional, tras el jaleo tuvimos la suerte de encontrar a uno de los vendedores más originales de esta calle: **Alejandro Romero González "el peluquero"**.



Antes de comenzar el trabajo y no teniendo en claro el proyecto de tesis, nos llamaba mucho la atención pasar por calle Moneda y observar a este vendedor con su ingenioso show de venta. En el transcurso del trabajo anhelaba encontrarlo y hasta el momento esto no sucedía. Su show es una parte importante a tener en cuenta en nuestra investigación, por lo que obtuvimos el permiso para filmarlo.

Es uno de los mejores vendedores de esta calle su protagonismo⁴⁴ consiste en ser el peluquero ambulante. De aspecto moreno con bigotes, y mediana altura, aparenta unos 45 años de edad.

Su puesto o local virtual cuenta con un caballete para sostener la balija con productos en venta y una cabeza de maniquí con cabello de plástico color rubio, en la que ensaya sus peinados especiales. Vende unos "rizadores para el cabello" y demuestra a sus espectadores "el nuevo método de peinado", mientras peina al maniquí. logrando en pocos instantes hasta cuatro peinados diferentes.



Antes de comenzar sus ventas del día, se dió uno toques de choques eléctricos. El peluquero tomó con ambas manos unos hierrito que emiten electricidad, y resistió por el lapso de un minuto Nosotras pensamos que era un impacto muy fuerte para su corazón, pero él nos decía:- "nos damos un toque de vez en cuando para comenzar el trabajo más alegre"-.

⁴⁴ Bajo este termino comprendemos como protagonista a cualquier persona que en un suceso tiene la parte principal.

Este personaje ha creado un elaborado discurso de venta, el que transcribimos a continuación:

*"Es para que te peines tu cabello mira.
Aprenda a peinar a su familia así de fácil, así de rápido.
Hágalo de esta manera -no es magia-
No es un peinado ni son dos
Sin que la persona regale su dinero, mira...
Si la persona tiene el cabello escarmenado....
Hágalo de esta manera -no es magia-
Y llegamos a casa y decimos no sirve o no me queda.
Se agarra se mete el cabello, se levanta hacia arriba, suave y hasta la forma de un bonito rol.
Pero si no te gusta la forma de un rol, dale la forma de una bonita herradura.
Así de rápido, así de fácil.
Coloque un moño para dar mejor vista o mayor presentación a tu peinado.
Ahora va a estudiar, va a hacer el quehacer o la comida hagase una cebolla o chongo.*

Policía a la vista... falsa alarma, continuaba:

*Puede ver no es un peinado ni dos, el peinado que tu quieras.
Para hacer 30 formas de peinados diferentes.
El peinado que sacaba Lucia Méndez, Verónica Castro, Daniela Robe.
Hágalo de esta forma así de fácil, así de rápido.
La persona puede aprender a peinarse.
Mira abre lo que es el rizador, le metes el cabello,
al meter el cabello se presiona,
se va a levantar suavemente hacia arriba suavemente.
y se le da la forma de un bonito rol, mira,
si no te gusta dale la forma de una bonita herradura
colocando algo de tu agrado o dale la forma de una bonita S.
Así de fácil hágalo en casa
Ahora quiero que vea, la persona que va a una boda, a unos 15 años,
a un evento especial aprende a peinarte elegantemente.
mira, se agarra y se cepilla el cabello -de preferencia de los dos lados-
si ya lo escarmenaste amiga
así mira, doblamos el cabello, así de esta forma -no es magia-
como para llegar a la casa y decir es que yo no puedo ni me sirve, ni me queda.
Agarra el rizador de esta forma, se mete el cabello.
Son seis peinados de salón, no te hablo de uno, no te hablo de dos, mira.
Así nada más a moldearlo bien con calma se dobla una punta hacia arriba.
Sin que la gente regale lo que es su dinero.
La persona que tiene una niña ya no le ponga una liga...*

Policías a la vista, motivo por el que aceleraba su discurso.

*Ahora quiero que veas
Bueno ahora sí, para la persona que quiera
aprender un poquito de lo mucho que ya sabe.
Agarramos cepillamos el cabello, de preferencia por los dos lados, de esta manera mira.
Lo cepillamos de esta forma, ahora quiero que vea el peinado.
El peinado que sacaba Talía en la novela "La Del Barrio".
Abre lo que es el rizador, mira, se mete el cabello se presiona, doblamos esta punta ve,
es indispensable doblar las puntas le dala forma de una U en el cabello del medio,
y a las orillas pero con calma de esta manera, hágalo con calma, mire, vea. Ahora quiero que vea, lleva una peineta
en medio para que de bien la forma del abanico, mira. Va a hacer el quehacer, la comida o a estudiar hágase una
bonita dona, cebolla o chongo. Luego les enseño...*

Luego les enseño es la forma sutil en que nos decía viene la policía a huir...

La presencia de policías en la calle alteraban su representación y un tanto nervioso levantaba e instalaba su puesto, acorde el ritmo de aparición de la poli.



☛ Estación 4: Los guardias de la esquina, haciendo de guardias de la esquina.
☛ Estación 5: Filmamos a Fausto Bergara, que tiene un puesto de zapatos.
☛ Estación 6: esquina de la Academia continuaba cerrada por el paro de estudiantes de UNAM. Al regresar por este tramo de la calle nos quedamos sentadas en el puesto del Sr. Fausto (ubicado en la vereda del la Iglesia Santa Inés). Después de descansar un rato y observar el entorno, Fausto nos señaló del edificio de la vereda del frente (balcón con ventana y macetas con malvones rosados) a un señor sentado fumando y observando la calle Moneda. Al tiempo supimos que es el dueño de una de los caserones de calle Moneda convertido en locales comerciales. Nosotras al igual que las señoras con escoba en la mano y paradas en la vereda averiguando sobre la vida de los demás (en este caso peor aún con una filmadora) nos entreteníamos bastante con los datos de nuestro informantes.

Con la cámara en las alturas, aprovechamos y registramos el cielo de la Moneda.

Un niño nos mira desde un puesto, mientras su mamá, debido a la hora de la tarde comienza a armarlo para retirarse. Y de la misma forma todos los puestos comienzan a levantar sus artículos. Mientras Fausto vendía unos zapatos a una cliente, nos despedimos .

En la esquina filmamos a los puestos de tacos con mucha gente comiendo. Una falla tienen las filmadoras que no registran los aromas del lugar. Es tan particular el olor de las carnitas, al arroz con huevos duros, el nopal⁴⁵, las cebollitas pequeñas, las tortillas⁴⁶, comal⁴⁷ y los chorizos. Y los vendedores simpáticos pero inquietos por la cámara no dejan de decir: *-acérquese, que le damos güerita-*.

⁴⁵ Nopal: penca comestible que cuenta con distintas formas de preparado en la cocina mexicana.

⁴⁶ Tortillas: en México significa torta plana hecha con harina de maíz

⁴⁷ Comal: disco bajo y delgado de barro o metálico que se usa para cocer las tortillas de maíz y para tostar el café o cacao.



De regreso a la estación 2 nos quedamos con la señora Encarnación Blas Pichardo (quien trabaja con un puesto de calle Moneda desde hace 8 años) vendedora de "gorditas con queso", quién nos permitió filmar y fotografiarla.



Manos de Encarnación Blas Pichardo haciendo gorditas azules

La calle se iba silenciando de a poco, el público comenzaba a caminar en dirección al Zocalo Central y a la estación del Metro. Al llegar a la esquina ingresamos a la cantina "El Nivel". Estaba sentado y comiendo muy a gusto otro personaje del lugar el Maestro Melquiades (tan sólo pidió al mesero una bebida porque traía en su maletín una bolsita de plástico cargada de arroz blanco cocido con una presa de pollo).

Registramos los muros del local con sus cuadros de dibujos y caricaturas, detalles del lugar y personas.

12-TRABAJO DE CAMPO

DIA SABADO 25 DE SETIEMBRE DE 1999

HORA: 16 pm

Calle Moneda

En este día pude asistir al lugar acompañada de Ofelia y Marcelo. En el Metro, estación Coyoacán sube un chavo con una guitarra y interpreta unas canciones peruanas. Nos agradó escucharlo, en lo personal me transportó a mi pasado en Argentina.

Día muy caluroso (más de 18° C) y el diario personal nos señalaba un riguroso día de trabajo.

Estación 1: recorriamos el espacio filmando en forma lenta y cautelosa algunos elementos y detalles significativos del entorno. Más que las estaciones fijas trabajamos con cámara en movimiento.

Antes de llegar a calle Correo Mayor encontramos al peluquero. El día anterior sacamos turno de peinado y filmamos su show de venta completo.

Los secuencias filmadas fueron:

1° peinó a una niña del público

2° demostraciones de peinados en la cabeza de maniquí color rubio.

3° llegó la policía, desvande de vendedores, armado de la peluquería virtual. En ese momento colaboramos a levantar la peluquería. Guardamos y camuflamos los elementos de trabajo en una camioneta de carga, un escondite adecuado. En segundos nuestras manos estaban vacías -de las pruebas del delito- mientras observábamos a los policías enojados pasar por nuestro lado en dirección a calle Academia.

4° nuevamente el peluquero bajó las cosas del camión y mientras armaba el puesto nos observaba que saludábamos a uno de los "coordinadores" o "dueños de la calle".

Entonces nos dijo o mejor dicho me dijo: -ahora sí te creo-. Le expliqué que para realizar este trabajo ya había pedido los permisos oficiales a los coordinadores de la calle. Me miró y dijo: -recién ahora te creo que no seas del gobierno-. Armó su puesto paso a paso, como de memoria. Puso su atril, apoyo la balija, sacó los rizadoros, los cepillos, el atomizador de agua y el spray de cabello comenzando su show "para vivir".

5° cada vez más personas lo rodeaban para observar los rizadoros aplicados en un cabello natural o sea el mío. Termina y nuevamente vuelve a peinar a su modelo preferido el maniquí.

6° concluye su monólogo y comienza a vender con una ganancia de más de 300 pesos.

Sus palabras:

Ahora quiero que veas, mira.

Bueno ahora sí, para la persona que quiera aprender un poquito de lo mucho que ya sabe

Agarramos y cepillamos el cabello, de preferencia por los dos lados.

Si la persona tiene el cabello escarmenado, hagalo de esta manera,

tomamos el rizador mediano, se agarra se mete el cabello, se levanta hacia arriba, hasta la forma de un bonito rol.

Pero si no te gusta dale la forma de una bonita herradura.

Usted le pone a su hija una liga, una bolita,

pero sabe que es lo que pasa si está de buena,

que suerte tiene tu nena de que la peines.

*Si estás de mala pobre niña tremendo jalones reventadero de cabello.
 Ahora no te vayas a ofender amiga aprende a verte diferente. No con esto. Con lo que tu quieras.
 Con todo el respeto el error más grande de una mujer es verse siempre igual.
 Aunque sale con su esposo, aunque llegue a salir con el novio,
 sabe a que le llama peinarse?, ponerse una liga, una bolita y dices que ya te peinastes.
 Eso no es peinarse amiga mía. Mira dale la forma de una pequeña U.
 Muchas mujeres dicen que es peinarse a la moda.
 Eso no es peinarse a la moda.
 Agarrar recogerse el cabello darle una vueltas y ponerse una pinza
 y parecen las puntas como penacho por aca arriba y dicen vámonos al zócalo.
 No es magia como para llegar a la casa y decir no puedo, no sirve.
 Si le agrada lo lleva, y si no le agrada no lo lleva.
 Llevas el grande, llevas el mediano, lleva su instructivo. Oye por 10 pesos.
 Con todo respeto, oye, párate con 10 pesos en una sala de belleza,
 que creés que le puedan hacer, absolutamente nada.
 Mira hay lo tienes. Sin que la gente regale su dinero.
 Además la persona que lo compra quieres que te peina a ti,
 quieres que peina a tu hija, no cobro por peinarte amiga.
 Usted lo compra y se va peinada.
 Y ya para terminar, mira, vea, no es caro.
 Quien crea que vale la pena llévelo, quien crea que es caro
 guarda su dinero quiero su amistad !
 Mira cambia de peinados en un abrir y cerrar de ojos.
 Señores hay lo tienen quien guste llevarlo vale 10 pesos.
 No puede ser caro algo que es tan barato.
 La gente que lo compra no cobro por peinarte amiga.
 Ahí está!*



Ese día los policías inquietos no dejaban de pasar, convertidos en el termómetro de las tensiones del lugar. Los vendedores más cautelosos levantan sus puestos. Otros, sienten las sensaciones del riesgo y no levantan hasta el último momento. Los clientes se despiden deseperados y otros toman la misma actitud de velocidad de lo que sucede alrededor y corren a la par del vendedor atemorizados pero comprando.

Sentimos miedo mientras filmábamos: miedo a la actitud imprecisa de los policías o a las avalanchas humanas. No filmamos las estaciones sino los acontecimientos. Observamos a uno de los líderes de la calle, hablando o quizás negociando con los "representantes de la ley", por ser la última hora de la tarde, llegaron a un acuerdo porque los policías ya no hostigaron más.

Marcelo y Ofelia grabaron el sonido de una banda de niños; a unos músicos interpretando un danzón y a la banda militar del Palacio Nacional.

Luego asistimos a descansar al Bar filmando al público y personas hablándole a la cámara, otros bebiendo, detalles y adornos significativos de la cantina.

Al salir del bar todavía era temprano y proseguimos filmando a un militar conversando.



Los vendedores de perfumes "silvadores profesionales", se reían al vernos filmar los elotes. Observan a un extranjero que filma camoteros, elotes, perros, gente, policias, etc. Y se preguntaran qué es lo que quiere encontrar?
Era de noche, el día estaba templado y los vendedores permanecían en sus lugares. La calle Moneda estaba maravillosa.

13-TRABAJO DE CAMPO

DIA SABADO 30 DE OCTUBRE DE 1999. Día de los Muertos.

HORA: 11:45 am

Calle Moneda

Filmamos y sacamos fotos con Marcelo. Aprovechamos el tiempo al máximo, debido que una amiga cuidaba a Marcos, nuestro hijo que tenía 20 días de nacido.

☛ Estación 1: pensamos encontrar muchos artículos de Halloween o del Día de los Muertos, pero eran más grandes las expectativas que lo que veíamos en los puestos.

☛ Estación 2: filmamos a doña Encarnación Blas Pichardo, armando las gorditas azules. Un nuestro lado un vendedor haciendo ruiditos con sus chipotes al lado de los "silbadores profesionales" vendiendo perfumes. La policía cada tanto provocando las habituales estampidas. Filmamos muchos detalles de los carritos de comidas que salían corriendo por la calle.

En la misma estación observamos unos grupos de turistas con caras de susto observando el desbande. Sintieron miedo y se fueron rápidamente

Algunos artículos de venta del día eran: el diablo, calabacitas, los máscaras de monstruos de halloween.



☛ Estación 3: tres militares hablando en la esquina se enojaron porque percataron que los filmábamos.



☛ Estación 4: la pasamos de largo.

☛ Estación 5: Llegamos a la casa de comercio "el Cadete" filmamos los maniqués

☛ Estación 6: puesto de tacos, cortaban carniotas de cerdo sobre una madera, armaban tacos con muchas salsas picantes de colores verde y rojo. En ese instante dos motos casi atropellan a una señora en calle Moneda.

☛ Una de las decisiones más importantes en esta etapa del trabajo era decidir el último día de filmación. Y resultó éste, como el más adecuado por la cantidad del material visual y sonoro reunido hasta el momento ☛

Utilicé mi cuerpo para recorrer e interpretar un entorno espacial urbano... S.Martí



ANEXO 2

Aspectos técnicos del trabajo

La era de la información, con todo su potencial de incidencia en el ser humano, da la alternativa al artista de utilizar toda la parafernalia técnica y logística, que ha estado en gran medida al servicio de la manipulación enajenante, para virar su uso, enalteciendo al hombre por medio de la producción de conocimiento nuevo, que le permita reencontrarse con el mundo que le rodea y con su propia naturaleza como ente pensante (Chávez Guerrero: 1997)

Los cambios históricos conllevan modificaciones en la percepción sensorial. Los efectos de la tecnología -como dice Mc Luhan- no se dan a nivel de las opiniones o los conceptos sino que cambian las proporciones de los sentidos o las pautas de percepción, de modo continuo y sin resistencia alguna. El artista serio es la única persona capaz de habérselas impunemente con la tecnología, sólo por que es un experto que se percata de los cambios de percepción de los sentidos".

Al respecto opinamos que hacer uso de aspectos tecnológicos no conocidos y depender de un técnico para concluir el trabajo, nos motivó a bocetar cuidadosamente nuestros criterios y decisiones antes de la postproducción, evitando se perdiera el rumbo de la idea inicial. Si perder el rumbo hubiera sido oportuno a buena hora, pero deslumbramos en lo puramente tecnológico es tema de otra tesis, por lo que se prefiere trabajar con planteos propios. Por lo tanto nuestra forma de trabajar en edición fue concebir una idea previa y estructurada utilizando lo menos posible efectismos que no aportaran a nuestro trabajo.

Se considera necesario aclarar, que los aspectos técnicos requeridos para la realización de nuestra investigación visual no se encuentran todavía del todo asimilados. Es tal la cantidad de conocimientos nuevos que ello requiere, que sinceramente el trabajo presentado se encuentra en un estado de aprendizaje en cuanto a lo tecnológico. Y por que no definirlo como en estado incipiente ya que la tecnología oportuna, en este estudio, es tan importante y extensa que tendríamos que someternos a cursos intensivos de aprendizaje.

Debido a la falta de tiempo con que contábamos concretamente es que se requirió de la valiosa colaboración de los técnicos editores, quienes merecen en nuestro trabajo sus buenas estrellas de congratulaciones. Sin ellos no creo hubiera sido posible presentar este ejercicio, y reitero pueda ser comprendido en proceso de trabajo de una primera

etapa de intención, no creyéndonos como autores presentar la obra de arte célebre, sino restándole toda aura posible de vanidad. Es por ello que agradezco infinitamente a los técnicos por interpretar aportativamente cada una de mis ideas.

Quizás como proyecto de tesis podríamos decir que fue un tanto ambicioso, no deseando hoy se convierta en especulativo, queriendo disfrazar un conocimiento no obtenido hasta el momento como tal. Si se valora internamente la decisión de hacerlo, tras todos los impedimentos imaginables, sintiendo embarcarnos en una aventura —o abismo— en donde no sabíamos a donde llegar. Esta nueva sensación del trabajo fue por momentos desconcertante, frustrante y me perdía en sus cavilaciones. Pero en otros momentos se vislumbraba el camino en el que nos animábamos a proseguir esta tesis con su video de creación como aporte de conocimiento inédito.

La edición no lineal y las infinitas variantes de manipulación que ofrecen hoy la imagen y el sonido digitalizados, aportaron en este estudio una composición audiovisual más perfectible, logrando no desatender del todo el registro videográfico inicial.

Entonces detallaremos la descripción de los recursos técnicos que nos propiciaron la realización de nuestro ejercicio⁴⁸.

Enunciado de los recursos materiales e información técnica del video

Concluir con la etapa de grabación en la calle fue el comienzo de la selección de imagen para su posterior posproducción. Para ello se elaboró primeramente la planeación de imágenes. Ello significó crear una estructura o manera para organizar los bloques temáticos seleccionados en forma ardua. Contar con esta estructura de trabajo antes de editar, es fundamental. A su vez, se debe poseer la suficiente elasticidad para ir variando la idea inicial a medida que las imágenes lo requieran.

Primero se filmó, luego se planeó y estructuró las secuencias visuales y el sonido. Es en estos momentos que en nuestra obra aparece el editor quién desde nuestras inquietudes escucha paso a paso repite, borra y construye cada una de nuestras ideas intencionales.

⁴⁸ Entonces desde la grabación de imágenes hacia la planeación somos los creadores y portadores de la idea, la que transmitimos al editor paso a paso repitiendo y borrando cada cosa que no responda a nuestra intención. Esta etapa se toma como una lucha interna entre el poco tiempo de sala con el que se cuenta para comenzar y terminar el trabajo, versus nuestro estado de conciencia de pensar la obra casi en crudo, no deseando más que lo mínimo aceptable desde las máquinas.

Este sensación se debe a que la idea es propia, y la ejecución es en colaboración con un editor, y los equipos de edición cuentan con millones de alternativas y efectos. Por lo tanto nuestra mejor forma de ajustarnos éticamente con nuestro trabajo fue concebirlo desde nosotros mismos en cuanto a la idea central utilizando lo menos posible efectismos porque sostenemos que la esencia de la obra está lograda por medio de la cámara en vivo.

La obra pensada en crudo cuenta con pocas intervenciones de efectos en edición, intentando una edición de características zapping en donde se conservan casi todas las secuencias en su estado original. Del material videado (13 cintas con una duración de 30 minutos cada una) se realizaron numerosos procesos para la selección de imágenes. Las imágenes fueron grabadas en VHS (formato aficionado), luego digitalizadas y editadas desde Betacam SP y el trabajo final copiado para su exhibición en VHS.

Videograbadora:

Modelo: Compact JVC 18 X Optical, Pro-cisión 5 Head System 3" LCD color monitor VHS C GR-AXM 2., cassettes VHS C.

Digitalización y Edición en sala digital no lineal

Copiado de imágenes seleccionadas desde cintas de origen VHS a la máquina de edición no lineal y finalmente a cassette Betacam SP.

- AVID: máquina Sony HiFi VHS
- Edición: Software: Avid Media Composer 8000
Hardware: computadora Quadra 950 marca Macintosh y discos de almacenamiento
Megadrive. Enterprise 8.
- Monitor. Mitsubishi-Diamond Scan 20 M
- Master en formato Betacam SP.
- Máquina: Betacam SP Sony Modelo BVW 70
- Definición de imagen: AV 26 bit

Efectos especiales y gráficos

- Material Original en Betacam SP
- JALEO: realización de efectos especiales y gráficos
-Software: Jaleo sistema de postproducción
-Hardware: computadora Octone de Silicon Graphics y discos de almacenamiento Megadrive. Enterprise 8
- Master: Betacam SP
- Máquina: Betacam SP Sony modelo BVW 70

Arreglos finales de edición en sala lineal

- masterizador : Betacam Digital Sony
- swer digital DVS 8000 digital Sony
- Generador de efectos: DME 5000
- Consola de audio: Mixer DMX - E3000
- Definición de imagen: calidad Betacam Digital (sin pérdida de generaciones)

Edición de Audio en sistema no lineal

Desde el comienzo del trabajo se pensó que el sonido ambiente era el más apto y el que aportaba mayor información al relato visual. Este relato nace de la esencia misma de las imágenes editadas y fusionadas a su original sonido ambiente y la musicalización rescatada del mismo espacio videograbado. A las grabaciones de sonido de la videograbadora se agregó otra grabadora manual, con el fin de aumentar la información sonora.

La edición del sonido original acompaña a la imagen y por momentos se utilizan sonidos correspondientes a imágenes no editadas de acuerdo a nuestra intención comunicacional, creando nuevos enlaces de continuidad.

Nuestro ejercicio podría ser tan sólo escuchado, y de acuerdo a nuestra sensibilidad y atención detectaríamos distintas capas de sonidos superpuestas, simultáneas, mezcladas, o ciertos silencios que, comprendidos desde el propio contexto espacial representan un retrato auditivo propio del lugar con: ruidos, música, vendedores anunciando sus productos, otros vendiendo con megáfonos, silbidos, palabras sueltas, gritos y comentarios cotidianos con variadísimos timbres de voz.

También se introdujo sonidos onomatopéyicos para expresar e intensificar el contraste y el significado, como así también excitar la atracción y atención del espectador (p.e. monstruos comiendo barbies "slshuljljl"; sonidos de máquina de foto en una secuencia en que un hombre se acerca a tapar la lente "clak", "clak", "clak").

Equipos de edición de sonido

- Equipo de edición no lineal para audio: AMS NEVE Audifile Spectra
- Mezcladora de audio: Consola Yamaha OZR Digital
- Máquina: Betacam SP Sony 2800
- Grabadora y reproductora de Dat en forma digital y análoga: Dat Sony 7030
- Deck Tascam
- CD Player CDP-D 500
- Monitor de Video: Sony 4
- Televisor: Sony 21 pulgadas
- Monitores de Audio: Yamaha NS- 10 M
- Amplificador de Audio; Crown D-75

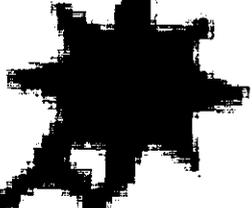
Copiado para exhibición

Desde formato: Betacam SP 60 minutos con un producto final de 33 minutos.
Número de copias: 20 cassettes VHS marcas Maxwell, Sony y JVC.



ZÓCA LO

Nacional



COLO

ANEXO 3

Análisis estructural

Existen los mecanismos de la apreciación que son la identificación, análisis y valoración de los efectos de la obra. La observación nos permitirá hallar los detalles de las formas, los colores para traducirlos en sensaciones (Acha, 1993).

Este anexo se agrega al capítulo tres (3.9) al describir el análisis del video. Por medio de videofotos se analizará la composición, estructura y construcción de algunas imágenes por medio de los elementos de visión. Esta información visual tratada con contrastes de color, formas, planos, secuencias y escenas se transforman en estrategias visuales para agudizar/intensificar el significado, excitar y atraer la atención del espectador.

Las imágenes filmadas posteriormente seleccionadas se ordenaron por bloques temáticos, conformando una estructura compositiva y comunicativa en el video. El video presenta una estructura sin relato cronológico y lineal. En otras palabras una estructura compuesta por diversas porciones de imágenes filmadas en diferentes momentos.

Entonces la obra cuenta con una estructura no lineal (aunque por momentos se mencione el término "armado por bloques", el que se usó a los fines de ordenar las imágenes para su posterior edición) inclusive en algunas escenas se intenta constatar una apariencia¹ de caos por medio del abarrotamiento de sucesos, personas, comidas y sonidos. Para ello se apeló a un uso de cámara no previsible creando ritmos inestables y tensiones entre las figuras. El trabajo de cámara en general explicita criterios de encuadre y conflictos de planos.

Podemos decir que la mayor parte de las imágenes provienen desde el punto de vista de un observador que recorre la calle a pie, durante distintos horarios del día. El tiempo en este ejercicio es portador de un sentido de simultaneidad y reiteración al igual que la sensación de espacio.

¹ Decimos una apariencia porque las personas que trabajan en esta calle se ordenan, tienen horarios, lugares, jefes, reacciones pactadas frente a la policía, etc. Esta sensación de caos es para los de afuera cuando no tenemos asumidos sus códigos.

ANALISIS EN EL ORDEN SECUENCIAL DEL VIDEO

Se plantea vincular microhistorias e imágenes aisladas que se vinculan por medio de la edición, surgiendo así la obra final. Se consideró importante incluir en cada videofoto el tiempo en que es digitalizada desde el video original. Como así también hacer a mano (puño y letra) para facilitar la explicación fluida explicación de las imágenes.

En otros palabras una

Representar veracidad del propio espacio por medio del Sonido

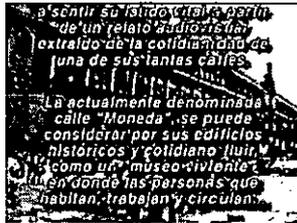


Sonido de Medio Ambiente mezclados con sonidos de Concheros

Imágenes y sonidos aparecen lentamente o mejor dicho en tono suave.

Sonidos de Donzón de Música de la calle

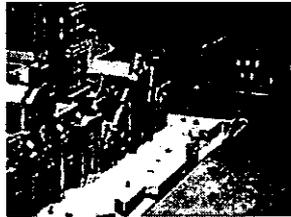
01.00 m'



Cámara en movimiento imágenes del Zócalo hacia calle Moneda

Letras que corren, cambios de color del video original. Hacia transparencia de Azules. Comienza el video según código televisivo como si fuera un documental.

01.30 m'



Maqueta del interior Hotel estación "Zócalo". Posibilidad introductoria de ver el espacio (no real-simulada) sin personas Introducción del video

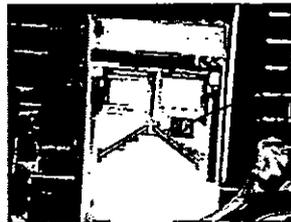
02.50 m'



Títulos del video Sale en los palabras de los mismos adosqueros de esta calle Como revelando información oculta

texto con desplazamiento lento en colores grises como el fondo

03.15 m'



Una de las tantas puertas que dan hacia calle Moneda Pero por medio del efecto de edición en movimiento se centra como nuestro interés

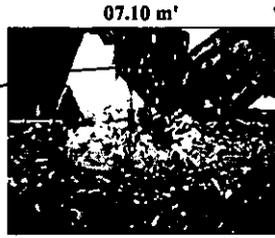
La cámara ingresa rápidamente al interior del bar, pero se detiene a observar detalles

Arredones
vestidos con camisa
Verde intensa



Carrito de supermercados (heredado de la cultura chicana) toda una familia camina alrededor de esta herramienta de trabajo
la cámara mira en el sentido del peso del carrito (reservado de arredones)

Mano muy cerca del cuchillo



"sensación de abundancia"
Se ubliga mucho los primeros planos para analizar aproximaciones evidencias, desproporción, texturas y resonancias de haber (requien y resonancias de haber)

Selección de platos en cuadro

Pero que poca



Chinos. Imagen intencional en búsqueda del ángulo + tentativo intentando parecer con caritas

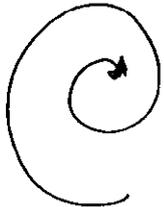
Color más exagerado amarillo ácido para trascender sea sentido de haber. Búsqueda de equilibrio

Muy buena música de la calle



Canasta de chocolate en primeros planos. Todo el encuadre es chocolate
Abundancia

Cámara que en poca distancias tipos de dulces



Buclos, carecelos, Guacalepos y ronderos hacen referencia a todos los recursos -> de acuerdo al cliente

Cámara que circula por los productos del puesto

Imágenes del puesto de la "Buena suerte"

blancos y negros

Puesto "Buena Suerte"

09.55 m' 09.54 m'

Cartel muy
grande, visto en
negativo para
resaltar nuestra
atención



Sonidos
Onomatopéyicos
de
cámara
de
foto clack, clack

Su mano se
acercó a la lente
de taparla

10.05 m'



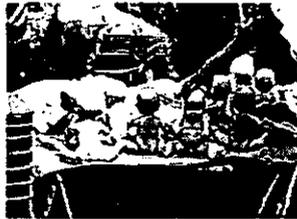
Esto para qué es. Un comerciante
enajado aspira que le entreguen la
cinta de video.

Acónto
Austria

y ≠ situaciones

TRES
frangas
de # cobre

15.30 m'



El comerciante al trencos de rueda
un muñeco. Entra en nuestros
juegos.

Epizodiedad

Bello

15.41 m'



Barbie desmudas

Sonido
Shu!H!H!
e' observien
do
uno culturo
se come
a otra

15.42 m'

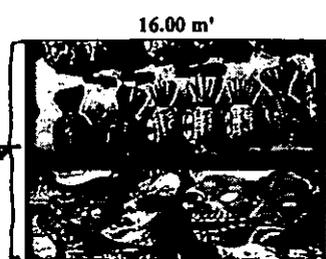


Hoy colocamos desde abajo para ventilar la
escoba

De repente Barbie desmudas por
los mensajes de Montseu

una fama devorada por otra. Montseu que no toleron nerlas.

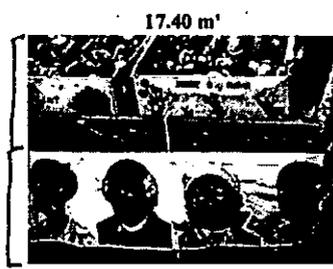
Los planos
unos + geométricos
el otro de pume



Ejército de Heaploles
enfrente de los Barbies

Conforme
Deforme
línea de límite visible
Anatomía del mensaje
visual: representación
simbólica.

- Equilibrio
- Contraste expresivo



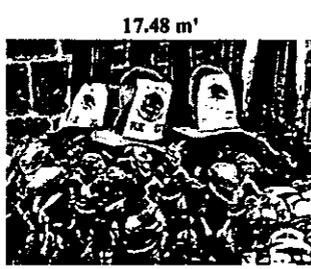
Peces de Plástico con Pato Donald

Señalo de
Día del Quito
ensamble
sonido
y ambiente
con aplicación
televisiva

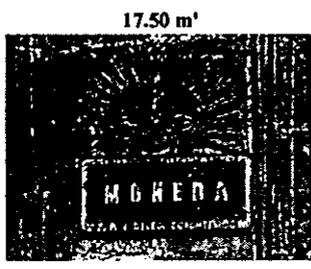
Sensación del
Tiempo
Señalo de ≠
naturalezas

efecto

- Texturas
- Simetría estable



Dinámica de contraste: agrupamientos
Texturas
Escala expresiva (lente próxima
al objeto)



Búsqueda de los significativos del
propio espacio
Una esquina, un muro con
relieve

Sonido de gente orando

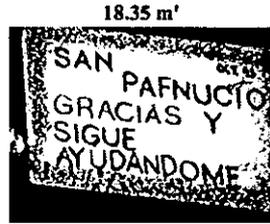
Bloque de colores rápidos para configurar el asimetrizado. Impresos a sero Iglesia Manera de cámara como en CINE

Diérentes temas hacia una cho interior



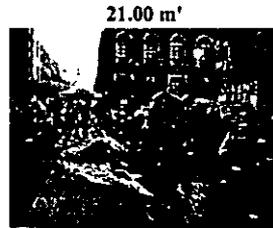
Santa Inés búsqueda de cuadros equilibrados. Armonía Realismo
v/o Ploro y los profundos

en seguir a la cultura tras una sesión dentro de la Iglesia



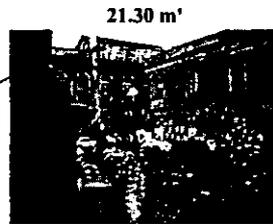
→ bullardina Cartel q' + llamó nuestra atención

Perpectiva y Profundidad



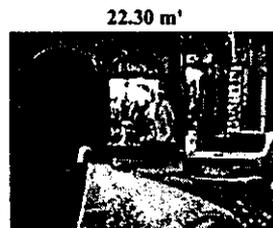
→ Colores rápidos para expresar contraste de temperaturas del color
objetos católicas para expresar lentamente la modificación que sufre el espacio en los momentos de lluvia

Arro de H₂O



Cuchos fijos Armonía de colores

Sonido de lluvia



→ Contraste de temas

↓ Composición ordenada

Sonido
 de
 un
 balero
 Romantizarlo
 para
 acercar
 al juego
 Suter/Moniques
 Moniques/entorno

22.40 m'



Momento de tensión - Comunicación
 Simplicidad
 Equilibrio
 Simetría

22.50 m'



Simetría, Distorsión
 Estrología visual para atraer al
 espectador
 Sentido
 Pes

ojos
 roños

23.15 m'



TRANSPARENCIA
 y
 Dinamismo
 Restauración
 Cambios de color

Amarillos } juego
 Rosados } pérdida
 de los
 personajes

Sonido
 Ambiente
 y
 Banda del
 Palacio
 Nacional

23.30 m'



Selección de planos y encuadres
 búsqueda de detalles

Cámara
 detrás o a los lados
 que adelante

24.00 m'



Búsqueda de la ambientación y ángulos
 Internos
 Ritmo ≠ ángulos

Policia Militar

26.00 m'



Agrupamiento
Momento de tensión
Realismo
Simetría
Armonía de color

26.20 m'



Retrato
Simetría
Búsqueda del encuadre

Bigotes expresivos

Las figuras humanas dentro de la composición, se encuentran de manera tal que cada una de ellas son portadoras de mensajes.



Persona que existe
discretamente al
espacio: organizador
de los lugares de
la Calle.

27.00 m'



Mañana tarde Noche

Composición en fragmentos para
contener múltiples aspectos de
una misma idea.

Serios
discursos
del
vendedor

27.51 m'



28.20 m'



exceso del
desvarde

29.00 m'



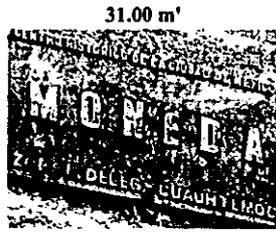
Como desde abajo

Acción
Tensión
Cambios de color
para expresar
el show.
Nebulización del
Color.

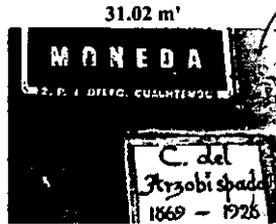
Sonido
 Música
 Repetir
 episodios
 en la
 calle

Manejo de
 Cámara para
 selección de
 Planos

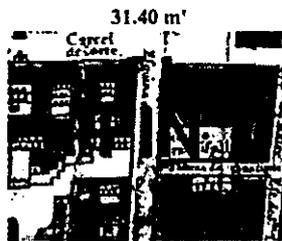
Superposición
 ≠ espacios
 Sochileza



Texturas
 Colores oxidados



Como manejo interno
 Nombre museos y antiguos del
 lugares
 ≠ momentos



Rego
 final dentro de un plano
 construido a mano de la
 misma forma en que se
 construye el imagen seleccionada
 para el video. Es un momento
 con sus ideas, momentos y acción
 crea, genera y destruye ambientes
 ciudades o espacios.

EFFECTOS VISUALES DEL VIDEO

apariencia digitalizada, pixelizada o posterizada: efecto fotográfico o ideográfico que convierte una imagen normal en una imagen parecida a una pintura al óleo.

barras de color: información de prueba de los circuitos de color que mantiene siete barras verticales de colores, de izquierda a derecha de la pantalla: blanco, amarillo, azul, verde, magenta, rojo y azul. En este video presentado el comienzo del visionado es con barras de color.

disolvenca: proceso óptico de impresión que consiste en hacer desaparecer gradualmente la escena mientras que la siguiente surge también en forma gradual. En la exposición de este efecto se observa una superposición de imágenes.



disolvenca

efecto: resultado de una imagen o sonido que no se puede obtener por técnicas normales durante la video grabación de una escena.



efectos en video digital (DVE): son los efectos bidimensionales

efectos 3-D: son aquellos que requieren varios cuadros programables. Se realizan en JALEO que es un sistema de postproducción digital que integra la edición no lineal con composiciones multicapas de creación de efectos. Es una plataforma de Silicon Graphics.



acontecimiento

su desenlace

culminación



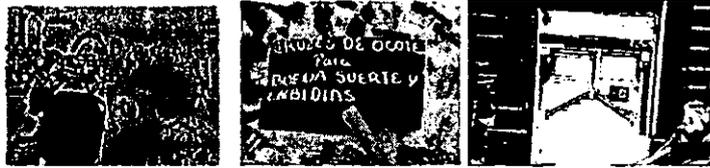
efectos en JALEO

estroboscópico: resultado de interrumpir el movimiento natural con movimientos parciales.

generador de caracteres: aquí el texto se puede superponer, reposicionar y adecuar el tamaño. En el título se buscó otra función del generador de caracteres que consistió en el desplazamiento del texto en pantalla.



imagen negativa: reproducción en que se invierten los valores de luz y sombra del motivo original



efecto imagen en negativo

ralenti: efecto de extensión artificial de un movimiento por un tiempo más largo del que en realidad precisa para reproducirse.

transición: al correr la cinta hacia atrás y hacia adelante para evaluar la fluidez entre una y otra transición

Otros efectos recurrentes en nuestro video son: congelamiento de imagen y cámara lenta, corrección de color, desvanecimiento a negro y de negro a imagen

CRUCES DE OCOTE

Para

BUEVA SUERTE Y

ENBIDIAS

GLOSARIO TÉCNICO

Betacam: son formatos de video grabación y video reproducción ampliamente difundidos. BETACAM emplea cintas de media pulgada y utiliza un sistema de composición magnética del video para producir con la mayor calidad profesional. Muchos sistemas de edición y control están diseñados pensando en este formato.

cámara subjetiva: toma en video realizada de tal forma que el campo visual, corresponde al de uno de los protagonistas que interviene en la escena. La cámara y con ellos los espectadores se convierten en sujetos activos. En este video se utiliza casi en forma permanente la cámara subjetiva excepto en momentos en que se requirió de un colaborador externo como camarógrafo (p. e. Iglesia y maniquies).

cine: en el cine y en el video observamos como diferencias la disparidad de soportes. En el cine lo observable es una proyección lumínica y sonora (no algo visible estáticamente como en el video) cuyo soporte es una película plástica con un recubrimiento fotosensible que, tras un proceso químico, será revelada, reproducida y visionada con la ayuda de la luz. En cambio las grabaciones en video pueden verse al momento, y aprovechadas así el tiempo real, para realizar todo tipo de correcciones, cosa imposible en el cine por la necesidad de revelado.

campo: espacio determinado por el ángulo del objetivo de la cámara de video.

cinta magnética: es la que se utiliza para grabar señales de video, audio y sincronismos. Consiste en un soporte de poliéster recubierto de partículas de compuestos férricos dispersos en un aglutinante plástico. Estas partículas suelen ser de óxido férrico con cobalto u óxido de cobalto las que

dirección del video y dirección del diseño de producción: se enfatiza la visión personal del autor quien realiza, conduce y coordina al video con sus cualidades estéticas, planes de trabajo, postproducción y acabado final. En la dirección de este proyecto se contempla el leer, ordenar y clasificar del material grabado reconociendo las posibilidades implícitas en éste para poder lograr una narración coherente. Incluye el proceso de sincronización de imagen y banda sonora rescatando un video, de entre los muchos posibles a partir de un mismo material.

ecualizar: corregir el sonido que se graba aumentando o disminuyendo graves o agudos para mantener mejoras en el video.

edición de video: se trata del procedimiento mediante el cual se arreglan, sustraen, seleccionan y combinan diversas porciones de una o varias cintas de video grabadas, en orden de generar una nueva cinta o versión editada. Existe una variedad de consolas de edición que permiten unir los diversos standard disponibles de cintas videomagnéticas.

Estas operaciones de cambio, depuración o reacomodo forman parte de la esencia de lo que es la edición de imágenes y sonido. Durante la edición de un video pueden insertarse efectos especiales.

Es solo en esta etapa en donde un video adquiere su forma definitiva y se obtiene la primera visión concreta del proyecto, pudiéndose juzgar por vez primera si aquello que fue imaginado y elaborado en el trabajo de campo quedó plasmado en la cinta. La edición da sentido y significado a un registro

audiovisual. Incluye el proceso de sincronización de imagen y banda sonora rescatando un video, de entre los muchos posibles a partir de un mismo material.

edición no lineal del audio: puede ser la etapa posterior a la edición de imagen o puede realizarse simultáneamente y bajo el mismo principio del "corte a corte" y armado.

edición no lineal digital: La edición digital requiere que las señales de video y audio sean transferidas a discos para computadora. Normalmente este procedimiento es en tiempo normal o sea que una cinta master de video si cuenta con diez minutos de imagen requiere de 10 minutos para ser digitalizadas. El video es comprimido y todas las señales son guardadas ya sea en un disco magnético u óptico. En un sistema de edición digital no lineal hay varias tarjetas de computadora, una de las cuales es una tarjeta de digitalización de imagen, capaz de recibir una entrada de video analógico a la forma binaria. Estos datos digitales se convierten en imágenes y sonidos que el editor manipula como a los textos en un procesador de palabras (consiste en la tarea de cortar, pegar, insertar, integrar, disolver, etc.).

El sistema digital convierte la señal analógica a digital para ofrecer un acceso aleatorio. Esta señal de imagen y sonido en forma digital, es posible tener un acceso aleatorio a cualquier parte del material en un lapso de un segundo. El sistema de edición utilizado en nuestro trabajo es el timelines denominado AVID en el que se ajusta lo anteriormente explicado.

edición zapping: es cuando la edición no se encuentra sujeta a las reglas de desarrollo cronológico. Es una forma de edición deudora de las costumbres adquiridas con el contacto del material de video, como así también el contacto con el control televisivo. Surge en el cine narrativo actual una manera cotidiana de consumir imágenes ya que cualquier persona que lo desee puede zapear.

encuadre: rectángulo que marca los límites de la imagen que recibe la lente de la cámara.

enfocar: ajustar una lente según la distancia del objeto

escena: parte de la acción de un filme que se desarrolla en un mismo lugar. Es el conjunto de planos que mantiene una unidad del lugar, tiempo y personajes dentro de un mismo espacio y tiempo. En este trabajo se utilizaron escenarios naturales de exteriores e interiores.

foco: precisar la imagen distintas distancias

generación: cada uno de los duplicados del master inicial; primera generación es la primera ocasión en que se duplica desde el original; segunda generación cuando se duplica a partir de la primera generación.

hardware: Conjunto de elementos materiales de un ordenador electrónico.

imagen: una imagen es tanto un modelo óptico como una experiencia mental. Algo real, imaginario, pensado o soñado.

interfaz: conjunto de componentes que permiten un tipo de manipulación y comunicación específica con el equipo de cómputo (mouse, tarjetas, pantalla, pluma electrónica, etc.)

lente: cuerpo transparente terminado por dos superficies esféricas en el mismo eje o por una esférica y una plana que tiene la propiedad de refractar los rayos luminosos.

luz ambiente: luz del día que se requirió en nuestro trabajo de filmación en vivo sin necesidad de reforzar con luces artificiales. Sin embargo el trabajo al consistir en el hallazgo de imágenes, por momentos estos horarios no eran los correctos a un adecuado ajuste de luz. Por lo que algunas imágenes de exteriores denotan fallas en la balance de la luz.

master: registro inicial de la imagen y sonido original que posteriormente se modifica con efectos y mezclas.

mini-DV: es el nombre que recibe el videocassette (66 x 48 x 12.2 mm) diseñado para usarse en equipo pequeño y portátil de las videocámaras digitales.

mixing: mezclar distintas fuentes sonoras

monitor: Pantalla de un ordenador o receptor de televisión que sirve para comprobar la salida de las imágenes de un transmisor o amplificador.

plano: escena, encuadre.

pixel: unidad gráfica digital. Un pixel es la unidad más pequeña que puede dibujar una computadora; es un diminuto rectángulo que unidos a otros produce una imagen. Éste puede tener color o ser negro. Lo que podemos también definir como el punto de luz que presenta la más pequeña parte de información visual. Es el elemento más pequeño de una imagen, de modo que una imagen que llena una pantalla de televisión o computadora está compuesta de una gran cantidad de pixeles, constituyendo una matriz.

producción: en video desde el punto de vista económico es el proceso mediante el cual materia prima, energía y trabajo se convierten en un producto terminado. La producción es el proceso de creación de la obra transformada en producto.

profundidad de campo: espacio dentro del cual puede moverse un sujeto en profundidad durante la toma sin que pierda su nitidez la imagen.

postproducción: conjunto de procedimientos que se realiza con el material de video en crudo en un estudio de postproducción, luego de la filmación. Se pueden incluir allí a la edición, corrección de colores y luces, inserción de efectos especiales, pulido, exaltación de imágenes, puesta a punto final, musicalización, incorporación de gráficos y otros trabajos, hasta la obtención de la copia compuesta satisfactoria para la exhibición.

secuencia: conjunto de escenas del video que se desarrollan con un propósito en un mismo escenario y en una unidad de tiempo que concuerda con la realidad.

sinopsis: desarrollo esquemático del argumento. Es una exposición en general de la idea que se usa para fines de archivo, registro de propiedad o publicidad, etc.

software: conjunto de programas de ordenador y técnicas informáticas.

sonido: sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire. Estas vibraciones llegan al tímpano del oído, recorren todo el conducto, pasan al nervio auditivo llegando al cerebro, el cual nos permite oír.

sonido ambiental: sonido que viene del campo de acción en forma sincrónica a la imagen presentada.

toma: cada uno de los emplazamientos de cámara que no se interrumpe

televisión: la televisión no es sólo la técnica que permite transmitir a distancia, por medios electromagnéticos, imágenes y sonidos. La realidad de la televisión es la simultaneidad práctica entre imagen captada a distancia e imagen visionada. Si ésta se realiza en directo cumple con los postulados definitorios de la técnica televisiva. Si no es así, y la imagen es almacenada, entramos en el campo del video.

La imagen de televisión está formada por un punto de luz en movimiento incesante que explora y reproduce en líneas la imagen óptica captada por la cámara. El barrido o exploración se produce en 625 líneas horizontales 25 veces por segundo en el estándar europeo o 525 líneas 30 veces al segundo en el estándar americano. Barrido que difiere del sistema de proyección cinematográfica, donde un haz de luz ilumina instantánea y uniformemente la superficie del fotograma. Una imagen completa de televisión consta de dos campos que corresponden al entramado de las líneas impares y pares de la exploración. La duración de cada uno de los puntos que forman las líneas sólo es mensurable en tiempo electrónico, en millonésima de segundo.

La apariencia de movimiento que percibimos en las imágenes de la televisión, se debe a la persistencia de la visión, que permite que el cerebro retenga la impresión de iluminación durante 0.1 segundos después de que la fuente lumínica ha sido retirada del ojo. Por lo tanto si el proceso de síntesis de la imagen ocurre en menos de 0.1 segundos, el ojo no percibe que la imagen está siendo ensamblada pieza por pieza y parece como si la pantalla estuviese continuamente iluminada. Por esta razón es posible proyectar más de 10 fotografías por segundo y simular así el movimiento de la imagen, de tal manera que parezca continua. En la práctica se acostumbra transmitir entre 25 y 30 fotografías por segundo.

video: Término latín que significa yo veo. Técnica de reproducción y grabación, en soporte magnético, de la imagen y del sonido. El video se ha desarrollado en relación con el cine y en relación con la televisión. Es una técnica que utiliza como soporte cinta magnética y como elemento de visionado una pantalla de televisión. Dado que esta señal puede ser grabada en un soporte magnético, por extensión se ha dado el nombre de video tanto a la técnica como a los elementos que permiten esta grabación, y por ende su reproducción. Como tal, ésta técnica está asociada a la televisión. Y comparte con ella gran cantidad de elementos técnicos. En principio los dos medios son para captar la realidad y reproducirla.

video analógico: en el video analógico, la luz y el sonido son capturados y grabados como señales eléctricas que pueden ser representadas como una línea que sube y baja en forma de olas. En la luz estas variaciones son la diferencia entre muy oscuro y muy brillante. En audio, son la diferencia entre un sonido muy fuerte y nada de sonido. Como una ola de mar la señal eléctrica del video analógico es extremadamente variable. El video analógico puede presentar el problema de colores difuminados o con variaciones.

video arte: práctica visual llevada a cabo mediante el recurso de la tecnología propia del vídeo. El video se ha inclinado hacia la comunicación, la información y hacia el arte, pero su uso más extendido es hacia la comunicación y el entretenimiento producidos y difundidos a través de la televisión. El videoarte surge como otro lenguaje, como una exploración de la naturaleza del video y como forma de creación estética autónoma. Se sitúa por tanto al lado de lo analógico, de lo metafórico, de lo poético, más que de lo narrativo. Consigue su coherencia mediante un sistema de evocaciones, repeticiones, superposiciones, y por tanto tiene la forma de algo discontinuo y anacrónico. Se trata de productos visuales que puede o no responder a un tiempo continuo, discontinuo o cíclico contando con toda libertad en contener o no un hilo conductor, guión o relato. Algunos autores opinan que el video arte es innovador y que va tras la búsqueda de nuevas formas de relatos visuales donde subyace la realidad, que no se refleja, sino que se funde, se reinventa, se anticipa. Para ello desestima las estructuras lineales y se orienta hacia una estructura de información con múltiples accesos para su lectura, pretendiendo sacudir la sensibilidad del espectador, por medio de nuevas estrategias y efectos como multiplicar la imagen, repetirla, descomponerla, atomizarla e inmovilizarla (La Ferla; 1996: 110 y Alcazar; 1998: 103). El video arte puede traspasar los códigos culturales y gustos tipificados del observador; puede también ser un vehículo para desmitificar las convenciones estéticas, obligando al espectador a renovar su mirada y a dudar de sus conocimientos y certezas.

video de creación: en nuestra investigación haremos uso frecuentemente del término "video de creación", como así también ejercicio o trabajo visual. Ello posibilita que reflexionemos sobre su calidad o sello artístico. Esta característica se obtiene al sentir que junto a la experiencia formal del trabajo se abre la posibilidad hacia otra experiencia que activa nociones sensibles en el autor, al darse cuenta de lo que está viviendo por medio de su obra vinculada o no al contexto cultural. En un ajuste entre las características expresivas del material, las intenciones del autor y las posibilidades interpretativas del espectador. Por lo tanto estos factores, todavía en proceso, hacen que el trabajo reciba la denominación de "video de creación".

Otro aspecto que cabe profundizar en esta investigación es que parte del título señala que es una "documentación espacial a través de un video de creación". Nuestro trabajo es un video de creación, y, sin embargo lo documental se incorporó por la sola presencia temática en el sentido de haber quedado registrado un espacio público en un momento determinado. La autora propone su "visión del mundo" planteando una propuesta en video que se aparta del lenguaje audiovisual propio del documentalismo. El ejercicio no responde a una secuencia lineal del tiempo sino que éste se fragmenta en forma discontinua. Ensamble de imágenes y sonidos cotidianos sumergidos en la emisión de múltiples mensajes atmosféricos y espaciales, originados desde un medio ambiente nos propone tomar conciencia de nuestra propia naturaleza humana.

video documental: en cuanto al video documental su diferencia se evidencia en que requiere de una secuencialidad cronológica acorde a su intención comunicativa e informativa. Se interesa por el contenido y en algunos casos intenta proponer narraciones y ficciones. Incluye imágenes, sonidos e introduce elementos de archivos y suele estar apoyado su contenido con una voz que relata, explica o agrega información a lo observado.

video experimental: práctica visual llevada a cabo mediante el recurso de la tecnología propia del vídeo que reconoce e incursiona las instancias expresivas del aspecto formal y el lenguaje electrónico. Existe una generación de realizadores de video totalmente experimental, muy unida a las artes plásticas. La mayor parte de las investigaciones que hicieron fueron asimiladas por todas las cadenas de televisión. Basta con ver actualmente los videoclips, las cabeceras y los espacios de continuidad.

video cámara: Se trata de una cámara que focaliza la imagen a través de un tubo de imagen electrónica, no trabaja con los principios de la fotografía. El tubo se halla rápidamente examinado por el movimiento de un sensor que convierte los rayos de luz en señales eléctricas. El haz de luz en curso varía con el brillo de la imagen recibida y es transmitida a un monitor y/o una grabación de video.

Una cámara tiene un circuito electrónico adicional que genera color y sincroniza las señales recibidas. La mayoría de las cámaras se encuentran equipadas con un circuito electrónico complementario de audio.

La cámara profesional, con objeto de obtener una mejor calidad de imagen, posee tres tubos o un sistema de triple CCD (Dispositivo Acoplado de Carga) para cada color básico rojo, verde y azul. Las cámaras más profesionales tienen un visor y algunas incluyen un circuito electrónico adicional para generar títulos o efectos especiales.

video cámara digital: la grabación digital es binaria con señales eléctricas consistente en dos valores: "1" y "0". Es como encendido o apagado. Hay señal o no. A pesar de que pudiera haber algún tipo de interferencia externa, el sistema digital es casi inmune a los problemas de señal lo que da como resultado imágenes y sonidos de más alta calidad. Una copia digital es irreconocible del original y ofrece alta definición en la manipulación y edición de imágenes. El video digital cuenta con aproximadamente el doble de la resolución horizontal que puede ser reproducida por una videocassettera VHS común, siendo la resolución estándar de una imagen DV 25% mejor que la de una cámara o reproductora S-VHS o HI-8. También es superior la calidad del audio estereofónico ya que los patrones del DVC (digital video cassette) aseguran que sea igual a la de un CD (compact disc). El equipo de video digital es compatible con el de video analógico lo que significa que se puede transferir una grabación digital a una videocasetera convencional.

Las cámaras digitales tienen un dispositivo de salida llamado Terminal DV, por medio del cual se puede introducir la señal de video digital en la computadora.

videocasete: (cassette en francés) estuche de plástico que contiene una cinta magnética que se enrolla en dos carretes y que se encuentra ya sea en forma virgen o con la imagen y sonido grabados. Permite al telespectador visionar y escuchar la grabación acoplándola a un aparato lector que trasmite las imágenes.

Trascurrió más de una década desde que se produjo la primera cinta para grabar un programa de televisión hasta que las video cintas se pusieron al alcance de los particulares. Los primeros modelos de videocasetes aparecen en 1969-70; la firma japonesa Sony lanzó el formato U-matic, dirigido a usuarios semiprofesionales, de 3/4 de pulgada, es el más utilizado en toda la historia del video experimental. En 1975 se comercializan los formatos populares en media pulgada, el Betamax, y el desaparecido V-2000 (1979). En 1982 se presenta el quarter cam, en 1/4 de pulgada y en 1984 se comercializa el último soporte, el Video 8, con un ancho de cinta de 8 milímetros. Pero el que actualmente domina el mercado es el sistema VHS creado en 1980 por la empresa japonesa Matsushita.

videocassettera: aparato que registra y reproduce imágenes y sonidos de la cinta magnética.

video documental: género que busca sustraerse de la ficción y que toma su material de la realidad viva y busca la persuasión de la audiencia por el uso del sonido directo y con frecuencia por la utilización de la cámara en mano. Suele tener una forma de información lineal para brindar mayor calidad en la información de los acontecimientos.

video experimental: el término video experimental se puede aplicar a los primeros y actuales videos que intentan reconocer e incursionar las instancias expresivas de este lenguaje. Tanto el videoarte como el video experimental contribuyen a instaurar un modo distinto de hacer y de mirar televisión.

videotape: cinta magnética que permite la grabación y la reproducción de la imagen y del sonido de la señal de televisión.

VHS (Video Home System): casete de grabación de imagen y sonido creado en 1977 en Estados Unidos. El Sistema de Video Doméstico usa cintas magnéticas de media pulgada. 1/2" y una velocidad de 2,339 cm/seg. Al ser una cinta de video creada para el hogar dispone de una unidad de sintonía para los canales de Televisión.

video foto: práctica fotográfica llevada a cabo mediante el recurso a la tecnología digital.

RGB: red, green, blue, los colores primarios en el video a color.

zoom: lente de distancia focal variable que tiene la capacidad de cambiar la distancia durante la filmación de la escena. Escena que se filma con la lente que cambia la distancia focal durante la acción de la misma.



Bibliografía

- ACHA, Juan, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Edit. Trillas, 1988.
- ALCAZAR, Josefina, *La cuarta dimensión del teatro*, Tiempo, espacio y video en la escena, México. Edit. INBA, 1998.
- ARENAS, José Fernández (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, México, Edit. Anthropos, Colección Palabra Plástica, 1988.
- ARGULLOL, Rafael y Eugenio TRIAS, *El cansancio de occidente*, Edit. Destino, México, 1993.
- ASHTON, Doré, *La ciudad concepto y obra*, Notas sobre como percibir la ciudad, V coloquio de historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, 1987.
- AUDIRAC, CORIA, CUÉLLAR, SANTIBAÑEZ, *Recorrer las ciudades*, México. Edit. Punto de partida, Difusión Cultural. UNAM, 1986.
- BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de Hermenéutica analógica*, México, UNAM, 1997.
- BEUCHOT, Mauricio, *Elementos de semiótica*, México, Edit. Universidad Veracruzana, 2º edición, 1993.
- BISQUERRA, Rafael, *Métodos de Investigación Educativa*, Barcelona, Edit. CEAC, 1989.
- CALABRESE , Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Edit. Cátedra, 1994.
- CHAVEZ, Eduardo, (coord.) *Encuentro otras gráficas*. México, ENAP. UNAM, 1993.
- CHAVEZ GUERRERO, Julio, *La interacción de la obra artística, el diseño museográfico y los espacios arquitectónicos*, Tesis presentada para obtener el título de Maestría en Artes Visuales, División de Estudios de Posgrado, México, UNAM, ENAP, 1996.
- CORDERO, Ana María, *Diccionario de términos utilizados en cine y video*, México, UNAM, 1989.
- DELEUZE, Guilles, *Empirismo y subjetividad*, Barcelona, Edit. Gedisa, 2ª edición 1981.

- DELGADO-GAL, Alvaro, 1996, *La esencia del arte*, Edit. Taurus.
- DONDIS, Donis, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1990.
- DORFLES, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Edit. Labor.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Edit. Planeta, 1979.
- ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, México, Edit. Lumen, 1992.
- ELLIOT, John, *El cambio educativo desde la investigación-acción*, Madrid, Edit. Morata, 1991.
- FERNANDEZ ARENAS, José, (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Colección Palabra Plástica, Edit. Anthropos, 1988.
- FRONDIZI, Risieri, *¿Qué son los valores?*, México, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1997.
- FURIÓ, Vicenc, *Ideas y formas de la representación pictórica*, Barcelona, Edit. Anthropos, 1991.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Edit. Grijalbo, 1989.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, *Consumidores y Ciudadanos, Conflictos multiculturales de globalización*, México, Edit. Grijalbo, 1995.
- GARCIA ROJAS, Irma B., *Seminario permanente de antropología urbana "Caleidoscopio cultural: imágenes multifacéticas de la cotidianidad"*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997.
- GUERRA Ricardo, *Filosofía y fin de siglo*, México, Edit. Facultad Filosofía y Letras, UNAM., 1ª edición 1996.
- GOMBRICH, Ernst H., *Arte e Ilusión*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1982.
- HALL, Edward T., *La dimensión oculta*, México, Ed. Siglo XXI, 1989.
- HALL, Edward T., *El lenguaje silencioso*, México, C.N.C.A., Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- HEIDEGGER, Martín, *Arte y poesía*, México, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1992.

HERRERA BECERRIL, Melquiades, *El Performance, tradición, moda, publicidad o arte*, Programa de Difusión Académica #6, México, UNAM.

IRRIBARNE, Julia, *La intersubjetividad en Husserl*, Edit. Carlos Lohé, Bs. As. 1988.

KANDINSKY, Vasily, *De lo espiritual en el Arte*, México, Premiá Editora, 1979.

KEPES, Gyorgy, *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires, Edit. Infinito, 1976.

KEPES, Gyorgy, (comp.), *El movimiento: su esencia y su estética*, México, Edit. Novaro, 1970.

KUBLER, George, *La ciudad concepto y obra, peregrinaje antes y después de la conquista española en América*, V Coloquio de historia de arte, Instituto de investigaciones estéticas, México, UNAM, 1987.

LA FERLA, Jorge, (comp), *Arte audiovisual tecnologías y discursos*, Argentina, Edit. Eudeba, 1998.

LA FERLA, Jorge, (comp.) *La revolución del video*, Argentina, Edit. Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1996.

LAPOUJADE, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, México, Edit. Siglo XXI, 1988.

LEON Emma y ZEMELMAN Hugo (Coords.), *Subjetividad: umbrales del pensamiento social*, España, Edit. Anthropos, UNAM y CRIM, 1997.

LOMBARDO, Sonia, *La ciudad concepto y obra, la reforma urbana en la ciudad de México en el siglo XVIII*, V Coloquio de historia del arte, Instituto de investigaciones estéticas, México, UNAM, 1987.

LUCIE-SMITH, Edward, *Movimientos en el arte desde 1945*, Argentina, Edit. Emecé, reimpresión 1972.

MALTESE, Corrado, *La ciudad concepto y obra, La ciudad ¿Es posible un modelo crítico?*, V Coloquio de historia del arte, Instituto de investigaciones estéticas, México, UNAM, 1987.

MANRIQUE, Jorge Alberto, *La ciudad concepto y obra, La ciudad de la civilización de la barbarie*, V Coloquio de historia del arte, Instituto de investigaciones estéticas, México, UNAM, 1987.

MARCHÁN-FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto: las artes plásticas (1960-1974)*, Madrid, Edit. A. Corazón, 2ª edición, 1974.

MARROQUÍ, Jose María, *La ciudad de México*, México, Edit. La europea, 1900-1903.

MOCTEZUMA, Octavio, *Pintura e intuición*, Tesis presentada para obtener el título de Maestría en Artes Visuales, División de Estudios de Posgrado, México, UNAM, ENAP, 2000.

MONTERO, Fernando, *Retorno a la Fenomenología*, Edit. Anthropos, Barcelona, 1987.

OBREGON, Luis González, *Las calles de México*, México Edit. León Sánchez, 1927.

OLEA, Oscar, *La ciudad concepto y obra, Política, ideología y estética urbana*. V Coloquio de historia del arte, Instituto de investigaciones estéticas, México, UNAM, 1987.

OLEA, Oscar, *El arte urbano*, México, UNAM, 1979.

PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, México, Edit. Era. Reimpreso 1990.

PERALES, Benito Tomás, *Videograbación, teoría y práctica*, Madrid, Edit. Paraninfo, 1985.

PEREZ ORNIA, J. Ramón, *"El arte del video". Introducción a la historia del video experimental*, España, Edit. del Serbal, 1991.

RAPAPORT, Amos, *Aspectos humanos de la forma urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. Colección Arquitectura/Perspectivas. Editor Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

RUBERT DE VENTOS, Xavier, *La ciudad concepto y obra, Ciudad y orden los usos del residuo*. V Coloquio de historia del arte, Instituto de investigaciones estéticas, México, UNAM, 1987.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo, *Cuestiones Estéticas y Artísticas contemporáneas*, México, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1996.

SAN MARTIN, Javier, *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, España, Ed. Anthropos, 1987.

SALINAS, Roberto Donoso, *Caleidoscopio cultural: imágenes multifacéticas de la cotidianidad*, Colección: Calidad de vida, México, UNAM, 1997.

SIRACUSANO, Gabriela, *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte : Arte y Espacio*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, Edit. Regina de los Angeles, 1997.

THOMAS, Karin, *Diccionario del arte actual*, Colombia, Edit. Labor, 5º edición, 1994.

WARD, Peter M., *México: una megaciudad*, México Edit. Alianza, 1991.

XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM , 1998.

ZABLUDOVSKY, Gina, *La escuela de Frankfurt y la crítica a la modernidad*, México, UNAM, 1996.

Hemerografía

CHAMPETIER, Charles, "*Michel Foucault: Más allá del Humanismo*", México, Edit. "La Guillotina", N° 36 verano 1997.

OHANIAN, Thomas, *¿Cómo funcionan los sistemas de edición no lineal?*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, CUEC/ UNAM. Año 2, número 7, octubre-diciembre, 1996.

OHANIAN, Thomas y Michael PHILLIPS, *El proceso de digitalización*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, CUEC/ UNAM. Año 2, número 7, octubre-diciembre, 1996.

PICARD, Ives, *La edición zapping*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México, CUEC/ UNAM. Año 2, número 7, octubre-diciembre, 1996.

TURNER, Robert, *Mil y un preguntas que hacerse antes de decidirse por un sistema no lineal de edición en video*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, CUEC/ UNAM. Año 2, número 7, octubre-diciembre, 1996.

COLOR BITS. Boletín publicado por Color Cassettes. Año V, número 71, setiembre 2000

Otras fuentes

ALZATE y RAMIREZ, Joseph Antonio, *Plano color de México con la nueva distribución de territorios parroquiales*, 128 x 154 cm. Técnica: tinta y acuarela sobre papel. México 1769 (Colección del Museo Franz Mayer).

Enciclopedia Ilustrada del Cine. España, Ed. Labor, 1974

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia, *Atlas histórico de la Ciudad de México*, Ed. Torre, México, INAH, 1996 (SARDA CRUZ, Alonso de. Plano color: "la ciudad de Tenochtitlán". 35 x 34 cm, sin escala ni orientación. Técnica: grabado, 1556.

Maqueta del Zócalo de la Ciudad de México. Estación del Metro Zócalo.

Plano del Barrio del Zócalo de la Ciudad de México. Estación del Metro Zócalo.

Catálogos

ALONSO, Rodrigo, 3º *Muestra Euroamericana de Video y Arte Digital*, Argentina, 1998.

GOLDSTEIN Michèle, *II Festival Franco Latinoamericano de Video Arte*, Colombia, 1993.

GARCIA GUERRERO, Antonio, *Catálogo general de Monedas de México*, 1536-2000.

T.V

CANAL 22: Programa "Asterisco". Sábado 18 de setiembre de 1999, 20.00 horas. Entrevista conducida por la reportera Patricia Vega al artista visual Rafael Corkidi (como director del jurado de "Vidarte, Festival de Video y Artes Electrónicas", México, Centro Nacional de las Artes, 22 al 27 de setiembre de 1999).

CANAL 22: Programa "Asterisco". Lunes 3 de enero del 2000, 15:30 horas. Entrevista conducida por la reportera Patricia Vega a Enrique Ortiga (Director Festival Internacional de Cine de la Ciudad de México) y a Priamo Lozada (Curador de Vidarte).

CANAL 11: Grabación programa en vivo Día del Grito, 15 de setiembre de 1999, 23 horas.

Videografía

BAKER, Bobby, *Escupiando enojada*, Director: Margaret Williams, duración 9 minutos, 1997 (macg@www.conet.com.mx)

MARSHALL, Glyn Davies, *El vínculo*, Dirección: Judi Alston y Steve Richards, duración 8 minutos, 1997 (macg@www.conet.com.mx)

MARTÍ, Sandra, "*verde esperanza*", Artista/directora/protagonista del Videoperformance: Sandra Martí, duración 8 minutos, 1998 (Colección particular del artista).

MENDEZ Lorena, *Web Web*, videoperformance, duración 15 minutos, 1998 (Colección particular del artista).

PINEDA, Noé y Jesús RAMIREZ, *La guerra contra los pueblos zapatistas*, duración 26 minutos, 1998 (Colección Posproductora "Diablo" perteneciente al Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente).

SAMA, Carina, *Prostitutas*, dirección: Carina Sama, duración 18 minutos, 1996 (Colección particular del artista).

ZANOTTI, Ana, *Seguir siendo*, duración 29 minutos, 1999 (Colección Posproductora "Diablo", video perteneciente al Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente).

Exposiciones

D'AMOURS, Pierre, *Retratos de amigos*, 8 al 30 de setiembre de 1998 Galería I, Academia de San Carlos, México.

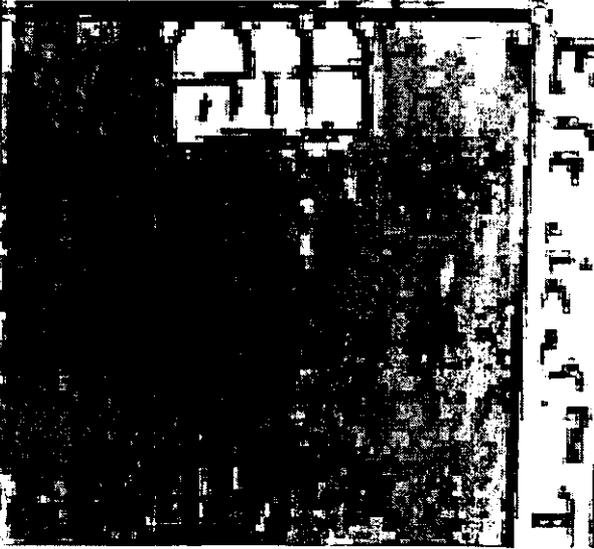
Carrel
de .01e



Vertical text on the left side of the right building, possibly a street name or address, but it is mostly illegible due to the high contrast and grain.



Horizontal text on the right side, possibly a street name or address, but it is mostly illegible due to the high contrast and grain.



Vertical text on the right side of the right building, possibly a street name or address, but it is mostly illegible due to the high contrast and grain.