

## Caracas: Aproximaciones teóricas de una propuesta video fotográfica

Caracas: Videophotographic proposal's theoretical Approaches

**Zeinab Bulhossen**

zeinabrebeca@gmail.com

Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Instituto Pedagógico de Caracas

### RESUMEN

*Investigación de carácter documental, se centra en la formulación de aproximaciones y teorizaciones sobre una propuesta video artística de la ciudad de Caracas, como una forma de conocimiento sensible; teniendo como planteamiento la confrontación entre la realidad existente y conocida, con la realidad re-presentada artísticamente a partir de la observación, experimentación y de la práctica del neologismo “trayectivo” de Paul Virilio, quien en sentido urbanista enfatiza el estudio en el trayecto, en la vivencia del recorrido, a diferencia de la indagación centrada únicamente en el discurso o teoría. En ella se combina praxis artística y el método hermenéutico pertinente al campo de la interpretación de textos y documentos, a fin de construir aproximaciones teóricas del hecho artístico. Los resultados permitieron la precisión de teorías, conceptos e ideas relacionadas con los elementos identitarios de la realidad caraqueña, convirtiéndose en punto de partida para otras investigaciones de esta índole.*

**Palabras clave:** Videoarte; conocimiento sensible; aproximaciones teóricas; trayecto; fotografía; ciudad; identidad

### ABSTRACT

*Research is the formulation of approaches and theorizations over a video artistic proposal of the city of Caracas as a form of sensitive knowledge: it has as a proposal the confrontation between the existing*

*and known reality with the represented one, through out observation, experimentation and practice of the neologism “trayective” introduced by Paul Virilio. He emphasizes the study, in an urban sense, in the route, in living the way, different from the inquiry focused only on the discourse or the theory far from the object’s study. This research proposes the following theoretical approaches, combining artistic praxis and hermeneutical method (relevant to the field for interpreting texts and documents with the purpose of constructing theoretical approaches of the artistic. At the same time the results allowed to precise theories, concepts and ideas related with the identity elements of Caracas’ reality, becoming in a starting point for other similar investigations.*

**Key words:** *Video art; sensitive knowledge; theoretical approaches; route; photography; city; identity*

## **INTRODUCCIÓN**

En esta investigación se analiza e interpreta una propuesta artística, teniendo como planteamiento la confrontación entre la realidad existente y conocida, en el contexto de la ciudad de Caracas con la presentada en la producción videográfica (ver [http://www.youtube.com/my\\_videos](http://www.youtube.com/my_videos)); esta es transformada a partir de los principios de percepción, observación y construcción metafórica como formas de conocimiento, además de las propiedades de la representación simbólica y cultural de la imagen y la sensibilidad contemporánea a través de la fotografía y el video.

La importancia se centra en destacar la búsqueda representacional en franca contradicción con la tendencia a ver cualquier parte del mundo como una región adicional a la “aldea global”, cada vez más homogeneizada; en sintonía con el concepto de diversidad y de una subjetividad legitimada en la presentación metafórica, significativa e interpretativa de representaciones que identifican las delimitaciones contemporáneas y postmodernas. Es cónsona esta investigación con este momento histórico de cuestionamientos hacia lo universal, hacia los grandes discursos o relatos, por lo que se sustenta en interpretaciones mínimas, particulares, locales, conforme con la búsqueda de “construir los

pequeños relatos” de las reivindicaciones identitarias; impelidas por la revisión derivada de la postmodernidad.

El propósito de la investigación es realizar aproximaciones teóricas a la propuesta video-fotográfica elaborada por la autora (disponible en [http://www.youtube.com/my\\_videos](http://www.youtube.com/my_videos)), en base a lo trayectivo y el conocimiento sensible, por lo que se proponen los siguientes objetivos específicos:

- Interpretar textos, autores e ideas estéticas, teorías y críticas del arte relacionados con la noción de representación artística y conocimiento sensible.
- Analizar la muestra de videos fotográficos realizados por la autora, para obtener un universo de correlaciones verbales-visuales.
- Elaborar aproximaciones teóricas y re-lecturas de la realidad urbana caraqueña a partir de la idea de representación artística y conocimiento sensible.

## MÉTODO

Para llevar a cabo el estudio se realizó una sistematización de la revisión de las fuentes documentales bibliográficas y la interpretación de textos y documentos, a fin de construir aproximaciones teóricas del hecho artístico. En este sentido, se apoya en el método hermenéutico cuya definición básica, es “entender el discurso que se encuentra en el texto” (Martínez 1998, p. 68). Además de estudiar la propuesta video-artística, considerada ésta como hecho y experiencia significativa relativa al conocimiento sensible de la realidad.

Las conceptualizaciones y teorizaciones en torno al tema de la ciudad de Caracas, interrogada a partir de la experimentación artística y lo trayectivo, establecen una interacción dinámica de sus rasgos sobresalientes y particularidades, como *los ranchos, las colas, el comercio informal (buhoneros)*, entre otros, con la realidad citadina, caribeña y latinoamericana. El resultado de la investigación, se sirve de categorías en su concepción kantiana con la tentativa de ordenar la diversidad metafórica

de imágenes videográficas en una común representación, además de utilizar la noción categorial como expresión lingüista del entendimiento que busca comprender la realidad (Abbagnano, 1984, p. 153) en las imágenes. Derivan aproximaciones teóricas y categoriales como : La ciudad en la construcción de identidades; el fragmento como enfoque de la tele- visión; la fotografía-objeto o imagen física de lo real; la imagen videográfica como representación metafórica; la sonoridad videográfica: la música en la sensibilidad colectiva urbana.

### **La ciudad en la construcción de identidades**

El artista hurga en lo local desde el punto de vista personal; la ratificación de la subjetividad expuesta en la pertinencia del entorno, en la relevancia de lo particular; así como el compromiso de pertenencia a un lugar, todas estas relaciones –acentuadas en la contemporaneidad– implican una actitud política e ideológica concerniente al concepto de globalización, el cual, en parte, tiene su origen en la “aldea global” de Marshall McLuhan (1998, p. 32), quien encabezó el movimiento contracultural occidental en la década de los sesenta, ilustrada en el corolario “el medio es el mensaje”. Crítica muy pertinente por lo afilada en la reflexión del poder de los media en la actualidad, especialmente la televisión, además de las derivaciones de una americanización del mundo manifiesto en la mundialización de los canales, la *macdonalización* del mundo, el imperio de las marcas, entre otros.

En la búsqueda de identidades que confirman peculiaridades y diversidades en una totalidad, la autora de esta investigación, no pretende caer en localismo ni criollismo, sino en las narrativas mínimas, que permiten una apertura a la expresión personal del ser, pertenezca o no a los centros hegemónicos de la cultura occidental, es decir, cuyo origen puede ser cualquier punto de la tierra; pequeñas narrativas, subjetividades multiétnicas y particulares, contrapuestas a la pretensión de universalización del discurso europeo o norteamericano, denominados como los grandes metarrelatos que expone Lyotard (1986).

Esta apertura y diversidad del mundo actual a la denominada multiculturalidad e interculturalidad permite concebir cualquier lugar como entorno relevante para realizar hallazgos significativos sobre diversas problemáticas a estudiar, a conocer; en este caso, estudiar un entorno local a través del conocimiento sensible, a través del arte, sus imágenes y soportes.

Ana Maria Guash (2002) pronostica que este detenimiento en la búsqueda local:

...”no implica necesariamente renuncia a las diferencias, sino la aceptación de esas diferencias en una unidad totalizadora, una unidad que permite que los “artistas otros” sin renunciar a su propia cultura plagada, a la vez, de mestizajes e hibridaciones (afro americana, nativa norteamericana, chicana, oriental, etc. reivindicando esas diferencias en el mainstream occidental, sistema, que al mismo tiempo, en una especie de circulo cerrado, proyecta su manera de concebir la realidad a las culturas permeables afectadas por este proceso” (p. 558).

En esta investigación, la realidad está enfocada en el contexto venezolano. Indagar en identidades a partir de una visión representacional de la ciudad de Caracas implica en parte, definir el perfil sociopolítico de un país, que posee un pasado muy reciente y con peculiaridades comunes en el contexto latinoamericano.

El inicio de la producción petrolera en Venezuela marca la transformación de un país rural, cuya agricultura se recuperó con la paz impuesta por la dictadura Gomecista, a un país exportador de petróleo. La geografía nacional en su economía se modificó, para estimular una migración masiva hacia las ciudades que comenzaron a crecer especialmente, Caracas, la capital.

El proceso de inserción de Venezuela en la economía mundial fue a partir de la década de los 30, con la exportación del petróleo, la cual ha marcado la pauta de la economía venezolana. La huella petrolera ha

determinado la conducta y ser del venezolano en los últimos setenta años, además del pasado de la conquista española y la colonia.

Existen variados estudios sociopolíticos, y sociológicos de las repercusiones de estas épocas en el ser venezolano, entre otros se encuentra los de Ángel Bernardo Viso, quien en un análisis psicológico, sociológico e histórico afirma que parte de la conducta actual del venezolano tiene su raíz en la historia que se presenta como fusión entre el nativismo indígena, la conquista española, y la esclavitud negra; posteriormente la inestabilidad de la época independentista, plagada de guerras y revoluciones. Además de incluir en el siglo XX el boom petrolero. “Es en este sentido que el pasado vive en nuestra alma y, no limitándose a permanecer estático, influye sobre nuestra conducta y va transformándose” (Viso 1983, p. 12).

El trauma histórico referido por Viso (1987) radica entre otros factores en la pronta separación de Venezuela de la dominación española, lo que impidió cimentar las bases híbridas de la cultura europea fusionada con las nuevas tierras, así como la empresa conquistadora española otorgó privilegios y depreciación a zonas de la América de acuerdo a las economías que estas le proporcionaban; es decir, Venezuela fue una pequeña colonia, que no alcanzó mayores concesiones gubernamentales, apenas los de una capitanía.

Un pasado histórico que lega pasividad, minusvalía, y desarraigo en sus habitantes, pasado que trasciende “hasta llegar a nosotros de mil maneras aparentemente irreconocibles, hasta el punto de engendrar, o mejor dicho concebir, una serie de ideas, pseudoideas y prejuicios determinantes en la actitud vital del venezolano” (ob. cit., p. 26). Entre otros prejuicios, son notables: otorgar mayor valor cultural a lo foráneo, especialmente a lo europeo, la improvisación permanente como actitud vital, el comportamiento civil de transeúntes, semejantes a forasteros, por el país, lejos del sentimiento de ciudadanos que resguardan el patrimonio del país y la carencia de la noción de nación, de proyecto de país y de ciudadanos. Viso (1983) insiste, que otro de los mitos es el de la existencia

de indígenas heroicos, solapando la poca resistencia posible ante la dominación española, debido al vacío histórico:

Con una experiencia histórica del venezolano sobre el telón de fondo llamado indio, el cual es oscuro e impenetrable se yergue un vacío, una nada a la cual se le concede atributos positivos o negativos por contraste con la vida que irrumpe con el proceso de la Conquista española (Viso, 1983, p. 26).

Además, “Ese sentimiento de minusvalía resentida fue ciertamente acrecentado en la Colonia por la importación masiva de negros en ciertas zonas” (p. 30).

En la actualidad, denominada como una época revolucionaria, debido a la política gubernamental que centra sus discursos en el campo social y popular, es posible inferir con las palabras de Viso:

Y si del presente alzamos la vista al pasado percibimos igualmente nuestra historia, salvo algunos momentos afortunados, como una sucesión de vías sin salida, que hemos logrado abandonar gracias a revoluciones sin número, y que invariablemente han conducido a nuevos atolladeros (p. 14).

Entre los atolladeros actuales, se encuentra la polarización de clases sociales que han volcado sus discrepancias en múltiples actos y movilizaciones sociales de pugnas y protestas sociopolíticas. Caracas como ciudad, ha sido transitada en sus extremos, por marchas públicas multitudinarias, entre otras manifestaciones sociales.

También se debe a esa historia de inestabilidad política y de poca compactación cultural, el permanente deseo de cambiar; incesantes cambios de todo tipo, desde la constitución, el nombre de ciudades, del país, de la fisonomía urbana, así como inicios constantes de proyectos sociopolíticos, urbanos conforman una ciudad mutante, sin tradición arquitectónica, sin valoración de patrimonio nacional; derivan como ejemplo los diferentes nombres que ha adquirido la ciudad y el país. En apenas cinco siglos de existencia aproximadamente: Santiago de León

de Caracas, Caracas, EEUU de Venezuela, República de Venezuela, República Bolivariana de Venezuela. También es fácil de apreciar en la sustitución frecuente de los nombres de calles, avenidas y demás zonas y vías de la ciudad caraqueña.

Difícilmente los conceptos de tradición y enraizamiento cultural pueden levantarse sobre tan frágiles y mutantes transformaciones que en todo orden abundan en la nación venezolana.

Estas definiciones sirven de bases y argumentos para definir un perfil de Caracas, el ser venezolano que habita la ciudad y le otorga identidades. Igualmente, estas definiciones se caracterizan en la propuesta artística, la cual refleja una mirada entre las tantas que se proponen de la ciudad.

Caracas es un espacio central de pugnas político sociales, llena de contrastes políticos, sociales y económicos. Caracas se percibe en muchos casos, como una ciudad cambiante sin valor al patrimonio histórico, arquitectónico y urbano, plena de improvisaciones y desbordante población que mora hacinada en viviendas al margen denominadas “ranchos”, capital de uno de los mayores exportadores de petróleo, pero con pocas vías de tránsito, que deriva en congestionamientos vehiculares, denominadas “colas”. Con ingresos exorbitantes por la economía petrolera pero con altos índices de pobreza y con una economía informal que avasalla y hace intransitable las calles atiborradas de “buhoneros”, debido a la precaria condición socioeconómica de un alto porcentaje de los caraqueños.

### **El fragmento como enfoque de la televisión**

El visor del objetivo ha modificado la sensibilidad del hombre y la manera de ver; el rectángulo de la cámara ha fragmentando la mirada, el primer plano, el detalle, el close up, solo existen en el lente de la cámara; actualmente estos medios y recursos visuales han modificado la cultura visual y la subjetividad del hombre actual, hasta el límite de



restar importancia a la realidad y otorgarle mayor preponderancia a la imagen, ya sea fotográfica o cinematográfica. Sontag (2003), señala que las fotografías -y las citas- es decir, el pie de la foto, parecen más auténticas que una extensa narración literaria porque se toman como fragmentos de la realidad (p. 84). La imagen fotográfica y cinematográfica es un fragmento rectangular del mundo.

La incorporación y aceptación del fragmento visual “vivo”, como visor o ventana del mundo que se inicia con la cámara fotográfica, luego el cine y la televisión, siendo este último medio el que mayormente ha influido en la educación visual de todas las generaciones a partir de finales del siglo XIX hasta hoy.

Inadvertidamente, como un elemento más de la cotidianidad, la pantalla del monitor es un fragmento teleobjetivo, tanto en sus bordes y así mismo dentro, dado por los enfoques de acercamiento, micro y macro visión.

También la visión de fragmentos de lo real e imágenes que imperan en la cotidianidad del hombre está presente en la publicidad, tanto impresa como proyectada. La ilusión de realidad delimitada en el visor de la cámara fotográfica o la pantalla cinematográfica deriva de convenciones ideológicas y psicológicas. Estas convenciones heredadas de la naturalidad buscada en la perspectiva pictórica y luego en la profundidad de campo de la fotografía.

La fotografía selecciona y transfiere un fragmento del continuo visual en un nuevo marco, sin embargo, siempre se asocia a la reproducción realista debido a los procesos mecánicos de su reproducción. El argumento realista, vigorosamente afirmado por Andre Bazin (citado en Dubois, 1997), es que debido a la reproducción mecánica, que forma la imagen del mundo automáticamente sin la intervención de la “creatividad” humana (la reducción de esta “creatividad” al acto de selección, como en lo ya confeccionado), presentándose como representación de un objeto y al mismo tiempo siendo el objeto mismo (ob. cit.).

El encuadre, los planos, el concepto de profundidad de campo son elementos que construyen lo real y cabe entenderlo como espacio imaginario que el espectador asume como porción de realidad. El encuadre es un sistema cerrado que comprende todo lo que se encuentra presente en la imagen (Deleuze, 2005, p. 8), también está ligado al plano, concebido como fragmento de espacio-tiempo en una secuencia narrativa.

El video y la fotografía aunque medios o soportes diferentes tienen un entronque con el registro de la realidad, o en términos de Joan Foncuberta (2002), son los medios que mejor mienten sobre la realidad, el primero en movimiento, el segundo inmóvil, y posibilitan dispositivos visuales y expresivos diferentes al soporte bidimensional como es el papel o el lienzo. Esta diferencia es definida en términos de cuadro y campo (Gauthier, 1995 p. 133). El primero definido por la superficie plana y estática, el segundo concebido en términos de planos diversos similar a la bifocalidad de la mirada pedazo de realidad. El campo parece extenderse con detenimiento, elemento constitutivo de la ilusión de realidad.

Todas estas consideraciones, son evidencias para establecer que son convenciones; el sistema de representaciones conocidas que el hombre ha diseñado en el transcurso de diferentes épocas, así como la unión y separación de los objetos, la percepción del mundo de lo que se denomina imágenes, las cuales poseen la virtualidad de remitir aspectos de la realidad diferentes a los que ellos son y hasta extremos de hiperrealidad. Ejemplos cotidianos son los carteles de publicidad, los cuales con la tecnología sofisticada de la imagen adquieren dimensiones espectaculares y las imágenes poseen un tratamiento hiperreal, que son inexistentes en la biocularidad natural pero exclusivas, en encuadres elegidos y teleobjetivos que resaltan detalles o aspectos.

### **La fotografía-objeto o imagen física de lo real**

Específicamente en la cultura del siglo XX, la visión que posee el hombre del mundo y la realidad ha cambiado a partir de la introducción de un elemento ajeno al humano, como es el lente fotográfico primero

y luego, el de la cámara cinematográfica hasta la videográfica, a tal punto que pierde importancia el poder de la visión humana natural, por la denominada teleobjetividad (Virilio, 2000).

Esta tecnología de la imagen se inicia en 1839, con el surgimiento de la cámara fotográfica. En principio no era evidente que en sí mismo el hecho de que una imagen fotográfica fuese más veraz que cualquier otro tipo de imagen. Tampoco era evidente que una imagen producida por una máquina pudiera ser propiedad de un individuo; que pudiera tener un autor. Al recurrir a otras fuentes de poder y autoridad, y conectar la imagen fotográfica con ellas, estos valores se establecieron. El significado de las imágenes fotográficas no puede extenderse de forma global sin tener en cuenta los sistemas de ideas y las formas de ordenar el conocimiento y la experiencia, con las que se vieron relacionadas desde mediados del siglo XIX.

La credibilidad en la fotografía se debe a factores como los que señala Coleman (citado en Ribalta, 2004, p. 132).

- La fotografía institucionaliza la perspectiva renacentista de manera científica y mecanicista ese modo adquirido de percibir que William Irvin denominó “la racionalización de la visión”.
- Aunque en su forma física la copia fotográfica no es más que un fino depósito de (en la mayoría de los casos) partículas de plata sobre papel, la imagen resultante codifica una relación óptica/química única con un instante preciso de “realidad”.
- Los aspectos mecánicos, no manuales, del proceso se unen a la verosimilitud de la representación para crear la ilusión de la transparencia del medio.

Sontag (2003), define el lenguaje de la fotografía como literal ya que todos lo entienden y Coleman (op. cit.), agrega que el acto de fotografiar resulta en un ver concretado, y ver es creer.

En la actualidad existen numerosos debates sobre la relación de la fotografía con verosimilitud de la realidad, porque existe soporte ideológico y social para apreciar tanto la funcionalidad realista de la fotografía, como su valor estético.

El hecho de que se “lea” una fotografía como la “expresión subjetiva” de una forma idiosincrásica en la que el artista ve el mundo, depende de la idea de que eso es lo que el arte y los artistas hacen (y de que es apropiado ver una fotografía de esa forma). Por lo tanto, es necesario pensar la fotografía como en un conjunto de prácticas con diferentes propósitos (Lister, 1997, p. 30).

Susan Sontag (1996) señala que el gran aporte de la fotografía, ha sido darle imagen física al mundo, es decir, reducible en su tamaño a una escala comúnmente rectangular, asible o tangible a través del papel fotográfico; inmortal, al congelar el tiempo retenido en unidades de registro de la película sensible, documental o testimonial al detener la experiencia de lo real. La visión del mundo se ha construido en anaqueles de postales y fotos.

La imagen fotográfica posee una repercusión retiniana y perceptual mayor que la cinemática ya que hace memorables, exclusivos y asibles, momentos, lugares los hace inamovibles. Las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas, y cada cual a la precedente. Cada fotografía fija es un momento privilegiado transformado en un objeto delgado que uno puede guardar y volver a mirar. Al poblar este mundo ya abarrotado con su duplicado en imágenes, la fotografía nos persuade de que el mundo es más accesible (op. cit., p. 34).

También a través de la fotografía, es una manera de conceptualizar el mundo:

El concepto brindado al espectador puede ser muchas veces fotográfico. Un concepto complejo puede expresarse con un mensaje, o mejor aun por una secuencia, modo de expresión eminentemente fotográfico, adquisición directa de la serie de instantáneas o de la descomposición del movimiento (Soguees, 1996, p. 413).

En el conocimiento icónico de países, geografías, etnias y lugares remotos ha resultado fundamental el papel de la fotografía que transporta imágenes, las cuales inciden en la formación de conceptos convencionales y hasta tergiversados, como es el caso de Egipto, conocido por las pirámides y la momia de Tutankamon, sin reparar en otros aspectos relevantes de su geografía e historia.

Aun, con el advenimiento de la era digital y los poderes de trucaje del photoshop, una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen (Sontang, 2003).

### **La imagen videográfica como representación metafórica**

El videoarte está hecho también de influjos de energía, flujos de tiempo, imágenes que se hacen sobre la materia, y que al mismo tiempo están caracterizados por su inmaterialidad. Por eso se le categoriza como el arte de la representación.

Según Danto (1999) la expansión de las posibilidades en la representación artística con el uso de los nuevos medios de procesamiento y difusión de la imagen, han impulsado la fusión de la temática con la tecnología, derivando en la principal característica de la producción artística contemporánea. Los debates entre realidad y representación presentes en la tradición pictórica, fueron devastados con la aparición de la fotografía, posteriormente los derivados de esta, adquirieron un compromiso realista debido a los procesos tecnológicos y a la necesidad de la época, que el cine respondió y por extensión el video. La ilusión de sustituir la realidad a través de los medios y soportes de hacer imágenes está concatenada al medio y también a los procedimientos simbólicos, metafóricos y culturales.

Los poderes de representación en la búsqueda de equivalentes perceptivos de la realidad como lo denomina Danto, otorgan un sentido progresista de los medios y tecnologías, al indicar un avance por salvar las diferencias entre inferencias de la realidad y percepción de la misma. Gombrich (1994) propone una visión darwinista de los medios al formular la ley del medio, en la cual uno desplaza al otro en la medida que permite y se adecúa a los propósitos creadores del ser en un momento histórico determinado. Aunque Danto, introduce el elemento expresivo o el sentimiento del artista, contraponen el concepto expresión al de mimesis. Por otra parte, el uso de las nuevas tecnologías de la representación también permiten nuevos modos de expresión, no obstante desdican la idea histórica del progreso en aras de la secuencia de actos individuales.

Aunque la experiencia de la realidad es insustituible, el arte como lenguaje, como sistema de representación, como expresión, mimesis busca su sitio. Gombrich (1992) en "Reflexiones sobre un Caballito de Madera", señala la metáfora como herramienta de sustitución, de presencia que está más por la ausencia de lo que indica "Todo arte consiste en hacer imágenes, y toda hechura de imágenes es la creación de sustitutos ¿No nos lleva su colaboración a preguntarnos qué es aquello a lo que sustituye la imagen, qué reemplaza, qué ausencia oculta?" (p. 118).

La idea de que la imagen es signo y representación y, por tanto lenguaje, se trata de demostrar que lo que aparece en la pantalla como proyección del video, no es la realidad, sino una reformulación de la misma; lo que se muestra se percibe a través de una representación que, necesariamente, lo transforma, por otra parte el hecho de que la imagen aparezca en un marco y se yuxtaponga a otras imágenes crea un mundo en sí mismo que, sin embargo, evoca en sus datos esenciales el mundo que nos rodea (Casetti, 1994).

A diferencia de la lógica de lo narrativo, que posee el video clips, el video documental, digital o en general la imagen cinematografía, la imagen del video artístico, presenta perfiles y aspectos fragmentarios, de una interpretación o recreación del mundo, y que proyecta temas hasta

alcanzar la representación de un universo propio del artista, pero a la vez ineludiblemente vinculado con la percepción del espectador.

La conjugación de la fotografía, como huella física, que detiene el tiempo y hace tangible la imagen del mundo con la acción o movimiento propio del video, es una condición expresiva utilizada en los denominados videos fotográficos.

La imagen del video fotográfico como ventana que conecta a una re-creación del mundo, una reinterpretación de referencias compartidas y huellas de la experiencia, condensada en elementos y perfiles dentro de la realidad autónoma sin equivalentes en la amplitud del mundo real, pero así mismo, dependiente del contexto en la cual está inscrita.

Las potencialidades del video fotográfico amplían las posibilidades representacionales del paisaje urbano, como síntesis concreta, de la complejidad del todo ciudadano, para abarcarlo de manera sensible, autocomunicable, compartida su complejidad y dimensión interpretativa.

### **La sonoridad videográfica y la música en la sensibilidad colectiva urbana**

La música es una de las manifestaciones más emotiva de los seres humanos, en su permanente vocación de comunicar sus sentimientos. La música es un lenguaje que plasma en el material sonoro símbolos reflexivos del tiempo, ya que organiza su material según una trama esencialmente temporal (ritmo). No es posible ningún mundo social carente de estructuración temporal, pero a la vez, ésta no es única, y universal. La única necesidad universal es la de temporalizar y sus modalidades dependerán de la apropiación social de la realidad, así como de las cualidades de esta realidad presente que nos aparece siempre como un presente “dado” que oculta su verdadero rostro bajo el velo de la cotidianidad (Dufour, 2003).

En Latinoamérica, especialmente en las regiones de mayor influencia caribeña, la manera de temporalizar y de apropiación social está muy ligada a la música, específicamente la popular.

La música popular tiene su origen en la formación urbana, coincidiendo con la era industrial. Además de los factores y transformaciones sociales y políticas, que permitieron la democratización de la música, y el aumento y consumo por un mayor número de público.

Durante los siglos XVIII y XIX, la música dejó de ser patrimonio exclusivo de monasterios y cortes, y se democratizó relativamente gracias a la multiplicación de los teatros de ópera y de los conciertos públicos. Sin embargo, el ritual asociado a estos sitios disuadía a una gran parte del público popular a asistir. (Dufour, 2003). Ya en el siglo XX, la comercialización de la música estimuló la formación de clases diferenciadas de oyentes.

Todas las culturas, sin distinción, tienen en la música una manera de sintetizar sus raíces y de proyectar su historia. Por ello, la música, sobre todo la llamada popular, es siempre búsqueda y encuentro con lo máspreciado de los pueblos, su sensibilidad colectiva, que les da unidad y sentido de pertenencia.

Son distintas las manifestaciones musicales populares en la geografía de los pueblos latinoamericanos, pero específicamente, para los del área caribeña, es la salsa una de las que mejor la define culturalmente:

Las ciudades caribeñas como centros interétnicos y multiculturales presentan una gran complejidad en donde, sumado a los valores particulares de cada grupo social que la habita, existe latente una especie de inmediatez y emergencia colectiva y permanente, una suerte de vida construida sobre el día a día y no sobre la vida futura o por venir. A esta dinámica urgente, que pareciera intrínseca de las ciudades latinas debemos sumar la existencia de un alto porcentaje de barrios “marginales”, como pequeños submundos incrustados dentro de la urbe. Es allí donde la salsa, síntesis y punto culminante” (Calzadilla, 2002, p. 65).



En cuanto a la salsa como fenómeno urbano, Rondón (2005), afirma que “es una forma abierta capaz de representar la totalidad de la tendencia que se reúne en la circunstancia del Caribe urbano de hoy (1980); el barrio sigue siendo la única marca definitiva”.

El origen de la salsa no reside en una región o país único, es de pueblos afro caribeños, Cuba, Panamá Puerto Rico, Venezuela, República Dominicana y los músicos inmigrantes afroamericanos y afrolatinos a Nueva York.

Juan Carlos Báez (1989), pionero en la investigación de la salsa en Venezuela, señala como centro germinador de la salsa la inmigración cubana y latina en Nueva York: “La música cubana evoluciona con los aportes de las comunidades latinas instaladas en Nueva York, en contacto con los estilos negros norteamericanos, con un contexto urbano y contemporáneo, con una soltura y cadencia que se aprecia al instante” (p.18).

La salsa, constituye un acto comunicativo tanto en su ritmo como en su estructura lingüística:

¿Y la Caracas de El Trabuco con Naranja elevando el nivel del toque? Es la Caracas que, por otro lado baja por el Terminal de pasajeros de la Guaira a bailar carnavales; la misma de templetes, cervecerías o Poliedro con festival de manos con la típica 73. Ciudad del Mango. Del Sexteto Juventud... Que malo es estar en la cárcel... Federico, su Combo -el disco “Llego la Salsa” año 66-, Kalaven, Joe Ruiz,... Pobre Demente de Ray Pérez; la Dimensión de Wladimir con el máximo exponente, Oscar D León. Así te darás de cuenta, que si te engañaran duele... ¡Lloraras! (Pacanins, 2001, p. 61).

El recuerdo se construye socialmente como necesidad de la colectividad y de comunidades que se fundamentan en la memoria, en el supuesto del pasado compartido. Según la idea de que no hay recuerdos estrictamente individuales, el contenido del recuerdo se refiere siempre a una construcción tripartita: algo ocurrido, un sujeto que lo ha vivido y

recuerda esta experiencia, y a otro u otros sujetos que forman parte de ella. En sentido estricto, es evidente que no hay recuerdo que no sea social ni actores que no sean grupos sociales (Dufour, 2003).

Estos recuerdos determinan profundamente las identidades de una comunidad, puesto que lo que construye y define el grupo social es el conjunto de sus representaciones colectivas en que se sedimenta su experiencia del pasado. Este pasado en común, es precondition de toda identidad colectiva que reconstruye la memoria, que retiene tradiciones, y se erige en columna vertebral para la construcción del sentido de la vida colectiva. En esta participación a la vida colectiva de los grupos sociales tipificados (amigos, familiares, músicos etc.), la memoria queda afirmada como soporte fundamental (ob. cit., 2003).

Maurice Halbwachs (1992), enfoca la idea ancestral de la función de continuidad de la memoria como función “socialmente construida”. Por ello, centra su atención sobre el carácter socio-comunicativo de la construcción del pasado por medio de la memoria.

La memoria precisa de marcos que encuadren y establezcan lo acontecido, son “soportes esencialmente sociales y, por lo tanto, no homogéneos de la experiencia humana”. Sin estos marcos que proporcionan estabilidad en cuanto órdenes estructurados en los que ubicar los acontecimientos, la experiencia sería un flujo singular e irrefutable que dificultaría, para no decir imposibilitaría los mecanismos de la memoria y la actualización de los grupos que la construyen: no hay recuerdo sin vida social, pero no hay tampoco vida social sin recuerdo (Halbwachs, 1992).

En continuidad con la idea de una estrecha relación entre memoria e identidad, en los grupos sociales que comparten lingüísticamente un campo de experiencia para comunicar y actualizar su convivencia, la música, especialmente la popular y por ende, los medios de su difusión, consolidan una memoria colectiva de identidades individuales. Estos medios tiene como antecedente el fonograma, gran agente de popularización de la música.

El fonograma ha sido el medio para hacer perdurable la música y sobre todo, para hacerla llegar al gran público. Es tal vez, el invento de fines del siglo XIX más trascendente para la cultura universal. Es el fonograma, en su justa dimensión, el vehículo idóneo para que el artista, sea autor, compositor, intérprete o ejecutante pueda hacer llegar su talento e inspiración a cada ser humano y a todos los pueblos del mundo. Actualmente el medio para propagar la música se ha hecho ligero, portátil, numérico, en el disco compacto (CD) y luego en formato *Mp3*.

Independientemente de los formatos físicos o señales y difusiones que la tecnología permita o imponga en el comercio de bienes o servicios, la música grabada de catálogo y las novedades serán indispensables para satisfacer la demanda de un público que ya convirtió en necesidad el escuchar música, como esparcimiento o terapia, pero siempre como compendio de ilusiones y sueños, además del sentido de temporalidad en la memoria e identidad de los pueblos. Los mecanismos de difusión y comercialización de la música popular son una industria que actualmente revisa sus fundamentos legales y los de autoría debido a un nuevo fenómeno surgido como es el de la "piratería" o la reproducción y distribución ilegal de la producción musical. Esta distribución ilegal avasalla y tambalea la estructura de la industria musical. El control legal, es poco y en los países latinoamericanos, específicamente en Venezuela es inexistente. Cabe la reflexión de los nuevos procesos de difusión y el consumo masivo de la música, y la apertura al alcance de esta nueva manera de democratización de la música, en este aspecto, el aura de Walter Benjamín (2000) también es impensable, no hay copias todos son originales, las variaciones son la calidad de la pasta del CD.

## **CONCLUSIONES**

Al seleccionar como referencia la realidad, es indudable que las producciones artísticas han tomado de esta su principal referente para la re-presentación. Así, por mucho tiempo la realidad fue interpretada desde sí misma, no obstante, con la intensificación de los medios de masas

(específicamente, la televisión, su predecesor el cine y recientemente el video en sus diferentes formatos), y debido a los adelantos técnicos de representación, se hace notable que estos medios y soportes han creado su propia realidad, que en sentido amplio no viene a sustituir la realidad en sí misma sino simplemente es la realidad de las imágenes cinemáticas, por extensión re-presentaciones video artísticas.

Al tomar como referencia la realidad de los medios videográficos aunados a consideraciones teóricas del entorno urbano, además de utilizar lo trayectivo como método de aproximación a la ciudad, se evidencia que a través del recorrido ciudadano es factible aprehender la revelación sorprendente de una cotidianidad que es abrupta, imperceptible en muchos de sus rasgos, por su propia característica de presencia rutinaria y que por ende pasa desapercibida.

La nueva realidad, la del videoarte, permite la aproximación hacia teorizaciones de relaciones urbanas y vivenciales; a través de la decodificación provista de elementos visuales puntuales y sonoridad consecuente, enlazada con la memoria del colectivo. La propuesta videográfica propicia la identificación y re-conocimiento de situaciones sociales locales, es decir, pertenecientes al contexto latinoamericano y específicamente de Caracas; como el hacinamiento, la superpoblación, la construcción desmedida, producto de los desplazamientos de la población al centro urbano principal del país y a la carencia de planificación de la ciudad. Su correspondiente empobrecimiento instaurando la economía informal como medio masivo de subsistencia, el atiborramiento tanto en las calles como de espacios habitables y públicos, reflejados en marchas y colas; la destrucción del espacio físico, tanto por modificaciones de los organismos gubernamentales de planificación urbanística, como de la inconsciencia colectiva respecto al despojo, al desecho y a la basura; por último quizás el peligro eminente de la realidad caraqueña, la incorporación de “ranchos” al principal pulmón ciudadano, el cerro El Ávila.

Sin pretender desde un principio, una actividad artística activista hacia los problemas sociales de situaciones de la realidad caraqueña, la

propuesta videográfica de la autora, acompañada de sonoridad típica de las expresiones populares de la salsa como género de música principalmente caribeño, desembocó en la denuncia y en la revelación de identidades construidas a lo largo del proceso de explosión demográfica de la realidad caraqueña.

## REFERENCIAS

- Abbagnano, N. (1984) *Diccionario de Filosofía*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Báez, J. (1989) *El Vinculo es la Salsa*. Caracas: Editorial Trópicos.
- Benjamín, W. (2000). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Editorial Taurus.
- Calzadilla, A. (2002). La salsa, una escritura que se baila. En *Imagen Caribe Son, Caribe Somos*. Abril –junio # 2.
- Casetti, F. (1994) *Teorías del Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Dantó, A. (1999). *Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Delueze, G. (2005). *La Imagen –movimiento*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Dubois, P. (1997). *El Quehacer fotográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Dufour, M. (2003, *Memoria, Tiempo y Música*. [Documento en línea] Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page4.html>. Consulta: septiembre, 05)
- Fontcuberta, J. (2002) *El beso de Judas Fotografía y Verdad*. Barcelona Gustavo Gili.
- Gadamer, H. (1995). *La actualidad de lo Bello*. Madrid: Editorial Alianza Forma.
- Gauthier, G. (1995). *Veinte lecciones de la imagen y el sentido*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Gombrich, (1992). *Reflexiones sobre un caballito de madera*. España Edit. Alianza.
- Gombrich, (1994). *Arte e Ilusión*. Madrid: Ediciones Alianza.

- Guasch, A. (2002). *El Arte Último del Siglo XX. Del Postminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Edit. Alianza Forma.
- Halbwachs, M., "La mémoire collective chez les musiciens", *Revue Philosophique*, 1939, III-IV, p. 136-165. Traducción española de R. Ramos Torre "La memoria colectiva de los músicos", recopilado en *Tiempo y sociedad, Siglo XXI y Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS)*, # 129, Madrid, 1992, p. 35-62.
- Halbwachs, M. *Les classiques des sciences sociales*. [Documento en línea] Disponible [http://www.uqac.ca/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_coll\\_musiciens/memoire\\_coll\\_musiciens.html](http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_coll_musiciens/memoire_coll_musiciens.html) [Consulta 2005 enero 21].
- Lister, M. (Compilador) (1997). *La imagen fotográfica en la Cultura Digital*. Madrid: Ediciones Paidós.
- Liotard, J. (1986). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Ediciones Gedisa, S.A.
- Mchulhan, M. (1998). *La comprensión de los medios*. México: Editorial Diana.
- Pacanins, F. (2001). *La cosa Latina: Del Jazzeo a la Salsa*. En *Imagen Caribe Son, Caribe Somos*. Abril-junio 2001 # 2 Caracas: CONAC.
- Ribalta, J. (2004). *Efecto Real. Debates postmodernos sobre la Fotografía*. España: Ediciones Akal.
- Rondón, C. (2005). *El Libro de la Salsa. Crónica de la música del Caribe*. Caracas: Edit Arte.
- Soguees, S. (1996). *Historia de la Fotografía*. España: Ediciones Akal.
- Sontang, S. (2003). *Ante el Dolor de los demás*. Madrid: Ediciones Gedisa.
- Sontang, (1996). *Sobre la fotografía*. Madrid: Ediciones Gedisa.
- Virilio, P. (2000). *El Ciber mundo. Política de lo Peor*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Virilio, P. (2002). *La Inseguridad del Territorio*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Viso, A. (1983). *Venezuela: Identidad y Ruptura*. Caracas: Ediciones Alfadil.
- Videos artísticos de Zeinab Bulhossen (2002-2006) [http://www.youtube.com/my\\_videos](http://www.youtube.com/my_videos).