

ISSN 2528-7966
e-ISSN 2588-0934
DOI: 10.37785/nw
ORCID: 0000-0003-2898-8607

winawin nawi

arte · diseño · comunicación

winawin winawin

Vol. 6, Núm. 1(2022): Enero.





Guayaquil . Ecuador
Vol. 6, Núm. 1 (2022): Enero

DOI: 10.37785/nw.v6n1



Ñawi: arte diseño comunicación se encuentra indexada y en los directorios de:



Ñawi: arte diseño comunicación es una publicación científica de frecuencia semestral de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) y de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). Guayaquil, Ecuador. Campus Gustavo Galindo - Km. 30.5 vía Perimetral.

Todos los artículos que aparecen en este número fueron revisados y aprobados por pares ciegos externos.

Los envíos de los artículos podrán ser remitidos a través de la Plataforma Open Journal System:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi>

La opiniones expresadas son responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de Ñawi ni de su Consejo Editorial.

Autoridades

Rectora

PhD Cecilia Paredes Verduga.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Vicerrector

PhD Paúl Herrera Samaniego.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Decano FADCOM

PhD Marcelo Báez Meza.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Sub-Decano FADCOM

Mg. Luis Rodríguez Vélez.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Consejo de Editores (Editorial Board)

Editores en Jefe (Editor in Chief)

Director General

PhD Miguel Alfonso Bouhaben.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: malfonso@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

Directora Ejecutiva

PhD Nayeth I. Solórzano Alcivar.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: nsolorza@espol.edu.ec
ORCID: 0000-0002-5642-334X

Editores Asociados (Associate Editors)

PhD Jorge Polo Blanco.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: polo@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

Mg. Luis Rodríguez Vélez.

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: lrodrigu@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3968-4510>

Editor Internacional Invitado:

Prof. Stefan Ziegler.
Geneva School of Diplomacy and International Relations, Suiza
AdvocacyProductions, Suiza
e-mail: stefan.ziegler@advocacyproductions.ch
ORCID ID: 0000-0002-3319-0555

Co-editores Internacionales

(International Co-Editors)

Coeditor Internacional en inglés

(International coeditor in English)

PhD Violeta Alarcón.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: violetalarzay@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1995-5769>

Coeditor Internacional en portugués

(International Coeditor in Portuguese)

PhD Guilherme Maia.
Universidad Federal de Bahía. Brasil
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

Consejo Científico (Advisory Board)

PhD David Oubiña.
Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: doubinia@retina.ar
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3377-0103>

PhD Guilherme Maia.
Universidad Federal de Bahía. Brasil
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

PhD Javier Mateos-Pérez.
Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: jmateosperez@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

PhD Josep María Català Domènech.
Universidad Autónoma de Barcelona. España.
e-mail: josepmaria.catala@uab.cat
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-916X>

PhD Josu Larrañaga Altuna.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: josularranagaaltuna@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6721-0270>

PhD Juan Carlos Arias.
Pontificia Universidad Javeriana. Colombia
e-mail: ariasjuanc@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6197-906X>

PhD Lauro Zavala.
Universidad Autónoma Metropolitana. México
e-mail: zavala38@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3009-2642>

PhD Raquel Schefer.
Universidad de Lisboa y UCLA. Portugal y Estados Unidos
e-mail: raquelschefer@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6353-0688>

Consejo Internacional de Revisores (International Reviewers Board)

PhD Alejandra Bueno de Santiago. Universidad de las Artes.
Ecuador
e-mail: alejandrabenods@gmail.com
ORCID:

MA. Amadori María Elena. The Johns Hopkins University. Estados Unidos
e-mail: mariaelena.amadori@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8140-2877>

PhD Andrés Laguna. Universidad Privada Boliviana. Bolivia
e-mail: andreslaguna@upb.edu
ORCID:

PhD Arturo Serrano. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: arturo.serrano@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Asunción Bernárdez Rodal. Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: asbernar@ccinf.ucm.es
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4081-0035>

PhD Bárbara Fluxá. Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: bfluxa@ucm.es
ORCID:

PhD Bárbara Sainza Fraga. U-TAD. Centro Universitario de Arte y Tecnología. España
e-mail: barbarasainza@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8654-8135>

PhD (c) Belén Amador Rodríguez. Universidad Técnica Luis Vargas Torres. Ecuador
e-mail: amarod1981@hotmail.com
ORCID:

PhD (c) Billy Soto Chávez. Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Ecuador
e-mail: billysotochavez@gmail.com
ORCID:

PhD Carolina Urrutia. Universidad de Chile. Chile
e-mail: carola.u@gmail.com
ORCID:

PhD Christian León. Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador
e-mail: c1leon@yahoo.es
ORCID:

PhD (c) Cristian Villavicencio. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: cristian.villavicencio@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Concepción Elorza Ibáñez de Gauna. Universidad del País Vasco. España
e-mail: mconcepcion.elorza@ehu.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9400-6512>

PhD Cristina Morales Saro. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: aleteando04@yahoo.es
ORCID:

PhD Daniel Barredo Ibáñez. Universidad del Rosario. Colombia
e-mail: daniel.barredo@urosario.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2259-0756>

PhD Daniel Villegas. Universidad de la Laguna. España
e-mail: daniel.villegas.glez@gmail.com
ORCID:

PhD Daniela del Pino. Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: ariddelpino@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0629-2994>

PhD Danielle Crepaldi Carvalho. Universidad de Sao Paulo. Brasil
e-mail: megchristie@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8250-9841>

MSc. Diana Sposito. Utrecht University. Bélgica
e-mail: spositodiana@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2963-503X>

PhD Eduardo Jordan Pérez. Griffith University. Australia
e-mail: e.jordanperez@griffith.edu.au
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5299-8501>

LLB. El Khodr Cherin. Advocacy Productions, Suiza
e-mail: cherin.s-khodr@outlook.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0234-5419>

PhD Eleder Piñeiro Aguiar. Universidad de A Coruña. España
e-mail: elederpa1983@gmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6770-7180>

PhD Esther Moñivas Mayor. Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: esther.monivas@ucm.es
ORCID:

PhD. Farzaneh Doosti. Islamic Azad University, Central Tehran Branch. Irán
e-mail: farzanehdoosti@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0687-6428>

PhD Fermín Eloy Acosta. Universidad Nacional de las Artes. Argentina.
e-mail: fermineloyacosta@gmail.com
ORCID:

PhD Fernando Baena Baena. Universidad de Granada. España
e-mail: fernandobaena@gmail.com
ORCID:

PhD Gabriela Zamorano Villareal. Centro de Estudios
Antropológicos de El Colegio de Michoacán. México
e-mail: gabrielazamv@colmich.edu.mx
ORCID:

MA. Ghahvie Azadeh. AdvocacyProductions, Suiza
e-mail: azadeh.ghahvie@advocacyproductions.ch
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9671-6825>

PhD Gonzalo Abril Curto. Universidad Complutense de Madrid.
España
e-mail: abril@ccinf.ucm.es
ORCID:

PhD Guadalupe Gómez Acebedo. Universidad Técnica Luis Vargas
Torres. Ecuador
e-mail: guadadeza@hotmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4252-4884>

PhD Guilherme Maia. Universidad Federal de Bahía. Brasil
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID:

PhD Héctor Fouce Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid.
España
e-mail: hfouceo@ccinf.ucm.es
ORCID:

PhD Inés Martins Macedo. Universidad Ramón Llull. España
e-mail: imartins@esdi.edu.es
ORCID:

PhD Iván Fernando Rodrigo Mendizabal. Universidad Andina Simón
Bolívar. Ecuador
e-mail: ivan.mendizabal@uasb.edu.ec
ORCID:

PhD (c) Jacqueline Gómez Mayorga. Universidad Nacional
Autónoma de México. México
e-mail: cinexperiencia@yahoo.com
ORCID:

PhD Javier Campo. Universidad Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires. Argentina
e-mail: javier.campo@cinedocumental.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0748-5712>

PhD (c) Jonattan Rodríguez Hernández. Universidad Complutense
de Madrid. España.
e-mail:
ORCID:

PhD Jordi Macarro Fernández. HEC París. Francia
e-mail: jmacfernandez@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6115-2900>

PhD Jorge Flores. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: jorge.flores@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Jorge Polo Blanco. Escuela Superior Politécnica del Litoral.
Ecuador
e-mail: hiperbolik1983@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

PhD José Enrique Mateo León. Universidad Complutense de
Madrid. España
e-mail: joseenriquemateoleon@gmail.com
ORCID:

PhD José Gabriel Ferreras Rodríguez. Universidad de Murcia. España
e-mail: ferreras@um.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6105-5353>

PhD Juan-Ramón Barbancho Rodríguez. Universidad de Sevilla.
España
e-mail: jrbarbancho@gmail.com
ORCID:

PhD Linarejos Moreno. Universidad Complutense de Madrid.
España
e-mail: linarejos@linarejos.com
ORCID:

PhD Lior Zylberman. Universidad Tres de Febrero y Universidad de
Buenos Aires. Argentina
e-mail: liorzylberman@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3500-2781>

PhD Luis Alonso García. Universidad Rey Juan Carlos. España
e-mail: luis.alonso@movistar.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1389-4934>

PhD Luís X. Álvarez. Universidad de Oviedo. España
e-mail: lluisalvarez@uniovi.es
ORCID:

PhD Marcello Serra. Universidad Carlos III. España
e-mail: serra.marcello@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6412-5078>

PhD (c) Marcelo Zambrano U. Universidad Indoamérica. Ecuador.
e-mail: marcelozambrano@uti.edu.ec
ORCID:

PhD (c) María Fernanda Miño Puga. University of St Andrews. Reino Unido
e-mail: mfmfp@st-andrews.ac.uk
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8154-4477>

PhD (c) María Lourdes Pilay. Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: mdpilay@espol.edu.ec
ORCID:

PhD María Luisa Ortega Gálvez. Universidad Autónoma de Madrid. España
e-mail: luisa.ortega@uam.es
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6801-7306>

PhD María Irene Aparício. Universidade Nova de Lisboa. Portugal
e-mail: aparicio.irene@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5511-2307>

PhD María Rossi. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
e-mail:
ORCID:

PhD Mariano Veliz. Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: marianoveliz@gmail.com
ORCID:

PhD Mariel Balás. Universidad de la República. Uruguay
e-mail: marbalas@gmail.com
ORCID:

LLB. Marska Malgorzata. Leiden University. Paises Bajos We Share, Paises Bajos
e-mail: m.marska@umail.leidenuniv.nl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2628-7551>

PhD Marta Díaz Fernández. Universidad de La Habana. Cuba
e-mail: marta.diaz@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Miguel Ernesto Gómez Masjuan. Universidad de La Habana. Cuba
e-mail: miguelegm@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2575-2455>

PhD Moira Inés Cristía. Universidad Nacional de Rosario. Argentina
e-mail: moicristia@gmail.com
ORCID:

PhD Natacha Scherbovsky. Universidad Nacional de Rosario. Argentina.
e-mail: natachascherbovsky@gmail.com
ORCID:

PhD (c) Natalia Marcos. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: natalia.marcos@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Natalia Taccetta. Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: ntaccetta@gmail.com
ORCID:

PhD (c) Nicolás Scipio. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Argentina
e-mail: nicolas.scipione@gmail.com
ORCID:

PhD Norberto Bayo. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: norberto.bayo@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Pablo Piedras. Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: pablo.piedras@yahoo.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3525-0507>

PhD Palmira Chavero Ramírez. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-FLACSO. Ecuador
e-mail: pchavero@gmail.com
ORCID:

PhD Paola Lagos Labbé. Universidad de Chile. Chile
e-mail: paola.lagos.labbe@gmail.com
ORCID:

PhD (c) Patricio Vallejo. Universidad Central de Ecuador. Ecuador
e-mail: jpvallejo@uce.edu.ec
ORCID:

PhD Rossana Bastías Castillo. Universidad de Valparaíso. Chile
e-mail: rossana.bastias@uv.cl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5499-9591>

PhD Roxana Popelka Sosa Sánchez. Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: rpsosa@ccinf.ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5922-826X>

PhD Rubén García López. Universidad de Valparaíso. Chile
e-mail: p9prod@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9266-5699>

PhD Silvia Valesini. Universidad Nacional de la Plata. Argentina.
e-mail: silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar
ORCID:

PhD. Siranush Hovhannisyán. Yerevan State University Ijevan Branch, Armenia
e-mail: siranush.hovhannisyán@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0429-278X>

PhD Valentín Díaz. Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail:
ORCID:

PhD Vicente Castellanos. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
e-mail: vcastellanos@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9176-4118>

PhD Vicente Sánchez-Biosca. Universidad de Valencia. España
e-mail: vicente.sanchez@uv.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4053-4440>

PhD Víctor Núñez Fernández. Universidad a Distancia de Madrid. España
e-mail: victor.nunez@udima.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6359-5959>

MsC. Victoria de Gracia. Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail:
ORCID:

PhD Violeta Alarcón. Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: violetalarzay@gmail.com
ORCID:

PhD. Winkelhofer Richard. University of Vienna. Austria
e-mail: richard@winkelhofer.eu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7399-7863>

PhD Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos. Universidad Federal de Sao Paulo. Brasil
e-mail: aguilera.yanet@unifesp.br
ORCID:

Gestión de Comunicación, Publicación y Técnica

Difusión y Comunicación

Gerencia de Comunicación Social y Asuntos Públicos, ESPOL
Mg. Galo Róldos Arosemena,
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Gestión de Apoyo Difusión

Ph.D. Paola Ulloa Lopez
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Diseño y dirección de arte

Mg. Antonio Moncayo M.
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Asesor Informática

MSc. Diego Carrera G.
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Colaboradores en el Volumen

Portada

Mg. Antonio Moncayo M. (collage)

Portadillas

Ana Barona
Julio Herrera
Emily Silva

Imágenes

Adriana Beltrán
Azadeh Gahvie
Emily Chiriguaya
Fluxus Foto
Graciela Moyano
Golnaz Gahvei
Gerry Phoenix
José Luis Castro
Julio Herrera
Pamela Ponce
Paulette Mera
Samantha Vega
Sheyla Burgos
Soraya Cansing
Stefan Ziegler
Suanny Chaguay
Yanira Apolo



Editorial

Estamos muy felices de presentar *Ñawi: arte diseño comunicación*. Vol. 6, núm. 1 (2022): enero.

En el primer bloque de la revista encontramos seis aportaciones originales y audaces sobre cine artístico, crítica cinematográfica, series de televisión, videoarte, pintura e imagen religiosa. En “Una aproximación a la corriente del film sobre arte en la Cuba posrevolucionaria”, Javier Cossalter desentraña las implicaciones estético-políticas que subyacen a la intersección entre el cine y las artes plásticas. A partir del análisis textual y pragmático de dos films breves paradigmáticos como son *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963) y *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963) se pretende dar cuenta de las películas de arte posrevolucionarias. Por su parte, la aportación de Ángel Alonso de la Fuente aborda la reflexión sobre la dificultad a la que se enfrenta la crítica cinematográfica, a saber, la ingente cantidad de imágenes existentes en la contemporaneidad. Por ello, “Sobre una posible crítica cinematográfica para una mirada anestesiada” se explora las posibilidades críticas ante la inflación de imágenes tomando como ejemplo en trabajo de Serge Daney con el cine de los Straub. Paola Anabel Bastidas Mayorga analiza, en la primera temporada de *El cuento de la criada*, las formas de estetización de la violencia de género y las prácticas de cosificación de la mujer desde una perspectiva crítica. Tras los análisis, la autora concluye que el embellecimiento de la violencia de género constituye un gesto de espectacularización que forja una realidad distorsionada y negativa de las mujeres. En el caso de Khadyg Fares nos encontramos con un análisis de la obra *Sin título* de 1977 de Sonia Andrade donde la artista envuelve su cabeza con un hilo de nylon. A partir de este gesto, la autora explora en otras obras este gesto en tanto que proceso de interiorización de la violencia en los cuerpos de las mujeres y su transformación en auto-tortura. La propuesta de Sebastián Nicolás Cardella aborda la temática del peronismo en la producción del artista plástico Daniel Santoro desde la perspectiva del barroco americano desarrollada por el escritor cubano José Lezama Lima. Así, en la primera parte del texto, se exploran las posibilidades hermenéuticas del barroco latinoamericano; mientras que, en la segunda parte, se interpretan las imágenes de Santoro desde la tesis lezamianas y con el fin de releer el peronismo. Finalmente, Valeria Coronel analiza las imágenes marianas, los sermones y el teatro moral de la semana santa quiteña en tanto dispositivos estético-retóricos que forjan un imaginario religioso. Dicho imaginario está orientado a la programación y codificación de las formaciones subjetivas, las perspectivas morales y, sobre todo, las relaciones sociales bajo el signo del mercantilismo colonial.

En el segundo bloque, presentamos el monográfico *International Relations through documentary films: a learning tool for academia* coordinado por Nayeth Solórzano y por Stefan Ziegler. El monográfico se abre con una trilogía de artículos conectados entre sí. En la primera propuesta, “Cinematography, A

Medium in International Studies – The Germination of a Documentary”, Siddiq Singh, Dorian Gordon-Bates y Stefan Ziegler analizan el proceso de creación de un documental desde la idea germinal a su realización. Tras dicho análisis, los autores describen su trabajo documental *Broken*, un intento de implementar el Derecho Internacional para aquellas voces oprimidas que nunca son escuchadas. Por su parte, la propuesta de Yasemin Serpil Olcay, Nitanth Jain, y Cherin El Khodr asumen, como en el caso anterior, que el cine documental es una herramienta sólida para reivindicar los fundamentos del derecho internacional y los derechos humanos. Por ello, el cine se ha convertido en una herramienta de suma utilidad tanto para la creación de conocimiento como para la enseñanza en las universidades y escuelas. En “Cinematography – A Medium for International Studies: Applying Film to Advocacy & Social Change”, Cédrine May Wettengel analiza como el documental puede estar orientado a un público preocupado por el Derecho Internacional. En este caso, se analiza la recepción del documental *Broken* durante una gira por Armenia. La idea es visibilizar dicha recepción en un público distinto de aquel para el que había sido concebido. La propuesta de Małgorzata Marska se enfoca en pensar el rol de la educación en las sociedades en conflicto. Para ello, el autor toma como estudio de caso la educación en Afganistán, país con una de las tasas más bajas de matriculación en la educación moderna y de alfabetización de adultos. El artículo se centra, fundamentalmente, en la reivindicación del derecho a la educación a través de los medios de comunicación. El artículo de Azadeh Ghahvie aborda la educación de las ONG’s que trabajan con niños vulnerables a partir de una metodología de investigación-acción participativa para extraer el potencial de intercambio de conocimientos a través de un enfoque de Alianza de Aprendizaje. El artículo utiliza un estudio de caso para mostrar que el potencial de las películas como herramienta de comunicación para construir ese intercambio. Por último, en el artículo “The Gravity of Freedom of Expression and Advocacy in the 21st Century” se explora la importancia de la libertad de expresión periodística para el debate público en el marco de las sociedades democráticas. La libertad periodística frena la corrupción, visibiliza las violaciones de los derechos humanos y empodera a aquellos que carecen de voz.

El número se completa con una entrevista realizada por Miguel Alfonso Bouhaben al colectivo fotográfico *Fluxus foto*, donde se abordan problemáticas relativas a las formas de registro de las movilizaciones sociales, las relaciones entre estética y política, las directrices temáticas y poéticas, la censura digital o el rol de las redes en la distribución de las imágenes entre otras cuestiones. Por su parte, en la sección de miscelánea se pueden leer dos reseñas. La primera de ellas, escrita por Enrique Nieto, está dedicada al libro *Traducir un bosque* de Santiago Morilla y en ella se explora la posibilidad de establecer relaciones simbióticas entre los seres humanos y las plantas a través de las nuevas tecnologías. La segunda, escrita por Rafael Plaza, es una reseña de la edición 38 del Miami Film Festival construida sobre la base de los diálogos que el autor mantuvo con los directores de algunas de la películas premiadas.



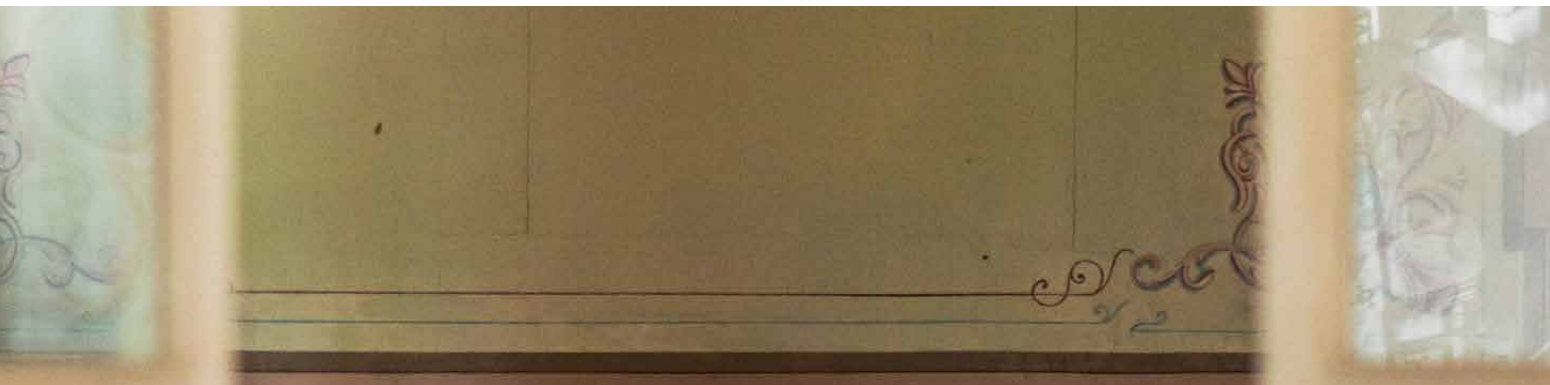
Imagen: Suanny Chaguay



Índice

Javier Cossalter. Una aproximación a la corriente del film sobre arte en la Cuba posrevolucionaria.	19
Ángel Alonso de la Fuente. Sobre una posible crítica cinematográfica para una mirada anestesiada.	41
Paola Anabel Bastidas Mayorga. Estetización de la violencia de género: Análisis visual de la primera temporada de <i>El cuento de la criada</i> .	59
Khadyg Fares. La imagen, el gesto y la repetición: un análisis de la obra <i>Sin título</i> de 1977 de Sonia Andrade.	79
Sebastián Nicolás Cardella. La producción visual de Daniel Santoro: una lectura en clave neobarroca y lezamiana.	99
Valeria Coronel. Quito Babilónico, derecho milagroso y teatro redentor: traducción del mercado colonial.	119
Special Issue. International Relations through documentary films: a learning tool for academia.	
Nayeth Solórzano y Stefan Ziegler. Editorial.	137
Siddiqa Singh, Dorian Gordon-Bates y Stefan Ziegler. Cinematography, A Medium in International Studies – The Germination of a Documentary.	143
Yasemin Serpil Olcay, Nitanth Jain y Cherin El Khodr. Cinematography: A Medium in International Studies - Film, International Law and Humanitarian Diplomacy.	161

Cédrine May Wettengel. Cinematography – A Medium for International Studies: Applying Film to Advocacy & Social Change.	179
Małgorzata Marska. Right to education in Afghanistan and the impact of the media.	201
Azadeh Ghahvie. From Action Research to Action Learning: How can film communicate.	215
Cherin El Khodr. The Extent of Journalistic Freedom of Expression under the European Convention on Human Rights	227
Entrevista	
Miguel Alfonso Bouhaben. “Al colectivizar la imagen, el trabajo individual queda en un segundo plano”. Entrevista a Fluxus Foto.	243
Misceláneas	
Enrique Nieto. <i>Traducir un bosque</i> , de Santiago Morilla.	253
Rafael Plaza Andrade. La tangible presencia latina en el cine estadounidense. Reseña de la edición 38 del Miami Film Festival.	257







Artículos



Imagen: Paulette Mera

Una aproximación a la corriente del film sobre arte en la Cuba posrevolucionaria

An approach to the trend of film on art in post-revolutionary Cuba

Resumen:

Este artículo explora la corriente del film sobre arte en Cuba luego de la Revolución, con el propósito de desentrañar las implicancias estéticas y políticas del vínculo entre el cine y las artes plásticas. Para ello, luego de plantear el panorama del film sobre arte en Latinoamérica durante la modernización del cine, se aborda el contexto cultural cubano posrevolucionario para observar la creación de nuevas entidades de promoción y difusión de prácticas artísticas y culturales innovadoras. En este sentido, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos fomentó la realización de cortometrajes documentales que se aproximaron al arte y a la cultura local desde una perspectiva intermedial y experimental que trascendió el simple tono propagandístico. En última instancia, se procede al análisis textual y pragmático de dos films breves paradigmáticos, con el interés de dilucidar los rasgos expresivos y comunicacionales de dichas obras, y asentar en definitiva el carácter patrimonial de estas producciones audiovisuales.

Palabras claves:

Film sobre arte; cine cubano; modernización estética; patrimonio cultural.

Sumario. 1. Introducción, 2. Desarrollo, 2.1. El film sobre arte en América Latina, 2.2. El caso cubano, 2.3. Análisis fílmico, 3. Reflexiones finales.

Como citar: Cossalter, J. (2022) Una aproximación a la corriente del film sobre arte en la Cuba posrevolucionaria. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 19-39.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a1](https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a1)

Abstract:

This article explores the trend of film on art in Cuba after the Revolution, with the purpose of unraveling the aesthetic and political implications of the link between cinema and the visual arts. To do this, after raising the panorama of film on art in Latin America during the modernization of cinema, the post-revolutionary Cuban cultural context is approached to observe the creation of new entities for the promotion and dissemination of innovative artistic and cultural practices. In this sense, the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry promoted the making of documentary short films that approached art and local culture from an intermediary and experimental perspective that transcended the simple propaganda tone. Ultimately, we proceed to the textual and pragmatic analysis of two short paradigmatic films, with the interest of elucidating their expressive and communicational features, and establishing the patrimonial nature of these audiovisual productions.

Keywords:

Film on art; Cuban cinema; aesthetic modernization; cultural heritage.

Javier Cossalter

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Tecnológicas / Universidad
de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

javircossalter@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5660-6704>

Enviado: 21/09/2021

Aceptado: 23/11/2021

Publicado: 15/01/2022



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

La corriente del film sobre arte¹, surgida en Europa y desarrollada mayormente en la medida de corta duración, inició un camino sostenido en la década del treinta y se consolidó luego de la Segunda Guerra Mundial, momento en que la UNESCO consideró a dicha tendencia como una herramienta de cohesión cultural. No obstante, según algunos teóricos, para mediados de los años cincuenta, como consecuencia de una progresiva estandarización y la competencia de la televisión, la misma entró rápidamente en decadencia (G. Peydró, 2013; Monterde, 2016). Ahora bien, en Latinoamérica, entre mediados de la década del cincuenta y del setenta, esta corriente encontró su auge de la mano de la experimentación estética y de la modernidad cinematográfica, así como su vínculo semántico y práctico con el campo cultural se tornó altamente productivo.

En esta oportunidad, el presente artículo se abocará al desarrollo de esta vertiente en Cuba a partir de la Revolución de 1959, con el propósito de examinar las implicancias estéticas y políticas de la articulación entre el cine y las diversas disciplinas artísticas –particularmente aquellas de carácter visual, que son las predominantes–, sobre la base de un entramado socio-cultural local dinámico en pleno proceso de transformación. Asimismo, se colocará el foco de atención en la revalorización de lo nacional, faceta central en el programa de la Revolución. Esta desembocó en la construcción de una memoria cultural y un patrimonio del presente (Colin, 2014), gesto consciente y tangible en la producción audiovisual a examinar.

Para llevar a cabo tal propuesta organizaremos el escrito en tres apartados. En primera instancia se hará un recorrido acerca del film sobre arte en la región durante la etapa abordada. En segundo lugar, se explorará el devenir de esta corriente en la Cuba postrevolucionaria, teniendo en cuenta la presencia activa del Estado, la renovación del campo cultural, el contacto entre las esferas artísticas y la prevalencia del modelo documental. Finalmente, luego de establecer las herramientas teóricas en derredor a las categorizaciones del film sobre arte (G. Peydró, 2014), la noción de intermedialidad (Rajewsky, 2005) y el vínculo entre el cine y las artes plásticas se procederá al análisis textual (González Requena, 1980) y pragmático (Plantinga, 1997) comparado de los dos ejemplos escogidos, *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963) y *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963), con el objetivo de dilucidar las premisas postuladas y asentar, en definitiva, el carácter patrimonial de estas obras.

2. Desarrollo

2. 1. El film sobre arte en América Latina

Como bien señala Guillermo G. Peydró, “las primeras experiencias de films conscientes del diálogo

1 Entendemos el film sobre arte en dos niveles. En primer lugar, la reflexión acerca del arte aludido mediante una articulación de lenguajes entre el cine y dicho arte que desemboca en el reparo de problemas comunes de las disciplinas en diálogo. Y, en segundo lugar, el mundo múltiple y heterogéneo de las artes en tanto expresión cultural.

entre cine y obras de arte, con sus problemas y posibilidades de representación, se producen sobre todo al final de la década de los 30 en Bélgica e Italia” (2013, 36). Para esta época surgieron en Europa algunos films emblemáticos en torno al arte como *Velázquez* (Ramón Barreiro, 1937), *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer y Enrico Gras, 1938) y *L'Agneau Mystique des frères Van Eyck* (André Cauvin, 1939). Este es el momento en el que esta tendencia se configura en tanto tipología definida. No obstante, fue luego de la Segunda Guerra Mundial que proliferaron los trabajos sobre el arte francés de cineastas como Alain Resnais, Jean Lods y René Lucot; ensayos filmicos que anticipaban caracteres modernos y que terminaron por constituir la *edad de oro* de dicha corriente. Si bien, conforme a lo señalado, en breve se suscitó un fuerte declive en la calidad de las propuestas, lo cierto es que esta tendencia continúa vigente hasta la actualidad.

En Latinoamérica, a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta se vislumbró un proceso de renovación cultural que se reflejó en la expansión de nuevos agentes, instituciones y expresiones ligadas a diversas esferas artísticas nacionales, y que incluyó el intercambio entre las disciplinas, así como la apropiación de elementos procedentes de tendencias foráneas. Dentro de este panorama el cine evidenció una preocupación explícita por redescubrir el lenguaje cinematográfico. Es en este contexto de innovación del campo cultural y filmico regional que el cortometraje –gracias a sus capacidades y potencialidades económicas, estructurales y estéticas– exploró múltiples estrategias para representar las prácticas y los productos artísticos. De esta forma, el film breve colaboró en la construcción de una vertiente de reflexión intermedial y documentación del patrimonio cultural.

De acuerdo a las conceptualizaciones de Paulo Antonio Paranaguá (2003) acerca de la inexistencia del cine latinoamericano como un todo orgánico y homogéneo –en cuanto a producción, distribución y exhibición–, estamos en condiciones de afirmar que tanto los países que han desarrollado una sólida tradición de cine industrial –Argentina, México y Brasil– como aquellos de producción intermitente hasta el período contemplado –por ejemplo, Chile y Cuba– recurrieron al film de corta duración en la transición o el ingreso a la modernidad. En este proceso dichas cinematografías, en mayor o menor medida, concedieron un espacio considerable a la representación del arte. En Argentina, la legitimación y el impulso a la corriente del film sobre arte provino de un ente estatal de carácter autárquico: el Fondo Nacional de las Artes². Creado en 1958, con la intención de promover las producciones en torno al patrimonio artístico nacional, estableció entre otras medidas, en el transcurso de los primeros años, un régimen de fomento a cortometrajes que abordaran variadas disciplinas: artes plásticas, música, teatro, danza, cine y folklore. Asimismo, el Fondo adquiría una copia de las obras que financiaba con la voluntad de utilizarlas bajo el lema de “difusión de las artes”, lo que da cuenta de una particular conciencia sobre el patrimonio cultural.

2 Previamente hallamos algunos exponentes de esta tipología filmica de la mano de dos entidades formativas fundadas por aquellos años que, junto con las escuelas de cine de universidades nacionales, renovaron el cine local: el Taller de Cine (1951) y el Seminario de Cine de Buenos Aires (1953). *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959) y *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954), respectivamente, son dos ejemplos paradigmáticos.

En estrecha conexión con esto último, además de subsidiar mediante créditos las películas, la entidad organizó innumerables ciclos y festivales para divulgar y dar a conocer estas producciones³. En relación a las artes plásticas mencionamos a *Cuatro pintores, hoy* (Fernando Arce, 1964) –acerca de la obra de los pintores Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Jorge de la Vega–, *Carta de Fader* (Alfredo Mathé, 1965) –documental sobre el trabajo del artista Fernando Fader–, *Mundo Nuevo* (Simón Feldman, 1965) –centrado en el descubrimiento de América desde la óptica de los artistas de la época–, *Cándido López* (Jorge Abad, 1966) –en torno al pintor homónimo y su producción de temática histórica–, *Aida Carballo y su mundo* (Mara Horenstein, 1970) –abocado al proceso creativo de los dibujos y grabados de la artista Aida Carballo–, *Guernica* (Alfredo Mina, 1971) –film experimental que gira alrededor del famoso cuadro de Picasso–, *Grabas* (Arnaldo Valsecchi, 1974) –documental performático y experimental focalizado en la producción de cuatro grabadores argentinos–, entre otros cortometrajes. En cuanto a una acepción más amplia del film sobre arte también se pueden destacar algunos films breves en torno a la música como *Filiberto* (1965) y *Fuelle Querido* (1966) de Mauricio Berú, dedicados al tango, y *Buenos Aires Beat* (Néstor Abel Cosentino, 1971), acerca del impacto de la música beat y el rock progresivo en la ciudad⁴.

En México, la Dirección General de Difusión Cultural –creada a fines de los años cuarenta y con gran injerencia en la circulación del arte y la cultura emergente– y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (fundado en 1963), ambos dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México, fueron las instituciones que estimularon en la década del sesenta la realización de films sobre arte. La figura de Manuel González Casanova⁵ fue clave para convertir a la universidad en un espacio de confluencia entre las esferas artísticas. Gracias a su férreo compromiso patrimonial y el deseo de renovar el cine local incentivó la realización de documentales que articularon la experimentación y el vínculo con la serie socio-cultural. A su vez, este se encargó de difundir los films por medio de la organización de festivales, encuentros en cineclubes y programas de televisión. Entre tantos ejemplos sobresalen los cortometrajes dedicados a la Generación de la ruptura, un grupo de artistas que arremetieron contra el muralismo a través del neofigurativismo y la abstracción. La trilogía titulada *La creación artística* (Juan José Gurrola, 1965) –sobre las personalidades de Alberto Gironella, Vicente Rojo y José Luis Cuevas– evidencia un claro enfoque intermedial a través del registro y la intervención del proceso artístico y de las obras plásticas mediante procedimientos cinematográficos innovadores. Asimismo, *Tamayo* (Manuel González Casanova, 1967) aborda el proceso creativo de una sola pieza de Rufino Tamayo, un mural, complementado con la combinación de cuatro voces, entre informativas y poéticas. También es posible señalar otros films abocados a las artes visuales como *José Guadalupe*

3 En el año 1964 celebró el I Festival Argentino del Film de Arte, el cual alcanzó un gran éxito de público.

4 Para profundizar en el estudio de dicho organismo y adentrarse en el análisis de los cortos allí producidos (Cossalter, 2017; Campo, 2012).

5 En 1959 planificó la Sección de Actividades Cinematográficas al interior de la Dirección General de Difusión Cultural y en 1960 instauró la Filmoteca de la UNAM.

Posada (1966) –en torno a los grabados y caricaturas de la artista plástica homónima– y *Siqueiros* (1969) –recorrido narrativo en derredor a una exposición de dicho artista–, ambos de González Casanova, y *Arte Barroco* (1968-72) –registro de la arquitectura y los ornamentos de una iglesia barroca– de Juan Guerrero y Carlos González Morantes. A su vez, resaltamos la importancia de *Mural Efímero* (Raúl Kamffer, 1968-73), cortometraje que marcó uno de los puntos más altos del encuentro entre el arte, la universidad, el cine y el compromiso político. Finalmente, por fuera del ámbito universitario se distingue el film de Jomí García Ascot *Remedios Varo* (1965), un montaje dinámico sobre una selección de las obras de la artista española radicada en México, y la producción de cortos sobre arte de Felipe Cazals para el programa televisivo “La hora de Bellas Artes” auspiciada por del Instituto Nacional de Bellas Artes: *¡Qué se callen!* (1965), *Leonora Carrington, el sortilegio irónico* (1965), *Alfonso Reyes* (1965) y *Cartas de Mariana Alcoforado* (1966)⁶.

Por otro lado, Brasil y Chile no contaron con organismos específicos que promovieran el desarrollo de esta corriente. Sin embargo, existieron igualmente propuestas institucionales, universitarias, independientes y autorales que, de forma innovadora, rescataron y se ocuparon de la obra de personalidades y prácticas singulares del ámbito artístico local, así como reflexionaron sobre el vínculo entre el arte y la cultura popular. En relación a Brasil, cabe mencionar el accionar del Centro Popular de Cultura –proyecto político-cultural de la Unión Nacional de Estudiantes de Río de Janeiro, activo en el primer lustro de la década del sesenta– en tanto principal motor del nuevo cine brasileño y antecedente inmediato del *cinema novo*. Si bien no produjo films sobre arte, su concepción de un arte nacional y popular guió la producción moderna de los años venideros. En derredor a la tipología fílmica que nos convoca rescatamos, por ejemplo, *Arte no Brasil de Hoje* (Gerson Tavares, 1959) –documental que coloca el foco de atención en el trabajo de reconocidos arquitectos, pintores, paisajistas y escultores de distintas ciudades de Brasil. *Mário Cruber* (Rubem Biáfara, 1966), un film concebido por el Instituto Nacional de Cinema Educativo en torno al proceso creativo y la obra del multifacético artista plástico homónimo, asociado en los años sesenta con el realismo fantástico. *Arte Pública* (Jorge Sirito de Vives y Paulo Roberto Martins, 1967), cortometraje documental que recupera las instalaciones de algunos artistas renovadores de Brasil en la época y recorre de manera dinámica la novena edición de la Bienal de San Pablo. *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969), corto testimonial acerca del sambista carioca. *A Fonte* (André Luiz Oliveira, 1972), film breve que registra la creación de una escultura-monumento del artista plástico Mario Cravo Jr. *Ensino Artístico* (Gerson Tavares, 1973), film de encargo del Ministerio de Educación sobre la importancia de la enseñanza de las artes y su papel en la formación estudiantil. Y *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1977), propuesta rupturista que intercala imágenes del funeral del artista plástico con una aproximación experimental a su obra, entre otras producciones.

6 Para examinar el contexto cultural y cinematográfico de inserción del cortometraje moderno en México y el estudio de algunos exponentes del film sobre arte, véase Cossalter (2018).

En cuanto a la cinematografía chilena, dos entidades colaboraron con la renovación expresiva y semántica del cine local: el Instituto Filmico de la Universidad Católica, creado en 1955 y dirigido por Rafael Sánchez, y el Centro de Cine Experimental, puesto en marcha en 1957 por Sergio Bravo, con apoyo de la Universidad de Chile. Aunque dichas instituciones efectivamente albergaron algunos pocos cortos sobre arte, lo cierto es que, como en el caso brasileño, sobresale la impronta nacional y popular sobre el arte y las artesanías que las mismas propagaron. Dentro del primero se destacan dos obras de carácter pedagógico: *Mimbre y greda* (Patricio Guzmán, 1966), docu-ficción sobre la historia del mimbre y la cerámica contada por un artesano popular, y *Pintura franciscana del siglo XVII* (Rafael Sánchez, 1967), un mediometraje que toma tres cuadros sobre la vida de Francisco de Asís, ubicados en el Convento de San Francisco en la ciudad de Santiago, para explicar cuestiones técnicas y elaborar posibles interpretaciones. Al interior del segundo también hallamos dos propuestas concretas: *Mimbre* (Sergio Bravo, 1957) –acerca del proceso de trabajo minucioso con mimbre del artesano “Manzanito”– y *Pintando con el pueblo* (Leonardo Céspedes, 1971) –corto documental referido al arte popular y la creación conjunta de murales vinculado a la Unidad Popular bajo el gobierno de Salvador Allende–. A su vez, apuntamos algunos films de corte institucional o privado sobre la temática del arte: *Los artistas plásticos de Chile* (Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic, 1960) –film breve documental de la casa productora Cineam que focaliza en los talleres de distinguidos pintores y escultores chilenos, así como registra la primera Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal–, *Así nace un ballet* (Jorge Di Lauro, 1957) –corto producido por Emelco en torno al proceso de puesta en escena de *Carmina Burana* llevada a cabo por los profesionales del Ballet del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile–, y *Creación Popular* (Dunav Kuzmanic, 1971), un documental concebido por Chile Films que vislumbra la cultura popular a través de ciertos oficios tradicionales donde se articula el trabajo y el arte⁷.

2.2. El caso cubano

A diferencia de lo acaecido en los países latinoamericanos abordados anteriormente, en Cuba la renovación del cine fue alentada y sustentada por una estructura estatal, oficial e industrial. La Revolución de 1959 llevó adelante un proceso de transformación no sólo en términos políticos, sino también a nivel cultural. Fue precisamente el Estado el que impulsó y legitimó un proyecto cultural y artístico a gran escala, revalorizando lo nacional y democratizando el acceso a la cultura. Para este cometido, nuevas instituciones fueron creadas. En esta línea, el cine ocupó un lugar preponderante desde los inicios. Al poco tiempo de consumada la Revolución surgió la Sección de Cine de la Dirección de Cultura de la Institución Armada, y fue para el 24 de marzo que, mediante la Ley 169, se fundó oficialmente la primera entidad de carácter cultural: el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). La primera línea de la ley es toda una declaración de principios, puesto que

7 Si bien no se ha analizado concretamente la tendencia del film sobre arte en Brasil y en Chile, se recomienda la lectura del siguiente artículo para aproximarse a la temática del film breve como impulsor de la modernidad en ambos países (Cossalter, 2019).

sostiene que “el cine es un arte”⁸, aun cuando por la complejidad del proyecto general este se configure bajo las directrices de una industria. En este sentido, como afirma Manuel Pérez, “el nuevo organismo estatal se proponía responder a las necesidades de la Revolución afirmando su particular especificidad cultural” (2010, 46). Es decir que el cine era considerado no sólo un medio de expresión artística, sino también un vehículo de transmisión de nuevos ideales capaz de encabezar un modelo cultural sólido y de gran alcance (Pérez López, 2011, 2). Es por ello que, entre tantas medidas, se forjó una Cinemateca y se instauró un Departamento de Divulgación Cinematográfica tendiente a difundir el cine en toda la isla. De allí se desprende el profundo carácter patrimonial que dicha entidad le confería a la producción audiovisual.⁹ Asimismo, se montó un Departamento de Publicidad que originó un movimiento gráfico conocido como *cartelismo*, dentro del cual participaron artistas plásticos de renombre como René Portocarrero, Raúl Martínez y Umberto Peña, lo que da cuenta del vínculo estrecho entre las disciplinas artísticas y las prácticas intermediales suscitadas. De acuerdo con Roberto Garcés Merreno, “en el caso del cartel no sólo rebasó la mera promoción comercial de la obra cinematográfica, sino que también fue un incentivo y una preparación para que los artistas desarrollaran su obra con fines extracinematográficos” (2007, 13). De este modo se evidencia cómo el séptimo arte y el ICAIC formaban parte de un proyecto articulado.

En marzo de 1959 salió a la luz el suplemento cultural “Lunes de Revolución” –al interior del periódico *Revolución*–, dedicado a la gráfica y a la literatura, aunque incluyó ensayos sobre cine, artes plásticas, música y danza; y en abril de ese mismo año se constituyó Casa de las Américas, institución destinada a promocionar la producción e investigación artística y cultural latinoamericana –así como difundir el material– a través de premios, concursos y festivales. Por otro lado, en 1961 se erigieron el Consejo Nacional de Cultura, organismo que funcionó como faro del programa cultural de la Revolución, y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), reducto que aunó a la intelectualidad cubana. Los objetivos propuestos para esta última dejan entrever el plan integral proyectado, el cual toma como base el dinamismo de las esferas artísticas y el contacto con expresiones foráneas, aunque como bien señalamos la vindicación de lo local tendría un peso fundamental. Algunos de estos lineamientos eran: incentivar la formación, motivar la interacción entre artistas y escritores, establecer una red de relaciones entre diferentes órganos culturales del Estado, fomentar los vínculos con artistas extranjeros.

Poco tiempo después, y como parte de este trayecto, se puso en marcha la Escuela Nacional de Arte, que contemplaba la enseñanza en las ramas del ballet, la música, el teatro y la plástica. Por ejemplo, en el campo de las artes visuales sobresalió de forma temprana la experimentación del

8 “Ley de creación del ICAIC”, *Gaceta Oficial*, Primera Sección La Habana, 2 de marzo de 1959.

9 Al respecto, la Cinemateca, creada el 6 de febrero de 1960, fue pensada desde el comienzo como “un departamento cultural del ICAIC, con el propósito fundamental de conservar indefinidamente el patrimonio cinematográfico nacional y otros materiales fílmicos extranjeros, para su utilización con exclusivos fines de estudio, investigación, educativos y para su exhibición cultural y no comercial” (González, 2013, 283).

lenguaje, la cual se combinó en ciertas expresiones con una función social comunicativa bien concreta; común denominador con las demás esferas artísticas. Algunas tendencias destacadas fueron las del arte figurativo por medio de la nueva figuración, la abstracción, el expresionismo, el pop-art y el cartelismo ya mencionado. Por el lado de la música, se abrieron líneas de investigación en torno a la música pop, la corriente beat y la experimentación electrónica. A su vez, la Nueva Trova, surgida en los años sesenta, combinaba la música popular con letras progresistas estrechamente asociadas a los principios de la Revolución. Allí asomaron, entre otras, las figuras de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.

Así pues, dentro de este contexto, la imbricación entre el carácter estético, la proyección cultural y el sesgo político tuvo un rumbo singular en el terreno cinematográfico. Nuevamente, el texto de creación del ICAIC resulta iluminador, puesto que afirma que “el cine debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución”¹⁰. Es decir que la dimensión artística de la expresión cinematográfica era necesariamente el punto de partida para alcanzar cualquier objetivo de índole socio-cultural. Como bien señala Roberto Garcés Marreno, “enriquecer la realidad desde la creación fílmica, hacer posible mediante la experiencia estética una reflexión más profunda del contexto en el que se inserta solo es posible a través de un cine legítimamente artístico” (2007, 19). De esta forma, si bien durante la primera década de existencia el ICAIC ofreció alrededor de noventa notas de enciclopedia, más de ochenta cortos didácticos y más de doscientos documentales destinados a propagar el accionar de la Revolución con un tono propagandístico (García Borrero, 2007, 162), también podemos apreciar una línea de producción de películas documentales, experimentales, de ficción y de animación que abordan la cultura cubana encauzando el contenido político desde la reflexión y exploración del lenguaje fílmico. Entre las temáticas predilectas sobresalen el carnaval, en auge durante los años sesenta y setenta, y las diversas disciplinas artísticas.

Ahora bien, las fiestas locales y el arte nacional conforman un patrimonio cultural que la Revolución pretendió recuperar y difundir a través del cine como parte de la identidad cultural que aspiraba construir y propagar. En consecuencia, podemos afirmar que la mayoría de estos films vislumbran una conexión directa con el campo cultural emergente o dominante y activo, así como revisten una función social concreta, por lo que se constituyen en tanto patrimonio del presente (Colin, 2014). Por tal motivo, concordamos con Janice Argailot, cuando expresa que “la defensa del patrimonio cultural no significa el encierro en el pasado, sino más bien la construcción del futuro. Así, en Cuba como en cualquier lugar, el patrimonio no es una simple herencia. Lo construyen también las generaciones presentes” (2012, 16-17). Por lo dicho, el cine producido desde el ICAIC manifiesta una voluntad consciente por forjar un patrimonio del y para el presente, al mismo tiempo que edifica un documento para la posteridad. A tal efecto, la labor de preservación de la Cinemateca desde su nacimiento ha sido medular en pos de sostener estas dos facetas en torno al acervo fílmico nacional.

10 “Ley de creación del ICAIC”, *Gaceta Oficial*, Primera Sección La Habana, 2 de marzo de 1959.

Entonces, como bien anticipamos, surgió en la Cuba posrevolucionaria una corriente que retrató el arte en un sentido amplio, colocando el foco de atención en la valorización de lo nacional; punto estratégico que acerca dicha propuesta con la funcionalidad de cohesión cultural que la UNESCO le otorgó a esta tendencia en Europa durante la posguerra. Más precisamente, “la proyección del ICAIC asumió la cultura cubana como un todo orgánico y aunque reconoce su carácter complejo y múltiple, su cine construyó un proyecto con carácter cohesionador al nacionalismo enarbolado por la Revolución” (Joshua Malitsky, citado en Lloga Sanz, 2013, 156). Mientras que algunas obras no trascendieron de la simple descripción revalorizadora de determinada expresión o práctica artística local, otras configuraron una verdadera tendencia intermedial¹¹, acreedoras de la acepción específica del film sobre arte. Y aunque predominó el modelo documental, como corolario ineludible del compromiso comunicacional y la conciencia acerca del valor de la imagen en tanto documento histórico (Burke, 2005), los cruces con la ficción y el cine experimental fueron moneda corriente, en un contexto de exploración del lenguaje y renovación de las bases expresivas del cine.

Sin embargo, el primer documental de arte hecho en Cuba por una productora y un equipo de realización criollos es previo a la Revolución. Se trata de *La Habana, 1972* (1958) de Tomás Gutiérrez Alea, un cineasta que tuvo una larga y destacada trayectoria en el proceso iniciado un año más tarde. Este film, concebido por Cine-Revista, aborda la reconstrucción de la toma de La Habana por los ingleses a partir de la colección de grabados de la época de Álvaro González Gordon; una problemática de corte histórica que se enfocaría desde el arte de un modo similar en la producción venidera. Posterior a la Revolución mencionamos, entre otros ejemplos, *Cosmorama* (Enrique Pineda Barnet, 1964), un corto netamente experimental basado en un juego de luces y colores junto a una música concreta que toma como base el poema del pintor Sandú Darie. *Minerva traduce al mar* (Oscar Valdés y Humberto Solás, 1962), film experimental en donde dos bailarines danzan cerca del mar mientras se oyen versos de José Lezama Lima. *Juventud, rebeldía y revolución* (Enrique Pineda Barnet, 1969), film breve que, según Juan Antonio García Borrero, consiste en un “experimento teatral-plástico-danzario-cinematográfico-literario-sonoro” (2007, 259) en el que participan actores del Grupo de Teatro Experimental del ICAIC y gente del público. *Color de Cuba* (Bernabé Hernández, 1968), un documental en torno a la vida y obra del artista plástico René Portocarrero. Aquí incluimos los cortos *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963) y *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963), casos emblemáticos que analizaremos de inmediato. Dentro de una línea clásica ubicamos los cortometrajes *Cerámica* (Bernabé Hernández, 1962), documental didáctico sobre la técnica de elaboración de la cerámica, y *Pintura cubana* (Bernabé Hernández, 1962), un documental de divulgación acerca de los principales rasgos de la pintura cubana hasta el siglo XVII. De acuerdo a una definición más abarcadora del film sobre arte apuntamos algunas obras como *Combo universitario* (Juan Carlos Tabío, 1963), sobre un conjunto musical de estudiantes universitarios. *Escuela de arte* (Bernabé Hernández, 1965), relativo a la

11 Seguimos aquí la definición de intermedialidad de Irina O. Rajewsky (2005), en tanto fenómeno que configura un cruce de fronteras entre medios de distinta naturaleza (50).

Escuela de Ballet de las Escuelas Nacionales de Arte de Cubanacán. *Historia de un ballet (suite yoruba)* (José Massip, 1962), film que intercala los ensayos y la representación de una obra llevada a cabo por el Teatro Nacional. *Aire frío* (Enrique Pineda Barnet, 1965), un montaje teatral de la obra de Virgilio Piñera, con puesta en escena del Grupo Teatro Experimental. *Y tenemos sabor* (Sara Gómez, 1967), film breve documental en torno a la música cubana y sus instrumentos más destacados.

2.3. Análisis filmico

Si bien Henri Lemaître (1959) fue uno de los primeros que, en pleno desarrollo de la corriente del film sobre arte, reflexionó sobre la misma, en la actualidad Guillermo G. Peydró es el principal referente en el estudio de esta. Su taxonomía compuesta por seis categorías resulta de suma utilidad para encarar el análisis en torno a dicha tipología filmica. La primera de ellas se denomina *Dramatización de la pintura*. En esta se ubican los films en donde el marco de la obra plástica se fusiona con el cuadro en su definición dentro de la gramática cinematográfica. El montaje, junto con los movimientos de cámara y las variaciones del encuadre, fragmentan la pintura y le añaden una temporalidad propia que abre paso a la narrativización de la obra. Asimismo, estos procedimientos posibilitan construir articulaciones dramáticas entre espacios y personajes. Si bien el autor le adjudica a esta variante la noción de *montaje invisible* característica del cine clásico, lo cierto es que en el contexto de la modernidad la autonomía de la cámara suele explicitarse. En segunda instancia aparece la *Tendencia poética*, en la cual se aprovechan plenamente las potencialidades que brinda el dispositivo filmico. Esta recurre a la poesía de forma estructural, a través de la manifestación sensorial y conceptual, del ritmo y de las articulaciones visuales. La tercera categoría está referida al *Documental divulgativo*, opción timorata que explora la obra plástica sin preocuparse demasiado por el costado estético ni develar el artificio. Básicamente pretende realizar un “análisis formal de orientación pedagógica” (2014, 26). En cuarto punto se sitúa el *Análisis crítico* del arte por intermedio del cine. Es decir, el medio cinematográfico es considerado una herramienta de complemento para la disciplina de la Historia del Arte. En quinto lugar, se encuentra el *Cine procesual*, en el que se registra el proceso creativo del artista. Generalmente el cineasta se adentra en los confines del taller y coloca el ojo de la cámara en el lienzo, en los instrumentos y en el hacer mismo. La última modalidad se corresponde con el *Cine de ficción*, mayormente dedicada a las biografías de artistas. Allí se combinan elementos de las otras fórmulas a partir de una puesta en escena metódicamente organizada¹². Asimismo, el autor propone como categoría *ad hoc* la idea del *film-ensayo*, que rompe las fronteras entre las tendencias anteriormente señaladas y pone el foco de atención en “la interrogación sobre cada una de las variables de que se compone la obra filmica” (2014, 30). La narración y la puesta en escena ofrecen en estos casos rasgos de singularidad con respecto a las formas establecidas. El cine-ensayo fue ampliamente teorizado en el campo de los estudios sobre cine por autores como Arlindo Machado (2010) y Josep María Català Domènech (2014). Se trata de una tipología que traspasa los límites del documental y que asume la autorreflexividad como principio

12 Cabe aclarar que estas categorías no necesariamente se presentan de forma aislada, sino que pueden convivir en una misma película.

constructivo. Finalmente, resulta pertinente mencionar que el corpus general de cortos cubanos sobre arte descripto se mueve a través de todo el arco de posibilidades dentro de dicha tipología, revisitando tanto las categorías de corte clásico-pedagógico como aquellas de carácter moderno.

Por otro lado, algunos postulados de Pascal Bonitzer (2007) en la relación del cine y la pintura también pueden emplearse en el análisis. Se destacan tres conceptos: el *cuadro* (en el cine se le suma el movimiento y el tiempo), el *plano-cuadro* (una pausa en el movimiento del film: se trata de aquellos instantes puramente plásticos de suspensión narrativa), y el *desencuadre* (procedimiento eminentemente cinematográfico que genera una tensión no narrativa). Asimismo, vale tener presente a la hora de acercarse a un film sobre arte la noción de *cineplástica*, teorizada por Ellie Faure (1956), la cual remite tanto a la plasticidad del cine como a la posibilidad de reinventar la plástica gracias a las capacidades expresivas de la cámara. Mucha importancia revisten dos de las subcategorías asociadas al concepto de *intermedialidad*, acuñado por Irina O. Rajewsky (2005), el cual se erige en tanto plataforma fundamental para el estudio del film sobre arte. En el caso de la *combinación medial*, la cualidad intermedial está dada por el proceso o el resultado de combinar al menos dos medios convencionales diferentes. Aquí los dos medios están presentes en su propia materialidad y colaboran en la producción de significado a su modo. Puede establecerse una mera conjunción de dos o más manifestaciones de medios diversos o una verdadera integración que no jerarquice sus elementos constitutivos. Por su parte, la variante denominada *referencia intermedial* consiste en referir en un medio a otro, a partir de la evocación o imitación de ciertas técnicas específicas de ese medio referido.

Adentrándonos en el análisis concreto de las dos producciones audiovisuales seleccionadas, el examen comparado de las mismas estará sustentado en dos enfoques metodológicos que nos permitirán profundizar tanto en la reflexividad formal como en la reflexividad política del corpus. Por un lado, el *análisis textual* (González Requena, 1980, 60) pone el foco en los sistemas y elementos significantes internos del film. Esta aproximación a la obra como texto nos posibilitará desentrañar las bases expresivas que subyacen a las relaciones intermediales entre el cine y las artes plásticas. Por otro lado, la *pragmática* (Plantinga, 1997, 2) se detiene en la observación de los aspectos sociocomunicativos del cine de no ficción: los usos del signo audiovisual en la sociedad. De este modo, dichas apreciaciones serán fructíferas a la hora de evaluar los usos y efectos del documental cubano sobre arte en el contexto socio-cultural de la época contemplada.

En principio, *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963) es un cortometraje de casi diez minutos de duración que combina de manera ágil y productiva el componente artístico y la dimensión política. Se trata de un documental, aunque con tintes ensayísticos, estructurado a partir de un montaje de imágenes de archivo acerca de las intervenciones estadounidenses en Cuba hasta la Revolución y grabados de dos artistas cubanos. Entretanto, *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963) también es un documental breve de duración similar, aunque en este el objeto artístico se integra en el plano cultural directamente vinculado a la ciudad de La Habana. Allí los cuadros pictóricos de René Portocarrero se articulan con la presencia del artista y con sus fuentes de inspiración: la arquitectura de la ciudad, la sociedad y las festividades.

Ahora bien, es posible reconocer en ambos una serie de indicadores preliminares que corroboran la interacción efectiva entre las esferas artísticas dentro de un proyecto cultural amalgamado y que potencian el proceso intermedial. En relación a *Grabados revolucionarios*, un primer elemento es la colaboración en el film de la Asociación de Grabadores de Cuba¹³. Otro dato a rescatar deriva de la trayectoria profesional del cineasta. Suárez estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes “San Alejandro”, se desempeñó como dibujante en comerciales e ingresó al campo del cine en el rubro de la dirección de fotografía; elementos que reflejan su formación visual y que se plasman en el producto audiovisual. Un tercer factor a señalar es la presencia en el film de grabados del artista Umberto Peña, quien también había estudiado en la Academia “San Alejandro” y había trabajado como diseñador gráfico para el Departamento de Publicaciones del ICAIC y el Consejo Nacional de Cultura, así como había comenzado a colaborar recientemente en la revista *Casa de las Américas*. En cuanto a *Portocarrero*, el realizador del film, Manet Lozano, además de cineasta era escritor y dramaturgo. Fue director del Conjunto Dramático Nacional y en 1961 ingresó como miembro del Comité Nacional de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Asimismo, contribuyó como ensayista y crítico de cine en las revistas *Casa de las Américas* y *Cine Cubano*, entre otras. Es, en teoría, nieto del pintor y grabador impresionista francés Édouard Manet. Por otra parte, René Portocarrero, quien ya tenía una larga trayectoria previamente a la Revolución, fue delegado al Primer Congreso Nacional de Escritores de Cuba en 1961 y cooperó, al igual que Peña, con el Departamento de Publicaciones del ICAIC en la línea del cartelismo. Entre su vasta obra destacamos *Figuras del carnaval* (1962) y *Paisaje de La Habana* (1962-63).

Al interiorizarnos en la estructura narrativa y compositiva de *Grabados revolucionarios*, constatamos que son las voces en *over* –una masculina y otra femenina– las que vertebran el relato. Sin embargo, a pesar de cumplir un rol informativo, el tono poético y la forma dialógica que presentan rompen con la voz tradicional del documental institucional clásico. Asimismo, esta variable expresiva le aporta un ritmo más dinámico al montaje entre la línea del archivo y la del arte; tratamiento que evidencia un alto nivel reflexivo. Por el lado de *Portocarrero*, el film adopta un carácter semibiográfico en donde la voz narradora también asume un papel rector puesto que, a través de frases con cierto lirismo, expone las características de la obra del pintor, así como guía y acompaña el montaje entre las imágenes de la ciudad y del carnaval, el proceso de trabajo y la mostración de las piezas pictóricas.

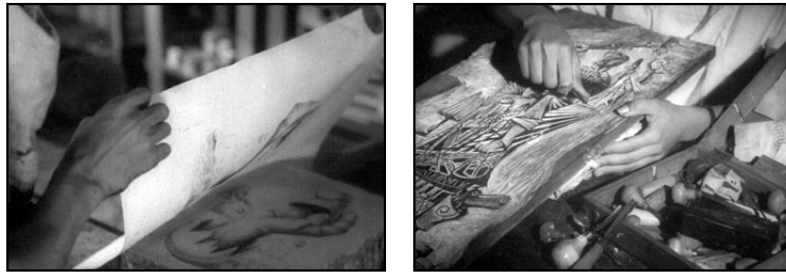
En lo que respecta al metraje de archivo dentro del primer corto, este consiste en un derrotero histórico cronológico de las intervenciones de Estados Unidos en la isla por medio de fotografías e imágenes en movimiento documentales, conjugadas con unos pocos discursos en *over*, audios de noticiarios y los aportes de las voces narradoras que en algunas oportunidades proveen datos históricos concretos: “En 1898 iba a nacer una República”; en otras exponen consignas populares:

13 La misma fue fundada en 1950 por Carmelo González Iglesias quien, luego de concretada la Revolución, ocupó diversos cargos directivos y docentes, como Jefe de cátedra de grabado en la Escuela Nacional de Arte y presidente de la sección de artes plásticas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, entre otros.

“Sindicatos... demandas... huelgas...”; e incluso emiten un juicio de valor en tono sarcástico: “¡Bravo señor presidente, qué seguros estamos, qué bien nos cuidan!”. En lo concerniente al campo artístico, el mismo se manifiesta en tanto proceso creativo y como obra. En este sentido, al menos dos de las categorizaciones de G. Peydró se hacen presentes: el cine procesual y la dramatización de la pintura. No obstante, lo poético enmarca al corto en su totalidad, ya que se fusiona con lo político y termina por suavizar el tono propagandístico, aunque ciertamente el aspecto comunicacional, informativo y de divulgación ocupa un espacio medular. Por tal motivo, concordamos con José Manuel Valdés-Rodríguez en que:

Alguna vez el documental de arte no aspira a recrear el fresco, el cuadro, los dibujos y grabados y caricaturas por ellos mismos y con un objetivo estético, sino para aludir a un hecho determinado, para exponer un suceso histórico, en función didáctica o dilucidadora (2010, 172).

El film se inicia con las imágenes del artista en su taller en pleno desarrollo de una de las etapas del grabado: la obtención de la estampa mediante una prensa manual, en este caso sobre una matriz de piedra –litografía-. Luego, en dos ocasiones más a lo largo del recorrido podremos observar otras fases del proceso creativo y otras técnicas: por ejemplo, el tallado con gubias en una superficie de madera –xilografía- y la ultimación de detalles en una obra casi terminada.



Figuras 1-2.

Fotogramas del film *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963)

Todos estos momentos se caracterizan por su composición a través de encuadres cerrados, que centran su atención en las manos del artista y sus herramientas de trabajo. Ahora bien, el núcleo medular de la representación del arte y de la intermedialidad está en el abordaje de la obra como producto en donde el *marco* del grabado se funde con el *cuadro* en su acepción filmica. El grabado, gracias a los movimientos verticales y horizontales de cámara, junto con las variaciones del encuadre, se fragmenta y adquiere una temporalidad netamente cinematográfica, generando una verdadera combinación medial en términos de Rajewsky. Es decir que estos recursos narrativizan la obra plástica en función de los postulados propuestos por las voces en *over* y el contrapunto con las imágenes documentales. En aquellos grabados de gran extensión la cámara se detiene de forma lenta y

progresiva en cada uno de los núcleos de conflicto que componen la pieza, constituyendo una unidad dramática orgánica. En otros casos, el emplazamiento del dispositivo filmico capta la totalidad de la obra o un fragmento amplio de la misma para posarse de manera estática conformando un *plano-cuadro*. Asimismo, rescatamos dos cualidades en torno a dichas obras visuales que, desde un enfoque pragmático y en articulación con lo intermedial, permiten reparar en los aspectos sociocomunicativos del documental: la focalización en las consignas e inscripciones que ofrecen los grabados –“progreso”, “trabajo”, “paz”, “elecciones”, “reforma educacional”, “nacionalización de empresas extranjeras”– y la representación visual de situaciones exhibidas en el material de archivo, sobre todo imágenes de violencia y represión.

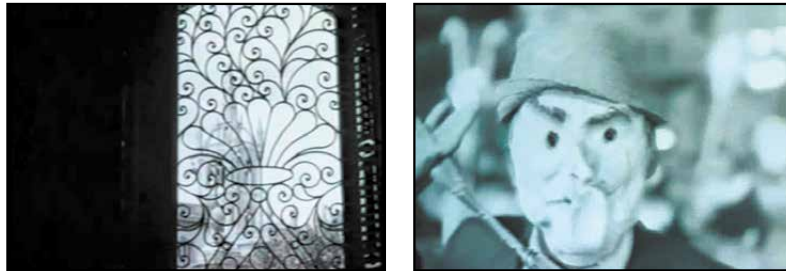


Figuras 3-4.
Fotogramas del film *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963)

Ambas estrategias están en virtud del objetivo comunicacional propuesto: informar al pueblo cubano acerca de las sucesivas intervenciones sufridas por parte de los Estados Unidos, divulgar los derechos conquistados a partir de la Revolución y mostrar el compromiso de los artistas en la difusión de dicho estado de situación. No es casual que este cortometraje iniciara su concepción en 1962, etiquetado como el “Año de la Planificación”, durante el cual se produjo la expulsión de Cuba de la OEA y se desarrolló la denominada “Crisis de los misiles”, conflicto desatado entre Cuba, la Unión Soviética y los Estados Unidos que derivó en un bloqueo momentáneo por mar y tierra de la Isla.

En el segundo film breve revisado, aquellas imágenes que no se conectan estrictamente con el mundo artístico están compuestas por paneos de la ciudad, su cultura y el carnaval; motivos visuales de referencia para el artista plástico abordado que se transforman, a su vez y de acuerdo al proyecto cultural de la Revolución, en marcas identitarias de un patrimonio del presente al cual se pretende registrar y difundir. A tal efecto, y como bien señala Siegfried Kracauer (1996, 254) a propósito de este tipo de propuestas al interior de la tendencia del film sobre arte, “con el fin de intensificar la atmósfera de realidad en la cual parece respirar la cámara, las manifestaciones biográficas se complementan a veces con planos de la gente y los paisajes en los que se inspiró el artista”. Ahora bien, dicho metraje está atravesado por un lenguaje cinematográfico moderno que se halla en sintonía con el enfoque de

aproximación al objeto de arte y con el montaje pujante que enlaza las distintas partes: movimientos horizontales y *zoom in* a las fachadas de los edificios; postales enmarcadas y estáticas del frente de las casas que derivan en instantes puramente plásticos –y que remiten al concepto de *plano-cuadro* de Bonitzer así como a la categoría de la *referencia intermedial* de Rajewsky–; planos cortos y cerrados, en picado y contrapicado, de las comparsas en el carnaval, que sostienen el ritmo frenético del mismo.



Figuras 5-6.
Fotogramas del film *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963)

En relación al abordaje del universo artístico, al igual que en el film anterior, aquí también predominan las mismas categorías teorizadas por G. Peydró: el cine procesual y la dramatización de la pintura. Si bien es cierto que el montaje de impronta poética y la autorreflexión del lenguaje podrían asimismo acercar al producto a formas próximas al cine-ensayo. Después de las postales arquitectónicas inaugurales aparecen, mediante un desenfoco como transición, los primeros cuadros del artista, los cuales ocupan la totalidad del cuadro fílmico. Acto seguido, un plano de conjunto del taller y los caballetes da paso a un primer plano de Portocarrero que sonríe para culminar el prólogo del film.



Figuras 7-8.
Fotogramas del film *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963)

Luego de los créditos podemos apreciar al pintor en pleno proceso de trabajo al tiempo que la voz narradora comienza el recorrido de enlace entre las imágenes de la ciudad y los cuadros terminados que desfilan a pantalla completa por corte directo: “en La Habana, una noche, desde un décimo piso, Portocarrero redescubrió su ciudad”. Movimientos lentos de cámara descubren de lado a lado piezas pictóricas de tamaño considerable. El componente religioso se hace presente a través de una serie de cuadros sobre vírgenes amazonas. Nuevamente la cámara se posiciona cerca de Portocarrero, por detrás, y dirige su mirada hacia el lienzo que empieza a tomar forma para luego exhibirnos el cuadro completo junto a otros del mismo tenor. Ahora bien, promediando el film las imágenes documentales del carnaval comienzan a ganar protagonismo, en conjunción de las piezas dedicadas a esta temática y una voz en *over* que marca la importancia de esta festividad en la obra del pintor: “si el carnaval no existiera, René Portocarrero lo habría inventado”. La música de percusión propia del carnaval guía en este caso el montaje de dichas producciones plásticas. Por último, podemos destacar el movimiento evidente de cámara que efectúa un paneo a ambos lados sobre una superficie repleta de cuadros del protagonista del film mientras que el narrador subraya el reconocimiento internacional que este ha recibido: “la exposición internacional de San Pablo al otorgarle el premio Samba a René Portocarrero reconoce ante todo la trayectoria impecable de un gran pintor”.

Como ya anticipamos este cortometraje manifiesta una doble función en torno a la defensa del patrimonio nacional: el rescate y la difusión de la obra de un artista cubano que valoriza aspectos de la identidad local, así como la puesta en imágenes de dichos rasgos culturales identitarios. En este sentido, acerca de las imágenes del carnaval que sobresalen en el documental examinado, coincidimos con Lianet Irene Rodríguez Pérez y Silfredo Rodríguez Basso cuando expresan que

entre los elementos que integran el patrimonio cultural vivo se encuentran las fiestas, espacios que fortalecen el sentido de identidad cultural y donde las personas comparten y derrochan su alegría, por lo que deben ser salvaguardadas para evitar su desaparición del imaginario colectivo (2019, 5).

Aunque podría resultar anecdótico, lo cierto es que este film salió a la luz en el designado “Año de la Organización” durante el cual, entre otros hitos de carácter cultural, la Cinemateca de Cuba, entidad fundamental en la preservación del patrimonio cinematográfico nacional, fue admitida como miembro permanente de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).

Por último, *Grabados revolucionarios* concluye con una exposición de los grabados y la última alocución de las voces que marca el punto más álgido de la reflexividad formal y política: “así termina”, expresa una; “no, así comienza”, responde la otra. Las dos líneas narrativas –el recorrido del artista y su obra, y el devenir histórico intervencionista– culminan en un gesto fundacional. Dicho de otro modo, el relato audiovisual –la propuesta comunicacional– finaliza en el punto en donde se inicia la historia posrevolucionaria de Cuba. *Portocarrero* también acaba con una premisa que parte de un presente entendido no como un mero corte sincrónico, sino en tanto un proceso activo de afectación directa en el devenir inmediato. Este cierra con un primerísimo plano de un rostro dentro del último cuadro exhibido, al mismo tiempo que la voz en *over* pregona las más recientes líneas de trabajo de un artista

todavía vigente y productivo en el campo cultural cubano: “Y he aquí que un nuevo tono se anuncia: severo, dramático, misterioso. René Portocarrero no terminará nunca de asombrarnos”.



Figuras 9.

Fotogramas del film *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963)



Figuras 10.

Fotogramas del film *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963)

3. Reflexiones finales

A lo largo del presente artículo hemos procurado desentrañar los aspectos característicos de la corriente del film sobre arte en la Cuba posrevolucionaria. En contraposición a países de la región como Argentina y México, que habían desarrollado una sólida industria cinematográfica y que sustentaron en la década del sesenta esta tendencia renovadora desde espacios alternativos/universitarios, u otros como Brasil y Chile, con producciones sobre arte imbricadas en la cultura popular y sin un estímulo institucional a gran escala, el caso cubano resulta singular. La modernización del cine y el impulso a dicha corriente fueron promovidos por una estructura estatal, oficial e industrial: el ICAIC. Como parte del proyecto general de la Revolución, la transformación social propuesta implicó la democratización del acceso a la cultura y la valorización del patrimonio nacional. Para ello, se crearon nuevas entidades que se encargaron de propiciar y difundir las prácticas artísticas y literarias locales, lo cual suscitó un

marcado dinamismo y contacto estrecho entre las diversas esferas culturales. Este rasgo se vislumbra con claridad en el ámbito cinematográfico. Si bien, de acuerdo a los objetivos comunicacionales fijados por la Revolución, predominó el documental divulgativo o propagandístico, lo cierto es que también se conjugaron las iniciativas de corte político y cultural con procesos intermediales que, a partir de procedimientos innovadores, colocaron el foco de atención en el rescate de un patrimonio del presente con vistas a incidir de manera efectiva en la sociedad y construir una memoria audiovisual para el futuro. Dentro de estas dos variables se desarrolló la corriente del film sobre arte en Cuba durante el período abordado.

En este sentido, el corpus de análisis escogido estuvo constituido por dos ejemplos paradigmáticos en donde la premisa informacional, la iniciativa cultural y el objeto artístico se articulan mediante estrategias y recursos filmicos modernos. De este modo, a partir de los casos examinados estamos en condiciones de reafirmar que la corriente del film sobre arte en Cuba revaloriza el patrimonio cultural nacional para, a través de la intermedialidad y la experimentación estética del lenguaje, abordar lo social y lo político en un sentido amplio, aunque también particularizado. En definitiva, como bien expresa Manuel Pérez, uno de los fundadores del ICAIC: “Propaganda, divulgación, rescate de la historia y testimonio de la inmediatez serían parte de la producción cinematográfica, pero siempre a partir de búsquedas expresivas (...) tratando de alcanzar validez artística como máxima aspiración para una auténtica eficacia comunicativa y política” (2010, 46).

Para concluir, sería interesante en futuros trabajos poder profundizar en algunas líneas de investigación que se desprenden de este escrito, como por ejemplo la exploración del devenir en el vínculo entre el arte visual y el cine cubano conforme el paso de las décadas en relación a los vaivenes del proyecto encauzado por la Revolución; o el estudio pormenorizado y comparado del film sobre arte en Latinoamérica en busca de similitudes y diferencias a la hora de conjugar la propuesta estética y el perfil social, sobre todo en un contexto de renovación del campo cultural, paulatina conciencia en torno al patrimonio artístico y cultural, y creciente efervescencia social como los sesentas.

Referencias bibliográficas

- Argaillot, J. (2012). Cuba y el patrimonio cultural cubano y caribeño desde los principios de la Revolución. *Anuario Americanista Europeo*, 10, 1-19.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Campo, J. (2012). De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta. En *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (pp. 39-65). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Català Domènech, J. M. (2014). *El Cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Colin, C. (2014). Patrimonio del presente: fundamentos y límites. En *La noción de patrimonio en Ciencias Sociales: controversias, usos y abusos*. Santiago: Universidad de Chile.
- Cossalter, J. (2017). El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética. *Sociohistórica*, 40 (35), 1-22.
- Cossalter, J. (2018). El cortometraje latinoamericano moderno. Experimentación estética y vínculos con el campo cultural en Argentina, Cuba y México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 40 (113), 9-39.
- Cossalter, J. (2019). El cortometraje como impulsor primigenio de la modernidad cinematográfica en Brasil y en Chile. Entre la pesquisa estética y el compromiso social. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 12, 17-54.
- Faure, E. (1956). *La función social del cine*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Garcés Marrero, R. (2007). *La labor del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en la producción del ideal social de la Revolución Cubana en los sesenta*. Trabajo de Diploma. Santa Clara, Cuba: Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas.
- García Borrero, J. A. (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Libros de Ultramar.
- G. Peydró, G. (2013). Después de la abolición del marco: tres tendencias del cine italiano sobre arte alrededor del 1948. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 37, 34-61.
- G. Peydró, G. (2014). *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- González, R. (Coord.). (2013). *Coordenadas del cine cubano 1*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- González Requena, J. (1980). Film, texto, semiótica. *Contracampo*, 2 (13), 51-61.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Lamaître, H. (1959). El film sobre arte. En *El cine y las bellas artes* (pp. 37-65). Buenos Aires: Losange.
- Lloga Sanz, C. C. (2018). Archivar la memoria visual. Herramientas para la caracterización del cine documental del oriente de Cuba. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 30, 155-166.
- Machado, A. (2010). El filme-ensayo. *La Fuga*, 11. <https://lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Pérez, M. (2010). El ICAIC y su contexto entre 1959 y 1963: Nacimiento, primeros pasos, primeros contratiempos. En *Conquistando la utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después* (pp. 43-62). La Habana: ICAIC.

- Pérez López, A. (2011). *El ideal social en el documental del ICAIC, de 1959 a 1965*. Trabajo de Diploma. Santa Clara, Cuba: Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, 43-64.
- Rodríguez Pérez, L. I. y Rodríguez Basso, S. (2019). Una mirada a las fiestas populares tradicionales en Cuba y a su salvaguardia. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*. <https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/01/fiestas-populares-cuba.html>
- Valdés-Rodríguez, J. M. (2010). *Ojeada al cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.



Imagen: Emily Chiriguaya

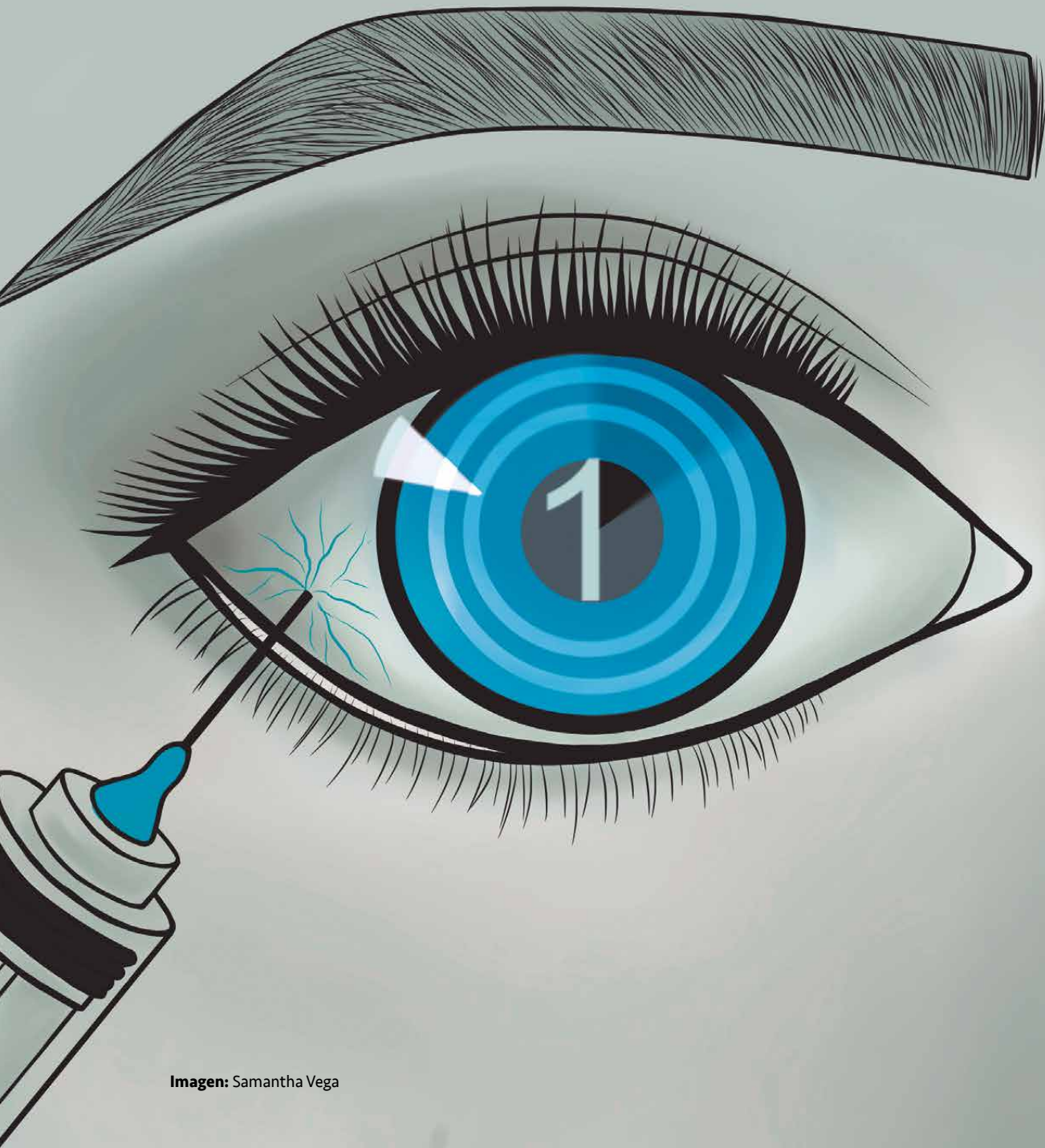


Imagen: Samantha Vega

Sobre una posible crítica cinematográfica para una mirada anestesiada

About a possible film criticism with regard to an anesthetized gaze

Resumen:

En la actualidad, la crítica cinematográfica afronta un desafío: la mirada contemporánea está atezada y saturada por la exposición continuada a una infinidad de imágenes. Ante esta circunstancia se hace necesaria una perspectiva crítica de carácter intempestivo que dialogue con las distintas imágenes, vindicando, como escribe Agamben, una relación desfasada con el tiempo presente. Este artículo explora la posibilidad de que el cine sea un medio todavía capaz de articular un reparto sensible de esta inflación creciente de imágenes. La crítica será la encargada de explorar ese camino a través de una micrología en torno al plano como la que realizó Serge Daney con el cine de los Straub. Un camino que extrema lo que Peter Sloterdijk denomina *a priori del dolor*, es decir, la *quemadura* que las imágenes pueden causar sobre nosotros.

Palabras claves:

Anestésica; Archivo; Cadáver; Cine; Modernidad; Plano.

Sumario. 1.Introducción. 1.1.Los riesgos de ver en demasía. 1.2.El club silencio. 2.¿Dónde se encuentra el cine? 2.1.El mal de archivo. 2.2.Si el cine fuese un cadáver. 3.La imagen se descama. 4.Conclusiones.

Como citar: Alonso de la Fuente, A. (2022) Sobre una posible crítica cinematográfica para una mirada anestesiada. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 41-57.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a2](https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a2)

Abstract:

At present, film criticism faces a challenge: the contemporary gaze is gripped and saturated by continuous exposure to an infinity of images. In order to deal with this circumstance, a critical perspective of an untimely nature is necessary to dialogue with the different images, vindicating, as Agamben writes, an outdated relationship with the present time. This article explores the possibility that cinema is still a medium capable of articulating a sensible distribution of this growing inflation of images. Critics will be in charge of exploring this path through a micrology around the shot like the one Serge Daney did around the Straub's cinema. A path that assumes what Peter Sloterdijk calls *a priori pain*, that is, the burn that images can cause on us.

Keywords:

Anesthetic; Archive; Cinema; Corpse; Modernity; Shot.

Ángel Alonso de la Fuente

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

a.adela Fuente2481@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4135-8872>

Enviado: 13/09/2021

Aceptado: 23/11/2021

Publicado: 15/01/2022



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

1.1 Los riesgos de ver en demasía

En una carta escrita por Gershom Gerhard Scholem, fechada en septiembre de 1933, puede leerse lo siguiente: “mi ojo está enteramente negro y lleno / mi mirada nunca se vacía” (Scholem, 1987, 83). Tales versos se hacen especialmente pregnantes considerando que el destinatario de la carta no fue otro que Walter Benjamin, quien en los años venideros remitiría a Scholem sus sucesivas investigaciones en torno a Baudelaire. Justamente el *spleen baudeleriano* estudiado por Benjamin es testimonio de una mirada que, como la de Scholem, ha sido derrotada; víctima de un cansancio sobrevenido cuando se expone “el aparato sensorial humano a shocks físicos que tienen su correspondencia en shocks psíquicos” (Buck-Morss, 1993, 70). La mirada parecería haber renunciado a ver, tan atenzada como lo estaba *El Viejo Saltimbanqui* (1869) en un poema en prosa de Baudelaire:

Aquí, la miseria absoluta, la miseria vestida para colmo de horror, con harapos cómicos, cuyo contraste se debía más a la necesidad que al arte. ¡Aquel miserable no se reía! No lloraba, no bailaba, no gesticulaba, no gritaba, no cantaba ninguna canción, ni alegre, ni triste, no imploraba. Estaba mudo e inmóvil. Había renunciado, había abdicado. Su destino estaba cumplido (Baudelaire, 1994, 46).

Unos ojos que efectivamente ven, pero que al ser “bombardeados con impresiones fragmentarias ven demasiado –y no registran nada” (Buck-Morss, 1993, 72). Susan Buck-Morss ha denominado *anestésica* a esta organización sensorial entumecida y anestesiada típica de la experiencia moderna y de la que Baudelaire hizo el centro de su producción artística. La modernidad, tan atenta a registrar lo fugitivo en la multitud de la calle, la movilidad del carruaje, al elogio del maquillaje y la ventana como el espacio del ensueño, terminó por irradiar una pulsión ciega en el centro mismo de la visibilidad más acusada. Como emblema de esta estética bien podría ser tomada *La historia del ojo* (1928) de Georges Bataille, cuando describía una plaza de toros de aspecto irreal a causa del brillo solar cegador que caía sobre los ojos de los asistentes a una corrida. Ojos que pese al sol descarnado extremaban la atención ante la proximidad de la muerte que se siente cuando “el toro pasa una y otra vez a través de la capa aun palmo de la línea erecta del cuerpo” (Bataille, 1995, 80). Y, de pronto, la aparición de la muerte, claro, pero no una cualquiera sino la del matador Granero volteado por un toro cuyo pitón atravesó el ojo derecho del diestro mientras los asistentes apartaban la mirada o simplemente se desmayaban. Los riesgos de haber querido verlo todo hasta cegarse, no solo porque el sol iluminase demasiado sino por la pulsión descarnada aparecida en la mirada de aquellos a quienes el sol iluminaba:

querían verlo todo, y lo han visto, en efecto, aunque por última vez. Su ojo no ha sido deslumbrado, sino saturado. Ojo solar que ya lo ha visto todo, y sin embargo no recuerda nada; clarísimo y sin córnea; completamente satisfecho que se retira a tientas hacia las sombras de su inteligencia (González, 1999, 50-51).

El ojo arrancado de Granero es el ojo cegado por el que vemos. Recuerda Ángel González en *El resto* (1999) que la reivindicación del siglo XX como el tiempo de la videncia no es en realidad más que la otra cara de una incipiente ceguera que ya rondada en el antiguo salón de París en el siglo XVIII y que encontraba su corolario en la reserva de los pintores oficiales a la mirada de los aficionados y el público en general. Así, Charles Antoine Coypel, encaramado desde su jerarquía académica, decía:

me atrevo a afirmar que este lugar puede ofrecer veinte públicos de tono y carácter diferentes en el transcurso de un solo día: un público simple en determinados momentos, un público pugnaz, un público envidioso, un público esclavo de moda, un público lleno de prejuicios que a la hora de juzgar quiere verlo todo y no observa con detenimiento nada. Les puedo asegurar que una cuenta exhaustiva de estos públicos nos llevaría al infinito. Debo admitir que el Salón puede verse lleno de los mismos tipos de personas; pero, créaseme, después de haber escuchado a todos ellos, no habremos escuchado a un verdadero público, sino sólo a una turba, y no en modo alguno a ese público en que podamos confiar (Crow, 1989, 22-23).

1.2 *El club silencio*

Pero si los ojos no ven, ¿qué hará el crítico o quien quiera hablarnos de una imagen? Quizás rescatarse y rescatarnos donde ya solo queda bruma, entremezclándose y con(fundiéndose) en una eternidad de ojos hasta hacernos percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede:

eso significa ser contemporáneos. Por eso los contemporáneos son raros; y por eso ser contemporáneos es, ante todo, una cuestión de coraje: porque significa ser capaces, no sólo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también de percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente. Es decir, una vez más: ser puntuales en una cita a la que solo es posible faltar (Agamben, 2011, 23).

Nos dice Agamben que ser contemporáneo es hacer percibir la oscuridad de un tiempo lejano, como si se tratase de dar a ver las estrellas en el cielo, cuya luz viaja hacia a nosotros sin poder alcanzarnos porque las galaxias de las que provienen viajan más rápido que la velocidad de la luz. Son entonces las obras de arte, como si fuesen astros lejanos, las que aguardan en la tiniebla al crítico contemporáneo, quien sabiéndose invidente, las observa como una parte que se hunde en la lejanía, incapaz de permanecer en el presente y de vivenciarse en el tiempo que le ha tocado vivir.

Escribir sobre imágenes sería como caminar hacia “el oro repujado de las máscaras de Micenas, allí donde se buscaba la polvareda de la belleza, donde latía con su pulso milenario un poder por fin reescuchado hasta el fondo del tiempo” (Malraux, 1956, 637). Y hacerlo salvaguardándose de los ojos que aún quedan y quieren ver en demasía, vindicando el silencio ante esa ineludible necesidad de opinar a la que el crítico parece ser empujado. Un silencio que solo será roto ante el público si se hace de manera maliciosa¹, como sugería Walter Benjamin en su segunda tesis en *La técnica de un crítico en trece tesis* (1927), cuando advertía: “quien no pueda tomar partido, debe callar” (Benjamin, 1987, 45).

1 Como expone Javier Acevedo Nieto (2019) en su texto *El baile de Pikachu y la Nueva Crítica*: “No demostrar una sapiencia de Wikipedia, sino atreverse a equivocarse y buscar. Algunos afirman que ciertos jóvenes hablan de películas como si hubieran descubierto el Mediterráneo. Quizá esa sea la actitud, porque en una generación marcada por ese FOMO —el fear of missing out, el miedo a perderse algo— que dicta que hay que estar en cada hilo de Twitter y opinar sobre cada episodio y estreno, es momento de reivindicar el silencio que nos hace reyes y castigar las palabras que nos hacen esclavos —retorciendo a Shakespeare—, es momento de vindicar un silencio que hable en la búsqueda de palabras” (Acevedo, 2019). Véase <https://cinedivergente.com/el-baile-de-pikachu-y-la-nueva-critica/>.

El silencio será la condición que hace intempestiva a la crítica y a la historia que examina imágenes: las situará de un modo nietzscheano contra el tiempo y, “por lo tanto sobre el tiempo y, yo así lo espero, en favor de un tiempo venidero” (Nietzsche, 2000, 34). La contemporaneidad con respecto a su presente será sentida por el crítico como la experiencia de una desconexión y la exposición de ese desajuste vivido, porque no habiéndose adecuado a las pretensiones de su tiempo, habiéndose alejado y convertido en anacrónico e inactual, habitará en “una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a través de un desfase y un anacronismo” (Agamben, 2011, 18-19).

El crítico ante el público será como el maestro de ceremonias de *Club Silencio en Mulholland Drive* (David Lynch, 2002). La luz azulada sobre los espectadores y el cortinaje rojo detrás del crítico, aparecido sobre un escenario débilmente iluminado desde el que se anuncia: “No hay banda. Todo está grabado. Es una cinta. Todo es una ilusión”. Se invita a agudizar el oído, suena un trombón y un clarinete pregrabado. Tras abrirse el cortinaje aparece un músico que hace sonar una trompeta con sordina. El trompetista deja de mover sus manos y sin embargo la melodía sigue. A continuación, Rebecca del Río empieza a cantar una versión de *Crying* de Roy Orbison. Pero de pronto Rebecca se desmaya mientras su canto sigue porque se trata, no podría ser de otra manera, de una cinta que sigue su curso. Es la falta de sincronía, el desfase que surge cuando en *Club Silencio* se nos invitó a callar para discernir una melodía que, como sucede con el canto de las sirenas que declamaron para Ulises, es la promesa del verdadero canto por venir.

un murmullo que una vez escuchado, no puede dejar de serlo, y como nunca lo escuchamos de verdad, como escapa a la escucha, escapa también a cualquier distracción (...) es como el vacío que habla, un murmullo ligero, insistente, indiferente, que sin duda es el mismo para todos, que carece de secreto y que, sin embargo, aísla a cada uno, lo separa de los demás, del mundo y de sí mismo (Blanchot, 2005, 256-257).

2. ¿Dónde se encuentra el cine?

2.1 *El mal de archivo*

Nos ha dicho Derrida que Freud, construyendo una “pesada máquina de archivo (imprenta, impresión, tinta, papel) para registrar algo que en el fondo no lo merece” (Derrida, 1997, 16) – historias que al fin y al cabo todo el mundo conocía pero que constituirían finalmente la base del psicoanálisis–, no estaba poniendo ese murmullo de conversaciones, correspondencias y documentos a salvo y a disposición del tiempo futuro², sino en el confinamiento de una desmemoria. Como si al guardar el material registrado en ese archivo, lo archivado fuese trabajado desde una erosión interior que borraría lo registrado sin ni siquiera dejar rastro de la falla de desmemoria que deja cuando irónicamente nos incita a recordar. Archivar “con el fin de borrar sus «propias» huellas que, por tanto, no pueden ser propiamente llamadas «propias»” (Derrida, 1997, 18), registrar el testimonio “en (el

2 “No, la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir” (Derrida, 1997, 24).

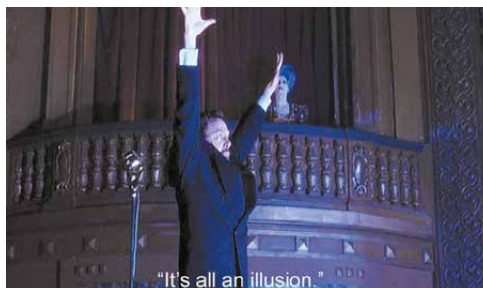


Figura 1. Fotograma de *Mulholland Drive*, David Lynch (2002).



Figura 2. Otro fotograma de *Mulholland Drive*, David Lynch (2002).

lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria" (Derrida, 1997, 19), introducir un punto ciego sobre el acontecimiento que se dice salvar. Es el mal de archivo, aquel que arroja a un afuera incierto aquello que confía en guardar. Somos herederos de ese mal de archivo al haber puesto a salvo todo, pudiendo rescatar y disponer de las imágenes que nos han llegado. Mundo inflacionado de imágenes convertidas en fetiches que se transforman en nuestro fantasma proyectado sobre ellas; perseveran en el pacto sobre la mercancía descrito por Marx –acuerdo espectral en el que los objetos son solo aquello sobre lo que proyectar nuestro imaginario–. Hemos salvado las imágenes con el deseo de "poseer el saber mismo, de acceder a él, de hacerse con él. Deseo permanente insatisfecho" (de Ventós, 1998, 148). Almacenamos para excluir, preservando con celo porque confiamos en revelar sobre lo confinado un saber que solo será dicho por nosotros, portadores en demasía de "saberes exclusivos que los demás no poseen todavía: la última corriente que aún no conocen, la obra demasiado arcaica" (de Ventós, 1998, 149).

¿Cómo se rescatará el crítico en primera instancia a sí mismo, en esta acumulación de imágenes que sin querer hemos heredado? Y hacerlo en una confusión creciente, cuando cine, vídeo, fotografía, ordenador y museos mezclan sus imágenes; afrontan "una aceleración cada vez más viva de mezclas tan diversas, a tal punto que, al intentar nombrarlas, a veces nos faltan las palabras" (Bellour, 2009, 9). ¡Tanto tiempo ha pasado desde que Malraux creyese ver en el cine la posibilidad de una nueva mirada a

la historia de las artes precedentes que apenas hemos reparado en lo que dijo sobre el arte en general y el cine mismo!

Si todavía queda una historia de las imágenes que continuar y con ello gestionar el archivo de imágenes que conservamos quizás ésta sea la que Malraux encontró en la metamorfosis que el cine hizo sobre una máscara sumeria de un museo, vuelta hacia la voluntad de seducir desde el fondo de los siglos, mientras “baila solemnemente en la luz; delante de nosotros, la cara emocionada de los primeros planos murmura en la sombra que se llena de ella” (Malraux, 1956, 124). Una historia de metamorfosis que según Malraux el cine ejercería sobre los objetos y las imágenes pasadas y cuya posible expresión en papel sería *Las voces del silencio* (1951). En esta obra de Malraux se asiste a un ejercicio de creación de artes ficticias sobre los objetos e imágenes antiguas:

falseando sistemáticamente la escala de los objetos e imágenes, presentando improntas de sellos orientales y de monedas como relieves de columnas, amuletos como estatuas; lo inacabado de la ejecución debido a las pequeñas dimensiones, se convierte por la ampliación en un estilo amplio (Malraux, 1956, 22).

Imágenes remontadas, recortes sobre los objetos capturados, juntas de montaje entre imágenes que nunca fueron destinadas a ser vistas juntas, como si Malraux intentase plasmar en papel la disposición en imágenes que el montaje cinematográfico depara y que el escritor no deja de señalar como la verdadera imprenta de las imágenes del arte³. Los pensamientos de Malraux exploran un diálogo arriesgado con las obras del pasado:

las imágenes a las que acompañan, logran, sin perder, su valor explicativo, iluminarse con una luz que no es puramente intelectual, deslizarse hacia un no sé que más abierto que su sentido, realizar para ellos mismos- y para nosotros, que estamos destinados a comprenderlos- una experiencia que imita la del arte, antes que dar cuenta de ella (Blanchot, 2007, 20-21).

La imagen más allá de la tutela que le hemos confiado, “tan profunda y tan vacía, tan amenazadora, y tan atrayente, cada vez más rica del sentido que nosotros no le otorgamos y, también, pobre, nula y silenciosa, pues en ella se adelanta esa sombría impotencia privada de dueño” (Blanchot, 2007, 43). ¿Por qué escuchar a Malraux en sus consideraciones sobre el cine y el arte del pasado, si este autor apenas se atreve a mencionar una imagen concebida para el cine mismo –más que en una breve mención a la invención del primer plano sobre el rostro de Lillian Gish? Tal vez para cerciorarse de que la historia del cine ha periclitado tanto que ahora nosotros la sentimos lo suficientemente profana y distinta como para que tratemos de arrancarla “la posibilidad de uso que los medios han capturado” (Agamben, 2005, 121). Porque el cine, habiendo ya finalizada la gestión de las imágenes que le precedieron, atisba la posterior (di)gestión de sí mismo y de aquello que le ha sucedido como medio –el ordenador y la televisión– a través de los *frames* cazados al azar en un monitor pequeño o en el zapeo de una televisión que remontan la historia del cine de un modo inesperado. Un procedimiento

3 “Sobre el papel del montaje para esta nueva visión del arte antiguo Malraux dice: El problema no estaba en el movimiento de un personaje en el interior de una imagen, sino en la sucesión de planos. No se resolvió técnicamente, por una transformación del aparato, sino artísticamente, por la invención del montaje”. (Malraux, 1956, 120).

que profana el montaje que Malraux ideó para vivenciar el arte antiguo hasta tornarlo hacia un arte ficticio que vivencia al cine en sí mismo. Algo que Serge Daney ya adivinaba en su *Cine Journal* (1998): la historia del cine ha declinado hacia un camino que pasa por entregarse a que “las nuevas generaciones empiezan siempre por apropiarse de las formas (sin querer saber nada de la genealogía), les queda toda la vida para descubrir qué temas portaban, a qué fondo pertenecen” (Daney, 2004, 254).

Papeles escritos, ensayos visuales o evocaciones alrededor de un único *frame* constituyen la aproximación de una generación que permanece devota de una cinefilia que se recompone “como un simulacro (fragmentos de un todo perdido) o como un síntoma (fragmentos de un todo perdido por descubrir) (...) como una carta caligrafiada que recibiéramos demasiado tarde, o un telegrama todavía demasiado elíptico para ser descifrado” (Daney, 2004, 254-255).

¿Cómo aproximarse al cine entonces? Pregunta retórica y sostenida que se toma como punto de partida y que en verdad es un lugar de llegada en la medida de que nos interpela a nosotros como recurso –es una pregunta arrojada al plural– y que nos señala a cada uno como sujeto:

somos herederos, eso no quiere decir que tengamos o que recibamos esto o aquello, que tal herencia nos enriquezca un día con esto o con aquello, sino que el ser de lo que somos es ante todo, herencia, lo queramos y lo sepamos o no. Y que, Hölderlin lo dice muy bien, no podemos sino testimoniarlo (Derrida, 2012, 68).

El duelo por el cine perdido no puede ser tomado por nosotros de manera maliciosa y ligera, reduciéndolo a un simple lamento de una generación pasada –Godard como episteme– que propaga su aliento a través del cine en cualquier estertor que quede cerca y que impide avanzar a las generaciones venideras. Haciendo entender ese duelo sublime de las imágenes como un simple acto, “para encontrar la magia pura de las imágenes, a saber, la identidad mítica entre la identidad del esto y la alteridad del ha-sido, entre el placer de la presencia pura y la mordedura del Otro absoluto” (Rancière, 2011, 42); se coloca una mortaja que repara aquello que desdeña, ya que “aun en el momento en el que el cine ya no satisface nuestras necesidades es todavía con lo que el cine nos enseñó que miramos lo que desea su pérdida” (Daney, 2016, 158).

¿Cómo aproximarse al cine entonces? Si reparamos, además, en cómo nos llega ese duelo del que se huye y que a su vez nos arrastra: fundido en nuestra mirada junto a una pátina de imágenes diversas, provenientes de aquí y allá, algunas capturadas sin una propia vocación artística, otras rescatadas de dispositivos que van desde un móvil, a una pantalla de ordenador y a un televisor y que conforman un “flujo de imágenes que no remiten a nada más que a su condición de ser miradas” (Acevedo, 2020), que no deja de constatar que el acto de mirar queda emancipado de un material o soporte concreto.

2.2 Si el cine fuese el cadáver

Banderas de nuestros padres (Clint Eastwood, 2006), *Sully* (Clint Eastwood, 2016), *15:17. Tren a París* (Clint Eastwood, 2018) y, sobre todo, *Richard Jewell* (Clint Eastwood, 2019). En todas esas películas del director la puesta en situación del cineasta se contraponen con dispositivos técnicos que reproducen el hecho que la película ficciona. Una fotografía, un registro sonoro o la televisión se alternan con planos

aparentemente no bellos ni exactos pero que encuentran un encadenamiento inesperado que obliga a redescubrir a cada secuencia las imágenes previas del acontecimiento que recuerda.

Interior. Salón. Noche. Richard Jewell, su abogado y la madre junto con el amigo recién llegado a casa y que acaba de ser coaccionado por el FBI... “¿Sois homosexuales, Richard y tú?”, le acababan de preguntar al amigo de Richard los agentes federales antes de la llegada a la casa. Detrás de ellos una televisión en la que se puede ver *Sands of Iwo Jima* (Allam Dwan, 1949). La guerra en la televisión, el cine en la tele mostrando el sueño de Richard, resumiendo su vida y su continuo fracaso; siendo joven no consiguió ser soldado y salvar vidas y ahora que las ha salvado en los atentados de los Juegos Olímpicos de Atlanta es visto como el principal sospechoso. Fracaso antiguo sobre nuevo fracaso que se hace para nosotros patente precisamente porque Eastwood ha decidido que la película de Dwan aparezca en la tele de la casa de Richard; esa misma televisión que durante toda la película no cesa de incriminar a Richard y que ahora irónicamente le retrotrae a su sueño.

Cuánto cambia la película de Dwan en la tele cuando es filmada. Sobre todo porque Eastwood filma a personas y cosas un poco al modo de la tele cuando graba: todo tan a la vista como en *Miami Vice* (Michael Mann, 2006), donde “el encuadre se divide en dos capas en las que el primer plano y el fondo en el que se inscribe están a un mismo nivel, enfocados y presentes” (Sánchez, 2010, 145). Como si Eastwood tratase de establecer un sentido distinto a la televisión a través de la película de Dwan, a pesar de que proyectar en la tele una cinta ya vista en el cine coloca a la película bajo un influjo que la altera.



Figura 3. Fotograma de *Richard Jewell*, Clint Eastwood (2019).

La presencia de la tele en la secuencia se hace notoria cuando poco después la madre de Richard se levanta y sube el volumen de la tele para escuchar la película de Dwan, quizás queriendo ocultar lo que hablan al saber que desde hace tiempo el FBI los está grabando. Las bombas y los disparos suenan hasta que Richard apaga la tele mientras grita. Grita Richard que es quien nunca grita pese a que su abogado le lleve diciendo que lo haga desde mucho antes, porque ya sabe que el sueño de Richard se ha convertido en el sueño de América a condenarle.

La madre se marcha llorando a la habitación contigua. Las bombas y los gritos dan lugar a las lágrimas de la madre que llora tras la puerta en una habitación que no vemos. La televisión ya apagada es dejada fuera del plano por Eastwood, mientras Richard se sitúa ante la puerta busca una respuesta de su madre. Richard entre el fuera de campo de la madre y el de la tele que ha traído las lágrimas. Fuera de campo sobre fuera de campo.



Figura 4. Otro fotograma de *Richard Jewell*, Clint Eastwood (2019).



Figura 5. Un tercer fotograma de *Richard Jewell*, Clint Eastwood (2019).

Decía Jean-Paul Fargier (1986, 12) de la televisión que estaremite a una imagen que no tiene fuera de campo: “la tensión dialéctica que el cine mantiene en juego a sabiendas de la oposición que existe entre campo y fuera de campo, debe ser instaurada aquí en el interior mismo de la imagen, en la carencia del afuera”. Sin embargo en la secuencia de *Richard Jewell*, empujada la televisión hacia el fuera del plano y estando unida al fuera de campo de las lágrimas de la madre a través de Richard, la tele ha sido situada por Eastwood como punta de partida y final del sueño de Richard, hasta convertirse en dispositivo-bisagra por el cual el fuera de campo de las lágrimas de la madre alude a la escena anterior y a “cualquier otra imagen en circulación en el mismo momento en la memoria viva de las otras” (Daney, 2018, 56). Accedemos al fuera de campo de la tele apagada mediante las palabras, las analogías de imágenes diversas y a través de las lágrimas. A la pantalla de la tele la puesta en situación de Eastwood le ha traído el verdadero llanto, porque “la paja en un ojo es la mejor lente de aumento” (Adorno, 2001, 47). Uniendo planos en forma de historia, recosiendo y desuniendo voces y cuerpos, sonidos e imágenes, hasta descomponer una historia en secuencias, Eastwood ficciona la memoria instalado “en el hueco de la construcción de sentido, lo real referencial y la heterogeneidad

de sus documentos” (Rancière, 2005, 183). Una alianza, un nuevo reparto en lo figurable, en que el desvanecimiento de una puesta en escena que aparenta ser televisiva separa y enlaza las visibilidades para reconfigurar lo sensible, haciendo del cine algo aún no reemplazable, donde todas las imágenes llegadas a la película son transgredidas y fantasmagorizadas:

restos, aparecidos, fantasmas errantes en el vacío, ni vivos ni muertos, ni sensibles ni comprensibles, ni presentes ni ausentes sino más bien con una presencia que da la impresión alucinada de una ausencia, ausentes de una ausencia de la que se desprende una plenitud y que compromete por entero la mirada que lo considera. (Kofman, 1995, 22-23).

Es por ello que ante una película ya no solo debemos contemplar una mirada sobre lo real, sino que tenemos que cerciorarnos también de cómo las imágenes y nuestro recuerdo de ellas encuentran en la película un sacrificio en el sentido que Bataille le otorga: altera, destruye a la víctima, la mata pero no la desprecia:

es una transgresión hecha a propósito, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella. A ese ser se le da muerte. Antes que se le dé muerte, estaba encerrado en la particularidad individual (...) su existencia resulta entonces discontinua. Pero, en la muerte, ese ser es llevado de nuevo a la continuidad del ser, a la ausencia de particularidad. Esa acción violenta, que desprovee a la víctima de su carácter limitado y le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada, es querida por su consecuencia profunda. Es deliberada como la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar (Bataille, 1997, 95).

El sacrificio ofrecido por el cadáver del cine justo detrás de su muerte. El cine, desplazado por la tele, el vídeo y el ordenador mira como un cadáver, al punto de ser confundido con el resto de imágenes que la circundan y a su vez ocupando el lugar de ellas, a las que no deshecha, deslizándolas sobre sí mismo desde y hacia nosotros. Así Blanchot recuerda que son nuestras lágrimas sobre el cadáver las que traen sobre el resto cadavérico la imagen de lo que recordamos, absorbiendo el muerto para sí toda presencia que lo circunde:

el lugar donde se muere no es un lugar cualquiera. Este despojo no se transporta fácilmente de un sitio a otro: el muerto acapara celosamente su lugar y se une con él hasta el fondo, de tal modo que la indiferencia de ese lugar, el que no obstante sea un lugar cualquiera se convierte en la profundidad de su presencia como muerto, se convierte en el soporte de la indiferencia, la intimidad desmesuradamente abierta de un ninguna parte sin diferencia, sin embargo, debemos situar aquí. Quien muere no puede quedarse. El difunto, se dice, no es más de este mundo, lo ha dejado detrás suyo, pero detrás está justamente ese cadáver que no es más de este mundo, aunque esté aquí, que más bien está detrás del mundo, lo que el vivo (y no el difunto) dejó detrás de sí y ahora afirma. (...) El cadáver es el reflejo que domina la vida reflejada, absorbiéndola, identificándose sustancialmente con ella, al hacerla pasar de su valor de uso y de verdad a algo increíble, inusual y neutro. Y si el cadáver es tan parecido, es porque en un momento dado es lo parecido por excelencia, enteramente parecido y nada más. Es lo semejante, semejante en un grado absoluto, trastornante y maravilloso. Pero, ¿a qué se parece? A nada (Blanchot, 1992, 245-246).

3. La imagen se descama

“El cine es eso más grande que nosotros, hay que alzar la mirada para verlo (...) se puede ver en la televisión la sombra de una película, la pena de una película, la nostalgia, el eco de una película, jamás una película”. Estas son las palabras de Godard que Marker cita en *Immemory* (Chris Marker, 1997) y en ellas somos invitados a pensar que quizás nunca podremos ver una película desde la perspectiva de una generación, la suya, para la que realmente había existido el cine, sólo el cine. Sí, las películas no han mirado nuestra infancia como lo hicieron en la niñez de Jean Louis Schefer, “pero esto no significará olvidar la memoria de la memoria de la que están hecho el arte y la cultura a medida que se reinventan” (Bellour, 2017, 457). Porque hay algo que, como una muestra imaginaria del cine que no vimos se descama de la pantalla y vuelve hacia nosotros. Y lo hace desde la extrañeza que nos provoca su venida cuando ya no se esperaba, sosteniendo una pérdida de contacto que a su vez obra visualmente su aparición. La imagen cinematográfica es ahora un despojo que “nos habla tanto del contacto (el pie que hunde en la arena) como de la pérdida (la ausencia del pie en la huella); algo que expresa tanto el contacto de la pérdida como la pérdida del contacto” (Didi-Huberman, 1999, 34). ¿Es ese despojo el que golpeó a Jean-Paul Civeyrac en una noche de insomnio, cuando veía por casualidad en la televisión una secuencia de *Liliom* (Frank Borzage, 1930)?

Había un halo misterioso que aislaba a estos dos seres, una especie de susurro entre ellos, una vibración del movimiento del aire, una gran querencia por las corrientes eléctricas y , sobre todo, algo que, en el inmediato de la circunstancia, había comenzado a detener el tiempo, a romper el envoltorio de las apariencias, para arrastrarme muy lejos de mí sin que yo lo notase, llenándome de una especie de extraña alegría, y que también, según misteriosos efectos de cocción lenta, que dejaron aparecer más tarde. Con el tiempo y de forma intermitente, en el borde de la conciencia, el eco casi imperceptible de un rayo (Civeyrac, 2017, 4-5).

La aparición del cine estando irremediamente lejos de la pantalla blanca para la cual Borzage ideó su película. La naturaleza de la película que conmocionó a Jean-Paul Civeyrac mientras veía *Liliom* en la tele no sería puramente la de una imagen que acontece como una simple y fáctica presencia de algo –un modo de ver películas y un tipo de obra– al que no fuimos contemporáneos. La índole de la imagen cinematográfica que perturbó a Civeyrac sería la de un fantasma cuyo saber espectral conjuga, a través de la apariencia desnaturalizada de un cine lejano a nosotros y que es visto lejos de la gran pantalla, una esencia pasada que aún puede conmocionarnos. Es una imagen fantasmal con una doble índole que se presenta por la relación que se da en el exterior del amado como objeto y en el interior del amante como sujeto, razón por la cual “cuando digo que toda aparición remite a las condiciones del aparecer de la aparición, digo por eso mismo que esas condiciones pertenecen al ser al cual la aparición aparece” (Deleuze, 2008, 27).

Escribir sobre una película se convierte entonces en reconocer la aparición de la película y lo que ya está escrito en ella junto con el verse a uno mismo en lo que la película nos deja, ya que en el cine “todo se escribe en presente sobre una especie de palimpsesto que guarda las huellas, los testimonios, las cicatrices, los acentos, en definitiva, lo que da fe” (Daney, 2015, 65). La película como arte del presente

y la crítica como artificiera de esa afirmación, siempre en el descubrimiento de la imagen que solo puede llegar como revelación: su forma es la de lo que deviene junto con el movimiento del que la mira. Como si de alguna manera lo que nos pasase a nosotros ante la obra es lo que le faltase a ella misma para ser lo que dice ser... como si fuésemos un poco los románticos –Friedrich Schlegel y, en menor medida, Novalis– que Walter Benjamin tomó como guía en su tesis *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1919) y de cuyo estilo de crítica afirmó: “toda obra es por necesidad incompleta frente al absoluto del arte, o bien –lo que significa lo mismo– es incompleta frente a su propia idea absoluta” (Benjamin, 2007, 70-71). Quien esté familiarizado con la obra de Maurice Blanchot sabrá que el siguiente fragmento define su idea acerca de la escritura, que en este caso será la nuestra:

es como una imagen que él no ve, que falta porque está ahí, con todos los rasgos de una imagen que no figuraría y con la cual la incesante carencia de relación, sin presencia-, sin ausencia, es el signo de una soledad común. El la nombra, a sabiendas de que no tiene nombre, ni siquiera en su lengua, ese latido de un corazón indeciso. Ni uno ni otro viven, la vida pasa entre ambos, dejándolos al borde del espacio (Blanchot, 1994, 94).

Qué noble propósito el de su obra. Lo que de pronto irrumpe ante nosotros, y que echamos en falta, es aquello que no vemos pero queremos mirar sin cesar, ordenándolo, describiéndolo como si tratásemos de pasarlo desde un borrador a un cuaderno limpio. En ese ejercicio podemos atisbar algo que una vez estuvo y que todavía puede reaparecer:

un flujo del devenir que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente por ello, como algo imperfecto y sin terminar por otro (Benjamin, 1999, 28).

Escribimos para espaciar, disponer y dilatar el encuentro entre la imagen como sombra de una película a la que aluden Marker y Godard en *Immemory*, con la imagen no visible que su llegada imprevista propicia: forma de imagen pensativa⁴ en la que la película nos golpea. La imagen visible se descama hacia otra imagen vidente y la crítica prolonga ese encuentro donde “encentadas, las dos paralelas, se cortan en el infinito, se recortan, se hacen una entalladura y se señalan de alguna manera la una en el cuerpo de la otra, la una en el lugar de la otra” (Derrida, 1989, 68). Somos la superficie de inscripción de ese acontecimiento, del encuentro demorado que sin embargo dilatamos, un volumen en perpetuo desmoronamiento recorrido por imágenes que son hoy la única genealogía posible: el cruce del cuerpo y de la historia que “debe mostrar el cuerpo totalmente impregnado de historia, y la historia arruinando al cuerpo” (Foucault, 1988, 29).

4. Conclusiones: el amor al plano

Una imagen descamada se acerca y adhiere a nuestro cuerpo; la crítica entonces queda irremediabilmente marcada por la pérdida de la propia distancia que en cierto modo se la presupone.

4 “Noción de pensatividad que designa en la imagen algo que resiste al pensamiento, al pensamiento de aquel que la produjo y al de aquel que busca identificarla” (Rancière, 2010, 126).

Enfangada en la inflación de imágenes que la frecuente, cubierta por la historia de un imaginario que de pronto la impregna, la crítica quizás deba asumir, como apunta Peter Sloterdijk, que las cosas están demasiado próximas como para querer pretender buscar una perspectiva. Llegado a ese punto el crítico tan sólo puede radicalizar “una actitud del más extremo acercamiento: micrología” (Sloterdijk, 1993, 23), una forma de *a priori del dolor* que exprese la quemadura bajo la cual las imágenes descamadas abrasan los ojos hasta cegarlos. Tal vez por ello la lacerante importancia del *frameo* sobre una película como forma de un más allá de la historia consuetudinaria y de la noción de la imagen como forma “del dato científico o del mero juicio de gusto” (Rodríguez Serrano, 2015, 110). Porque frente a la *anestésica* aludida en el inicio de este artículo, y ante la imposibilidad de una perspectiva correcta, se hace necesaria una *micrología* en torno al plano, convertido en la forma de una proximidad correcta que haga “surgir una crítica que exprese esa quemadura” (Sloterdijk, 1993, 23), aparecida cuando el aura del cine se muestra fantasmáticamente en la proximidad de la imagen que tenemos a nuestro cuidado.

La búsqueda de lo aurático en el cine; una curiosa paradoja que Raymond Bellour tantea en el capítulo de *Pensamientos del cine* titulado *El espectador del cine: una memoria única* (Bellour, 2017, 440-458), realizando una original lectura de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) de Walter Benjamin. Paradójica en la medida que Bellour razona como la memoria del cine parece hoy en búsqueda de su aura lejana⁵, pese a que el propio texto de Benjamin defina al cine como lugar propio de la destrucción del aura. Posiblemente la idea de *embriaguez* del propio Benjamin describa mejor lo que Bellour busca en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, cuando trata de explicar cómo la imagen y el espectador pensativo que a veces ésta suscita vivencian el aura del cine que el mismo cine niega, pues “la embriaguez es la única experiencia de lo más próximo y de lo más remoto, y nunca de lo uno sin lo otro” (Benjamin, 1987, 96).

¿No es esa paradoja embriagadora de solapamiento y continuo desdoblamiento hacia una doble pertenencia y doble identidad la que el propio plano cinematográfico en sí nos ofrece, y que la crítica no debe dejar de amar, tal y cómo lo hizo Serge Daney? Como en esos planos de los Straub sobre los lienzos de pintores en algunas de sus películas, especialmente cuando su mirada se posa en Tintoretto en *Une visite au Louvre* (Danièle Huillet & Jean-Marie Straub, 2003). Frente al pintor que pintaba tan rápido que el ensayo de la obra fue en muchos casos la obra final, con una evanescencia en algunas formas y un socavamiento de la perspectiva renacentista –una pintura que se mueve más de lo que parece como diría Pascal Bonitzer⁶–, la cámara fija de los Straub impone una duración mayor a la del tiempo estimado de visionado de una pintura, permitiendo al ojo resbalar sin jerarquizarle un punto

5 “El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca” (Benjamin, 2005, 450).

6 “Sin duda, a partir de la perspectiva, se creyó disponer de una medida objetiva, eterna, de lo cercano y de lo lejano: la de la visión. Se trataba, quizá, de que lo cercano nunca estuviera demasiado cerca, ni lo lejano demasiado lejos. Pero otras dimensiones, no estrictamente espaciales, convivían con estas nociones de lo cercano y de lo lejano, dimensiones locas y sin medida. Así, una ambigüedad constitutiva atraviesa, como una línea de falla, toda la representación” (Bonitzer, 2001, 48).

de vista, mostrando no sólo el marco sino también el fondo en el que se incrusta. Una relación entre la forma pictórica y el plano en la que duración de la toma produce un solapamiento por el cual la forma cine deviene pintura y la pintura de Tintoretto se hace tan escurridiza que empieza a mover nuestros ojos. La contemplación que Walter Benjamin atribuía a la pintura y que negaba al plano cinematográfico deviene con los Straub en una inversión de este enunciado:



Figura 5. Fotograma de *Une visite au Louvre*, Danièle Huillet & Jean-Marie Straub (2003).

compárese ahora el lienzo sobre el que se desarrolla la película con el lienzo que basa la pintura. La imagen cambia en uno, no en el otro. Este último invita a la contemplación; ante él éste puede abandonarse al libre curso de sus asociaciones. Ante la toma cinematográfica no puede (Benjamin, 2008, 80).

La crítica, entonces, consistirá en buscar planos como aquellos que encontró Daney en *Dalla nube alla resistenza* (Danièle Huillet & Jean-Marie Straub, 1979):

una práctica del encuadre que rompe esa lejanía, que aprende a «mirar de cerca», que tuerce el espacio homogéneo de la contemplación (...) de modo que hay dos límites en el plano straubiano. Un límite, interno, es lo que el plano contiene -el plano como tumba-. El otro límite, irrepresentable, indecible, es que toda cosa filmada, encuadrada, corre el riesgo *también* de ser otra cosa (Daney, 1996, 147-148).

Referencias bibliográficas

- Acevedo, J. (2019). El baile de Pikachu y la nueva crítica. *Cinedivergente*. <https://cinedivergente.com/el-baile-de-pikachu-y-la-nueva-critica/>
- Acevedo, J. (2020). Propuesta de una imagen Postdigital. *Cinedivergente*. <https://cinedivergente.com/propuesta-de-una-imagen-postdigital/>
- Adorno, T. W. (2001). *Minima Moralia*. Buenos Aires: Taurus.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Baudelaire, C. (1994). *El Spleen de París (Pequeños Poemas en Prosa)*. Madrid: Susaeta.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (1995). *Historia del ojo*. México: Ediciones Coyoacán.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Colihue.
- Bellour, R. (2017). *Pensamientos del cine*. Santander: Shangrila.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1999). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007). El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. En R. Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (Eds.). *OBRAS. Libro I, Vol. 1* (pp. 13-122). Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproducción técnica. En R. Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (Ed.). *OBRAS. Libro I, Vol. 2* (pp. 11-47). Madrid: Abada Editores.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, M. (1994). *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, M. (2005). *El libro por venir*. Madrid: Trotta.
- Blanchot, M. (2007). *La amistad*. Madrid: Trotta.
- Bonitzer, P. (2001). *Desencuadres*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de W. Benjamin sobre la obra de arte. *La Balsa de la Medusa*, (25), 55- 98.
- Civeyrac, J. P. (2017). *Rose Pourquoi*. París: Editions P.O.L.
- Daney, S. (1996). *La rampe*. París: Cahiers du Cinéma.
- Daney, S. (2004). ¿Qué pide el clip? En E. Bernini & D. Choi (Eds.). *Cine, arte del presente* (pp. 253-255). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Daney, S. (2015). *Perseverancia*. Santander: Shangrila.
- Daney, S. (2016). *El salario del zapeador*. Santander: Shangrila.
- Daney, S. (2018). *El ejercicio ha sido provechoso, Señor*. Santander: Shangrila.
- De Ventos, X. (1998). *Crítica de la modernidad*. Barcelona: Anagrama.

- Deleuze, G. (2008). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (1989). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (1999). El punto de vista anacrónico. *Revista de Occidente*, (213), 25-39.
- E. Crow, Th. (1989). *Pintura y sociedad en el París del siglo XIX*. Madrid: Nerea.
- Fargier, J.-P. (1986). *Où va la vidéo*. París: Cahiers du Cinéma. Foucault, M. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos.
- García González, A. (2000). *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao & Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao & Centro de Arte Reina Sofía.
- Kofman, S. (1995). *La melancolía del arte*. Montevideo: Trilce.
- Malraux, A. (1956). *Las voces del silencio: visión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Nietzsche, F. (2000). *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Madrid: Edaf.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rodríguez Serrano, A. (2015). La Cinefilia 2.0 y el frameo: apuntes teóricos sobre el collage visual en la Nueva Crítica cinematográfica. *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 10, 99-113.
- Sánchez, S. (2010). *Hacia una imagen no tiempo*. Tesis Doctoral dirigida por Xavier Pérez i Torió. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Departament de Periodisme i Comunicació Audiovisual.
- Scholem, G & Benjamin, W. (1987). *Correspondencia*. Madrid: Trotta.
- Sloterdijk, P. (1993). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.

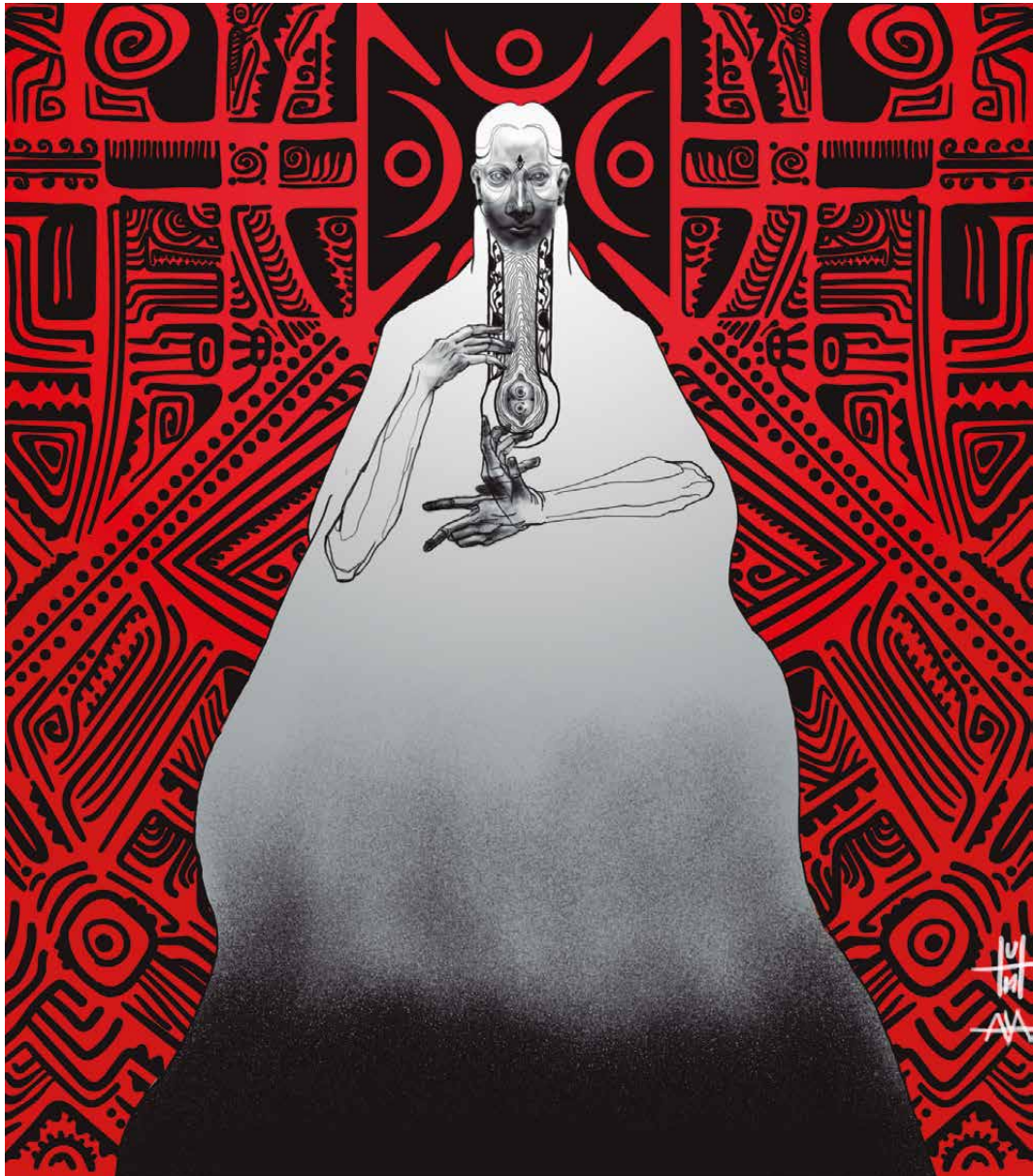


Imagen: Julio Herrera



Imagen: Julio Herrera

Estetización de la violencia de género: Análisis visual de la primera temporada de *El cuento de la criada*

Aesthetization of gender violence: Visual analysis of the first season of *The Handmaid's Tale*

Resumen:

El cuento de la criada es una serie televisiva creada por Bruce Miller, cuya premisa ocurre en un futuro distópico en el que se obliga a las mujeres fértiles a gestar. Este artículo pretende indagar sobre las representaciones visuales de la violencia de género y la cosificación del cuerpo de la mujer a través de su estetización, buscando responder si estas representaciones exaltan o denuncian la violencia de género en la primera temporada de esta serie. Mediante una aproximación metodológica cualitativa se realizó un análisis semiótico y discursivo para comprender aspectos formales y retóricos de las imágenes dentro de un marco contextual previo. Se concluye que el embellecimiento de la violencia de género produce un vaciamiento de sentido que exalta y espectaculariza una realidad distorsionada en la que visualmente se reproducen modelos mentales negativos de las mujeres, estereotipos, roles de género y nociones de cosificación del cuerpo femenino.

Palabras claves:

Cosificación; Cuerpo; Estetización de la violencia; Género; Representación visual; Violencia de género.

Sumario. 1. Introducción 1.1 Descripción del objeto de estudio: Primera temporada de la serie *El cuento de la criada* 2. Base Teórica 2.1 Estetización de la violencia de género 2.2. Cuerpo Femenino y cosificación 3. Metodología 4. Desarrollo 4.1 Contexto de producción de la primera temporada de la serie *El cuento de la criada* 4.2 Análisis semiótico de la primera temporada de la serie *El cuento de la criada* 4.3 Análisis discursivo de la primera temporada de la serie *El cuento de la criada* 5. Conclusiones.

Como citar: Bastidas Mayorga, P. (2022) Estetización de la violencia de género: Análisis visual de la primera temporada de *El cuento de la criada*. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 59-77.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a3](https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a3)

Abstract:

The Handmaid's Tale is a television series created by Bruce Miller, whose premise takes place in a dystopian future in which fertile women are forced to gestate. This article aims to investigate the visual representations of gender violence and the objectification of the woman's body through its aestheticization, seeking to answer whether these representations exalt or denounce gender violence, in the first season of this series. Using a qualitative methodological approach, a semiotic and discursive analysis was carried out to understand formal and rhetorical aspects of the images within a prior contextual framework. It is concluded that the embellishment of gender violence produces an emptying of meaning that exalts and spectacularizes a distorted reality in which negative mental models of women, stereotypes, gender roles and notions of objectification of the female body are visually reproduced.

Keywords:

Aesthetization of violence; Body; Gender; Gender violence; Objectification; Visual representation.

Paola Anabel Bastidas Mayorga

Universidad Andina Simón Bolívar
Quito, Ecuador,

paobastidas9@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8806-0037>

Enviado: 16/05/2021

Aceptado: 27/10/2021

Publicado: 15/01/2022



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

El cuento de la criada o *The Handmaid's Tale* (Miller, 2017) es una serie de televisión creada por Bruce Miller, basada en el libro de Margaret Atwood. El debut de la primera temporada de la serie fue aclamado y le mereció varios premios y nominaciones, fue elogiada por su excelente calidad audiovisual y por la forma en la que se retrató el universo distópico del libro.

El contexto en el que se enmarca la serie da cuenta de un régimen totalitario, patriarcal y religioso posterior a una guerra civil que se ha instalado luego de que el mundo se tornara prácticamente estéril debido a la contaminación. Entonces, se instaura por medio de la fuerza, un sistema que adoctrina y toma por objeto a los cuerpos femeninos fértiles, como instrumentos que restituyan la población.

En este artículo se pretende responder al siguiente interrogante: ¿La estetización de la violencia de género en la representación de la cosificación del cuerpo de la mujer, en la primera temporada de la serie *El cuento de la criada*, es un modo de exaltar o denunciarla?

Para ello, se examinó visualmente la estetización de la violencia de género y la representación de la cosificación de los cuerpos de las mujeres, mediante un análisis semiótico y discursivo.

Según Nicholas Mirzoeff (2016, 32) la visualidad no alude solamente al fenómeno de la percepción sino también a una práctica de índole imaginaria que se compone de información, ideas e imágenes. Por lo tanto la imagen tendrá importancia en la construcción de imaginarios.

Este es el interés que suscita analizar visualmente las representaciones de la violencia de género, con el fin de indagar sobre el discurso que se genera desde lo visual; y observar si reproduce lo que pretende denunciar o por el contrario lo exalta, exponiendo la mirada al continuo devenir de imágenes violentas que degradan a las mujeres.

A continuación se presenta una introducción general sobre el argumento y personajes principales de la serie, luego se abordan conceptos sobre estética, estetización, violencia de género y cosificación del cuerpo femenino.

1.1. Descripción del objeto de estudio: Primera temporada de la serie *El cuento de la criada*

La primera temporada de la serie introduce al espectador en una distopía, el mundo contemporáneo se ha visto perjudicado por la contaminación, provocando que la natalidad y la capacidad de concepción de las personas se viera afectada drásticamente. De ahí que se instalara un sistema totalitario y religioso a partir de una guerra civil para el surgimiento de la república de Gilead, empezando un nuevo y violento orden social.

En este nuevo régimen las diversidades sexuales no son toleradas y se defiende lo que se considera la familia tradicional. Líderes políticos masculinos son quienes toman el control y las mujeres quedan relegadas a servirles como esposas, sirvientas e instructoras. Se implementan centros rojos para adoctrinar a las pocas mujeres fértiles que han sido capturadas e instruirles en su nuevo rol de criadas.

Las mujeres que se presentan en esta temporada se dividen en esposas, criadas, *marthas*, tías y las ilegítimas. Las esposas se encuentran en la escala social más alta en esta sociedad después de los hombres. Las criadas son las pocas mujeres fértiles cuyo rol es ser violadas continuamente hasta quedar embarazadas y tras dar a luz, entregar a sus hijos y continuar el mismo ciclo en otros hogares, si no consiguen gestar tras seis años serán condenadas a muerte o enviadas a las colonias (lugar de residuos tóxicos).

Las *marthas* son las mujeres infértiles que servirán como sirvientas. Las tías son quienes adoctrinan, controlan y cuidan de las criadas y finalmente las ilegítimas son las prostitutas, disidencias sexuales o mujeres que trabajan en las colonias. También existen prostíbulos y las denominadas *Jezebels*, mujeres obligadas a ser esclavas sexuales, demostrando que este sistema busca tener a las mujeres sometidas de todas las maneras posibles.

En la república de Gilead los que están a cargo justifican sus acciones a través de referencias bíblicas, mantienen su régimen de terror con la policía secreta que se denomina Los Ojos, quienes instauran la violencia y el miedo como forma de aleccionamiento al realizar ejecuciones masivas y públicas para traidores, rebeldes o personas que intentan huir de este sistema.

Los niños han sido separados de sus padres y los mantienen en un centro para poder manipular a sus madres, los bebés recién nacidos son cuidados estrictamente y si alguien se atreve a hacerles daño su condena es la muerte. En general, la única esperanza de salvación para las personas es tratar de huir a otro país, enfrentando grandes peligros en ese intento.

A continuación, se describirán los personajes principales de la primera temporada (Figura 1).



Figura 1. Personajes principales de la primera temporada de la serie *El cuento de la criada* (Elaboración propia, 2020) Fuente: Hulu

La protagonista es June Osborne, a quien nombrarán Defred mientras sea la criada de Fred Waterford. La serie se narra desde su punto de vista presentando el horror al que se somete desde que se instala el nuevo sistema. Le arrebatan a su hija, su esposo parece estar muerto, sus intentos de escape son truncados, está expuesta a maltratos constantes como todas las criadas, busca rescatar a su hija y escapar de Gilead.

Por otro lado, Serena es la esposa de Fred Waterford, la contraparte femenina de June en la serie, ella ayudó a instaurar el sistema que ahora la oprime, busca tener hijos por medio de las criadas y hará todo lo posible para lograrlo.

La Tía Lydia es el personaje que enseña y tortura a las criadas para ser incubadoras-humanas, ella es quien las controla y educa con pasajes bíblicos para que cumplan su labor y asuman la responsabilidad de perpetuar la humanidad.

Finalmente, Fred Waterford es uno de los padres de Gilead, un alto funcionario que forma parte del grupo *Los hijos de Jacob*, quienes tomaron el control por la fuerza para instaurar el régimen. En principio parece un hombre justo, pero hacia el final de la temporada su carácter cruel aflora.

La tensión que existe entre los personajes marca el ritmo de la serie, como espectadores observamos la travesía de June en su intento por sobrevivir la imposición del nuevo régimen.

2. Base Teórica

2.1. Estetización de la violencia de género

Para empezar, la estética es una corriente filosófica que desde sus inicios ha sido denominada como la ciencia del sentido o de la sensación (Hegel, 1989, 5), se refiere a todo aquello que se nos hace accesible a través de los sentidos, es decir, que tiene que pasar por ellos para que los podamos entender.

Cabe acotar que no existe un concepto universal sobre estética; sin embargo, los factores comunes en la dilucidación de este concepto serán la noción de los sentidos, los valores estéticos y su interrelación (Caro, 2014, 7).

Uno de los principales objetos de reflexión de la estética se relaciona con la belleza, el juicio del gusto y sus interpretaciones, lo que ha llevado a que esté estrechamente ligado al campo de las artes.

Para Platón, la belleza absoluta reside en la idea, se encuentra por encima del mundo sensible y participa del alma racional. Aristóteles por su parte, califica a la belleza como algo dentro de la esencia de las cosas, que toma en cuenta el mundo sensible (Monar, 2009, 182).

Luego, según Kant, la belleza es aquello que “agrada universalmente sin concepto” (1977, 53), postura desde la cual se parte desde la realidad sensible, pero que estará creada por la razón. Sin embargo, la razón como construcción de cada sujeto, hace imposible determinar normas universales de belleza, otorgándole necesariamente un carácter subjetivo. Asimismo, Hegel define a la belleza como la manifestación del espíritu, otorgando mayor importancia a la creación del pensamiento lógico, sobre lo natural (Monar, 2009, 184).

Entonces, las creaciones y desarrollo de lo bello van a estar sujetas a lo que grupos sociales específicos en tiempos históricos concretos, consideren que es bello, dependerá del entorno, de ideas aprendidas y preconcebidas de cada sujeto que pueden variar y evolucionar con el tiempo.

Pese a lo cual, lo bello ha sido un término que ha estado anclado a ideas sobre simetría, orden, sensualidad, al sentimiento de admiración, de lo valioso, a algún principio de deleite que sea agradable a la percepción, pero siempre enfatizando el no tener reglas concretas que se impongan como criterios fijos e inamovibles (Gómez Alonso, 2007, 24).

Por lo tanto en términos visuales, se tiene la noción de que lo simétrico es bello, de modo que los lenguajes audiovisuales o cinematográficos pueden reflejar cualidades estéticas desde su composición y producción.

Es así como las y los realizadores audiovisuales o directores suelen utilizar líneas invisibles de dirección, para potenciar la belleza en sus creaciones; aplicando por ejemplo la ley de tercios, la secuencia de Fibonacci, la composición triangular o la proporción áurea. Algunos directores han hecho de este tipo de composiciones su sello personal, tal es el caso de Stanley Kubrick o Wes Anderson.

Por otra parte, Gerard Vilar (2012, 7) propone distinguir tres acepciones del término estetización, la primera se refiere al proceso histórico y cultural en el que aparece una esfera diferenciada de lo estético como la emergencia de la moda, el cine o la publicidad.

La segunda, da razón del proceso por el que algo que no es estético se transforma o deviene en algo estético, tal como la génesis del gusto, la subjetivización de lo bello o la estetización del mundo de la vida; y, por último, se llama estetización al fenómeno que recompone las dimensiones integradas que se encuentran en el objeto, es decir cuando la dimensión estética, generalmente de las imágenes, se sobrepone a sus otras dimensiones como la cognoscitiva o la normativa (Vilar, 2012, 8-9). Esta última definición fue la que se tomó para el presente artículo.

El autor también expone que todas las imágenes en su sentido más básico tienen intrínsecamente alguna cualidad estética, sin embargo, no se puede decir que todas las imágenes están estetizadas, porque para ello su cualidad estética debe predominar sobre su contenido cognitivo, y de este modo su significado incluso se puede llegar a anular en tanto que el embellecimiento se excede (Vilar, 2012, 9).

Un ejemplo que se puede evocar es el de la fotografía publicitaria, que en ocasiones debido a su alto contenido o grado estético empieza a ser contemplada como obra de arte, antes que por el contenido informativo al que debe remitirse al ser un objeto publicitario.

El caso de la estetización de imágenes violentas en el arte toma sentido para evocar en el espectador los sentimientos de respeto, piedad o admiración. Para Vilar (2012, 13), las prácticas de estetización en las imágenes que representan el dolor y la violencia en la cultura premoderna estuvieron marcadas estrictamente por la idea de belleza, un ejemplo de ello son las representaciones del horror en las imágenes cristianas, como las que representan las crucifixiones o los castigos divinos explícitos, que están ya instauradas y normalizadas a la mirada occidental como naturales.

Con estos antecedentes, se procede a definir qué se entiende por violencia y luego más concretamente a qué se refiere el concepto de violencia de género.

La violencia se entiende como una práctica de dominación para ejercer alguna forma de poder sobre el otro, entendiendo que de esta manera la violencia en sí misma implica una forma de poder (Rizo García & Romeu Aldaya, 2013, 7). Existen diferentes tipos de violencia, entre las más conocidas destacan la violencia física, psicológica, sexual, económica y simbólica.

Por otro lado, el término género corresponde al análisis diferenciado de los fenómenos que se construyen basados en el sexo, asignado como femenino o masculino al nacer, y que se concreta en las experiencias vivenciales de los hombres y de las mujeres en un contexto religioso, social, cultural y filosófico.

Los contextos serán normativos por esa misma construcción, en la que se determinan comportamientos, actividades, creaciones, afectividades, identidades, bienes materiales y simbólicos, el poder del sujeto, su sentido de vida y los límites que tendrá dentro de esa sociedad. Además, el género estará asentado en el cuerpo y supone ser una categoría adecuada para analizar la condición femenina y masculina y su situación vital (Lagarde, 1996, 26-28).

En consecuencia, la violencia de género tratará las formas de dominación que se dan por la construcción social diferenciada de sexos. En la serie *El cuento de la criada* esta diferenciación es marcada y la jerarquización de lo masculino sobre lo femenino en esa sociedad distópica se refleja predominantemente desde lo visual.

Por lo mismo, la estetización de la violencia de género se va a referir al embellecimiento de esta forma de violencia, en particular mediante la utilización de técnicas audiovisuales que se analizarán semiótica y discursivamente, por lo que para el análisis de este caso se enfatizó visualmente en todo lo que concierne a la opresión del género femenino.

Seguidamente, al estar el género asentado en el cuerpo, se propone conceptualizar la idea de cuerpo y cosificación en las mujeres.

2.2 *Cuerpo femenino y cosificación*

Marcela Lagarde (1996, 56) afirma que el cuerpo no es solamente un producto biológico, sino que es un espacio definido por la sociedad para satisfacer ciertos objetivos según su requerimiento. El cuerpo entonces toma una dimensión política y se constituye como un espacio sobre el cual se pueden ejercer distintas formas de poder.

Los cuerpos sexuados según la autora desarrollan capacidades físicas y subjetivas que se internalizan de acuerdo al género, estas capacidades se aprenden desde instituciones sociales, las cuales crean regímenes de disciplinamiento que enseñan los deberes, límites, obligaciones y hasta deseos sobre las maneras del cuerpo (Lagarde, 1996, 65).

Si el cuerpo no logra ser disciplinado, sufrirá consecuencias por ello, vivirá conflictos y problemas de identidad, es decir, puede ser vulnerado. Es así como los mandatos de género adquieren un peso

social marcado ante la intolerancia del mundo si llegara a ser diferente o si se sale de los límites previamente determinados.

No son solamente las instituciones quienes regulan el estatuto del cuerpo, para que llegue a ser aceptado como tal debe existir un consenso social, o como la autora expone se “crean sistemas culturales explicativos sobre la naturalidad del mundo” (Lagarde, 1996, 57) y entonces adquieren un rango de mandato, órdenes inquebrantables e irrenunciables, dogmas que determinan como cada sujeto tiene que ser porque es algo inherente a él o ella, como si fuese ley de la naturaleza y previo a la historia.

Presentar las categorías universales sobre lo femenino y lo masculino es una manera de convencer acerca de estas predeterminaciones supuestamente naturales, que se refuerzan constantemente a través de estereotipos de género. Estos estereotipos se nos presentan sin cesar por medios de comunicación masivos como la prensa escrita, la radio, la televisión, el cine y el internet.

El autor Erving Goffman (1991, 45-65) realiza una tipología de estereotipos de mujeres en la publicidad, presentando ritualizaciones de la feminidad entre las cuales destacan: el tacto, cuando las mujeres tocan delicadamente objetos o su propio cuerpo; la mujer oculta que se presenta detrás de objetos o personajes; la mujer lejana en el sentido de distraída, desapegada y distante; y la mujer sumisa que se refleja con la cabeza agachada, acostada en una cama o tendida en el suelo como un personaje inferior.

Retratar a las mujeres visualmente de estas formas posibilita la continua reproducción de modelos mentales que se inscriben en el cuerpo acerca de cómo es o tiene que ser lo femenino.

También, en el orden patriarcal, la sexualidad de las mujeres se presenta subordinada en la categoría social de género, presenta límites ficticios con relación a la de los hombres, ellos trascienden su sexualidad y en esa trascendencia se convierten en sujetos en el que ostentan signos de poderío, a diferencia de las mujeres que socialmente se encuentran definidas por su sexualidad. La construcción femenina se da en relación a los otros para satisfacer las necesidades y deseos del resto, no de sí mismas. Por ello, se controla las capacidades reproductivas femeninas, lo referente a la maternidad, erotismo, trabajo, salud, no tienen derecho sobre su cuerpo y por tanto tampoco sobre su vida, cumplir con este mandato reafirma la condición de sombra del género femenino (Lagarde, 1996, 59).

Los requerimientos del sistema para el cuerpo masculino y femenino son diferenciados, el cuerpo feminizado se encuentra en desventaja y es así como su cosificación resulta viable. Por cosificación se entiende al proceso sistemático de deshumanización de un ser sensible que deja de tener identidad, su existencia se reduce a ser una cosa, un objeto que se puede intercambiar, poseer, exhibir, usar, maltratar o desechar (Bengoechea, 2006, 30).

El cuerpo femenino entonces resulta doblemente transgredido, es llevado a un nivel superior de dominación cuando se lo cosifica, al materializarse como cosa pierde toda capacidad de autonomía,

no llega a ser sujeto de derecho y su vulneración no da tregua, existe para los otros y solamente para su uso.

Más aún, Nussbaum (1995, 257) expone siete nociones en las que se puede objetualizar a un ser humano: la primera es la noción de instrumentalización, cuando se trata a la persona como a un instrumento para que sirva a sus propósitos; la segunda es la negación de autonomía, cuando se trata a la persona como carente de autodeterminación; la tercera noción se refiere a tratar a la persona como inerte, desprovista de agencia o actividad; la cuarta es la noción de intercambiabilidad, en la que se trata a la persona como objeto intercambiable con otros objetos del mismo tipo o diferentes; la quinta noción se refiere a “lo violable”, el objeto representa algo permisible de romper, quebrantar, vulnerar o transgredir; la sexta noción es la de pertenencia, en la que se ve al objeto como una posesión y finalmente la séptima noción da cuenta de la negación de la subjetividad en la que no se consideran los sentimientos o las experiencias del objeto.

Así también, en el cine hollywoodense se han establecido socialmente formas eróticas y masculinas del mirar, que coloca a la mujer como objeto a ser contemplado, significando el deseo masculino sobre el cuerpo femenino en dos niveles, como objeto erótico dentro de la narrativa, y como objeto erótico para los espectadores (Mulvey, 1988, 370).

Para Mulvey, la imagen de la mujer como representación denota castración, esta amenaza deviene en la utilización de mecanismos voyeuristas o fetichistas. Los mecanismos voyeuristas mantienen conexiones con el sadismo, buscan imponer control a través de la devaluación, el castigo o la redención del objeto culpable; mientras que los mecanismos escopofílicos-fetichistas enfatizan la belleza física del objeto, transformándolo en algo en sí mismo satisfactorio (1988, 372).

Bataille manifiesta que el terreno del erotismo es esencialmente el campo de la violencia en cuanto es transgresor, y afirma que lo erótico está en como la belleza puede resultar profanada o manchada, ya que la fealdad no puede ser mancillada. En definitiva, lo que está en juego es la disolución de las formas constituidas (1997, 151). En la serie, la disolución de las formas se ven reflejadas en los cuerpos torturados de las criadas, cuya representación es estetizada.

Si se deja de creer en lo prohibido, la transgresión no es posible. Los impulsos ante los objetos prohibidos toman dos formas: de terror que produce rechazo y de atracción que produce fascinación (Bataille, 1997, 72). En cuanto a la estetización de la violencia, la crueldad es erótica porque su representación de una belleza bordea o conduce hacia la destrucción (Cabrejo, 2013, 21).

Estos componentes eróticos y estéticos que objetualizan a los cuerpos femeninos pueden devenir en cosificación sexual, definida como el acto de representar o de tratar a una persona como objeto o cosa, convirtiéndolas en instrumentos para la mirada o el placer sexual (Herrero, 2015, 19).

También, es pertinente notar que el mundo se ordena de acuerdo con las creencias de quienes ostentan poder. Por ejemplo, el hecho de creer que las mujeres están en una posición subordinada

con un sistema de poder que lo avala, hace que las mujeres sean subordinadas (Langton, 2000, 139). Por tanto, las creencias de que las mujeres tienen por naturaleza un rol basado en el género, que contribuye a su cosificación, hará que sean vistas y tratadas como mujeres-objeto.

Entonces, la cosificación alcanza múltiples acepciones y varias de ellas son visibles en la premisa de la serie *El cuento de la criada*, en la que se observa la pérdida de autonomía del cuerpo de las mujeres, reducidas a ser objeto de instrumentalización mediante el control de sus cuerpos, legitimando la violencia de género a través de la instauración de un nuevo orden y exhibiendo el conflicto que conlleva resistir estas prácticas violentas; de ahí que se observará la representación visual que se realiza de ellas.

3. Metodología

Este trabajo parte desde el paradigma metodológico con enfoque cualitativo. Lo cualitativo tiene relación con lo inductivo, estudia el contexto para entenderlo de manera holística, busca comprender a las personas dentro de su propio marco referencial, es humanista, flexible, es un proceso empírico, y una de sus dimensiones trata la subjetividad en la que se buscan estrategias para buscar y analizar datos de tipo subjetivo (Quecedo & Castaño, 2002, 9-11).

Por lo tanto, se decidió en primer lugar realizar una breve contextualización de la producción de la serie, acompañado de un análisis semiótico y discursivo para dar cuenta de los aspectos formales de las imágenes y comprender su retórica dentro de un marco contextual previo.

Para ello se tomaron en cuenta los tres niveles de análisis que expone Roland Barthes, primero el nivel de la comunicación o lo denotativo, segundo el nivel de la significación o lo simbólico (connotativo) y tercero el nivel de la significación o lo discursivo, es decir lo que excede a la representación. Cabe señalar que en el segundo nivel se realizó una adaptación de este modelo para incluir una tipología de procedimientos de connotación de la fotografía del mismo autor.

El mensaje literal o denotativo es el que aparece como soporte para el mensaje simbólico o connotativo (Barthes, 1995, 34), no se encuentra lo literal en estado puro en una imagen por lo que toma un carácter relacional o de registro que da la sensación de que algo estuvo allí, así sucedió y por ende así es, otorgando una presentación aparentemente natural al mensaje connotado que le sucede (41). Este mensaje por lo tanto expone los personajes, objetos y escenarios tal como se presentan al espectador.

Luego, el mensaje connotado se refiere a la imposición de un segundo nivel de sentido que tendrá la imagen "cuyos signos proceden de un código cultural" (Barthes, 1995, 42), estos signos constituyen rasgos discontinuos, se ingresa al nivel simbólico y de significación.

Como se propuso anteriormente, en este nivel se añadieron las categorías de análisis referentes a la tipología de procedimientos de connotación en la fotografía, tomando en cuenta las siguientes: el trucaje, que se refiere a la intervención dentro del plano de denotación de la imagen; la pose, que es la gramática histórica o la actitud estereotipada que significa algo; los objetos, que pueden haber

sido colocados en la escena con el interés de ser desencadenantes en la asociación de ideas, estos objetos brindarán significado en su conjunto y no solo por sí mismos; la fotogenia, que trata sobre las condiciones lumínicas o de embellecimiento de la foto como efecto estético que le otorga sentido y finalmente la categoría de esteticismo, que se da cuando a la fotografía o imagen se le impone un significado de arte deliberado ya sea por su composición o tratamiento visual (Barthes, 1995, 17-20).

Por último, el tercer nivel da cuenta de lo que no puede ser representado, es decir lo que rebasa la significación simbólica, lo que se puede leer entre imágenes y llega al nivel de la significancia en el territorio del discurso. Para ello se interpreta el cúmulo de signos colectivos que están mediados por una estructura social marcada, en los que la mitología actúa como una representación colectiva ya dada que puede reflejar determinadas prácticas y funciones sociales en tanto se muestra como una manifestación de ideología que presenta lo social como natural (Alonso & Rodríguez, 2006, 23), de manera que el plano mitológico se puede considerar como la puerta de acceso al discurso.

La muestra del objeto de estudio es sobre la recopilación de fotogramas de toda la primera temporada de *El cuento de la criada*. Estos fotogramas se escogieron mediante un análisis heurístico con la selección imágenes de cada capítulo, que luego se confrontaron entre sí para elegir aquellos que mejor representaban episodios de violencia de género y evitar que sean redundantes, enfatizando varios escenarios y momentos de tensión.

4. Hallazgos

4.1 Contexto de producción de la primera temporada de la serie El cuento de la criada

La serie se estrenó en el año 2017 en Estados Unidos, su formato permite un alcance de difusión masivo a diferentes audiencias. Está basada en el libro homónimo de Margaret Atwood, pero su producción audiovisual recrea un ambiente visual específico para este universo, y a diferencia del formato de cine le da más posibilidad de profundizar en la historia, relación entre personajes y ambientaciones a lo largo de 10 episodios.

La evolución de la televisión se ha transformado y ha pasado de tratar de reproducir fielmente la realidad a recrear referentes propios a manera de espectáculo, lo que Imbert (2008, 224) denomina el paso de la neo-televisión a la postelevisión. La muerte, la violencia y la carga simbólica del cuerpo se exageran, tienden a la aparatosidad, oscilan entre la invisibilidad y la hipervisibilidad, lo que puede ocasionar cierta distorsión de la realidad.

El contexto de producción de la serie también responde a temáticas en las que se da protagonismo al punto de vista femenino, ya que se ha visto que existe demanda y aceptación por temas que reflejan las preocupaciones colectivas como la violencia de género o la contaminación ambiental. Así mismo, el uso de la tecnología permite que se dé un tratamiento más estético acercándose a lo cinematográfico en la producción de series, de forma que fue galardonada como mejor: serie televisiva, dirección, producción, guion y fotografía.

A raíz de su prominente éxito, el universo de los productos y adaptaciones a distintos formatos de

A nivel denotativo, se puede observar contraste de escenarios y de colores, entre espacios amplios, reducidos, cálidos o fríos. También aparecen: personas colgadas cubiertas el rostro, el ritual de la violación, un intento de suicidio en el puente, árboles sin hojas, vegetación por morir, cuartos oscuros, simetría en las tomas y planos mixtos (generales, cenitales, primeros planos, a detalle, contrapicados) que en general indican un manejo estético y pulcro en cada toma.

La mayoría de los planos tienen elementos simétricos en su composición, a modo de espejo aparecen escenas cuidadosamente planificadas y ordenadas. Se observan figuras de mujeres blancas especialmente, con uniforme rojo que están siendo violentadas. Vemos rostros femeninos que sufren, los planos detalle se acercan al rostro de los personajes con el fin de capturar y fijar su expresión.

Existen líneas invisibles, como la ley de tercios, que guían la mirada para colocar al sujeto de interés en un punto específico. Así mismo, la toma cenital de las criadas formando un círculo remite a la noción de composición de la secuencia Fibonacci, de la cual abstrae de la naturaleza la apariencia de una flor, este encuadre pone al espectador en una posición de omnipresencia, con el poder para verlo todo.

Por otro lado, a nivel connotativo se puede notar que los procedimientos de trucaje en esta serie estarán necesariamente presentes por la naturaleza de su producción. Al ser una recreación audiovisual de un libro y por su propia categoría de ficción implica que es una realidad que tuvo que ser creada con herramientas tecnológicas, es decir, todo su montaje es un trucaje a gran escala en particular lo que se refiere a escenarios.

Luego, la pose de los personajes se refleja en toda la temporada de la serie, el lenguaje corporal de las criadas se encuentra constantemente condicionado a la mirada externa, solamente sus miradas escapan la constricción de lo que han sido forzadas a vivir.

Vemos como las mujeres aparecen como personas lejanas y ocultas, las criadas están reducidas a las esquinas inferiores en los encuadres, aparecen cubiertas por objetos como arbustos y están desprovistas de identidad porque la cofia cubre su rostro, de modo que se aprecia solamente su cuerpo.

También la figura femenina expresa sumisión, derrota e inmovilidad. Aparecen con la cabeza baja, el cuerpo violentado en el suelo, en la cama, cubierta la boca y sujeta las muñecas. Fred, Serena y la Tía Lydia connotan autoridad, rigidez y cada una ostenta cierta forma de poder, aunque observamos que cuando Serena está sola, su rigidez se descompone y exterioriza sus frustraciones.

Los objetos que más se repiten en la primera temporada y que significan algo dentro de su contexto son: los motivos florales en las paredes, las flores, los espejos, las ventanas, los candelabros, el agua y dentro de la vestimenta de las criadas un objeto elemental destacado es la cofia.

En la serie se alude frecuentemente a la metáfora de mujeres como flores, las flores representan la fertilidad y la sexualidad, aparecen también rosas blancas que pueden estar relacionadas con la pureza. Los espejos funcionan como reflejo del yo cuando los personajes se miran en ellos, en especial

después de algún momento violento, lo que los hace mirarse tal cual son. Los candelabros dan cuenta del ambiente restrictivo y anticuado que se ha instalado en Gilead y las ventanas, por el contrario, representan el mundo de afuera al que las criadas no pueden acceder por voluntad propia.

Por otro lado, el agua funciona como objeto de escape, liberación y reinicio. En el noveno episodio, la criada Janine busca suicidarse y trata de hacerlo lanzándose al río, June encuentra su escape cuando está sola en la bañera sin que nadie la vigile y finalmente la cofia es aquel objeto que impide a las criadas mirar o escuchar completamente el mundo que las rodea, limita su interacción con las demás y oculta su cabello.

La fotogenia se presenta en el manejo de luz, con técnicas de iluminación yuxtapuestas, de modo que existen diversos puntos lumínicos dentro de una misma escena y los tratamientos sutiles otorgan cierta calidad de pintura a ellas. También en situaciones emocionalmente cargadas existe solo un punto muy fuerte de luz que contrasta con el cuarto oscuro, cuyo sentido será poner al personaje en contraluz transformándola en silueta y perdiendo el detalle de su expresión.

Las personas responsables de la dirección de fotografía y vestuario que marcaron la estética de la serie fueron Reed Morano, Colin Watkinson y Ane Crabtree. Para la dirección de fotografía se inspiraron en cuadros de Vermeer, marcando la categoría de esteticismo planteada con anterioridad para su producción, un ejemplo claro se puede observar en la figura 3 con el cuadro *La lección de música interrumpida* cuya protagonista viste con ropa semejante a las criadas de Gilead y su entorno lumínico es similar a los expuestos en la serie.



Figura 3. Pintura *La lección de música interrumpida* (Vermeer, 1660)
Fuente: Frick Collection, New York.

El rojo será el color distintivo que permite reconocer a las criadas, la vestimenta adquiere un significado y se torna símbolo que divide y clasifica a las mujeres por su capacidad de gestar. Esta vestimenta es larga y cubre casi todo su cuerpo, lo que remite en forma a los trajes típicos puritanos. El color rojo se lo asocia con la fertilidad, la sangre y la vida, este color primario será siempre un foco de atención y resalta entre los tonos sepia que connotan un ambiente anticuado, serio y restrictivo, reflejado también en el tono de la vestimenta de las Tías o en el color gris de la ropa de las *marthas*, mujeres estériles destinadas a ser sirvientas.

En cambio, el color azul se mira en la vestimenta de las esposas. En este recopilado lo observamos en Serena Waterford, esposa del comandante, vestida de azul. Se trata de un color frío que se puede asociar al manto de la virgen María, el arquetipo de madre, que es la aspiración que tienen las esposas de Gilead.

El color negro está destinado a los hombres como símbolo de poder y el blanco representa la pureza, así cuando capturan a la criada Emily para realizarle una ablación genital, el entorno y su vestimenta es totalmente blanco y lo violento toma forma de aleccionamiento hacia la criada por ser lesbiana, buscando purificarla.

Hay una figura que se repite cuando se trata de representar a las criadas y es la silueta de una mujer parada sobre un cuarto de luna creciente, lo que representa la energía femenina relacionada con el principio creador de la vida, la fertilidad y la fecundidad. Se observa también la figura del círculo, que es uno de los símbolos fundamentales y representa la totalidad, lo absoluto. No tiene principio ni final, generalmente se dispone que las criadas formen un círculo, lo que se relaciona a que las conciben como unidad.

Es así como el contexto de la serie refleja la instauración de un régimen totalitario y religioso en el que obligan a las mujeres fértiles a gestar. Visualmente cada episodio está marcado por acciones violentas hacia todas las mujeres, de las cuales las criadas llevan la peor parte, tratadas como mujeres-objeto, cosificadas y sin control sobre sus vidas o cuerpos.

Las categorías visuales más importantes son la pose, la fotogenia y el esteticismo. La categoría de pose demuestra la representación estereotipada de mujer oculta, delicada y sumisa por la fuerza, por otro lado, la fotogenia y el esteticismo otorgan un carácter de pintura a cada escena, introduciendo al espectador en el terreno de lo imaginario.

4.3 Análisis discursivo de la primera temporada de la serie El cuento de la criada

A nivel de mito, el tema religioso y lo ligado a la fertilidad, es lo que predomina para dilucidar el discurso de la serie. La figura de la virgen es símil a la de las esposas, en tanto es la mayor figura reconocible de una madre abnegada pero relacionada con la pureza. En las escenas de Serena aparecen rosas blancas, las flores aparecen como símbolo ligado a lo femenino, a lo delicado, se relacionan con la virgen y con el arduo deseo que tienen las esposas de ser madres, enfatizando un discurso de cuidado del otro y el rol maternal supuestamente propio de las mujeres.

Seguidamente, la toma de la violación da cuenta del horror a la que las criadas son sometidas, la mirada cenital coloca al espectador como testigo que vigila todo el encuadre, enfatizando la mirada masculina voyeurista y erótica que degrada a la mujer por partida doble, dentro de la narrativa y fuera de ella.

La perfecta simetría de la escena le brinda una cualidad estética a lo violento. Además, se encuentra un metalenguaje narrativo, relacionado con la historia bíblica en el capítulo del Génesis, cuando Raquel le entrega a su esposo Jacob la esclava Bilha, para que conciban un hijo en su regazo (Gn 30, 1-13) tal como lo representan en la serie y como se mira en el fotograma. De este modo, tanto la esclava como las criadas funcionarán como incubadoras humanas, se conciben como cuerpos provistos para ser vulnerados y la violencia de género se justifica en las sagradas escrituras de los relatos bíblicos.

Se instauro la violación como mecanismo naturalizado que deshumaniza a las criadas y se muestra la figura masculina como agresor, cuya construcción narrativa cumple con el perfil de un hombre blanco heterosexual que ostenta poder y estatus económico elevado, que cumple con sus obligaciones, es fuerte, inteligente y no demuestra sus emociones. Fred Waterford se denomina parte del grupo de *Los hijos de Jacob*, Jacob como personaje bíblico que viola a su esclava por pedido de su esposa, indirectamente colocando a la esposa también como agresora y cómplice del hecho.

Es así como las referencias bíblicas son claras sobre la ideología conservadora religiosa que como institución norma y ha normado no solamente el cuerpo de la mujer, sino toda la jerarquía social en la cual la figura masculina es preponderante. La violencia que se presenta es a nivel estructural, con ciertos actos de resistencia y sororidad que suponen atisbos de luz ante este sistema.

La serie demuestra una distopía, como antónimo de una utopía, lo que viene a ser el peor escenario posible de una realidad, en este caso, particular para las mujeres, de forma que las condiciones expuestas en la serie se dan de forma intencional, en tanto el discurso que se presenta es el reflejo de un sistema patriarcal exacerbado a un nivel que busca indignar a los observadores desde una imagen casi sinestésica que nos hace sentir la angustia, desconsuelo, desesperanza de las criadas y su constante e incansable búsqueda para recuperar su libertad.

5. Conclusiones

El régimen totalitario y religioso presente en el discurso de la serie *El cuento de la criada* cumple con la idea del mandato social por naturaleza, en la que el género implica: toda actividad, creaciones, intelectualidad, afectividades, imaginarios, deseos, subjetividades, identidades, percepciones, sentidos del yo, bienes, poder, sentido de vida y límites del sujeto (Lagarde, 1996, 12).

La violencia a la que son sometidas las criadas se da por la imposición, construcción social y regímenes de disciplinamiento sobre el género femenino, en la que son obligadas a ser incubadoras humanas por el hecho de ser mujeres fértiles, lo que condiciona su existencia a una labor específicamente reproductiva, que se castiga si este rol no es cumplido.

Visualmente se refleja el padecimiento de las mujeres que han sido resignificadas a la fuerza como criadas. También la representación de la fertilidad y la feminidad está presente en los elementos simbólicos de objetos como las flores, el color rojo de la vestimenta de las criadas y la luna creciente con la silueta femenina circunscrita en ella.

Asimismo, el cuerpo femenino dentro de este contexto, como espacio y territorio político ha sido condenado a ser cosificado y las representaciones visuales lo muestran así. El cuerpo de las criadas cumple con la mayoría de las nociones de cosificación que Martha Nussbaum señala, porque suponen ser instrumentos sexuales con el fin de repoblar el planeta, no tienen poder de decisión, han perdido su autonomía e identidad, están forzadas a soportar violaciones, y son un símbolo de pertenencia de las familias con poder de la república de Gilead, además que sus experiencias, emociones y subjetividades les han sido negadas.

Del mismo modo, cada plano está cuidadosamente elaborado para transmitir belleza, aún en medio del horror que supondría realmente sufrir lo que esta serie de ficción impone, de tal forma que la composición de las escenas denotan una cualidad estética que sobresale y fascina por su simetría, orden, prolijidad, uso de la proporción áurea o de la secuencia de Fibonacci, esteticismo, fotogenia en el manejo de la luz y el color que se asemeja a las pinturas de Vermeer, que supone la apariencia de ciertos planos como obras de arte.

Por lo que, los puntos visuales que se exalta para la mirada, son aquellos en los cuales se refuerza la violencia de género, especialmente sobre las criadas, pero también sobre otras mujeres en la serie. Además, los estereotipos de género que la serie retrata desde lo visual como la representación de mujer oculta, lejana y sumisa, se han utilizado para “convertir hechos oscuros en una forma fácilmente interpretable” (Goffman, 1991, 143) que se sirve de exhibir intenciones desde la microecología de la estructura social *idealizada*, que además reproducen modelos mentales ya existentes sobre las mujeres.

Es así como los modelos mentales corresponden a productos culturales que están ahí desde el nacimiento de cada actor social, pre existente a él en tanto generaciones previas los modelaron. Pueden tomar forma de representaciones como imágenes, pero corresponden a una idea previa sobre el mundo con signos que son reconocidos socialmente, y es a través de estos modelos mentales que los sujetos se comprenden a sí mismos, al mundo y a los demás (Gallino, 1998, 46-47).

Por lo tanto, las representaciones se dan por un esquema e ideas anteriores que han sido moldeados por cada cultura, lo que implica que los signos y el discurso presente en la serie reflejan la violencia estructural que sufren las mujeres en una sociedad normativa heteropatriarcal, en la que el cuerpo femenino es cosificado de diversas formas, mismas que reconocemos.

En conclusión, la estetización de la violencia de género implica una mirada masculina voyeurista que embellece el dolor, provocando admiración, asombro, fascinación y contemplación que produce un vaciamiento de sentido sobre lo que realmente implicaría ser un cuerpo femenino cosificado,

doliente y expuesto a violencia física, psicológica, sexual, económica y simbólica dentro de la categoría de género.

Los planos, gestos, colores, encuadres y símbolos forman un estilo de representación de cualidades estéticas, que toman un sentido espectacular de los actos violentos exhibidos en la primera temporada de la serie *El Cuento de la criada*.

Si se tiene en cuenta que el dispositivo de lo visible es la televisión cuya evolución hacia la postelevisión recrea referentes propios del mundo, pero a manera de espectáculo, no se puede llegar a profundizar y contextualizar sobre la compleja problemática que representa la violencia de género.

En la serie lo violento es realizado en tanto deslumbra sobre el temor de ser mujer-objeto, a la vez que permite que se siga instaurando en el inconsciente colectivo un modelo mental que, en su afán por denunciar y representar el hecho violento, lo exalta creando una realidad distorsionada, mientras reproduce visualmente estereotipos de género y nociones de cosificación sobre los cuerpos femeninos.

Referencias Bibliográficas

- Alonso, L. E., & Rodríguez, C. J. F. (2006). Roland Barthes y el análisis del discurso. *Empiria. Revista de metodología de las ciencias sociales*, 12, 11-35.
- Barthes, R. (1995). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bengochea, M. (2006). Rompo tus miembros uno a uno (Pablo Neruda). De la reificación a la destrucción en la iconografía literaria de la amada. *Cuadernos de Trabajo Social*, 19, 25-41.
- Cabrejo, J. C. (2013). Cine y belleza: La violencia del erotismo. *Ventana Indiscreta*, 10, 18-21.
- Caro, S. (2014). Los valores estéticos en el Diseño. *Investigación Disciplinar*.
- Gallino, L. (1998). El problema MMMM (Modelos Mentales Mediados por los Media). En VV. AA. *Videoculturas de fin de siglo* (pp. 47-54). Madrid: Cátedra.
- Goffman, E. (1991). Ritualización de la feminidad. En L. Botella & E. Fuente Herrero (Trad.). *Los momentos y sus hombres* (pp. 135-168). Barcelona: Paidós.
- Gómez Alonso, R. (2007). *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones de estética. Volumen 1*. Barcelona: Península.
- Herrero, A. M. (2015). Anomalías visuales en las representaciones de la mujer. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 29, 15-33.
- Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Kant, E. (1977). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas.
- Langton, R. (2000). Feminism in epistemology: Exclusion and objectification. En M. Fricker & J. Hornsby (Eds.). *The Cambridge Companion to Feminism in Philosophy* (pp. 127-145). Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, B. (2017). *The Handmaid's Tale* (serie de televisión).
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 29-65.
- Monar, A. (2009). La belleza y la filosofía. *Sophía. Colección de Filosofía de la Educación*, 6, 181-188.
- Mulvey, L. (1988). Placer visual y cine narrativo. *Placer visual y cine narrativo*, 365-377.
- Nussbaum, M. C. (1995). Objectification. *Philosophy & Public Affairs*, 24 (4), 249-291.
- Quecedo, R., & Castaño, C. M. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, 14, 5-39.
- Rizo García, M., & Romeu Aldaya, V. (Coords.) (2013). *Comunicación, cultura y violencia*. Barcelona: Instituto de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Van Dam, D., & Polak, S. (2021). Owing Gilead: Franchising feminism through Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale" and "The Testaments". *European Journal of English Studies*, 25 (2), 172-189. <https://doi.org/10.1080/13825577.2021.1950362>
- Vilar, G. (2012). La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo. *Filosofía e(n) imágenes*, 7-22.



Imagen: Pamela Ponce



Imagen: Yanira Apolo

La imagen, el gesto y la repetición: un análisis de la obra *Sin título* de 1977 de Sonia Andrade

Image, gesture and repetition: an analysis of *the untitled* 1977 work by Sonia Andrade

RESUMEN

El presente estudio está dedicado al análisis del video sin título (1977) en el que la artista Sonia Andrade envuelve su cabeza con un hilo de nylon. Como es un gesto que se repite en las obras de varios otros artistas, buscaremos comprender, a partir de la imagen, de la obra de Andrade, como procede el proceso de interiorización de la violencia en los cuerpos de las mujeres y su transformación en auto-tortura.

PALABRAS CLAVES

Apatía; Auto-tortura; Nylon; Rostro

ABSTRACT

The present study is dedicated to the analysis of the untitled video (1977) in which the artist Sonia Andrade wraps her head with a nylon thread. In view of the persistence of this gesture in the work of several other artists, we will seek to understand from the image, of Andrade's work, as it gives this process of interiorization of violence in the bodies of women and its transformation into self-torture.

KEYWORDS

Apathy; Self-torture; Nylon; Face

Khadyg Leite Fares Cavalheiro

Universidade Federal de
São Paulo - Mestranda
São Paulo, Brasil

khadyg.ars@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7258-7782>

Enviado: 05/10/2021

Aceptado: 03/11/2021

Publicado: 15/01/2022

SUMARIO

1. Introducción 2. Desarrollo 2.1 Descripción 2.2 El encuadre 2.3 El rostro 2.4 El gesto y la repetición 3. Conclusión: La imagen y la muerte.

Como citar: Fares Cavalheiro, K. (2022) La imagen, el gesto y la repetición: un análisis de la obra *Sin título* de 1977 de Sonia Andrade. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 79-97.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a4](https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a4)



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

El presente estudio está dedicado al análisis del video sin título de Sonia Andrade realizado en 1977, en el que la artista envuelve su cabeza con un hilo de nylon. Nacida en 1935 en la ciudad de Río de Janeiro, Andrade empezó su carrera artística al comienzo de la década de 1970. Al final de la década de 1960, frecuentó grupos de estudio vinculados al Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹, de los cuales se destacó el grupo organizado por la artista Anna Bella Geiger, en el que participó durante más tiempo. Este grupo estaba compuesto, además de Andrade, por los artistas Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Ana Vitória Mussi y Miriam Danowski. Una de sus principales acciones fue la realización de obras de videoarte (individuales y en asociación con otros artistas) en la primera mitad de los años 1970².

La obra que vamos a analizar forma parte de un conjunto de ocho videos producidos entre 1974 y 1977, todos ellos sin título. De las obras realizadas durante este periodo, la primera es una grabación itinerante de grafitis, que fueron pintados en las paredes del Jardín Botánico de Río de Janeiro; la segunda, de 1975, es un video en el que come y lanza frijoles a la cámara. En 1977, realizó seis videos³ entre los cuales está el que envuelve su cabeza con hilo de nylon, objeto de esta investigación; el segundo es aquél en el que se corta los pelos y los vellos de su cuerpo con una tijera pequeña (de las que se usan para cortar uñas); en el tercero, martillea con la mano izquierda clavos colocados entre los dedos de su mano derecha y termina con un cable que se entrelaza entre las uñas; en el cuarto video, Andrade camina tambaleándose después de haber enjaulado partes de su cuerpo; en el quinto, la artista aparece en un plató de televisión cepillándose los dientes y enjuagándose la boca; en el sexto y último, aparece delante de cuatro televisores diferentes, repitiendo durante diez minutos la frase:

1 En su tesis doctoral titulada "Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70", realizada en 2018 por el Programa de Postgrado en Educación (Filosofía de la Educación) de la Universidad de São Paulo, Talita Trizoli construye un relato biográfico de la trayectoria inicial de Sonia Andrade.

2 Arlindo Machado (2007) considera el año 1974 como el punto de partida del videoarte en Brasil. En ese año, Suzanne Delehanty le pidió a Walter Zanini que le indicara obras de videoarte realizadas por artistas brasileños. Zanini era entonces el director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo y Delehanty era coordinadora de la exposición internacional de videoarte organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pensilvania en Filadelfia. El grupo de Sonia de Andrade, en Río de Janeiro, fue invitado por Zanini a producir y presentar obras de videoarte, que eran muy raras en Brasil (las únicas obras eran la Antonio Dias con La ilustración del arte (pieza musical) de 1971, realizada en Italia, y la coreografía para video de la bailarina Analivia Cordeiro titulada M 3x3, concebida para el festival de Edimburgo que fue grabada por la TV Cultura en 1973). Walter Zanini afirmó que "finalmente fueron los artistas que formaron el grupo en Río de Janeiro -Anna Bella Geiger, ngelo de Aquino, Sonia Andrade, Ivens Olinto Machado, Fernando Cocchiarale- los que realizaron sus proyectos con la cámara de Jom Azulay. Los videos Portrait Declaration, de Anna Bella Geiger, Documentation of Action in Limit Condition, de Sonia Andrade, Versus, de Ivens Olinto Machado, You Are Time, de Fernando Cocchiarale y Exercices About Myself, de Angelo Aquino entre otros, fueron mostrados en la octava Muestra del Arte Joven Contemporáneo, JAC, del MAC-USP (octubre de 1974). Las piezas de los cuatro primeros [y la obra de Antônio Dias] participaron de la Exposición de Video Art, de Filadelfia, organizada por Suzane Delehanty" (ZANINI, 2007, 56 nuestra traducción).

3 Los videos realizados en 1977 no están ordenados cronológicamente.

“apaga la televisión”. Hay que destacar que, aunque no utiliza únicamente este medio para realizar su trabajo artístico, el video tiene una fuerte presencia en muchas de sus obras posteriores, ya sea individualmente o como parte de instalaciones de otras obras.

Entre las obras de videoarte realizadas por Sonia Andrade, además de los ocho videos producidos entre 1974 y 1977; crea una obra en 1976, con Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Ana Vitória Mussi y Miriam Danowski titulada “Telefone-sem-fio” (“Teléfono sin Cable”). En 1981, produce “Morte ao Horror” (“Muerte al Horror”), un conjunto de siete videos: Ação, Silêncio, Confrontação, Aviação, Conversação, Iluminação e Apresentação (“Acción”, “Silencio”, “Confrontación”, “Aviación”, “Conversación”, “Iluminación” y “Presentación”). “Intervalo” es el último video, creado en 1982.⁴

En la bibliografía sobre la artista se encuentran comentarios relevantes de críticos e investigadores⁵ sobre la obra de 1977. En Sonia Andrade: Retrospectiva 1974-1993 (catálogo de la exposición de 2011)⁶, Marisa Flórido Cesar aborda la obra de Andrade pensando en la conformación del cuerpo siguiendo lógicas de opresión impuestas por los códigos sociales: “(...) el cuerpo (incluido el femenino) conformado por los códigos sociales, por los discursos, los conocimientos y sus insurrecciones silenciosas; entre el cuerpo torturado y el silenciado (eran tiempos de dictadura y de mutilaciones veladas)” (2011, 15, nuestra traducción). Además, afirma lo siguiente:

Casi todos los videos de los años 1970 y 1980 están filmados en el espacio doméstico, es la artista la protagonista de sus actuaciones, tiene como público inmediato el ojo de la cámara y como principales protagonistas: su cuerpo y la televisión. En común, la violencia que los somete. Así vemos la piel deformada por un hilo de nylon que, pasando entre los orificios de las orejas, provoca surcos en la cara como cicatrices sin cortar (la línea que dibuja y deforma el rostro); la mano derecha atada con hilos entrelazados en clavos entre los dedos por una mano izquierda torpe; los hilos y el vello que cubren la superficie del cuerpo recortados por una pequeña tijera en un ritual típicamente femenino. En estos tres videos la violencia se siente, no es la agresión explícita hasta el límite intolerable del dolor y la provocación como en el body art: Sonia Andrade ni la hace visible, ni la oculta (Cesar, 2011, 14-15, nuestra traducción).

4 Para ver la producción completa de la artista, consulte los catálogos de las exposiciones de Sonia Andrade, 2005-1974 /(curadoria Luciano Figueiredo). - Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005; Sonia Andrade: videos, /(organização André Lenz; texto Marisa Flórido Cesar, Elena Shtromberg; versão para o inglês Pauline Rima Myers de Billy). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010 ; Sonia Andrade : Retrospectiva 1974 - 1993 /(organização André Lenz; texto Marisa Flórido Cesar, Cornélia H. Butler; Fernando Cocchiarale, Andreas Hauser; versão para o inglês Pauline Rima Myers de Billy, Renato Resende). - Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011.

5 Hemos optado por reproducir las citas de los académicos porque no son demasiado extensas y el lector podrá obtener una visión más detallada de esta fortuna crítica.

6 Durante más de 40 años, Sonia Andrade ha participado en exposiciones nacionales e internacionales, como: dos Bienales de São Paulo, 14ª (1977) e 32ª (2016); Corps Étrangers, no Musée du Louvre (2006); Video-Art – Institute of Contemporary Art – University of Pennsylvania, nos EUA (1975); Poéticas Visuais no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1977).

De hecho, los tres videos mencionados tienen en común la violencia aplicada al cuerpo y a los dispositivos de captación. Sin embargo, como señala César, no se trata de que la violencia haya ocurrido realmente (no hay moretones efectivos en la piel ni cortes sangrientos). Lo que hay en las acciones, es algo del orden de la ficción, como indica el crítico Andreas Hauser:

un rostro deformado por un hilo de nylon, el pelo raspado, una mano que se sujeta a una tabla mediante clavos e hilos (...) Es una violencia sutil e interiorizada a la que el espectador se somete por su propio impulso, una violencia que tiene el discreto encanto de la ficción (Hauser, 2005, 156, nuestra traducción).

Lo que nos parece importante en las notas del crítico, es que la cuestión de la teatralización de la violencia, provoca una interiorización, que ciertamente se presupone en el dolor autoimpuesto.

La escenificación del gesto de autoflagelación y violencia, postulada por Cesar y Hauser, es retomada por Arlindo Machado, que se empeña en afirmar que los videos de Andrade están “entre los más maduros de su generación” (Machado, 2007, 22). Afirma lo siguiente:

En ellos el rostro de la artista es completamente deformado por hilos de *nylon*, hasta transformarlo en un monstruo, ora la artista se causa pequeñas mutilaciones, recortando los pelos del cuerpo con una tijera, ora ella prende la propia mano en una mesa con clavos e hilos. Son trabajos de autoviolencia latente, más o menos real, más o menos ficticia, a través de los cuales Andrade halla sobre los tenues límites entre la lucidez y la locura que caracterizan el acto creador (Machado, 2007, 22, nuestra traducción).

Machado reconoce en la obra de Andrade la expresión del propio acto creador, resaltando el resultado de la autoviolencia impuesta: el aspecto monstruoso como símbolo que reúne lo que el arte supuestamente contiene.

Según Regilene Sarzi-Ribeiro, “la artista hace visible la metamorfosis de la mujer transformada en monstruo envolviendo su rostro con hilo de nylon hasta la deformación total” (Ribeiro, 2014, 112, nuestra traducción), tal como lo había señalado Machado. En otro texto, del mismo año, Ribeiro retoma el enfoque social de César. Afirma que

una mujer marca su rostro y lo muestra alterado en la condición idealizada, cuyo acto asfixiante aprisiona la mente y el cuerpo. El rostro se altera en su belleza para revelar la incomodidad de ser modelado, atado y presionado socialmente (Ribeiro, 2014, 111, nuestra traducción).

Talita Trizoli, en su tesis doctoral titulada *Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, también sigue la línea social, pero su análisis es más concreto y, por lo tanto, más interesante, desde nuestro punto de vista.

En ‘Fios’ (Hilos), nombre en clave de una de las cintas de video que componen la serie ‘Sin título’ (son ocho experimentos de Sônia Andrade durante sus estudios de cine con la cámara de Tom Azulay en el MAM de Río de Janeiro), es posible ver este particular uso del rostro de la artista como soporte de la acción propuesta. Al involucrarse varias veces con un hilo de nylon negro y grueso, hasta borrar su rostro, su habla y su respiración, y deformar su fisonomía, la autora manifiesta las relaciones de interferencia, adaptación y sufrimiento a las que se someten los sujetos para entrar en el ideal imaginario de belleza y conformidad social - ocurre lo mismo en otros videos de la serie, como ‘Corte’ e ‘Higiene’ (Trizoli, 2018, 74-75, nuestra traducción).

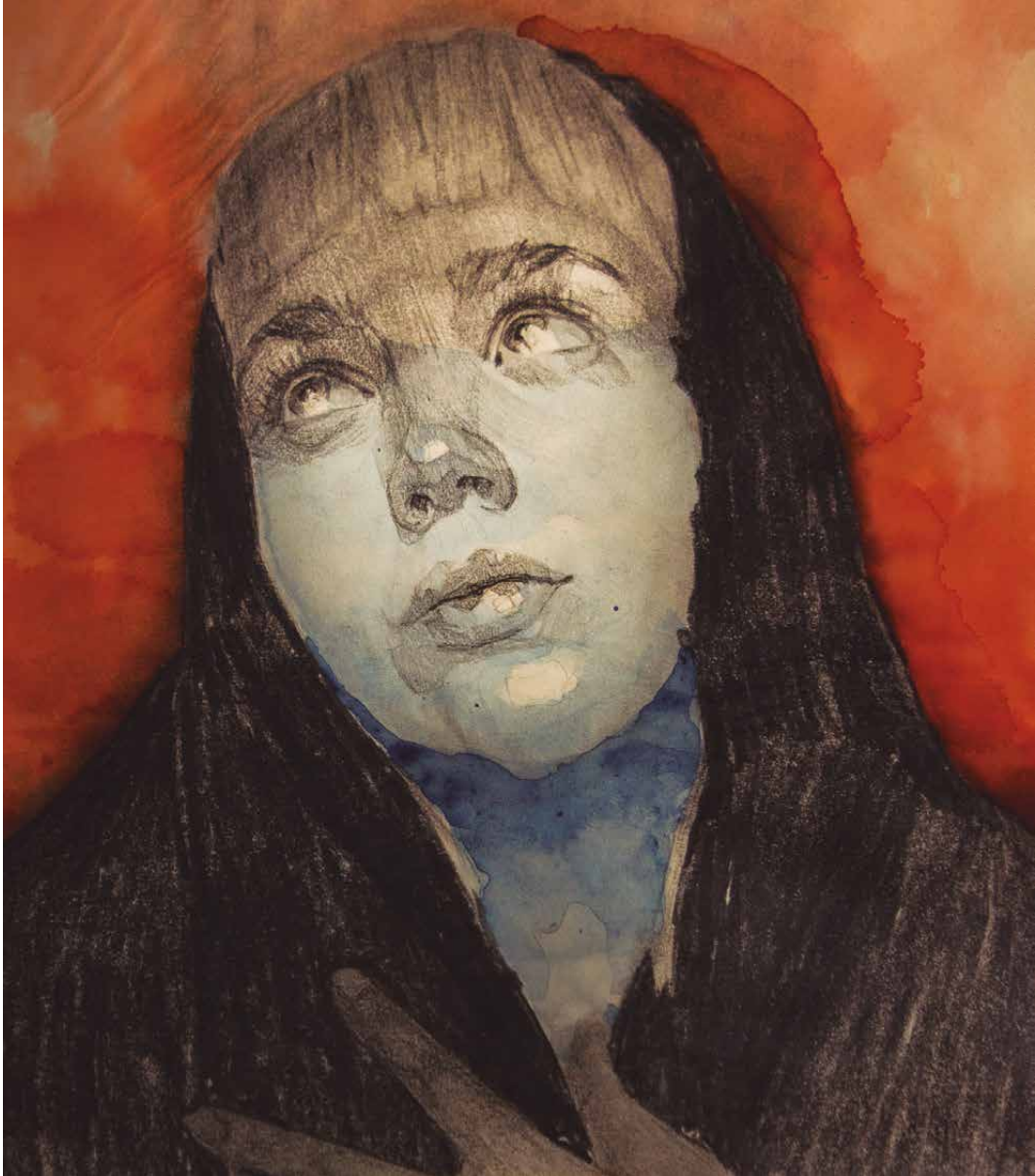


Imagen: Julio Herrera

Aunque se equivoca sobre el color del hilo (un elemento muy importante), la investigadora no se contenta con mencionar cuestiones en abstracto. Relaciona el dolor y la tortura con los códigos estéticos impuestos a las mujeres, caracterizando el acto de la artista de forma más concreta, desde un punto de vista social e histórico. La autora también apunta para los rituales diarios de lo que supuestamente se denomina autocuidado y aseo personal entrelazados con el dolor que estas acciones infligen al propio cuerpo. Sobre la determinación y la “domesticación” del cuerpo de las mujeres según las normas sociales, escribe Mari Luz Esteban (2013, 46):

El cuerpo que somos está efectivamente regulado, controlado, normativizado, condicionado por un sistema de género diferenciador y discriminador para las mujeres, por unas instituciones concretas a gran escala. Pero esta materialidad corporal es lo que somos, el cuerpo que tenemos, y puede ser (y de hecho lo está siendo) un agente perfecto en la confrontación, en la contestación, en la resistencia y en la reformulación de nuevas relaciones de género

Elena Shtromberg señala que el dolor físico de la autotortura del gesto de Andrade está relacionado con el régimen dictatorial vigente en el Brasil y la televisión:

El sutil optimismo de Jaulas se atenúa en Fio, donde la artista envuelve un hilo con fuerza alrededor de su cabeza hasta que deja de ser reconocible. El rostro resultante, inidentificable y desfigurado, resume deliberadamente a las víctimas de la tortura y la dolorosa violencia a la que fueron expuestos los cuerpos durante la dictadura. Al infligirse dolor y desfiguración de este modo, la artista se sitúa en la ambigua posición de una autora activa que es también la receptora pasiva de la violencia corporal. La impresión de la realidad concreta de la violencia en el ámbito de los espectadores irónicamente también los implica, ya que al presenciar el sufrimiento aparente, se sienten impotentes, o incluso culpables, por su incapacidad para detenerlo. La dualidad de esta experiencia se refleja en la vivencia de la tortura y en esta proximidad constante a sus vidas (...) Andrade nos hace entender que el dolor físico no es en verdad una realidad lejana, sino una experiencia que existe, literalmente, en la distancia entre el espectador y la pantalla de televisión (Shtromberg, 2016, 117-118, nuestra traducción).

La relación entre el dolor físico y su puesta en escena sigue el esquema de las teorías de la recepción, en las que se postula la pasividad del receptor. Sin embargo, al tratarse de un dolor autoimpuesto, incluso ficticio, la cuestión es mucho más compleja que la dicotomía de la relación activa y pasiva.

Otro estudioso dedica unas líneas a esta obra de Andrade, citando el video de 1977, es André Parente. Para él, los videos de esa época

recuerdan, en muchos aspectos, a toda una problematización del cuerpo en los movimientos artísticos de los años 60 (body-art, performance, happening), pero también en el teatro brechtiano (en el que el concepto de gestus implica una demostración crítica de los gestos), en el cine (underground) en el que el cuerpo y los gestos se liberan de la funcionalidad sensomotriz del cine de acción... (Parente, 2005, 29, nuestra traducción).

La relación entre el gesto y el cuerpo, destacada por el estudioso, es de suma importancia para entender los videos de la artista, especialmente el que es objeto de este trabajo, como veremos después. Parente afirma además, al referirse al video de 1977, que “es la desesperación la que lleva a

la artista a envolver su rostro en un hilo de nylon hasta deformarlo por completo o a cortar el pelo de su cuerpo y de su cara, en gestos inútiles, pero siempre volviendo a empezar” (Parente, 2005, 28, nuestra traducción). Podemos observar en la cita que la acción de la artista se traduce a través de un comentario en el que la desesperación y la repetición son causa y efecto del acto realizado en el video. Sin embargo, postular la desesperación como causa es un poco complicado, porque se supone algo más allá de la repetición mecánica del gesto de la artista, como ya veremos.

En general, en estos análisis se vinculan los gestos de la artista a una acción de violencia sobre su cuerpo. Una violencia que se entiende como una especie de escenificación crítica del dolor y la tortura. El flagelo, resultado de la imposición de códigos sociales, se relaciona concretamente con el régimen dictatorial que asolaba al Brasil en esa época, así como con la imposición de normas sociales sobre los cuerpos, especialmente en los de las mujeres. Es posible destacar la doble opresión que sufren las mujeres, que en su forma interseccional, llevando en cuenta las relaciones de raza, sexualidad y clase, puede ser triple o cuádruple. María Alejandra Almonacid Galvis nos advierte que la

Representación connota entonces un ejercicio humano de construcciones simbólicas que dan forma y contenido a nuestras aproximaciones al mundo y a nuestros mundos personales. Estas construcciones simbólicas se materializan a través de sistemas de significación como las imágenes, el lenguaje o los conceptos, elementos de uso cotidiano que se articulan unos con otros para crear categorías de representación mucho más amplias y complejas (sexo, clase o raza por ejemplo) que se nutren de la potencia de las representaciones de los sujetos mismos y los mundos en que viven; constituyen el sistema social en el cual vivimos y somos (Almonacid, 2012, 33).

Elegimos el video en el que la artista se envuelve la cara con el hilo porque constatamos que se trata de un gesto muy utilizado por las mujeres artistas. Como podemos ver en “Cabeza amarrada” (1970), de Cecilia Vicuña; “L'encoconnage” (1972), de Françoise Janicot; “De: Para” (1974), de Anna Maria Maiolino, “Selbst II, 1-12, 12. 11” (1975), de Annegret Soltau; en el cortometraje “TAULIPANG” (2007), de Herbert Brödl y Naia Arruda; en la fotografía de Mert Alas y Marcus Piggott, que fue la portada del álbum *Rebel Heart* (2015) de la cantante Madonna; “Something to Gain” (2017), de Camilla Rocha Campos⁷. Gran parte de las artistas utiliza la fotografía como soporte y muestra el gesto como pose. Brödl y Arrudas, que se valen del video, tampoco trabajan la relación entre gesto y soporte, sea por colocar el acto dentro de otras acciones o lo encuadran fuera del primer plano y del eje que simula la visión humana. Lo que me interesa analizar en la obra de Andrade es el proceso del gesto, su temporalidad y su proximidad, que aumentan el sentimiento de angustia que su acción sugiere. En el cortometraje, la cámara, posicionada en *contra-plongée*, monumentaliza el gesto y retira la cotidianidad presente en la acción de Andrade, justamente lo que me hizo reflexionar sobre el proceso histórico violento y su interiorización. Esta persistencia, que nos lleva al gesto interiorizado, puede verse como una especie

7 La deformación del rostro aparece en las obras de otras artistas de la misma época en la que Andrade realiza su video, pero los procedimientos de deformación son diferentes, como es el caso de la obra *Sin título* (Glass on Body Imprints) de Ana Mendieta, realizada en 1972.

de síntoma, en el sentido dado por Aby Warburg al gesto que persiste en el tiempo y se presenta como indicio de algo reprimido. Según Giorgio Agamben: “Aby Warburg inició las investigaciones que sólo la miopía de una historia del arte psicologizante podía definir como ‘ciencia de la imagen’, mientras que tenían, de hecho, en su centro, el gesto como cristal de la memoria histórica...” (Agamben, 2017, 55, nuestra traducción). Siguiendo esta referencia intentamos pensar a qué síntoma se refiere la obra de Andrade.

La crítica, como hemos visto, pone de relieve la acción de la artista. Nuestra análisis pretende ir más allá, tratando de mostrar que el evento de esta obra no se limita a la acción. En un primer momento, realizamos una descripción para poder ir más allá de la narración de una acción. A continuación, analizamos el encuadre, el rostro, el gesto como repetición y la imagen de la muerte.

2. Desarrollo

2.1 Descripción

El video de 1977 que analizaremos, tiene una duración de dos minutos y treinta segundos, está filmado en blanco y negro, no tiene cortes y mantiene el mismo plano durante toda su duración. Puede ser considerado un largo plano-secuencia. En los primeros segundos del video, sólo vemos el rostro de la artista ligeramente inclinado, los hombros y partes de sus manos, que inician el gesto de envolver su cabeza con un hilo de nylon. La acción de envolver la cabeza empieza con la introducción del hilo de nylon en el agujero del pendiente de la oreja derecha, que luego pasa por el hueco del lóbulo de la oreja izquierda. Ella está con los ojos cerrados. El hilo, transparente, sólo se hace visible cuando Andrade lo ajusta en su rostro. Cuando el hilo presiona la piel por arriba de los labios es la primera vez que marca visiblemente el rostro. Las fisuras y protuberancias crean texturas en la cara que dialogan con el muro de ladrillo que está al fondo. Los hilos marcan primero la parte inferior de la cara para dirigirse a los ojos y finalmente envolver las mejillas. Andrade envuelve su cabeza con el hilo, más o menos, treinta y cinco veces.

2.2 El encuadre de la escena



Figura 1. *Sin título* (Sonia Andrade, 1977). Fuente: Sonia Andrade

El recorte recuerda a los marcos utilizados en las fotografías "3x4" (fotografía del carnet de identidad). La relación de similitud con este formato no es categórica, se caracteriza únicamente por el corte que se hace de los hombros para arriba. No obstante, el "3x4" tiene como modelo matriz las fotografías de registros fisonómicos de personas que fueron encarceladas⁸. Se puede establecer otra conexión si relacionamos los surcos y protuberancias producidos en el rostro de Andrade con una dolorosa similitud con las torturas realizadas indiscriminadamente por los agentes del aparato penitenciario, especialmente durante el periodo en que se realizó la obra, una época en la que Brasil estaba acechado por una dictadura militar. Por tratarse de un video, la obra sigue un plano con dirección horizontal, lo que le permite mostrar los movimientos de sus manos y brazos en el acto de envolver su cabeza con el nylon. Otra diferencia que destaca de los retratos "3x4" es que Andrade tiene la cabeza inclinada y no mira directamente a la cámara.

2.3 El Rostro

El encuadre horizontal permite una iluminación difusa que acentúa la plasticidad del rostro de la artista y la textura del fondo. Es posible identificar en el plano tres focos de luz específicos: uno procedente de la diagonal superior derecha, que ilumina la frente, la nariz, las mejillas y la barbilla de Andrade; el segundo, dirigido hacia sus manos, ilumina la esquina izquierda de la imagen; y un tercero ilumina el fondo, siendo más fuerte en la parte superior izquierda. La luz que baña el rostro dibuja con nitidez su nariz, su boca y sus ojos, resaltando los variados relieves y volúmenes de la superficie facial. La iluminación destaca la blancura del rostro y de las manos de la artista, de manera que se convierten en superficies luminosas que también irradian luz. Gilles Deleuze⁹ afirma que el rostro, al ser dispuesto en primer plano, permite la articulación de su capacidad lumínica-reflexiva: "Un espacio así conserva el poder de reflejar la luz, pero también adquiere otro poder, que es el de refractarla, desviando los rayos que la atraviesan. Por lo tanto, el rostro que se posa en ese espacio, refleja una parte de la luz, pero refracta otra" (1983, 122, nuestra traducción).

Además de la capacidad de reflexión del rostro, el efecto plástico se incrementa porque Andrade (en los segundos iniciales) aparece con la cara inclinada, como ya se ha dicho. Esta disposición del rostro forma parte de un linaje iconográfico que va desde las estatuas femeninas griegas, pasando por las madonas bizantinas, hasta el Renacimiento, donde alcanza su máxima expresión como representación de la ternura divina y la gracia profana.

8 Para Giorgio Agamben (2015, 80-81, nuestra traducción), "Fue esta necesidad la que llevó a un oscuro funcionario de la prefectura de policía de París, Alphonse Bertillon, a poner en práctica, hacia finales de la década de 1870, el sistema de identificación de los delincuentes sobre la base de la medición antropométrica y la fotografía de señales que en pocos años se hizo famoso en todo el mundo con el nombre de *Bertillonage*".

9 Deleuze, G. (1983). *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983



Figura 2. Estatua de mármol de Afrodita Anadyomene (detalle) (autoría no identificada, finales del siglo II a.C.) Fuente: Sitio del Metropolitan Museum of Art¹⁰, Estados Unidos



Figura 3. La Virgen y el Niño con los Santos Domingo y Áurea (detalle) (Duccio, entre 1312 y 1315) Fuente: Sitio de la National Gallery¹¹, Reino Unido



Figura 4. *Madonna Solly* (detalle) (Rafael Sanzio, entre 1500 y 1504) Fuente: Wikipedia¹²

Además, la mirada semicerrada de Andrade no solo se desvía del objetivo de la cámara como parece estar mirando para abajo. Esta expresión es atribuida generalmente a un sentimiento de delicadeza, tristeza y pudor, uno de los predicados divinos de María, la madre del Dios cristiano. La serenidad y la timidez iniciales del rostro de Andrade, se ven perturbadas porque la sensación de apatía queda estampada por la inexpresividad intencional de su rostro. La apatía se enfrenta con la acción violenta que ejercerá sobre sí misma. Así se establece una tensión entre la falta de *pathos* y el gesto torturador, que parece crear una especie de fisura irónica en la acción. Por lo tanto, la referencia al *body art* sería inexacta, una generalización que a menudo se hace por un inexplicable (o quizás muy explicable) impulso de crear una referencia desde el *mainstream* del arte para hablar de nuestros artistas. Hay una gran diferencia entre el video y el *body art*. Andrade no sólo registra su acción, sino que se preocupa por el encuadre, la luz y su actuación para la cámara. Podemos sugerir como hipótesis de este desajuste, una pequeña reflexión sobre el efecto de las artes performativas en general o de la acción performativa en el videoarte. No es como si Andrade jugase con la idea de querer provocar cualquier conmoción al limitarse a registrar un acto cotidiano. Podemos pensar que aunque Andrade no muestre ningún rastro de emoción al realizar un acto de violencia autoinfligida no significa que no busque provocar un impacto en el espectador. Además, la presentación de su rostro de forma apática, que se contrapone a la violencia del acto, permite producir reacciones aún más intensas e incluso hacer referencia a la crueldad del torturador que permanece inmutable ante el ejercicio de la violencia sobre otras personas.

10 Disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254646> Consultado el 11 de octubre de 2020.

11 Disponible en <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/duccio> Consultado el 11 de octubre de 2020.

12 Disponible en https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Raffael_-_Madonna_Solly.jpg Consultado el 10 de junio de 2020.

La apatía es lo que convierte el acto en rutinario y es lo que nos llevó a reflexionar sobre los gestos que se han convertido en cotidianos y que nos imponemos con la intención de obtener una fisonomía “adecuada” – atirantar el pelo y quemarlo con la plancha, depilarse la frente y las cejas, aplicarse productos rejuvenecedores con agujas, etc. Andrade parece querer presentar aquéllo que ya no recordamos. Gestos cotidianos que se establecen dentro de una política extra/supra corporal que subyuga, oprime y enferma, definiendo los cuerpos y sus predicados. Se tratan de gestos normatizados, naturalizados y realizados mecánicamente. Además, puede decirse que el consentimiento social se organiza como un factor legitimador de esta “normalidad” que induce a la adhesión a tratamientos estéticos, como por ejemplo, la aplicación de toxina botulínica y la cirugía plástica. El cuerpo de las mujeres, según Michel Dostie, está bajo la mirada de la sociedad y bajo el efecto constante de las normas de belleza, la moda en el vestir, la necesidad del arreglo constante, las dietas de adelgazamiento o engorde, los efectos de la cirugía estética, etc., por lo que las mujeres salen perjudicadas (Esteban, 2013, 77).

Bajo el pretexto de aumentar la autoestima, tales procedimientos, aplicados sobre todo al rostro, pueden tener implicaciones que lleven a una alteración casi total de la fisonomía del usuario/paciente. La belleza del “efecto madonna” al principio, es otro elemento que nos llevó a pensar en estos procedimientos cotidianos de auto-tortura, porque serían justamente su inversión.

2.4 El gesto y la repetición



Figura 5. Sin título (Sonia Andrade, 1977). Fuente: Sonia Andrade

El acto de envolver la cabeza treinta y cinco veces con el hilo pone en evidencia la repetición del gesto. La repetición es un concepto muy trabajado en la historia del pensamiento occidental. La versión consagrada es la lectura de Deleuze de este concepto desarrollado por Freud, que sitúa la repetición como el retorno de lo reprimido¹³. Como Andrade consigue hacer visible la repetición, se abre un amplio espectro interpretativo sobre lo que se reprime en esta acción.

¹³ La repetición, para Freud, según Deleuze, consistía en una actuación recurrente del sujeto, tomado como una especie de incumbencia impositiva que resurge de algo que había sido reprimido en el inconsciente en el curso de su proceso histórico-formativo. Según los presupuestos psicoanalíticos, es en la repetición en la que se manifiestan los contenidos prohibidos de ser recordados; por el contrario, son precisamente los que afloran como síntoma de la represión y, por lo tanto, “el pasado se repite tanto más cuanto menos se recuerda, cuanto menos conciencia se tiene de recordarlo” (Deleuze, 2018, 33 y 34, nuestra traducción).

En todo caso, el efecto del gesto repetido es evidente, en cada vuelta su rostro se deforma más y más. Así, la sensación de malestar que provoca la acción se intensifica aún más con la sugerencia de dolor que imaginamos, parece sentir la artista por la presión del hilo. La incomodidad también deriva de la acumulación de vueltas que producen fuertes marcas en la superficie de su rostro, sin que podamos visualizar la línea que surca la cara. El hilo, cada vez que envuelve el rostro, gana fuerza ahondando los surcos de su piel. Si relacionamos los gestos, la postura y la expresión de la artista, podemos ver en la escena una cierta analogía con las automutilaciones que vemos en las películas, en las que la gente se corta, se quema, etc. En general, en estas historias, los gestos son provocados por la baja autoestima, el miedo, la ansiedad y la angustia en algunos casos por problemas psicológicos. La apatía y la automutilación (sugerida pero no real) de Andrade pueden recordarnos esto, aunque no hay una explicación real de su acción ya que no hay un desarrollo claro de este acto en una narrativa.

De este modo, resulta bastante sugerente pensar en estos violentos rituales de automutilación como una interiorización de la larga historia de la mortificación del rostro humano, -principalmente el femenino-, como es el caso de los objetos de tortura, “La Brida del Regaño” (Scold’s Bridle ou Gossip Bridle) y “Máscara de Flandres”. La primera era una especie de máscara hueca hecha de hierro y cuero; esta pieza sujetaba la boca y rodeaba la cabeza. Era un mecanismo fabricado para castigar a las mujeres consideradas promiscuas, “chismosas”, “gruñonas”¹⁴ o vinculadas a la brujería, según relata la pensadora Silvia Federici (2019). Eran obligadas a caminar por la calle portando este instrumento de tortura, para que las condenadas sufran la humillación pública. La “Máscara de Flandres” era una especie de máscara, hecha de hojalata, que se utilizaba durante la época de la esclavitud en Brasil. Esta tortura era impuesta para evitar que los esclavos realizaran la geofagia, que era el acto de comer tierra hasta la muerte. Se trata de una tortura bien conocida en Brasil por la gran circulación de la imagen de Anastasia, la africana que fue obligada no sólo a llevarla sino también a ser retratada como ejemplo de este castigo.

14 Una “regañona” es hecha desfilar por la comunidad con la “brida” puesta, un artefacto de hierro que se usaba para castigar a las mujeres de lengua afilada. De forma significativa, los traficantes de esclavos europeos en África utilizaban un aparato similar, con el fin de dominar a sus cautivos y trasladarlos a sus barcos (Federici, 2010, 153).



Figura 6. Sin título (Joel Dorman Steele y Esther Baker Steele, 1885¹⁵) Fuente: Sitio de Wikipedia¹⁶

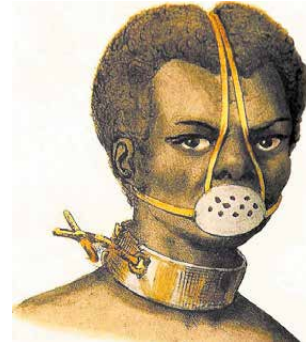


Figura 7 - *Castigo de la esclava (Anastasia)* (Etienne Arago, 1839), Fuente: sitio Wikipedia¹⁷

De alguna manera la acción de Andrade se desarrolla como una actuación-reflexión sobre la interiorización de las torturas que sufrían las mujeres, principalmente en el rostro. Al fin y al cabo, torturar la cara no sólo imponía dolor físico, sino también humillación o dolor moral. El hilo de nylon transparente refuerza la idea de la interiorización del dolor. Sin embargo, hay que resaltar que aunque el hilo sea invisible, su efecto es visible¹⁸. En 1930, se creó la fibra textil nylon para abaratar la producción de medias, que el mercado chino fabricaba con hilos de seda. Durante la Segunda Guerra Mundial¹⁹, el nylon dejó de utilizarse para la producción de medias, pero sirvió para la fabricación de paracaídas, obenques y para coser heridas y suturas quirúrgicas.

Andrade utiliza exactamente este material sustitutivo del filamento proteico producido por los gusanos de seda para hacer envolver su cabeza y cara. Así, el revestimiento de la cabeza con hilo de nylon parece estar vinculado de forma análoga al proceso de formación de las mariposas. En el caso

15 En la leyenda de la imagen: "A branked scold in Colonial New England, from a lithograph in A Brief History of the United States by Joel Dorman Steele and Esther Baker Steele from 1885" [Una regañada en la Nueva Inglaterra colonial, de una litografía en A Brief History of the United States por Joel Dorman Steele y Esther Baker Steele de 1885, nuestra traducción]

16 Disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Scold%27s_bridle#/media/File:Scoldengravingalpha.jpg. Consultado el 6 de octubre de 2020.

17 Disponible en https://pt.wikipedia.org/wiki/Escrava_Anast%C3%A1cia#/media/Ficheiro:Jacques_Etienne_Arago_-_Castigo_de_Escravos,_1839.jpg Consultado el 6 de octubre de 2020

18 Agradecemos la sugerencia del revisor e incluimos las indicaciones recibidas.

19 "Con fuerza, elasticidad y ligereza, las primeras medias de nylon se probaron en Wilmington, Delaware, el 24 de octubre de 1939, pero no se pusieron a la venta al público en general hasta el 15 de mayo de 1940. Se produjeron unos 192 millones de pares en el periodo en que Estados Unidos entró en la guerra, pero el 11 de febrero de 1942 DuPont entregó todo el nylon a la Junta de Producción de Guerra. Ahora el material se utilizaría en la fabricación de paracaídas, cuerda, lona, hilo de pescar y cerdas de cepillo" (Walford, 2008, p. 120 apud Kotalak, 2015, 49, nuestra traducción).

de Andrade, sin embargo, este proceso de metamorfosis tendría lugar de forma invertida. La artista comienza como una “mariposa” que vuelve a la oruga en formación de pupa dentro de una especie de “capullo tecnológico”. Sin embargo, el alvéolo, en lugar de ser el principio de algo, parece ante todo una mortaja. Es como si la actuación de Andrade fuera un destino fúnebre. Al final de la obra, el rostro de Andrade, envuelto en el hilo, desfallece, abrumado por sus propios actos. Ella consigue una fijación mórbida que se establece en los segundos finales cuando la artista se vuelve frontalmente hacia el lente de la cámara. ¿Estaría el video dentro de la lógica del concepto de pulsión de muerte?

De hecho, de nuevo ligado a la repetición, este retorno a un estadio primigenio o anterior que se sugiere en la máscara funeraria de Andrade, puede relacionarse con el concepto de “pulsión de muerte” de Freud. En este concepto, creado alrededor de los años 1920 en la obra “Más allá del principio del placer”, Freud describe una tendencia a la autodestrucción y a la muerte o al retorno a una materia inanimada. Según Deleuze, “Curiosamente, el instinto de muerte vale como principio positivo original para la repetición, este es su dominio y su sentido. Desempeña el papel de un principio trascendental, mientras que el principio del placer es sólo psicológico”. (2018, 36, nuestra traducción). En algún momento de su investigación, al abordar la pulsión de muerte, Freud da un giro importante con la noción de repetición. Este concepto también se había trabajado en “Recordar, Repetir y Reelaborar”, de 1914.

Como indica Deleuze, Freud no se conformó en entender la repetición dentro de una lógica negativa: “Se repite porque se reprime” (2018, 35, nuestra traducción). Pero, como ya se ha dicho, en su texto, “Más allá del principio del placer”, la noción de repetición cambia, pues ahora estaría cargada de un poder positivo fundamental porque con ella se llegaría a la curación. La curación se produce a través de un proceso de transferencia, que es principalmente la repetición. Deleuze afirma que “teatral o dramática a su manera, la operación por la que se cura y por la que también se deja de curar tiene un nombre: transferencia. Ahora bien, la transferencia sigue siendo repetición, es, sobre todo, repetición” (2018, 38, nuestra traducción).

Como ya mencionamos, el gesto de Andrade nos recuerda al otro olvidado, por lo que podemos considerarlo como un proceso de repetición. Es la repetición lo que nos interesa, ya que mediante ella podemos deducir que algo está reprimido y que puede tratarse de un proceso en el que la repetición va más allá de lo reprimido. Por lo tanto, es la propia repetición del gesto la que destaca y se correlaciona con un proceso de la compulsión repetitiva expresándose en los términos del psicoanálisis: “la repetición es verdaderamente lo que se disfraza constituyéndose y lo que sólo se constituye disfrazándose” (Deleuze, 2018, 36-37, nuestra traducción). Desde esta perspectiva, se puede decir que el gesto repetitivo de Andrade se procesa en un doble régimen en el que la misma repetición que enferma es también una acción a favor de su curación. Así, si es la repetición la que nos enferma, es también ella la que nos cura; si nos aprisiona y destruye, es todavía ella la que nos libera (Deleuze, 2018, 38-39, nuestra traducción). Encontramos en el gesto de Andrade un proceso ritual de pasaje de la enfermedad a la cura, donde la repetición sería el mecanismo final, que se abre como un

esquema de liberación. Según Deleuze, al referirse a la importancia de la transferencia, la repetición habría llevado a Miller a comprender “que era libre, que la muerte, que había experimentado, me había liberado” (Miller apud Deleuze, 2018, 39, nuestra traducción).

3. Conclusión. La imagen y la muerte

A lo largo del video, Andrade construye un conflicto, que se expresa mediante la oposición de imágenes de su propio rostro: por un lado, al principio, su bello semblante iluminado y, por otro, un rostro que sufre la acción de una especie de impulso autodestructivo, un acto de *pathos*. Los movimientos son lentos, lo que hace que este dolor esté aún más presente porque se amplifica por el lento paso del tiempo. Esto hace que el dolor sea aún más agudo, porque lo tenemos que soportar en un gesto de duración interminable. A esta afección se añaden en la obra de Andrade términos inversamente proporcionales, el espacio y el tiempo. En el video, la restricción del espacio, el marco cerrado sobre el rostro y sobre el gesto, provoca una especie de efecto de dilatación. La claustrofobia parece ampliar aún más el tiempo. Una escena “difícil” de ver, aunque se trate de una “automutilación” simulada. La dilatación del tiempo nos hace sentir que su acción dura mucho más que dos minutos y treinta segundos.

A la conclusión del video, vemos el resultado final de su operación, que se consuma en un desenlace trágico, una performance que culmina en un amortiguamiento que hace presente la muerte, aunque ésta sea simulada. La fría monocromía del cuadro, trabajado en una escala de grises, contribuye a hacer todavía más presente la muerte que casi olvidamos que se está escenificando. La deformación no permite asimilar la imagen creada por Andrade, a la placidez de las máscaras funerarias, sino a la descomposición de los cuerpos por la muerte. Es como si se produjese una desestetización de la imagen que se creó para combatir la muerte.

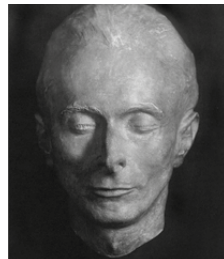


Figura 8. Máscara mortuoria de Erich Sander (August Sander, 1944) Fuente: tesis doctoral de Paulo José Rossi²⁰



Figura 9. Sin título (Sonia Andrade, 1977) Fuente: Sonia Andrade²¹

20 Disponible en https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28042010-095602/publico/PAULO_JOSE_ROSSI.pdf Consultado el 27 de julio de 2020.

21 La obra de video *Sin título* (1977) de Sonia Andrade fue enviada por correo electrónico por la Galería Marcelo Guarnieri, São Paulo, SP. El material se puso a disposición solo para su uso en esta investigación

Como analiza el historiador del arte Hans Belting (2014), la práctica vinculada a la producción de máscaras funerarias se remontan a rituales arcaicos realizados por las poblaciones desde el Neolítico. Belting compone su análisis de las imágenes, adoptando un punto de vista antropológico, en el que se añade todo un conjunto teórico, arqueológico y etiológico de este procedimiento ritual. Sus esfuerzos se dirigen a establecer el significado que la producción de estos objetos imaginarios tiene en la muerte, el lugar de nacimiento de las imágenes.

En el “culto a la calavera” del Neolítico, los vivos se aseguraban el trato ritual con sus antepasados. La transformación del cadáver en *effigies*, como los romanos designaron más tarde al doble o a la copia, no dejaba de ser una forma de representación, como había ocurrido con la momia. El antiguo cuerpo [fallecido] se convirtió en una imagen de sí mismo (Belting, 2014, 185, traducción nuestra).

Según Belting, la imagen, desde un punto de vista ontológico, estaría directamente vinculada a una genealogía en la que la muerte se constituye como fundadora primordial. El rostro, para Belting, más que cualquier otra cosa, estaría intrínsecamente ligado a la propia creación de imágenes en su sentido ancestral: “Los rostros son el testigo del cuerpo para el sentido primitivo de la imagen. A través del rostro, nuestros cuerpos alcanzan una calidad icónica” (Belting, 2017, 18, traducción nuestra).

Las imágenes creadas por Andrade no hacen referencia a esta conexión entre muerte, imagen y memoria, en la que las imágenes se crean para exorcizar la muerte. El rostro muerto y deformado nos recuerda lo que ocurre después de la muerte y el propio deterioro de las imágenes, al paso que la imagen de la máscara funeraria (ver figura 8) crea una estetización o embellecimiento del rostro muerto, al ponerlo como sereno. De modo que Andrade evita este uso de las imágenes, cuya función estetizante fue denunciada como una ilusión alienante que invisibiliza lo trágico y grotesco de los acontecimientos. El video es una poderosa vanitas temporal, que reubica las imágenes en este espacio de la muerte, mostrando que el gesto de colocarla en las imágenes, a pesar de ser poderoso, como muestra Belting, es en última instancia inútil y que deberíamos repensar esa relación.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2015). *Identidade sem pessoa*. In. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Agamben, G. (2017). *Notas sobre o gesto*. In. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Agamben, G. (2017). *O uso e o cuidado*. In. *O uso dos corpos*. [Estado de sitio, Homo Sacer, IV, 2]. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo.
- Agamben, G. (2018). *Por uma Ontologia e uma Política do Gesto*. Trad. Vinicius Honesko. <http://flanagens.blogspot.com/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html>
- Agamben, G. (2018). *Per un'ontologia e una politica del gesto*. *Giardino di studi filosofici*. Macerata: Quodlibet. <https://www.quodlibet.it/toc/404>
- Almonacid Galvis, M. (2012). Diálogos entre arte y feminismo; la crítica de arte feminista como herramienta didáctica [online]. Universidad Nacional de Colombia, Proyectos Temáticos Biblioteca Digital Feminista Ofelia Uribe de Acosta BDF Arte, cine y literatura.
- Andrade, S (2010). *Videos [organização André Lenz; texto Marisa Flório Cesar, Elena Shtromberg; versão para o inglês Pauline Rima Myers de Billy]*. Rio de Janeiro: Aeroplano
- Andrade, S (2011). *Retrospectiva 1974 - 1993 [organização André Lenz; texto Marisa Flório Cesar, Cornélia H. Butler; Fernando Cocchiarale, Andreas Hauser; versão para o inglês Pauline Rima Myers de Billy, Renato Resende]*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica.
- Balázs, B. (2011). *Nature et évolution d'un art nouveau [1948]*. Paris: Payot & Rivages.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.
- Belting, H. (2017). *Face and mask: a double history*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Cesar, M. (2011). *Sobre servidões e liberdades, in Sonia Andrade : Retrospectiva 1974-1993 [organização André Lenz; texto Marisa Flório Cesar, Cornélia H. Butler; Fernando Cocchiarale, Andreas Hauser; versão para o inglês Pauline Rima Myers de Billy, Renato Resende]*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica.
- Deleuze, G.(1983). *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2018). *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz&Terra.
- Esteban M. L. (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de Sueños
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. De Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante.
- Federici, S. (2019). *Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. Traduzido por Heci Regina Candiani. 1º ed. São Paulo: Boitempo.
- Hauser, A. *Instalação multimeios in Sonia Andrade*. in Andrade, S. (2005). *2005-1974 [curadoria Luciano Figueiredo]*. Rio de Janeiro: Tisara Arte.

Kotolák, C.D. (2015). *A transformação da moda feminina sob os reflexos da Segunda Guerra Mundial: esquemas de racionamento e a ocupação Nazista em Paris 2015*. 63 f. Monografia (Pós-graduação) - Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo São Paulo.

Machado, A. (2007). *As linhas de força do vídeo brasileiro in Machado*. São Paulo: Iluminuras-Itaú Cultural.

Parente, A. (2005). O cristal especular de Sonia Andrade. in Andrade, S. (2005). *2005-1974 [curadoria Luciano Figueiredo]*. Rio de Janeiro: Tisara Arte.

Ribeiro, R.S. (2014). Diálogos estéticos e alguns caminhos da intertextualidade para a história da arte e do vídeo. *ARS*, 12 (23) 104-125.

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.82965>

Ribeiro, R.S. (2014). *O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica*. Niterói: Universidade Federal Fluminense <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24349>

Shtromberg, E. (2016). *Art Systems: Brazil and the 1970s*. Austin: University of Texas Press.

Trizoli, T. (2018). *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo

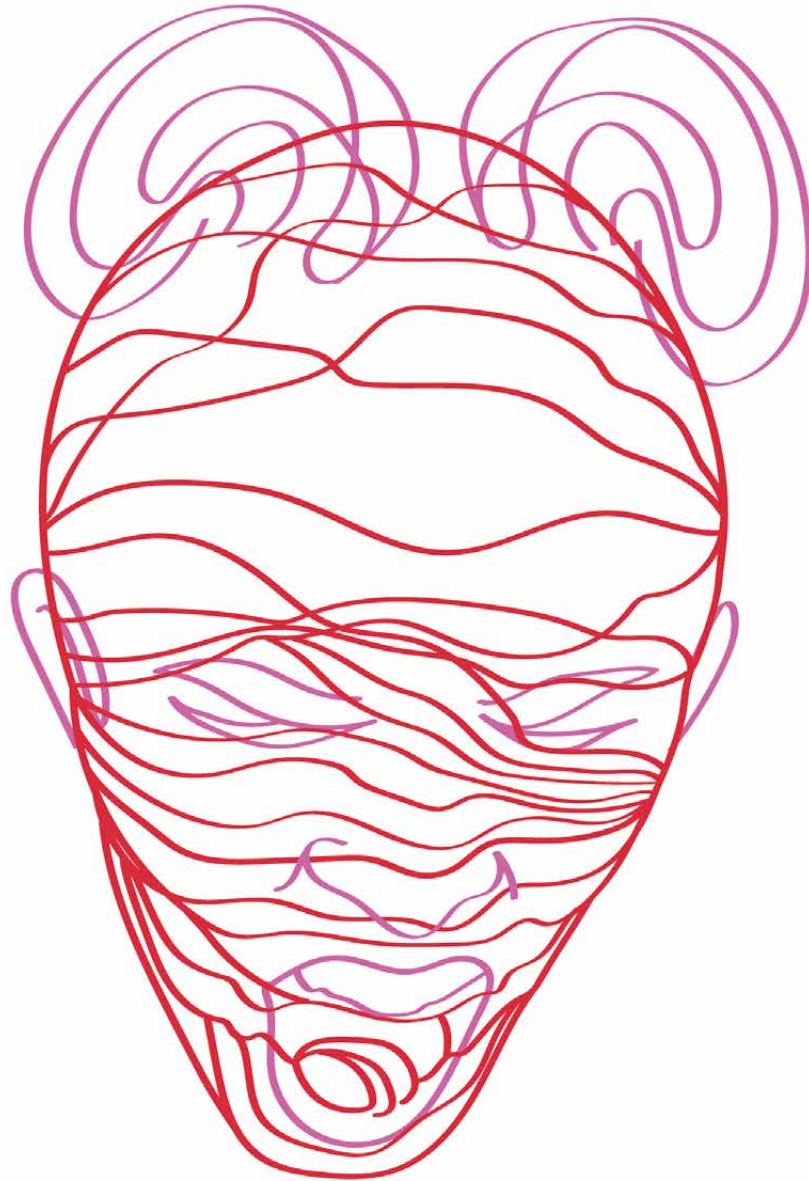


Imagen: Adriana Beltrán



Imagen: Julio Herrera

La producción visual de Daniel Santoro: una lectura en clave neobarroca y lezamiana.

The visual production of Daniel Santoro: a reading in a neo-baroque and lezamian key

Resumen.

En los últimos años, la producción del artista plástico argentino Daniel Santoro ha ido ganando cada vez mayor resonancia a nivel nacional, particularmente por su forma de abordar uno de los fenómenos políticos más singulares de la historia del país: el peronismo. Este trabajo analiza tal producción, pero lo hace siguiendo los lineamientos desarrollados por el escritor cubano José Lezama Lima, esos que fueran el producto de su recuperación y recreación del barroco americano y que ubican a la imagen en el centro de la escena. Por tanto, el artículo demuestra, primero, la potencialidad de estos lineamientos para erigirse en un método neobarroco de lectura, lo que abre la posibilidad de pensar en una hermenéutica de corte latinoamericano. Segundo, cómo las imágenes de Santoro pueden ser leídas en clave lezamiana, y en consecuencia, la forma en que de ello se desprende una nueva visión histórica del peronismo.

Palabras Clave. Hermenéutica; imagen metafórica; lezama lima; máquina lectora; peronismo.

Sumario. 1. Introducción. 2. Leer y conocer a través de imágenes: los enlaces metafóricos de José Lezama Lima. 3. Hacia una lectura lezamiana y neobarroca: enlaces y contrapuntos en la producción visual de Daniel Santoro. 4. Conclusiones.

Como citar: Cardella, S. (2022) La producción visual de Daniel Santoro: una lectura en clave neobarroca y lezamiana. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 99-117.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a5

Abstract.

In recent years, the production of argentine plastic artist Daniel Santoro has been gaining more and more resonance at the national level, particularly due to its approach to one of the most unique political phenomena in the country's history: Peronism. This work analyzes such production, but it does so following the guidelines developed by the cuban writer José Lezama Lima, those that were the product of his recovery and recreation of the american baroque and that place the image at the center of the scene. Therefore, the article shows, first, the potential of these guidelines to establish themselves as a neo-baroque method of reading, which opens the possibility of thinking about a hermeneutic of Latin American nature. Second, how the images of Santoro can be read in a lezamian key, and consequently, the way in which this reveals a new historical vision of Peronism.

Keywords. Hermeneutic; metaphorical image; lezama lima; reading machine; peronism.

Sebastián Nicolás Cardella

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
cardellasebastian@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6908-2364>

Enviado: 24/05/2021

Aceptado: 9/11/2021

Publicado: 15/01/2022



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción.

En las últimas décadas, la figura del artista plástico Daniel Santoro ha resaltado en el ámbito argentino por su abordaje crítico de la tradición, brindando una novedosa mirada acerca de la historia del país y, particularmente, sobre ese fenómeno tan singular llamado peronismo¹. Por tanto, en este artículo nos proponemos realizar un análisis de su producción visual, atendiendo a la forma en que en ella se configura esa novedosa mirada mencionada, pero lo haremos apelando a la serie de lineamientos, categorías y conceptos desarrollados por el ensayista y escritor cubano José Lezama Lima, los mismos estrechamente vinculados al fenómeno estético-político denominado neobarroco americano (Rossi, 2018, 181). Y esto por dos motivos: en primer lugar, porque creemos que la producción visual de Santoro es susceptible de ser abordada desde una perspectiva lezamiana. Y en segundo lugar, porque nos parece imprescindible recuperar estos lineamientos en tanto método de lectura y productor de conocimiento —o como sostiene Valentín Díaz (2015), en tanto “máquina lectora” (454)—, en aras de abrir la posibilidad de pensar en una hermenéutica de cuño neobarroco y latinoamericano (Rossi, 2019, 129).

Y es que el presente artículo es el resultado de un trabajo que se inscribe en un proyecto de investigación más amplio,² cuyo horizonte principal es, efectivamente, la construcción de una hermenéutica latinoamericana y neobarroca. Latinoamericana, en tanto, todavía hoy —y como sostiene María José Rossi (2019)—, “las categorías, las perspectivas y los problemas con que interrogamos, dialogamos y reseñamos nuestros textos provienen de aquellos centros de producción del saber que continúan la colonización cultural iniciada hace ya varios siglos” (129). Y neobarroca, ya que, justamente —y siguiendo nuevamente a Rossi (2019)—, fueron los ensayistas y escritores neobarrocos de la región —entre los que se destacan, particularmente, la figura ya mencionada de Lezama Lima y la del otro ensayista y escritor cubano: Severo Sarduy— quienes han procurado sembrar los cimientos de un dispositivo lector “con vistas a la construcción de una hermenéutica (...) de cuño americano” (130). Pero sobre todo, porque neobarroca es, de acuerdo a su mirada, la materialidad textual —en el sentido amplio del término, como lo postula Iuri Lotman (1996)— que se teje en el continente, la cual revela “el mismo mestizaje que se dio como efecto de la colonización” (Rossi, 2011, 2). O, más precisamente: esa “unión imposible y contradictoria de realidades o de dimensiones de la realidad que constituyen nuestro modo de estar [como latinoamericanos] en el mundo” (Rossi, 2011, 2)³. De ahí que sea una materialidad signada, como sostiene Lezama (2014), por el plutonismo — ese “fuego originario que

1 En Junio del 2020, llegó incluso a regalarle un cuadro a la actual vicepresidenta de la nación, Cristina Fernández, luego de que esta se lo solicitara (Redacción Nu, 2020, s/p).

2 Nos referimos al proyecto UBACyT 20020190100131BA: “El neobarroco latinoamericano como dispositivo hermenéutico lector y método epistemológico de indagación y reescritura de artefactos textuales en humanidades y ciencias sociales” (2020-2022). Dirigido por María José Rossi, Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC), Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA).

3 Por eso, ella no sería la expresión de una esencia inmutable, sino de una identidad que está en constante movimiento, que se deconstruye y descentra (Rossi, 2011, 2).

rompe los fragmentos y los unifica” (228)— y la tensión (228); por la superposición de planos, voces y tiempos que la vuelven “inestable, compleja y siempre próxima al estallido” (Rossi, 2017, 11); por el derroche y el suplemento, que constatan la búsqueda incesante, “por definición frustrada, del objeto parcial” (Sarduy, 2011, 35). Y que, por eso, solicite una hermenéutica propia: ella misma neobarroca y latinoamericana (Rossi, 2019, 130)⁴.

Por tanto, nuestro trabajo se estructura en dos partes. Una primera, en la que precisaremos las características centrales de lo que consideramos —siguiendo siempre a Díaz (2015)— la máquina lectora lezamiana (454). Y una segunda, en la que, recuperando estos ejes, avanzaremos en el análisis de algunas de las principales imágenes del universo visual de Daniel Santoro, en aras de demostrar cómo las mismas son posibles de ser leídas en clave lezamiana, y en virtud de esto, la visión del peronismo que de ellas se desprende.

2. Leer y conocer a través de imágenes: los enlaces metafóricos de José Lezama Lima.

En una serie de artículos y conferencias de los años ‘50 —titulados *Las imágenes posibles* (2014) y *Mitos y cansancio clásico* (2014)—, así como en su ensayo *Las eras imaginarias* de 1971 (2014), José Lezama Lima despliega una serie de lineamientos para abordar los fenómenos históricos —textos literarios, pinturas, productos audiovisuales, etc.— que implica un método de lectura. Y más concretamente, un método de carácter neobarroco, en tanto esos lineamientos, variables y conceptos que, como veremos, desarrolla el ensayista cubano —contrapunto, enlace metafórico, etc.— son, efectivamente, recuperados —y recreados: de ahí el prefijo “neo” (Rossi, 2011, 5)— de la estética barroca americana (Díaz, 2015, 456). Es decir: son rescatados en tanto categorías metodológicas que hacen de este proceder una verdadera “máquina de lectura” (Díaz, 2015, 454).

Una máquina lectora, entonces, que tiene además potencias cognoscitivas. Y es que, en efecto, este método también encarna —como veremos— un nuevo modo de producir conocimiento histórico. Y con ello, de concebir la historia misma. Centrado en la imagen —en tanto para el ensayista cubano no hay historia sin imagen (Díaz, 2015, 446)—, el método lezamiano rompe con las formas “tradicionales” de pensar la historia, es decir: rompe con su lógica causal de abordar los hechos, así como con su modo lineal-evolutivo de ubicarlos en una cronología temporal. En una palabra, Lezama propone, con este método, otra manera de concebir la historia basada en la ruptura y la discontinuidad, y lo hace poniendo a la imagen en el centro de la escena. O, más precisamente, a lo que llama: imagen metafórica.

El punto de partida de este método es la comparación entre diversas singularidades culturales, con el objeto de encontrar un posible contrapunto y/o analogía que permita enlazarlas, generando con ello una nueva *imago* que nos permita acceder a una visión diferente de las mismas. Pero lo importante

⁴ Una que, en síntesis, no ponga el acento en la reunión conciliadora de lo desemejante —como lo hacen las de corte heideggeriano o gadameriano—, sino en la fractura, en la escisión (Rossi, 2017, 12).

a destacar es que aquí no hay una pauta apriorística y abstracta que guíe la comparación de antemano, sino que el sentido surge de ella misma. Es decir: a partir de la relación que los fenómenos entablan entre sí. Veamos algunos ejemplos. En *Mitos y cansancio clásico* (2014), Lezama compara el cuadro “Septiembre” de *El libro de las horas* (1410) de los hermanos Limbourgh, con *La cosecha* (1565), de Peter Brueghel. Allí, el autor (2014) nos dice —focalizando en los detalles de los cuadros— que mientras en el primero los campesinos parecen estar trabajando para un señor feudal que mora en lo alto de un roquedal presagioso, como hechizado, en el segundo se apartan en efímeros aunque plenos momentos, “dando lugar al espíritu de la *kermesse*, para cumplimentar sus comidas, el disfrute y la propia alegría” (212). Así, concluye que

el contrapunto y los enlaces, en la proyección retrospectiva del segundo cuadro sobre el primero, traza una visión histórica, una animada iluminación estilística, en la que captamos, por la intervención de una imagen que se encarna, dos formas del campesinado. Una, diríamos, como vigilada por un hechizo; otra abandonada al cantábrile de su propia alegría que se recrea y extiende en un tiempo ideal (Lezama Lima, 2014, 212).

De la comparación entre las pinturas Lezama obtiene, entonces, un contrapunto que permitió enlazarlas, consiguiendo, a partir de ello, una nueva visión del campesinado. Como si la primera imagen reencarnara en la segunda, aunque transmutada. Pero los ejemplos abundan, y Lezama no compara solo cuadros pictóricos: por sus palabras circulan, también, leyendas, mitos, relatos literarios. Por eso nos puede decir que en el *Popul Vuh* —el libro de leyendas maya— hay resonancias de la mitología odiseica, en tanto el gran cangrejo, ese “que aparece a los pies de la montaña de Meauán, ‘de tan gran tamaño que puede nutrir a un hombre varios días’, es también un gigante a vencer (...) Es innegable que el recuerdo del Polifemo homérico (...) está presente” (Lezama Lima, 2014, 222). O bien, que en *La tierra purpúrea* de William Hudson —y ahora la analogía es entre entidades de una cultura antigua y la literatura contemporánea—, el relato de la gran serpiente lampalagua “retrotrae a la era de la imaginación de Kublai Kan. Los prodigiosos animales del Katmandú, en la Persia de Marco Polo, dirigen con su red imaginaria la aparición de otras maravillas del mundo” (Lezama Lima, 2014, 225).

Así las cosas, intentemos pasar en limpio, de forma ordenada, algunos de los ejes o características principales de este método de lectura. En primer lugar, se destaca su lógica *inmanente* (Rossi, 2019, 132). Es decir, Lezama no parte de ninguna pauta apriorística para realizar las comparaciones (algo que se ve de forma patente en el ejemplo de los cuadros mencionado): el sentido surge de la comparación, del contrapunto que entablan ambos fenómenos que se encuentran distantes en el espacio y el tiempo. Por tanto, no hay aquí sentido oculto a develar: este emerge, como dijimos, de la inmanencia de los objetos que se comparan —pinturas, novelas, fotografías, etc.— (Rossi, 2018, 132-133). O mejor: es su relación, la analogía captada entre ellos lo que hace surgir la nueva visión, la imagen que condensa el nuevo conocimiento.

De esto se desprende una segunda característica: el estatuto creador y no re-productivo de este método. En efecto, aquí no hay eterno retorno de lo mismo sino emergencia de lo nuevo en lo viejo, de lo diferente en la repetición. La lógica inmanente implica la ausencia de todo tipo de arquetipo

o idea abstracta que, en tanto modelo apriorístico, subsuma a los fenómenos que se comparan, homogeneizándolos y anulando su singularidad. Por eso es que el método no consiste en trazar identidades, sino analogías. Entonces: hay retorno, pero también desvíos, desplazamientos. Lezama habla, más bien, de metamorfosis, de transmutación. Y es que, efectivamente —y como sostiene Horacio González (2014)—, si bien el ensayista cubano recupera para el desarrollo de estos lineamientos algunos de los aportes de Oswald Spengler, con sus paralelismos tendientes a captar homologías entre diversos objetos culturales, este no le termina de convencer “por la ausencia de lo que ha llamado sujeto metafórico, que descongela las supuestas homologías” (9). Es decir: por la ausencia de aquel que pone en marcha los artefactos y fenómenos que compara, “pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión” (Lezama Lima, 2014, 214).

En otros términos, el sujeto metafórico es el que capta las resonancias pero haciendo surgir lo distinto, lo diferente (Rossi, 2018, 186). O sea: produciendo una nueva *imago* metafórica que engendra una nueva visión, justamente, a partir del trazado de semejanzas y enlaces que, como dijimos, descongelan las supuestas homologías. Un operativo “por excelencia neobarroco: descongelar, devolver la tensión que pone en movimiento y que hace aparecer la chance de la reescritura de una nueva historia” (Rossi, 2018, 186). Esta paradoja de un retorno transmutado —o de una repetición de la diferencia—, Lezama la explica, también, distinguiendo memoria de recuerdo — recuperando los aportes, ahora, de Ludwig Klages—. En efecto, para el ensayista cubano (2014), “recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermiática, pues memorizamos desde la raíz de la especie” (217). Así, si un cubano quisiera memorizar el grito proferido por la hija de Marcelino Sautuola en las cuevas de Altamira (¡toros!, ¡toros!), Lezama nos dice que seguramente “asociaría ese hecho al Grito de Yara, 1868” (2014, 218). Entonces, las imágenes metafóricas son materias de memoria y no de recuerdo, que actualizan un pasado pero sin caer en una mera reproducción idéntica, sino en una repetición que porta un desvío, un desplazamiento. Es decir: que produce un nuevo conocimiento.

Por tanto, todo esto sugiere —como señalamos al inicio de este apartado, y que supone otra de las características de este método: la tercera— que estamos tratando con un modo diferente de concebir el tiempo y la historia. En efecto, los enlaces encarnan un nuevo tipo de causalidad que es más bien metafórica o retrospectiva (Lezama Lima, 2014, 217) y ya no lógica, que se asemeja al *nachträglich* freudiano, o sea: al síntoma en dos tiempos, en donde el segundo fenómeno instituye al primero como su propia causa —es decir, que es el efecto el que *genera* su propia causa—. Aunque el vínculo entre ambos es, más bien, dialéctico: si el efecto instituye su propia causa, eso implica que esta última también produce, al mismo tiempo, al efecto en tanto que tal. Todo lo cual quiere decir, en definitiva, que el pasado vuelve a emerger repentinamente en el presente, dislocando la temporalidad lineal y cronológica, o sea: como pegando un salto en el tiempo. Y es que, al instituirse como causa retroactivamente por medio del lazo analógico, el fenómeno es como si irrumpiera de súbito, imprevistamente. Aunque, como dijimos: transmutado, metamorfoseado.

Si todo esto es así, es decir, si los tiempos se mezclan y contaminan, barrocamente, unos y otros; si hay pervivencias de una época y de una cultura en otra, es evidente que ya no podemos pensar la historia de una forma “tradicional”, sino que debemos hacerlo a partir de estas mixturas. O en otros términos, que debemos concebir la historia a partir de lo que Lezama llama “eras imaginarias” (2014, 216): en efecto —y tal como se desprende de lo desarrollado hasta aquí—, para el ensayista cubano la historia no está dividida, como sostiene la historiografía dominante, en épocas o culturas diversas que se disponen, de forma compartimentada, cosificada y estanca, a lo largo de una línea temporal evolutiva y homogénea, sino —justamente— en eras imaginarias, las cuales se captan gracias al trabajo realizado por los enlaces metafóricos. De ahí que el ensayista hable de la “imaginación” de Kublai Kan, la etrusca o egipcia —entre otras— y no tanto de épocas o culturas, y que las mismas puedan reencontrarse en latitudes y períodos diversos. O, a la inversa: que determinados fenómenos puedan rememorar y, por tanto, retrotraer a alguna de ellas.

Por último, quisiéramos apuntar algo que a un lector atento, seguramente, no se le pasó por alto. Más arriba se habló de pervivencias: sabemos que esta palabra, en alemán, se dice *Nachleben*. *Nachleben*: concepto ligado a Aby Warburg, el antropólogo alemán que estuviera preocupado por el retorno de las llamadas *Pathosformeln* o fórmulas emotivas, es decir: por cómo determinadas pasiones encauzadas en formas regresan de momentos histórico-culturales muy distantes en el tiempo, en un proceso de —justamente— *Nachleben* que permite conectar momentos de la cultura muy distantes entre sí (Santos, 2014, 14). Y es que el procedimiento lezamiano es deudor, mucho más que del método de Spengler, de los “montajes” warburgianos: si bien el ensayista no lee al autor alemán de primera mano, sí llega a él gracias a sus lecturas de Ernst Robert Curtius —particularmente, a través de su sofisticada *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1995)—, tal como lo sugiere el escritor argentino Horacio González (2014, 10). De ahí que este pueda decir que el Atlas de la memoria warburgiano “arroja un eco plausible y casi perfecto sobre toda la obra de Lezama” (González, 2014, 10).

Entonces, y recuperando todo lo dicho hasta aquí, quisiéramos a continuación realizar un análisis de la producción visual del artista plástico Daniel Santoro. La intención es partir de los ejes trazados por Lezama, con el objeto de demostrar cómo las imágenes de Santoro pueden ser leídas siguiendo sus lineamientos, y en consecuencia, la forma en que podemos extraer de ello una nueva visión histórica de uno de los fenómenos políticos más singulares de la historia argentina: el peronismo. Todo lo cual, por lo demás, nos permitirá dar cuenta de la potencia hermenéutica y cognoscitiva de la “máquina” lezamiana.

3. Hacia una lectura lezamiana y neobarroca: enlaces y contrapuntos en la producción visual de Daniel Santoro.

Tanto por su abordaje crítico de la tradición nacional como por su forma particular de trabajo, Daniel Santoro se ha convertido en las últimas décadas en uno de los artistas plásticos más destacados del arte visual argentino. A la utilización de distintos materiales estéticos y la deriva por diversas

disciplinas —pintura, escultura, dibujo, audiovisual, etc.— (Vázquez, 2013, 185), se suma una labor que combina elementos provenientes de numerosos lugares diferentes, tales como la iconografía justicialista de los años '50, la cultura hebrea y cristiana, el mundo y la cosmogonía china, la mitología griega y egipcia —entre otros—. Una combinatoria que, por su propia lógica, no busca reflejar ni adecuarse a una realidad determinada, sino producirla, crearla.

Aunque más que de “combinatoria”, lo correcto sería hablar de “enlaces” y “contrapuntos”. Y es que, a nuestro entender, las imágenes de Santoro son susceptibles de ser leídas en clave lezamiana y, por tanto, neobarroca, pudiéndose extraer de ellas, a partir del trazado de correspondencias entre diversos “mundos culturales” y épocas distantes entre sí, una nueva visión histórica del peronismo. Es decir: una nueva visión de ese movimiento político argentino que, nacido a mediados del siglo XX, intentara expresar los intereses de los sectores populares y trabajadores de la nación, aunque no sin contradicciones, tensiones y ambigüedades.

Para ver estas cuestiones —y por estrictos motivos de espacio—, buscaremos centrarnos en algunas imágenes en las que aparecen dos de las más emblemáticas figuras o personajes de este universo visual, y esto porque, básicamente, estas poseen un carácter recurrente —y, por eso mismo, nodal— en la producción visual del artista. Por lo que es posible, a través de ellas, dar cuenta de esa nueva visión del peronismo que de este universo se desprende: nos referimos al *centauro descamisado* y a la figura de *Eva Perón*⁵.



Figura 1. *La vuelta del malón* (Daniel Santoro, 2008).
Fuente: colección privada.
<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>



Figura 2. *Centauro descamisado con cautiva* (Daniel Santoro, 2008). Fuente: colección privada.
<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>

⁵ Todas las imágenes se encuentran disponibles en el sitio web del artista: <http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>. Por otro lado, cabe aclarar que, por los motivos de espacio señalados, decidimos dejar afuera de este artículo a la otra figura central de esta producción: el llamado *Gigante descamisado*. Sin embargo, creemos que las principales características que este condensa también pueden encontrarse en las figuras escogidas, por lo que su exclusión no modifica sustancialmente la visión del peronismo que se puede extraer de estas imágenes.



Figura 3. *Centauro descamisado emboscado II*, (Daniel Santoro, 2011). Fuente: colección privada.

<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>

En primer lugar, entonces, tenemos la figura del centauro, una figura que ya nos muestra uno de los primeros enlaces que podemos hallar en estas imágenes: el de mitología griega y peronismo. En efecto, sabemos que el centauro, con su parte superior del cuerpo conformada como un hombre y la inferior como un animal, particularmente como un caballo, es una figura que se destaca en varios relatos de la mitología griega —pensemos, por ejemplo, en aquel que nos cuenta la batalla mítica entre centauros y lápitas (Bartra, 1992, 18)—. Y si atendemos a que en las imágenes de arriba (figuras 1-3) la parte humana está configurada como un obrero peronista, la asociación es clara. ¿Cuáles serían los indicadores de esto último? Por un lado, su camisa desabrochada y su nombre, que remiten al mote de *descamisado* con el que Perón y Eva llamaban a los trabajadores; y por otro, el uso de la cinta de luto en su brazo izquierdo, lo cual hace alusión a la cinta que el gobierno de Perón ordenó utilizar obligatoriamente tras la muerte de Eva.

Por tanto, en el centauro descamisado hay una confluencia de temporalidades heterogéneas. Hay —en términos lezamianos— un contrapunto trazado entre la figura mítico-griega y el trabajador peronista. ¿Pero qué podría implicar, específicamente, la vinculación de estos tiempos? Siguiendo a Roger Bartra (1992), recordemos que los centauros, en la mitología griega, “representaban la vida salvaje y los apetitos animales (...) (17)”, destacándose por su profunda lascivia y su desesperación por el vino (Bartra, 1992, 18). Por ello, en una primera lectura, podemos concluir que las tres imágenes de arriba nos estarían diciendo que el centauro griego, con su salvajismo y apetito animal, revivido, transmutado, en el peronismo.

Pero los enlaces con otros periodos históricos no terminan allí. En efecto, las figuras 1 y 2 rememoran explícitamente uno de los cuadros más emblemáticos de la historia Argentina: *La vuelta del malón* (1892), de Ángel Della Valle, localizado en el *Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires). Un cuadro que nos muestra un malón de indios que retornan a las oscuridades del desierto luego de haber saqueado una ciudad o pueblo cercano, llevando con ellos materiales y elementos de

una iglesia, cabezas cortadas y una cautiva blanca, y que tuvo como finalidad la glorificación de la *conquista del desierto* que fuera perpetrada por el Ejército argentino unos años antes, esa que, según la elite terrateniente de la época, acabó con la “amenaza indígena” (Malosetti Costa, 2001, 269). Es decir: rememoran una pintura que, por excelencia, expresa la mirada que las elites económicas, intelectuales y políticas decimonónicas tenían sobre la realidad nacional, una mirada que dividió el campo político argentino de forma binaria en dos bandos antagónicos: civilización y barbarie, dejando a las comunidades originarias depositadas, por supuesto, en el segundo.

El contrapunto, por tanto, es claro: estas imágenes de Santoro (figuras 1 y 2) también parecen querer decirnos que existe una analogía que enlaza barbarie indígena y peronismo, como si el espectro del indio decimonónico se actualizara o reviviera en la figura del obrero peronista (Vázquez, 2013, 189). Es decir: habría como un hilo conductor que vincula, en este sentido, a las dos figuras en tanto barbarie. En efecto, allí vemos cómo el centauro descamisado se lleva una mujer cautiva tal como ocurre en el cuadro de Della Valle, y que lo hace después de saquear e incendiar la ciudad que se deja ver en el fondo de la pintura.

Por tanto: el malón peronista rememora al malón indígena, y ambos (re)encarnan la bestialidad del centauro griego. Pero sabemos que, según la mirada de esa elite decimonónica, la barbarie del siglo XIX no fue protagonizada solo por el indígena: allí tenemos también al gaucho, cuyo salvajismo fue definido, fundamentalmente, por el libro que por excelencia sistematizó el binomio mencionado: nos referimos al *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento (2010). Y esto es algo que las imágenes de Santoro también recuperan: si atendemos, ahora, a las figuras 3 y 4, vemos cómo el centauro descamisado porta en su mano un facón, el arma distintiva con la que, según Sarmiento (2010), atacaba y se defendía el gaucho (119). Por tanto, si las dos primeras imágenes revelaban a la barbarie indígena y a la bestialidad del centauro como metáforas del peronismo, ahora estas suman a la serie al salvajismo gaucho, el cual emerge, también, como un “análogo mnemónico” (Lezama Lima, 2014, 218) de él.



Figura 4. *Nocturno*, (Daniel Santoro, 2011). Fuente: colección privada.
<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>

Es evidente que estos enlaces metafóricos, con su tejido de tiempos y culturas diversas, nos revelan un peronismo monstruoso, capaz de inspirar horror y espanto —nótese el aire siniestro del centauro descamisado en la figura 4, cuyo rostro se pierde, casi camuflándose, en la oscuridad de la noche—, en el que reemergen, transmutadas, las diferentes barbaries, no solo de la Argentina del siglo XIX, sino también de la antigüedad griega. En suma, nos muestran al peronismo como un campo de tensiones temporales y semánticas, en donde diferentes pasados se reactualizan y adquieren contemporaneidad, marcando una suerte de retorno de la barbarie.

Pero no solo de la barbarie: y es aquí donde estas imágenes agregan un nuevo matiz que hace aún más complejo e intrincado el significado del peronismo. Y es que el centauro griego es, en sí mismo, una figura mítica portadora de una ambigüedad mucho mayor que la hasta entonces destacada. En pocas palabras: este no expresa sólo salvajismo y barbarie. Como sostiene, una vez más, Roger Bartra (1992), los centauros

Forman un mito con dos polos, uno de los cuales es el rasgo salvaje con aspecto humanoide y el otro es un hombre sabio y justo con rasgos bestiales: Euritión y Quirón, la dualidad naturaleza y cultura inscrita en el intrincado carácter del centauro (20).

Por tanto, esto tensiona la dicotomía: el contrapunto entre el centauro y el descamisado nos muestra, más que nada, la ambigüedad del peronismo, su carácter híbrido de animalidad y cultura, de barbarie y civilización. Es decir que, si la cultura es, a grandes rasgos, aquello que domestica las pasiones y las fuerzas de la naturaleza; la que instaure ciertos límites que protegen contra los arrebatos de esta última, entonces el peronismo no es solo monstruosidad salvaje: es también resguardo y protección civilizatoria.



Figura 5. *Centauro con la mamá de Juanito en Ancas* (Daniel Santoro, 2011).
Fuente: colección privada. <http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>

Y así lo muestra la figura 5: allí vemos cómo el centauro descamisado aparece saliendo de la oscuridad de un bosque con una niña, que se abraza y se aferra a él. Una niña que, como nos dice el título del cuadro, es la madre de Juanito Laguna, un personaje del pintor argentino Antonio Berni de mediados de siglo pasado, el cual intentó encarnar al niño de los barrios humildes y las villas miseria. Por tanto, esta imagen hace hincapié en el otro rostro del centauro y, por tanto, del peronismo: su carácter civilizado y protector de débiles y desamparados, de niños y excluidos.

El peronismo, entonces, aparece como una figura liminar, que mixtura tiempos y épocas, barbarie y civilización, naturaleza y cultura. En pocas palabras, los enlaces lo muestran como un campo de tensiones, en el que las fronteras y los binarismos se disuelven. Es decir: estos dislocan las miradas reduccionistas que ubican al peronismo en algún lugar determinado, que le atribuyen un sentido y una identidad definida. Por el contrario, las imágenes —y, en particular, la metáfora misma del centauro— demuestran que el sentido siempre se escapa, que las categorías y dicotomías estallan. El peronismo sería un movimiento que se ubica entre ellas. Un umbral. Un puro pasaje.

Esto es algo que también lo podemos ver en otras imágenes, particularmente en aquellas en las que aparece otra de las figuras centrales de este universo visual: la de Eva Perón. En efecto, las imágenes la enlazan, lezamianamente, con un sinfín de culturas y tiempos, lo que nos brinda una visión de su figura —y, a través de ella, del peronismo— intrincada, inestable y ambivalente:



Figura 6. *El sacrificio, debajo del ombú de la abundancia*
(Daniel Santoro, 2006). Fuente: colección privada.
<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>

Así lo vemos en la figura 6, en la que, resaltando su estatuto cuasidivino, se traza un enlace entre Eva y Jesucristo. Esto se observa gracias al contrapunto que guarda esta imagen, según nuestra lectura, con la *pietá* (1498-1499) de Miguel Ángel: en efecto, allí vemos cómo Evita yace en los brazos de Perón tal como Cristo en los de María luego de ser crucificado —aunque aquí la escena ocurre debajo de

un ombú, árbol distintivo de las pampas argentinas—. La imagen teje, así, un hilo conductor entre la antigüedad cristiana, el renacimiento y el peronismo. Ella nos dice que la figura de Eva actualiza —o rememora— a un Cristo transmutado, que, al igual que él, se brinda a sí misma en calidad de objeto sacrificial, todo ello en pos de sus descamisados.



Figura 7. *Evita como Kali* (Daniel Santoro, 2001).
Fuente: colección privada.
<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>



Figura 8. *Eva Perón decapita al embajador S.B.*
(Daniel Santoro, 2002). Fuente: colección privada.
<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>

En una palabra, Evita sería, de forma similar a Cristo, la guía y guardiana de los humildes. Algo que, por tanto, nos vuelve a mostrar el carácter protector del peronismo. Y no solo protector: sino también sagrado y religioso. Ahora bien, este estatuto de guía y protector con tintes sagrados no está exento de impiedad e intransigencia para con el enemigo político: así lo muestra en primer lugar la figura 7, en la que vemos cómo Eva rememora a Kali, diosa hindú “destructora del mal y el pecado; encarnación del deseo y la sexualidad, manifestación del cambio y la transformación; con su semblante terrorífico, es representación de la muerte y destrucción” (Soto Morera, 2008, 50). Es decir: es ambivalencia. Vida y muerte, creación y destrucción. Y, en efecto, así lo muestra la imagen: mientras en sus dos manos de arriba Eva sostiene un hogar y a la propia Fundación Eva Perón, lo que remitiría a la función protectora del Estado; en las de abajo lleva, pintada con un rojo furioso, la hoz y el martillo comunistas, lo que simboliza, a nuestro entender, su carácter combativo e intransigente. En suma, Eva no solo sería protección misericordiosa, sino también furia cruel, implacable y despiadada. Vida y muerte, bondad y crueldad que la asemejan, metafóricamente, a la diosa Kali.

Algo similar se desprende de la figura 8: allí Eva vuelve a enlazar con la cultura cristiana, en particular —y según nuestra lectura—, con el arcángel Miguel, jefe del ejército celestial. En efecto, esta imagen traza un contrapunto con varias esculturas y cuadros de la tradición occidental —y a través de ellos, con las sagradas escrituras bíblicas—, en los que se ve, justamente, al arcángel, que con su lanza o espada, vence a Satanás de una manera análoga a como Eva Perón lo hace aquí con Spruille Braden, el embajador norteamericano que hiciera explícita campaña en favor de la oposición antiperonista en vísperas de las elecciones de 1946. Entre esos cuadros, podemos mencionar a *San Miguel lucha con el diablo* (1519) y *San Miguel expulsando a Lucifer y a los ángeles rebeldes* (1622), de Rafaello Sanzio y Peter Rubens, respectivamente. El primero localizado en el Louvre de París y el segundo en el *nacional Thyssen-Bornemisza*, de Madrid.

Aunque, cabe aclarar, que la imagen de Santoro guarda una diferencia con estas pinturas: en ella vemos cómo Eva aparece decapitando al embajador norteamericano, algo que no ocurre en aquellas, en las que el arcángel se nos muestra pisando o por encima de un Satanás que yace tendido en el suelo. Lo que hace que, a nuestro entender, el cuadro de Santoro también esté trazando un enlace con otra famosa pintura y, a través de ella, nuevamente con el antiguo testamento: nos referimos al famoso cuadro *David con la cabeza de Goliat* (1609-1610), de Caravaggio, localizado en la *Galeria Borghese*, de Roma. Es decir, que en este sentido, Evita estaría rememorando también a un David que pelea y derrota a un Goliat, es decir, que vence a un enemigo titánico, poderoso como es el imperio norteamericano, concluyendo su victoria de la misma manera que aquel: cortándole su cabeza al gigante, demostrando una intransigencia e impiedad casi salvajes.

Y esta hibridez de tiempos y culturas, que dan cuenta del carácter liminar de Eva, cuya figura transitaría —y con ella, el peronismo todo— entre la crueldad más salvaje y el cuidado protector-civilizatorio, lo podemos ver en otras de las metáforas que aparecen en este universo visual para aludir a ella: la de la esfinge. Lo que significa que en Eva no solo habría resonancias hinduistas y judeo-cristianas, sino también egipcias y, nuevamente, griegas:



Figura 9. *La esfinge* (Daniel Santoro, 2001).

Fuente: colección privada.

<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>

En efecto, en una primera lectura, sabemos que la esfinge es, por un lado, un ser monstruoso, que combina un cuerpo de animal —generalmente de león y alas de ave— con un rostro humano. Pero además, si recordamos a la más famosa de las esfinges, la de Tebas, tenemos que esta se caracteriza por su particular crueldad y salvajismo, en tanto se encargó, por orden de la Diosa Hera, de asolar a la ciudad una vez muerto el rey Layo, devorando a cada uno de los viajeros que, queriendo ingresar a la misma, no pudieran resolver el enigma por ella proferido (Macías Villalobos, 2012, 257). Esto hizo que “en el periodo que media entre la muerte de Layo y la propia muerte de la esfinge, tras la resolución del enigma por Edipo, el monstruo (...) [actuara] de facto como el gobernador tiránico de Tebas” (Macías Villalobos, 2012, 261). Y es que, en efecto —y siguiendo a Macías Villalobos (2012)—, la literatura clásica asocia este modo de expresarse enigmáticamente a la tiranía, por lo que la esfinge, en este sentido, no deja de ser “un símbolo negativo de la practica indebida del poder” (261).

Por tanto: ¿no es posible considerar que en la figura 9 la Eva-esfinge rememora a la esfinge de Tebas? El general Perón dialoga con ella —sabemos que es él porque porta el tronco con las tres ramas del movimiento peronista (la sindical, la femenina y la política), el cual aparece en varios cuadros del artista—, quien se encuentra en las puertas de la ciudad peronista que está detrás —el símbolo de la Confederación General del Trabajo (CGT) y el edificio de la Fundación Eva Perón así lo demuestran—, como si, antes de poder ingresar a ella, el peregrino tuviese que toparse y enfrentar a la Eva-esfinge, tal como ocurre con los viajeros y el mítico monstruo en el relato griego. Lo que nos permite pensar en una Eva que ejerce su poder de manera despiadada sobre la ciudad peronista, de una forma similar a la forma en que lo despliega aquel sobre la ciudad de Tebas. Como si, para imponer el ideal justicialista, Evita tuviera que asumir una postura intransigente frente aquellos que se oponen.

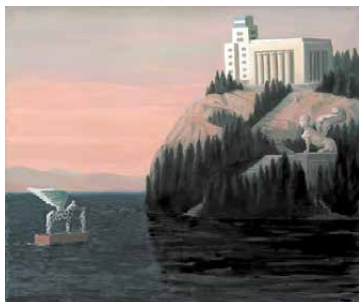


Figura 10. *Retorno a la isla de los muertos* (Daniel Santoro, 2006). Fuente: colección privada
<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>



Figura 11. *Fuentes de aguas curativas* (Daniel Santoro, 2004). Fuente: colección privada.
<http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php>

Pero como dijimos, la esfinge también tiene, en las mitologías antiguas, una función protectora y guardiana. En efecto, si atendemos a las figuras 10 y 11, las esfinges allí con el rostro de Eva Perón

son estatuas —algo que no se desprende necesariamente de la figura 9—, las cuales se colocaban, en el caso egipcio,

a ambos lados de las avenidas que llevaban al templo [y] eran vistas como una protección para el santuario y el dios. Al parecer, este sentido de la esfinge como guardián se potenció en época griega cuando se la colocaba delante de una tumba (Macías Villalobos, 2012, 255).

En este último caso, actuaban a la vez “como el *demon* que arrebató al muerto del mundo de los vivos y como la compañera que le garantiza la subsistencia en el más allá” (Macías Villalobos, 2012, 264. Destacado en el original). Por tanto: ¿no nos muestran algo de esto, también, estas imágenes (figuras 10-11)? ¿No sería la Eva-esfinge allí la guardiana y protectora de una ciudad sagrada, o de una ciudad ya muerta a la que le sigue garantizando la vida en un más allá eterno, en calidad de mito-ideal? En efecto, en la figura 10, una imagen que traza un contrapunto con los cuadros que componen la serie titulada *La isla de los muertos* (1880-1886) del pintor simbolista suizo Arnold Böcklin, vemos cómo la esfinge de Eva se encuentra en la entrada de una ciudad peronista mítica (de nuevo: el edificio de la CGT y la sede central de la Fundación Eva Perón así lo indican), ubicada en un fuera de tiempo y lugar. En un espacio lejano, secreto, al que arriba un hombre con otra figura mitológica como es la del caballo alado. Como si la isla mítica de Böcklin reencarnara, lezamianamente, en la ciudad peronista, la cual se convierte, así, en una suerte de ciudad-mito (de un pasado remoto y ya muerto, o de una utopía futura aún sin realizarse). Por tanto, podríamos decir que la Eva-esfinge estaría resguardando y protegiendo a la ciudad peronista, muerta históricamente, aunque aún viva en el plano mítico-ideal. Por otro lado, ya en la figura 11 nos volvemos a encontrar con la estatua de la esfinge de Eva pero ahora dentro de un lugar, que podríamos deducir que es el interior de esa ciudad mítica, o en este caso, sagrada, y en donde vemos, nuevamente, su carácter protector. En efecto, ¿qué indica ese derroche de agua curativa que sale de la esfinge y de la que beben las niñas peronistas con la cinta de luto en su brazo, sino ese carácter protector de la primera, además del estatuto sagrado del recinto en el que se encuentran?

Por tanto, y según nuestra lectura lezamiana, las imágenes de Santoro —con sus esfinges, centauros, diosas hindúes, ciudades míticas o sagradas, arcángeles o malones que retornan— nos estarían planteando un peronismo más bien ambiguo y complejo que actualiza diversos tiempos, que mixtura múltiples culturas, relatos y sentidos, lo que torna imposible su aprehensión de una forma directa e inmediata. Y ello, sin que esa mezcla devenga una hibridez “estanca” y cosificada, o mejor: sin que decante en una síntesis conciliadora y definitiva, sino en una tensión que aporta siempre movimiento, que no deja que ninguna “mirada” se imponga sobre las demás.

De ahí que queden dislocadas todas aquellas interpretaciones que busquen abordar al peronismo de una única forma: ya sea como bárbaro o civilizado; tiránico o bondadoso, cruel o protector, etc. Por sí solas, todas estas aseveraciones unilaterales serían improductivas para pensar la complejidad de un fenómeno que, justamente, estaría signado por la ambivalencia, por el ir y venir constante de sentidos y tiempos heterogéneos. En definitiva, nuestro abordaje lezamiano-neobarroco de las imágenes nos permitió arribar a una visión del peronismo que polemiza con todas esas tendencias que implicarían

una coagulación o cosificación de la mirada, un congelamiento del significado y la identidad peronista. Algo que demuestra, por tanto, la potencialidad de esta máquina lectora para dislocar perspectivas estandarizadas, y para ir más allá de binarismos, dicotomías y sentidos que se pretenden únicos e irrefutables.

4. Conclusiones

A lo largo de nuestro trabajo, intentamos analizar algunas de las imágenes que constituyen el universo visual del artista argentino Daniel Santoro, siguiendo los lineamientos desarrollados por el ensayista cubano José Lezama Lima a partir de su recuperación y recreación del barroco americano. El objetivo, en este sentido, fue doble: demostrar, en primer lugar, las potencialidades de estos lineamientos para erigirse en un método de lectura —o como sostiene Díaz (2015): en una “máquina lectora” (454)—, en aras de abrir la posibilidad de pensar en una hermenéutica neobarroca y latinoamericana; y en segundo lugar, la forma en que este nos permite abordar la producción visual de Santoro, indagando en la nueva visión que de ello emerge de uno de los fenómenos más singulares de la historia argentina: el peronismo.

De este modo, en la primera parte de nuestro trabajo nos abocamos a delinear las principales características del método lezamiano, focalizando en las categorías clave de contrapunto, analogía, enlace y sujeto metafóricos, para luego, en una segunda parte, ver cómo estas nos posibilitan abordar la producción visual de Santoro. Así, pudimos observar, tomando específicamente las imágenes en las que aparecen dos de los personajes más trabajados en este universo —*el centauro descamisado* y *Eva Perón*—, la forma en que las mismas habilitan el trazado de toda una serie de analogías, contrapuntos y enlaces entre el peronismo y diversas entidades culturales e históricas, tanto de la mitología antigua, del hinduismo, el judaísmo, el cristianismo, de la propia Argentina decimonónica, o bien, del renacimiento, el barroco o el simbolismo de un Arnold Böcklin. Es decir: logramos ver cómo estas pueden ser leídas en tanto imágenes metafóricas del peronismo, lo que nos brinda una nueva visión y un nuevo conocimiento de él. Un conocimiento que nos informa, tal como se desprende de lo analizado, acerca del propio estatuto complejo y contradictorio de este movimiento político, el cual mixtura tiempos y sentidos diversos; el cual condensa, en una tensión irresoluble y siempre dinámica, toda una serie de significados que imposibilitan abordarlo de una única forma. Que dislocan, por tanto, toda fórmula binaria y esquemática, toda aseveración unívoca, lineal e inmediata que se hiciera de él.

En suma, en este trabajo pudimos dar cuenta de la potencia de la máquina neobarroca y lezamiana, la cual nos brinda una serie de claves para la lectura de las imágenes de Santoro y así captar la nueva visión del peronismo que de ella se desprende. Algo que, por lo demás, nos abre la posibilidad concreta de pensar en una hermenéutica propia, neobarroca y latinoamericana. Una que nos permita, en definitiva, investigar, leer e interpretar desde nosotros mismos.

Referencias bibliográficas

- Bartra, R. (1992). *El salvaje en el espejo*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Curtius, E. R. (1995). *Literatura europea y Edad Media Latina. I*. México: FCE.
- Díaz, V. (2015). *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX*. Tesis Doctoral bajo la dirección de Daniel Link. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/xmloi/handle/filodigital/4666>
- González, H. (2014). Lezama Lima: la transmutación de la lengua como mito. En J. Lezama Lima (2014). *Ensayos barrocos. Imagen y Figuras en América Latina* (pp. 7-42). Buenos Aires: Colihue
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Redacción NU (12 de Junio del 2020). El artista que le llevó el cuadro a Cristina desmintió a los trolls macristas. *Noticias urbanas*. Recuperado de <https://www.noticiasurbanas.com.ar/noticias/el-artista-que-le-llevo-el-cuadro-a-cfk-desmintio-a-los-trolls-macristas/>
- Rossi, M. J. (8-12 de Agosto del 2011). *Pensar América Latina desde una hermenéutica como energética* [ponencia]. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-034/235>
- Rossi, M. J. (2018). El atisbo de las analogías. La formación del método neobarroco en José Lezama Lima y Severo Sarduy. *Nuevo Itinerario. Revista digital de filosofía*, 13, 181-202. <http://dx.doi.org/10.30972/nvt.0133127>
- Rossi, M. J. (2019). Las poéticas neobarrocas y su propuesta de una máquina lectora para América Latina. *Kinesis. Revista de Estudios dos Pós-graduandos em filosofia*, 11 (27), 127-146. <https://doi.org/10.36311/1984-8900.2019.v11.n27.10.p127>
- Rossi, M. J. (2017). Prefacio. En A. Bertorello & M. J. Rossi (comp.). *Esto no es un injerto. Ensayos de hermenéutica y barroco en América Latina* (pp. 9-13). Buenos Aires: Miño y Dávila editores
- Lezama Lima, J. (2014). *Ensayos barrocos. Imagen y Figuras en América Latina*. Buenos Aires: Colihue.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra
- Macías Villalobos, C. (2012). Algunas consideraciones sobre el simbolismo de la esfinge. *Mirabilia, electronic journal of antiquity and middle ages*, 15, 250-187. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283022>
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco del plata.
- Santos, F. (2014). Prólogo. En A. Warburg. *La pervivencia de las imágenes* (pp. 11-24). Buenos Aires: Miluno.
- Sarmiento, D. F. (2010). *Facundo*. Buenos Aires: Losada.
- Soto Morera, D. (2008). De diosas y demonios: violencia, agresión y emancipación. *Siwô. Revista de Teología y estudios sociorreligiosos*, 1 (1), 43-74. Recuperado de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/siwo/article/view/842>
- Vázquez, C. (2013). Entre el arte y la política: la representación de la figura de la cautiva en la obra de Daniel Santoro. *Culturales*, 2 (1), 171-198. Recuperado de <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/161/163>

Imágenes

Centauro con la mamá de Juanito en Ancas (Daniel Santoro, 2011).

Centauro descamisado con cautiva (Daniel Santoro, 2008).

Centauro descamisado emboscado II (Daniel Santoro, 2011).

El sacrificio, debajo del ombú de la abundancia (Daniel Santoro, 2006).

Eva Perón decapita al embajador S.B. (Daniel Santoro, 2002).

Evita como Kali (Daniel Santoro, 2001).

Fuentes de aguas curativas (Daniel Santoro, 2004).

La esfinge (Daniel Santoro, 2001).

La vuelta del malón (Daniel Santoro, 2008).

Nocturno, (Daniel Santoro, 2011).

Retorno a la isla de los muertos (Daniel Santoro, 2006).

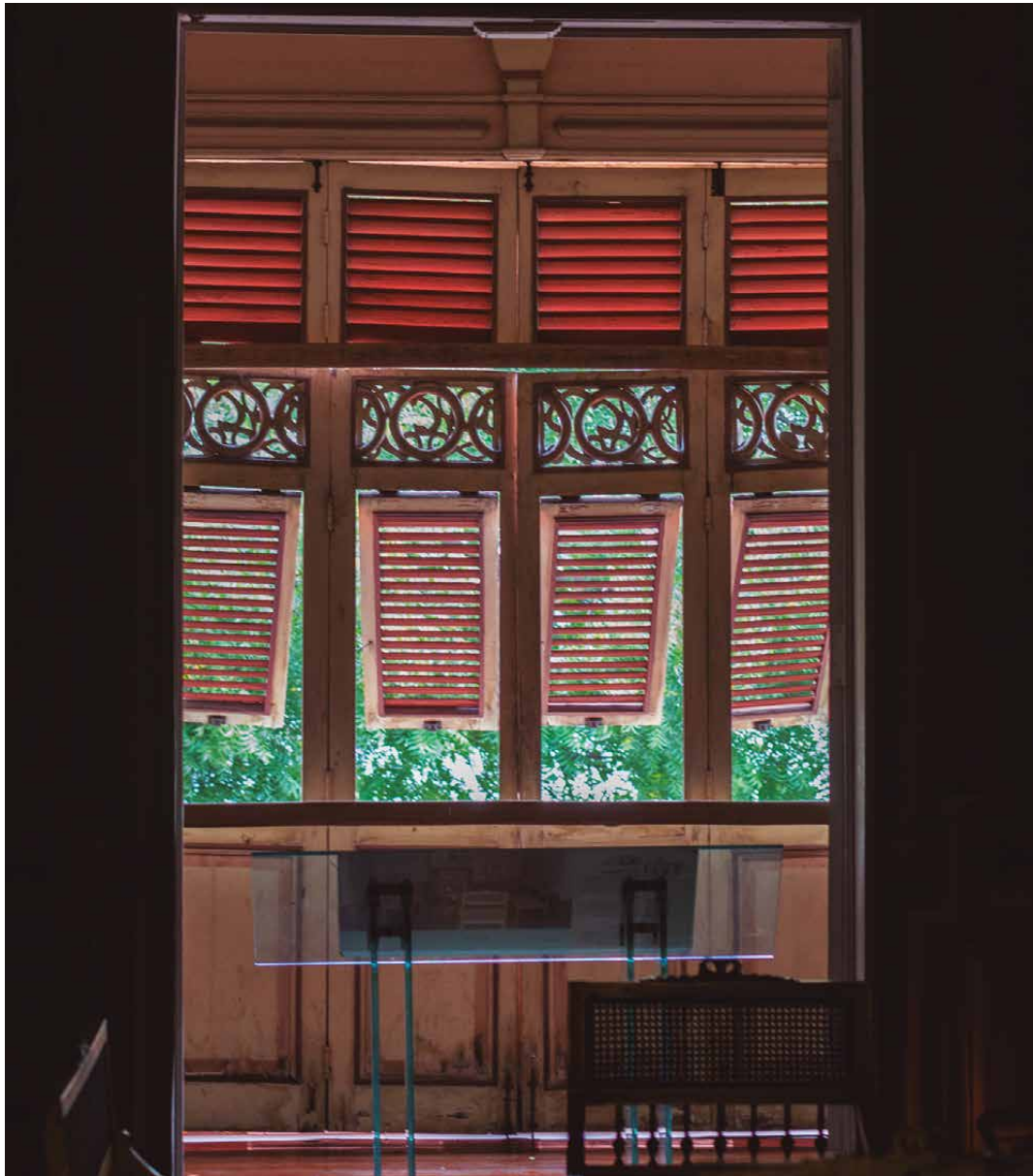


Imagen: Sheyla Burgos



Imagen: Soraya Cansing

Quito babilónico, derecho milagroso y teatro redentor: traducción del mercado colonial en las imágenes religiosas.

Babylonian Quito, miraculous law and redemptive theater: translation of the colonial market in religious images.

Resumen:

El ensayo analiza la retórica de la imagen mariana en la prédica religiosa y la pintura colonial en la escuela barroca de la Audiencia de Quito. Estudia las categorías religiosas con las que se concibieron los cambios en la formación del mercado colonial, la movilidad poblacional, el poder y la formación de una subjetividad en el horizonte moderno de la salvación. Observa imágenes marianas, sermones y el teatro moral de la Semana Santa quiteña, como géneros de la retórica que organizan una imaginación religiosa con incidencia en la formación de subjetividades, la representación moral y orientación de las transacciones sociales que emergen con la expansión del mercantilismo bajo la regla colonial en el norte de los Andes.

Palabras claves: mercantilismo, imagen religiosa, subjetividad moderna, barroco, jesuitas, pensamiento colonial, modernidad católica, Quito.

Abstract:

This article analyses the rhetoric that organizes religious oratory and Virgin Mary representations in the colonial Quito baroque discourse. The article reflects on the use of religious concepts to understand the formation of a colonial market, demographical changes and mobility, domination and power together with the formation of subjectivities framed in the discourse of Salvation, all of these under the question of catholic modernity and colonialism. The study describes how subjectivities and social transactions that emerged as result of the expansion of mercantilism are represented and regulated in the moral discourse of colonial art, religious oratory, and moral theater exhibited in the famous Quito's Pasion Week pageant of the XVII and early XVIII century.

Key words: merchantilism, colonial paintings, modern subjectivity, baroque, Jesuits, colonial thought, catholic modernity, Quito

Sumario. 1. La escritura religiosa en el mercantilismo colonial. Tópicos de la escuela jesuítica. 2. Conclusiones.

Como citar: Coronel, V. (2022) Quito babilónico, derecho milagroso y teatro redentor: traducción del mercado colonial en las imágenes religiosas. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 119-135.

Valeria Coronel

FLACSO

Quito, Ecuador

avc211@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7984-051X>

Enviado: 12/04/2021

Aceptado: 09/05/2021

Publicado: 15/01/2022

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a6](https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a6)



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. La escritura religiosa en el mercantilismo colonial. Tópicos de la escuela jesuítica.

El presente estudio histórico se propuso originalmente como uno de los capítulos de la tesis de maestría de FLACSO de la misma autora (Coronel, 1997) titulada *Gobierno moral y muerte civil: formación de una modernidad católica y colonial*¹. En ese momento, se trataba con tal investigación de responder teórica y empíricamente a una propuesta central a la teoría cultural posmoderna (de esa década) respecto de cómo entender las matrices culturales de la modernidad, más allá de su circunscripción al *ethos* protestante. Nos interesaba ir más allá de la tesis de las diversas modernidades para sostener que si bien otras corrientes de religiosidad, la católica de la Contrarreforma entre ellas, o las etnicidades revalorizadas por el discurso posmoderno multiculturalista constituían lenguajes en y sobre la modernidad, estos no eran diversos sino complementarios en un proceso de conformación de la lógica colonial del mercantilismo, y aunque no entra en el terreno de este ensayo del capitalismo en tanto régimen de producción y acumulación colonial. Para responder desde la historiografía andina al debate sobre modernidades alternativas de la teoría posmoderna a inicios de los noventa sobre religión y epistemes étnicas como fuente de modernidades alternativas, pusimos en juego una metodología histórica de análisis de la relación entre discurso y prácticas sociales en la era del mercantilismo. Entre quienes indagaron en fuentes epistémicas religiosas y étnicas como matrices de modernidad alternativa podía inscribirse la obra de filósofos e historiadores como Bolívar Echeverría (1994), Carlos Espinosa (1994, 1989), así como de los fundadores del debate postcolonial como Partha Chatterjee. Para hacerlo desde la historiografía andina correspondió recurrir a los estudiosos del conflicto social y político del periodo del mercantilismo, con lo cual retomamos el trabajo de Assadourian y Caravaglia (1979), Colmenares (1969), Gernet (1989), González Casanova (1967), y algunos estudios sobre la expansión del mercantilismo en Quito, el papel de los indios migrantes, las comunidades y la Compañía de Jesús (Coronel Feijoo 1991; Powers 1995).

Todos estos estudios sugerían la necesidad de explorar el modo en el que se lograron recomodar los actores migrantes de las comunidades indígenas hacia la esfera privada, cómo intentaron agenciar sus propios intereses las comunidades en la competencia dentro del mercantilismo, como se mercantilizó la tierra y se tradujeron nuevas transacciones sociales patronales como el concertaje, la participación de las castas en el mercado, la disolución de las fronteras rígidas entre las repúblicas

1 Parte de los argumentos de este artículo y de la tesis mencionada fueron reproducidos en artículos y capítulos de libros que citamos a continuación: 1) Coronel, Valeria (2007). "Santuarios y mercados coloniales: lecciones jesuíticas de contrato y subordinación para el colonialismo interno criollo". En *Los Jesuitas y la modernidad en Iberoamérica*. 1549-1773, pp.187-225, Manuel Marzal y Luis Bacigalupo, editores. Serie Actes y Mémoires, Tomo 15. Lima: Institut français d'études andines-IFEPA/Pontificia Universidad Católica del Perú-PUCP/Universidad del Pacífico-UP. 2) Coronel, Valeria (2008). "Pensamiento político jesuita y el problema de la diferencia colonial". En *Radiografía de la Piedra. Los jesuitas y su templo en Quito*, pp. 127-165, Jorge Moreno Egas et al. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Histórico de Quito-FONSAL. 3) Coronel, Valeria (2000). "Arqueología de un Cuerpo Moral sin Estado: Representaciones y Prácticas Éticas en el Gobierno Interno Criollo". *Revista Memoria y Sociedad* 4, No. 7, pp.113-133. Bogotá. 4) Coronel, Valeria (1996). "Quitumbe: de la narrativa contrarreformista a la genealogía regional de Manco Capac" En *Revista Quitumbe*, junio, No.10, pp. 31-71, Quito: Depto. De Ciencias Históricas, PUCE.

de indios y españoles, las relaciones interestamentales y patriarcales, la misma integración de la esclavitud dentro de la sociedad criolla mercantil. Algunos de estos estudios fueron puestos en tensión con una literatura que integra textos de historia cultural y estudios sobre la modernidad barroca en distintas épocas como, Brading (2002), Maravall (1986), Glave (1993), Gruzinski (1995) y Certau (1994), entre otros. A estos se sumaron clásicos de la literatura hagiográfica Jouanen (1941) y otros que, más allá de su sentido providencial, proveyeron indicios del sentido religioso de la práctica en sus lecturas poéticas y de la historia salvacionista: Bravo (1984) o De la Flor (1995).

Estudiamos en primera instancia el discurso religioso colonial, desplazándolo de la clasificación otorgada en el siglo XIX a estas prácticas discursivas como patrimonio literario para reubicarlo en la cartografía donde fue enunciado: la predica religiosa, la imaginería, la ritualidad y teatralización moral, la narrativa salvacionista en la que se relataron en las misiones jesuíticas una serie de prácticas entre las cuales la producción de mercancías como resultado de un ejercicio salvífico. Este aterrizaje material del discurso se desligó de la visión del discurso como un modo de encubrir las prácticas y siguiendo el sentido teórico metodológico de la teoría crítica materialista se aplicó más bien a una lectura de los discursos en tanto modos retóricos con carácter performativo sobre las prácticas, prácticas de lenguaje ordenadoras de sentidos, espacios y nociones de temporalidad, objeto central para el análisis de lo moderno en tales enunciados religiosos. Lo comparamos con lo que Max Weber propuso como una clave de comprensión del giro moderno en el lenguaje y las prácticas del lenguaje religioso al origen de la modernidad: una necesaria exploración de cómo las representaciones religiosas de la subjetividad y de las prácticas apuntaban a lógicas de una racionalidad medios-fines, o al contrario hacia un cálculo tradicional ligado a la economía moral de las relaciones sociales. En el conjunto de la obra analizamos los espacios de la economía política mercantilista (obrajes, haciendas, servidumbres, mercado urbano, exploraciones amazónicas) junto con los de la representación de las relaciones sociales y la comunidad, centro de reflexiones que ocupan este ensayo.

Nuestra respuesta a la pregunta filosófica posmoderna fue proponer que en la predica católica de la contrarreforma existió un sentido orientador de las prácticas sociales, divididas estamentalmente y articuladas en torno a los horizontes del mercantilismo colonial y al tiempo de forma indisoluble al del horizonte de la salvación. En ese sentido, propusimos que era una prédica moderna instalada en distintos dispositivos culturales: la imagen, la teatralización moral, el sermón, la confesión, los libros de contabilidad y la misma narrativa histórica jesuítica. Pero, más allá de ello, proponemos en este artículo como en el conjunto de la obra histórica en la que se inscribe que esa racionalidad moderna del barroco quiteño debe entenderse como una racionalidad ordenadora de la lógica colonial de la modernidad y de ninguna manera ser pensada como una alternativa epistémica emancipatoria al hecho de la acumulación colonial y al papel que ocupa la nueva forma de subalternización y explotación colonial que opera sobre una sociedad de castas y proto-racista, en la cual se ha sustituido el imperativo universalista de la cristiandad por una predica en torno a la imperfección de la conversión religiosa,

premisa que complementaria a la de la libertad natural estimula la subordinación y la desposesión en un contexto de efervescente movilización social y múltiples competencias en el mercado.

Mi lectura de documentos ligados al discurso religioso en la Audiencia de Quito durante el mismo período sugiere que la prédica jesuita y el derecho canónico desarrollado en Quito colonial conformaron un marco en que se tradujeron relaciones informales entre sujetos de distintos status, se ofrecieron referentes de identidad y marcos regulatorios para prácticas de transacción social que proliferaron en la informalidad durante la expansión del mercantilismo en esta región colonial. “Itinerario para parroco de indios” del Obispo Alonso de la Peña Montenegro, “perfecto Confesor y Cura de Almas” de Jose Machado de Chaves, entre dos obras del derecho canónico en el siglo XVII andino, y las Cartas Anuas de la misión jesuita en Quito muestran cómo las relaciones de intercambio alcanzaron la forma de contratos a los que respondían contenciosamente las partes. El concertaje de indios, el trabajo doméstico y la esclavitud fueron definidos como vínculos contractuales, cargados de lógicas afectivas, y fueron contestados por su capacidad de servir de piedra fundacional de una sociedad perfecta o de ser su degeneración signo de tiranía. Se ofrecieron vehículos para el ordenamiento de prácticas, los vínculos privados fueron vistos como objetos de regulación moral que cubrían a los sujetos de deberes y derechos. Así lo leyeron criollos, los esclavizados de Popayan, indios forasteros de Quito y mujeres, dentro de sus propias disputas usaron del concepto de libertad natural, virtud, y vínculo. Este lenguaje atravesó de forma tensa también los imaginarios de lo colectivo: la ciudad, la región y el reino integrador que imaginaban las castas coloniales desde su informalidad para involucrarse en determinados tipos de transacciones por fuera del orden territorial al que los confinaba la división entre la república de indios y república de españoles. En este sentido, propongo que el contractualismo colonial fue concebido en una práctica tensa de negociaciones solo comprensibles en el marco regional, dentro de usos específicos dados a las doctrinas del contractualismo en el marco de la expansión mercantil y la esfera de influencia criolla siempre contestada por búsquedas de las comunidades indígenas y las poblaciones plebeyas y esclavizadas por acceder a reconocimiento como legítimos participantes del reino.

Para Foucault, el estado disciplinario desplegado en distintas tecnologías de la subjetividad en una “combinación compleja de técnicas de individualización y procedimientos de totalización” (1988, 95). Estas configuran la voluntad al tiempo que desplazan las formas morales de la sociedad tradicional. En la región andina, en el período colonial tardío, las tecnologías modernas de la subjetividad aportan a configurar una voluntad de salvación y lo que esto implica en términos de saber y de ordenamiento de sí y del entorno, son tecnologías ascéticas en el sentido weberiano, rescatado por Carlos Espinosa en sus estudios de la santidad barroca, pero al contrario del proceso francés estudiado por Foucault proponemos aquí que este régimen de controles instalado en la subjetividad incluyen un dispositivo pesimista que plantea y produce la posibilidad de estas subjetividades de alcanzar e instalar el orden, por lo cual se justifica su subordinación temporal, su tutelaje. El estudio de la prédica jesuítica y de su influencia parecen sugerir que fue la iglesia y dentro de ella una orden problemática para el estado

absolutista, la Compañía de Jesús, la institución que aportó a construir la cambiante sociedad colonial tardía en un objeto intelectual y en un espacio para la extensión de controles, con un diseño específico.

Como lo hemos visto en un estudio anterior (Coronel 2008), en su entrada a la Audiencia de Quito, los jesuitas pusieron en escena imágenes que hablaban de una sociedad marcada por el pecado público que atravesaba y ponía en riesgo mortal desde al más encumbrado noble hasta el más humilde de los sujetos. El concepto pecado público describía fundamentalmente una ilegítima apropiación privada de signos de prestigio, fuerza, recursos materiales y superioridad personal por parte de los distintos poderes forjados en distintos rangos de la sociedad colonial. El pecado público integraba distintas formas de acumulación de prestigio, bienes materiales, dominaciones y privilegios acumulados por actores privados, sean estos orgullosos nobles carentes de piedad, criollos ostentosos y abusivos con los inferiores, comerciantes especuladores y usurpadores, caciques poligámicos y tiránicos o amantes celosas, entre otros. Estos casos fueron narrados con detalle en varios tipos de escritura religiosa colonial, principalmente inspirados en el género de las cartas Annuas de Quito en los que estos escenarios de pecado público son elaborados como objeto novedoso de intervención para la reforma de las costumbres por parte de la misión jesuítica entre las distintas calidades de sujetos de las Indias.

La imagen del pecado público es inseparable de un complementario diseño de formas de control social orientadas, según nuestra interpretación, a hacer precisamente viable la incorporación de la región a las exigencias de la economía comercial en un contexto colonial. En este proceso de conformación inicial de una modernidad colonial la Compañía de Jesús y el clero secular construyen los vínculos sociales como objeto de una estrategia de racionalización. Mientras el estado Habsburgo en Indias se va definiendo como rentista, la iglesia se va definiendo como matriz de una prédica reformista cuyo horizonte sigue siendo metafísico. El sistema de control social reclamado por Viqueira Alban (1987) solamente puede encontrarse en este sentido en la relación entre prédica religiosa y afinamiento de un sistema interno de dominación colonial que fue, sin lugar a dudas, un elemento central en la formación del mundo moderno.

Para los jesuitas, su orden había llegado para denunciar el *teatro de las desolaciones*, e introducir en consecuencia una reforma de costumbres. La escritura era concebida como una tecnología para ordenar el mundo secular. En el concepto jesuita la escritura se concibió como un instrumento de representación, ordenado racionalmente, que daba lugar a un saber platónico y alegórico, es decir, un saber que representa el orden como un concepto ideal, pero al mismo tiempo trabaja en el campo de la percepción y la recepción de sus lectores introduciendo así dispositivos de ordenamiento hacia afuera (De la Flor, 1995, 181). En este sentido, Ignacio de Loyola concebiría las *anotaciones* como una forma de tomar inteligencia y de “vencer a sí mismo para que la sensualidad obedezca a la razón” (De Loyola, 1961, 198)

El proceso de la escritura jesuítica era sistémico, incluía memorias cotidianas de las misiones y confesiones, informes de administración de congregaciones y de empresas temporales incluidas

haciendas, minas, exploraciones territoriales, hasta evaluaciones mayores con formato de narrativa histórica. Mediante la escritura de memorias de la misión, los jesuitas anunciaron la introducción de reformas, describieron sus métodos, ejemplos y pronósticos, pero también evaluaron en cada región del mundo los avances y retrocesos de su estrategia universal. Los distintos escritos se producían en localidades diversas donde estaban asentados, desde periferias y fronteras hasta los núcleos localizados en ciudades provistas de los mayores mercados y centros administrativos coloniales, y de allí a su centro en Roma. La escritura circulaba por los canales institucionales de la orden jesuita en volumen y orden solo comparable a la escritura estatal, y daba lugar a un cuerpo documental conocido como la *Monumenta Histórica*.

Los jesuitas se consideraban una vanguardia intelectual, y su método de escritura era descrito como un modo de “iluminar a un mundo oscuro que no se comprende a sí mismo” (Oliva 1895, 82). Oliva justificaba la llegada tardía de los jesuitas al Perú bajo el argumento de que estos eran portavoces de una nueva conciencia ya que solo en el siglo XVII se había revelado el hecho de que también los españoles habían introducido idolatrías que debían ser tratadas con el mismo rigor con el que las ordenes precedentes trataron las de los indios.

El argumento jesuita contradecía doctrinas más escépticas, como la luterana y la jansenista, que negaban todo medio humano hacia la salvación. En el concepto católico, los medios de la salvación sí existían, y eran administrados por la iglesia; estos no eran sin embargo medios mágicos como en la religiosidad medieval, eran medios disciplinarios. En este sentido la escritura jesuítica sobre el pecado público, en toda su diversa gama, ponía en escena una tecnología disciplinaria, e introducía otras tecnologías: un riguroso modelo de confesión y espacios asociativos donde se difundieron nociones contractuales y penitenciales de integración social. Las imágenes jesuitas sobre el pecado público se inscribían en la disputa acerca la libertad de la *razón* y la *gracia* para discurrir sobre virtudes.

La corona no había sido capaz de hacer cumplir tres reglas de comportamiento elementales para la inmovilidad del *status*: tener apartada a la burocracia colonial de vínculos personales o de parentesco que influyan en la toma de decisiones; detener lealtades inter-estamentales basadas en el patriarcalismo y la riqueza; tener a los indios apartados del mestizaje y a la plebe alejada del deseo de “usurpación” de la cultura aristocrática. Como advertirían los jesuitas renovadores de la doctrina del contractualismo, que aseveraba que el orden social provenía del fuero íntimo de los integrantes de la comunidad política mística: ante la disolución de los vínculos de sangre y la movilidad social promovida por el mercantilismo, solo la religiosidad, en apelación al “fuero interno”, podría gobernar la conducta.

La Iglesia, representada por María en múltiples imágenes del barroco quiteño estaba asociada a atributos que apuntan a este procesamiento: era la Mediadora de este proceso, era la Abogada que conocía de un derecho capaz de hacer visible y regular los ejes del orden social. La Compañía de Jesús incluyó entre sus escritos de vida espiritual y pastoral una serie de páginas dedicadas a la devoción



Imagen: Julio Herrera

mariana que acompañaron permanentemente la difusión de la imagen del pecado público. Desde la Universidad de San Gregorio en Quito se defendió la tesis de su inmaculada concepción, mientras se difundía una poética cargada de alegorías de María vista como una abogada defensora de la comunidad. En torno a la imagen de María se representaba la transición de la sociedad del pecado público a la sociedad contractual pues ella representaba un tribunal ante el cual se sometía la soberbia de las elites y se establecía un contrato que integraba a la plebe colonial. Este contrato firmado virtualmente ante el tribunal mariano aparecía representado como la constitución fundacional de la comunidad criolla.

La imagen de María como “abogada” fue ampliamente difundida entre los laicos como parte del ejercicio de la meditación del rosario (Vargas, s. m. d). Pero fue en los escritos jesuiticos en donde se formuló esta imagen de María como la fuente de una jurisdicción social alterna a la jurisdicción colonial del estado. Este aspecto está claramente expresado en escritos de jesuitas criollos sobre la patria regional en los que esta aparece como equivalente a la comunidad moral articulada por la devoción a María.

Según el cronista jesuita Pedro De Mercado (del siglo XVII el original reeditado en 1957), María se concebía como un tribunal ante el cual se producía un texto jurídico que no existía en la escritura monárquica misma, era una escritura perdida y encontrada decían los libros de devociones, era un “escrito milagroso” que no cabía en los anales del estado, mediante el cual sin embargo se fundaba la comunidad criolla superando el estado de violencia de la conquista, la idolatría de unos y otros y se superaba la arbitrariedad en las relaciones sociales (De Mercado, 1957, 14).

Como hemos sugerido antes, el discurso de la penitencia apuntaba a interiorizar principios de regulación de las relaciones entre elites y subalternos. Se proponía que un proceso penitencial individual y colectivo llevaría a la conversión de la sociedad de un estado de pecado público a un estado de temporal compasión representado por el manto incluyente de María. María cobijaba al pueblo bajo la forma de la Iglesia, invitaba a una formación subjetiva de tipo penitencial, y era la fuente de un código de justicia operante en los lazos de dependencia social.

Los jesuitas fueron predicadores de esta policía moral; establecieron las pautas de lo que se definía como el nuevo imaginario de comunidad, la naturaleza de los vínculos sociales y el orden de una subjetividad virtuosa. Los colegios y cofradías difundieron esta predica entre las elites y selectos miembros de los grupos subordinados. Fue sin embargo el obispado a la cabeza de una red extensa de párrocos el organismo que codificó en manuales esta predica para extenderla al conjunto de la sociedad. El clero secular difundió esta prédica en cada localidad donde se encontraba, de manera particular a los nuevos integrantes subalternos de la esfera de influencia criolla: forasteros, indios de capa, cholos, mestizos y castas. La relación entre jesuitas y obispado no fue uniforme ni siempre amigable, sin embargo, existen momentos claves de cercanía, siendo los más importantes el del obispado de Alonso de la Peña Montenegro a finales del siglo XVII, y el obispado de Nieto Polo de Águila a mediados del siglo XVIII; puede reconocerse también la influencia de la doctrina jesuítica sobre Cuero y Caicedo, primer presidente de la junta soberana de Quito en 1809.

La imagen portaba una economía del espacio y del tiempo. Las alegorías marianas fueron producidas desde la lógica de la escritura como escenificaciones que debían ser interiorizadas por el sujeto creando una ordenada "arquitectura interior". A su vez, este sujeto proyectaría este espacio interior sobre el mundo secular. En este sentido las imágenes iban acompañadas de instrucciones acerca de "como leerlas", cómo sentir las internamente y como practicar las virtudes. En este espacio moral proyectado por el sujeto se reconocía una lógica del movimiento de los cuerpos; una dinámica moral vinculaba todos los seres. En "visiones milagrosas" se integraban las nociones de perspectiva del arte renacentista, con una visión finalista de la salvación.

La proyección de la imagen religiosa desde el interior del sujeto hacia el mundo circundante construía una territorialidad en la cual se reconocía la existencia del mercado y en correlación se

disciplinaba los sujetos. Las disciplinas obligatorias en el territorio moral criollo domesticaban las relaciones inter-estamentales antes sometidas al arbitrio privado del pecado público, para hacerlas renacer como vínculos de autoridad legítimos. En este territorio proyectado por el orden visual y el orden moral impulsado por la imagen religiosa se erigía esta suerte de gobierno interno criollo.

El orden subjetivo difundido por la imagen mariana permitía visualizar una serie de fenómenos tendientes a la producción de un espacio regional, entre estos una naturaleza. Las narrativas morales sobre la naturaleza americana surgían del intento de definir este espacio como el espacio preferido para la realización salvífica del imperio cristiano. De acuerdo a Waldo Ross (1992) las alegorías vegetales que recubrieron a la santa criolla Rosa de Lima, por ejemplo, hicieron visible la naturaleza a través de una educación visual impartida por la imagen mariana inseparablemente ligada a la doctrina mesiánica. De manera similar a la alegoría del corazón que describe a la virgen de la plaza de Chiquinquirá, las metáforas de Rosa de Lima hablaban de un corazón, un centro desde el cual se irradiaba una racionalidad que lograba hacer visible un espacio. La esfera de influencia exterior de la santa era la naturaleza criolla, la esfera exterior del santuario -corazón de una justicia alterna- era el territorio de un gobierno social en el cual imperaba un particular derecho.

En contraste al territorio nacional que habla del control del estado sobre sus límites, la geografía moral era correspondiente a la extensión de los vínculos sociales que tejían en el espacio, su influencia. En ellos se distribuían los afectos: las relaciones patriarcales y patrimoniales del *oikos* extendido, las relaciones de concertaje, las transacciones mercantiles, las redes clientelares, y todas las relaciones representadas como vínculos de parentesco artificial. Esta representación del territorio como asociado a un modelo de vínculos sociales alcanzó importantes momentos narrativos en los relatos que se hicieron de procesiones del alcance regional e interregional a través de las cuales se representaba una renovación de pactos sociales en cada estación correspondiente a poblaciones donde se renovaban los pactos fundantes.

Así Tobar y Buendía (1694) en su libro de devociones a la virgen de Chiquinquirá narra como procesiones en su honor enlazaban el territorio ya que múltiples sectores sociales en distintas regiones

pedían el paso de la imagen ante sí, y buscaban demostrar su devoción. Así en la narración de Tobar y Buendía la virgen habría salido del pueblo Chiquinquirá.

Los límites de este territorio no se establecían mediante líneas divisorias sobre un espacio imaginado como neutral, sino que el territorio se extendía hasta donde alcanzaba la influencia de una onda de relaciones morales transmitida desde un centro. La patria criolla relacionada con esta valoración del espacio se concebía como un reino local de un imperio universal, siempre encabezado por la iglesia y no como un estado nacional. En este contexto, “los colores de frutos que hacían de la plaza de mercado un teatro idóneo para la imagen” valoraban la naturaleza americana, y proveían valoración del territorio económico y moral del mercader criollo que era retratado como una elite virtuosa. Las vírgenes norandinas Chiquinquirá y el Quinche, entronadas en medio de boyantes plazas de mercado, parecen confirmar la observación hecha por Ross respecto de las alegorías vegetales de la santa limeña; estas hablan de la abundancia criolla como un signo de virtud, la plaza de mercado y el santuario en el norte de los andes eran asociadas (Coronel, 2007).

Por fuera del espacio especializado de la iglesia, la dinámica de las relaciones sociales seguía el curso de su informalidad pero a la vez acogía el discurso de legitimidad y ordenamiento penitencial de la prédica, el gesto litúrgico desbordaba el control de los especialistas religiosos. La fuerza de la representación penitencial en Quito habla de la extensión de la prédica de imágenes al conjunto de la comunidad. La virtud criolla se articulaba a la imperfección de las castas en este imaginario, sin embargo. Ambos se sometían a disciplinas penitenciales que les permitían constituir un territorio, pero la literatura religiosa reservaba un importante lugar a establecer las diferencias y funciones subjetivas de los miembros de este territorio de la comunidad moral. Esta clasificación social fue fundamental en la elaboración de la “justicia alterna” de la que María era el signo de esa universalidad oculta, universalidad que solo las lecturas de la tradición democrática republicana del mundo antiguo en el siglo XVIII lograrían sacar al terreno de la reforma de las costumbres y la formación de la Nación Política.

La intervención de la justicia moral en la regulación de contratos temporales, se observa en veneraciones como las de “la Borradora”, apelativo que se da a la virgen de las mercedes en Quito del siglo XVII, por el milagro de haber borrado una sentencia de muerte, intercediendo de manera definitiva ante la justicia civil, defendiendo “misericordiosamente” a un “padre de familia” en frente de todos los tribunales de justicia civil. Esta intermediación milagrosa parece la figura ejemplar, difundida en las instancias pedagógicas, de una racionalidad que está mas documentada, de la intermediación de la iglesia, en tanto institución moral ante los contratos seculares entre individuos, eso es la negociación de conflictos en el escenario mercantil y del derecho privado, de forma muy clara. Así, Jose Jouanen sostiene que el primer asunto que tratan al llegar los primeros padres a Panamá es lo que en esa época el jesuita Portillo trato como “el de las injusticias que se suelen cometer en las ventas y compras y otros contratos”, pues los comerciantes le habrían pedido “reglas y normas suficientes para la tranquilidad de sus conciencias, así para lo pasado como para lo futuro” (Jouanen 1943, 37).

En esta línea se relata en forma sistemática la manera en que se indagó sobre ellos en todas las localidades: se buscó la poligamia entre los indios, se buscaron amancebamientos castigados con fuertes penitencias (De Mercado, 1957, 68), se promovió la separación de los más virtuosos de todo sentimiento pasional hacia sus allegados, calificando esta gama de relaciones entre amenazas a la *salud* de la república y desengaños. Estos procesos se representan en una imagen que cobra fuerza en las narrativas en cuestión: la iglesia va ganando voluntades para abandonar amores legítimos o ilegítimos “esclavitudes materiales” que atan a los individuos en lo privado, luego les ofrece una nueva “esclavitud espiritual” más orgánica, representada en una suerte de militancia o burocratización en servicio de la representación de la soberanía moral.

Esta situación se representa repetidamente en relatos como el de María Ramos, quien “viéndose desfavorecida de su marido, quanto más obsequiosa se mostrava en servirle; passo algún tiempo tolerando con paciencia sus trabajos y disimulando la pesadumbre...”, hasta que un día fue por un asunto puntual a Chiquinquirá, santuario de nueva Granada, donde decidió dejar su vida anterior y literalmente hacer “libre-servidumbre” en otra casa. “Con mucha humildad se ofreció a servir en la casa en quanto fuera del agrado de su dueño ... y estava consolada viendo que en aquel sitio por su soledad y quietud tendría lo que buscaba para su espíritu, muy acomodado para emplearse muy de veras en servir a Dios...detrax de dicha capilla hicieron un aposento para que en el viviera maria Ramos a quien entregó el cura la llave de la capilla, para que acuydara de ella ..en que gastaba la buena muger mucha parte del día en oracion aseando el altar y adornandolo com ramilletes de varias flores y tenía especial cuydado de que hubiesse luz...” (De Mercado 1957, 285)

La construcción de la renuncia a los afectos naturales como un primer paso para la militancia en el horizonte de salvación encuentra sus más virtuosos ejemplos por su puesto en la vidas ejemplares jesuíticas. Algunos ejemplos se pueden encontrar en la obra de Pedro de Mercado para quien “Quien estaba tan despegado de parientes bueno era padre de hijos espirituales” (De Mercado 1957, 284).

De la misma forma, vemos la extensión de la racionalidad contractual a las relaciones que se encuentran a medio camino entre la autoridad política y los contratos privados, estas son las relaciones interestamentales e interétnicas, que por su puesto se observan en las prácticas de la esclavitud, el concertaje, etc., pero que también se han de traducir en una nueva representación moral de la comunidad política.

Así, la práctica de la esclavitud se convierte en una voluntad de esclavitud, pues traducida a los términos contractualistas supone una integración común, voluntaria, a las formas jerárquicas concebidas como instrumentos temporales. Vista así la relación esclavista en lugar de definir naturalmente al sujeto, solo lo define -sea amo o esclavo- como persona moral, en tanto se pliega a fines trascendentes. “Desta esclavitud se siguió grandísimo provecho de numerosísimas comuniones, porque los padres de la Compañía cuidaron de que los esclavos de los hombres comiesen como hijos de Dios del regalo que les da en la mesa del altar....por su parte los hombres blancos que siempre

se tienen por superiores a los negros, quisieron en esta ocasión ser sus iguales matriculándose por esclavos del Señor Sacramentado; y para mostrar que lo eran, acudían a recibir en nuestra iglesia la hostia consagrada a la cual, a sus tiempos, hacían solemnes fiestas en demostración de su dichosa esclavitud” (De Mercado 1957, 283).

A través de la retórica moral la esclavitud alcanzaba legitimidad en tanto originada en un contrato, mientras la prédica religiosa se representaba a sí misma como intermediaria -abogada- y fuente de redención para los sometidos: “Así los morenos tuvieron (en la iglesia) abogada ante su Salvador. Les enseñaron a celebrar la ascensión a los cielos de San Salvador, para subir allá con él después de la miserable vida que acá tienen como cautivos” (De Mercado 1957, 283). Este ideal no solo se ofrecía para la representación que los esclavos hicieran de su propio derecho moral en tanto miembros del contrato, sino que antes que nada; era ofrecido a los esclavistas como referente de legitimidad. Buscados como representantes de la doctrina contractualista, los amos debían asumir la injusticia de la tesis de la esclavitud natural y representarse así mismos como penitentes o esclavos espirituales que reconocían por un lado el derecho de representación de sus sometidos y por otro lado se representaban a sí mismos como esclavos espirituales de la misma condición temporal. Así, la esclavitud aparecía como una penalidad y un deber temporal tanto para amos como para esclavos. “Así lo ejecutaban (los esclavos) haciendo lo que podían, pero (mas allá de eso) sus amas y señoras, como personas más poderosas, tomaban por su cuenta la fiesta ayudándolos con darles para la celebridad muchedumbre de velas, ricos doseles, olores fragantes, dineros para la música y otras cosas necesarias para la fiesta, y ellas también la hacían con suma piedad confesando y comulgando en aquel día a título de que se habían hecho asentar por hermanas en la misma congregación de sus negros y negras” (De Mercado, 1957, 283).

2. Conclusiones

La representación del contrato en el discurso religioso colonial apunta en principio a sustituir en el escenario moral el paradigma de la conquista por uno que legitima las transacciones informales fomentadas por el mercantilismo, y a la vez para legitimar la subordinación bajo el liderazgo criollo. La confesión definida según la doctrina penitencial como devolución discursiva y expiación subjetiva da lugar a una forma de restitución “espiritual” del mal infringido y del desorden provocado por la violencia del poder y el capital. Esta imagen estuvo presente en el arte penitencial y en la retórica del teatro moral de la semana santa andina.

En los estudios del tema religioso se puede encontrar una búsqueda de simbolismos y redes sociales indígenas prehispánicas encubiertas por símbolos religiosos católicos, entre estos fundamentalmente la imagen mariana. Así mismo se puede encontrar lecturas cuyo eje en torno a la identidad consiste en trazar los signos particulares de una modernidad de origen católico en Hispanoamérica. En esta línea Bolívar Echeverría (1994) y Carlos Espinosa (1994) han apuntado de manera directa al problema de si se puede hablar de una modernidad de matriz barroca-católica en Hispanoamérica y han resaltado como esta formación cultural siendo moderna se colocó en la antípoda del capitalismo liberal.

Espinosa identificó en la ascética de la contrarreforma la matriz de una epistemología moderna, alejándose así de la visión de lo religioso como un cobertura ideológica, sin el mito de la doble moral no fue del todo superado. Para Espinosa, si bien el barroco era moderno, era una “total inversión del modernismo cultural”. La ascética católica en su concepto no tiene incidencia sobre la formación del capitalismo; es más, le dio la espalda. El catolicismo, finalmente, no tuvo un carácter masivo; fue un asunto de especialistas espirituales. En esto coincide Echeverría, para quien la modernidad de *ethos* barroco “no está armada en torno al dispositivo capitalista de la producción, la circulación y el consumo de la riqueza social”. Echeverría encuentra en la matriz católica del barroco un distanciamiento escéptico sobre la modernidad, que para él es un gesto cultural orientado a la crítica de la razón instrumental. Un distanciamiento frente a las abstracciones que supone la generalización del valor de cambio, y una búsqueda de “retorno a la corporeidad”. Echeverría celebra la actitud barroca de intentar re-naturalizar lo que el efecto del capital ha disuelto, pero lo hace sin profundizar en las implicaciones que tiene este imaginario pesimista sobre la modernidad en la elaboración de formas de dominación concretas.

Al contrario de lo que pensó Echeverría, la Contrarreforma, y sus hombres ejemplares de la Compañía de Jesús, pese a sus constantes lamentos acerca de la mercantilización de las relaciones sociales “desengaños del mundo” no apuntaron realmente al retorno hacia una economía natural al emular costumbres nativas. El frecuente discurso pesimista de los jesuitas acerca del valor de cambio no conlleva a que estos renunciaran a los circuitos modernos de la economía y la sociedad. Los jesuitas fueron figuras que se movían en el sistema mundial, así como en las zonas urbanas y rurales del mercado interno. De hecho, fue sobre otro sector de la población sobre quien recayó el imaginario utópico de una sociedad intocada por el dinero, una sociedad disciplinariamente atada a las costumbres sociales del trabajo colectivo y al parentesco. Conciertos de haciendas y obrajes como indios de misión fueron atados a una infraestructura productiva inspirada en una imagen utópica de economía natural. Fue el gesto mismo de renuncia a lo material, y la proyección utópica de una sociedad pre y post mercantilista en el discurso jesuítico del barroco –su recurso a la tradición– una forma de contribuir al afinamiento del modelo de administración del trabajo y las finanzas en el contexto colonial². La prédica jesuítica cobijó bajo el símbolo mariano, entre otras cosas, un proyecto con una especial dedicatoria a las clases subalternas coloniales, según el cual estos debían someterse al tutelaje privado y mantenerse alejados del valor de cambio, o mercancía.

Así, en contraste a las aproximaciones que enfatizan el ocultamiento operado por el discurso religioso sobre las prácticas mundanas, en este trabajo se ha intentado una lectura materialista, sin ser mecánica del problema de como la religiosidad colonial, y en general la ideología, aporta a la construcción de un modelo de relaciones en torno al capital de tipo colonial. Se ha observado cómo la prédica e instituciones ejemplares de la Compañía de Jesús contribuyeron a dar forma a un

2 No se trata de un *ethos* moderno afincado en la “corporeidad” del valor de uso, de espaldas al hecho capitalista y a la consustancial generalización del valor de cambio, como lo sugirió Echeverría (1994).

tipo de divisiones sociales, sin las cuales las formas de acumulación características del colonialismo interno criollo hubieran sido inviables. Según esta propuesta de lectura en el despliegue ideológico, e institucional jesuita y en sus ejemplos se inducía a una particular forma de valor. En este lenguaje, se entendieron las transacciones sociales y se forjaron los capitales privados de la elite criolla sobre la base de la integración, la subordinación, el intentar contener la participación de los indios en el mercado de forma directa y ofrecer un horizonte de identidad subjetiva.

Referencias Bibliográficas

- Assadourian, Carlos S. (Comp.) (1986) [1979]. *Modos de producción en América Latina*. México: Cuadernos de Pasado y Presente, Siglo XXI.
- Brading, D. (2002). *Mexican Phoenix: Our Lady of Guadalupe. Image and Tradition across Five Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bravo, J. (1984). *La bibliografía mariana de los siglos XVII y XVIII en la audiencia de Quito*. S.m.d. Quito-Ecuador.
- Colmenares, G. (1969). *Las haciendas jesuitas en el virreinato de Nueva Granada durante el s. XVIII*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Coronel Feijoo, R. (1991). *El valle sangriento. De los indígenas de la coca y el algodón a la hacienda Cañera jesuita: 1580-1700*. Colección Tesis Historia. Quito: FLACSO-Abya Yala.
- Coronel, Valeria (2007). "Santuarios y mercados coloniales: lecciones jesuíticas de contrato y subordinación para el colonialismo interno criollo". En M. Marzal y L. Bacigalupo (Eds.). *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica. 1549-1773* (pp. 187-225). Serie Actes y Mémoires, Tomo 15. Lima: Institut français d'études andines-IFEA/Pontificia Universidad Católica del Perú-PUCP/Universidad del Pacífico-UP.
- Coronel, V. (2003). Familiares ocultos del discurso posmoderno sobre la cultura: utopía colonial y nostalgia fascista. En C. Walsh (Ed.). *Estudios culturales latinoamericanos* (pp. 243-266). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, ediciones Abya Yala.
- De la Flor, F. (1995). *Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- De Certau, M. (1994). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana.
- Echeverría, B. (Comp.). (1994). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: UNAM.
- Espinosa, C. (1994). El método de la pasión. Max Weber y la racionalidad religiosa. *Nariz del diablo. Revista de Ciencias Sociales y Cultura*, 21, época II, 54-69.
- Espinosa, C. (1989). The Fabrication of Andean Particularism. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 18, 2, 269-298.
- Foucault, M. (1984) El sujeto y el poder. *Revista mexicana de Sociología*, 3.
- Gernet, J. (1989). *Primeras reacciones chinas al cristianismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gonzalez Casanova, P. (1967). Internal colonialism and national development. *Studies in comparative international development*, 1, (4), 27-37.
- Glave, L. M. (1993). Santa Rosa de Lima y sus espinas: la emergencia de mentalidades urbanas de crisis y la sociedad andina (1600-1630). En C. García Ayluardo & M. Ramos Medina (Coords). *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano. Volumen 1 Espiritualidad barroca colonial: santos y demonios en América* (pp. 53-70). México: INAH/UIA/CONDUMEX.
- Gruzinski, S. (1995). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jouanen, J. (1941). *Historia de la compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito. 1570-1774*. Quito: Editorial Ecuatoriana, Plaza de san Francisco.
- Maravall, J. A. (1986). *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel. S.A.

- Powers Vieira, K. (1995). The Battle for Bodies and Souls in the Colonial North Andes: Intraecclesiastical Struggles and the Politics of Migration. *Hispanic American Historical Review* 75: 1. Duke University Press.
- Ross, W. (1992). Santa Rosa de Lima y la Formación del espíritu hispanoamericano. *Nuestro imaginario Cultural. Simbolica literaria hispanoamericana*. Barcelona: Edit. Anthropos.
- Vargas, J. M. (s.f.). *Nuestra Sra. Del Quinche*. S.m.d. Quito: Editorial Santo Domingo.
- Viqueira Alban, J. P. (1987). *Relajados o Reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México: FCE.
- Weber, M. (1969). *La Etica protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Weber, Max. (2002). The protestant sects and the spirit of capitalism. Trad. H. Gerth & C. W. Mills. En M. Weber. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (pp. 127-148). Los Ángeles: Roxbury.

Fuentes históricas

- De la Peña Montenegro, Alonso (1596-1687). (1951). *Itinerario para párroco de Indios*. Biblioteca Missionaria Hispanica publicada por el Instituto Santo Toribio de Mogrovejo. Serie B, Vol.V. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- De Mercado, Pedro S. J. (1957.) *Historia de la provincia del nuevo reino y Quito de la Compañía de Jesús*. Dedicada al Príncipe de la milicia del cielo, que tiene a su cuidado la provincia de la Compañía del Nuevo Reino y Quito. Bogotá: Biblioteca de la presidencia de Colombia.
- Loyola, Ignacio de. (1961). *Ejercicios espirituales*. Madrid: Aguilar, Coleccion Crisol.
- Machado de Chaves, Iván. (1641). *Perfeto Confessor Y Cura De Almas. Asunto Singular En El Qual Con Suma Claridad, Breve I Científico Modo Se Reduzen A Principios universales, i Reglas generales de ambos Derechos, Civil, i Canonico, todas las materias pertenecientes al Teologo Moral; assi para la comprehension dellas en general, como para la particular, que consiste en el conocimiento de las obligaciones especiales, que tienen todas las personas de la Republica Christiana: esto es, el Estado Eclesiastico, Religioso, i Secular. I todo lo demas necessario para la noticia entera de un Teologo Moral, reduzida por mas necessaria, a la instrucción, i ensenanza de un Perfeto Confessor I Cura de Almas*. Consagrado a la alteza y augusta potestad del sacro supremo y real consejo de indias. Barcelona, por Pedro Lacavalleria.
- Nieto Polo del Aguila, Juan. (1757). *Carta pastoral de Juan Nieto Polo De Aguila. Obispo de la diócesis en su iglesia cathedral de Quito el día 13 de marzo de este anuo de 1757 con ocasión del terremoto y desolación de Latacunga*. Biblioteca Carlos Manuel Larrea 08888-08889. Quito: s.e.
- Oliva, Anello. (1895). *Historia Del Perú Y Varones Insignes En Santidad De La Compañía De Jesús*. Publicada por Juan Francisco Pazos Varela Y Luis Varela Y Obregoso. Lima: Imprenta Y Librería De San Pedro.
- Tobar y Buendía, Pedro O. P. (1986). 1694. *Verdadera histórica relación del origen y manifestacion y prodigiosa renovacion por si misma y milagros de la imagen de la sacratísima virgen maria madre de dios nuestra señora del Rosario de Chiquinquirá*. Primera edición 1694. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.



Imagen: Emily Chiriguaya



Image: Azadeh Ghahvie

EDITORIAL

International Relations through documentary films: a learning tool for academia

In this monograph, prepared as a special volume, we find compelling research articles that narrate with great competence the art of developing documentary films along the line of communication strategies that feed educational aspirations. This volume clearly displays different universal issues related to human rights, the disputed implementation of international rights, the quest for humanitarian diplomacy, the right to education, and the fundamental freedom of expression.

The first articles are presented as a trilogy, beginning with “The genesis of a documentary,” based on the germination of a cinematographic work aware of social reality. Its authors relate experiences of a solitary path in search of a connectable and interconnected epistemology. Their reconstruction is based on a solid existence in favor of human rights recounted from the memory of key informants, especially those whose voices cannot be readily heard. The second article picks up the thread of the first one, highlighting the role of international law-based advocacy and knowledge creation for society and its applicability. It takes leverages facts such as the expansion of digital knowledge and, especially, the use of cinema as a learning tool, in favor of education. In the last article of this interconnected trilogy, the core is established in the mutation and adaptation of an idea and its appropriation in different cultures by exploring the discourse generated by the documentary *BROKEN*, complemented with interviews to key actors that help illustrate to what extent global culture is absorbed, reflected, and recreated locally. It highlights the universality of law and a film’s potential for advocacy and social change.

Besides the trilogy, we find a fourth article that tells us about the results of research into societies in conflict and the role played by their educational practices in the creation, or maintenance of conflicts. It examines issues related to access to education, legal obligations, and the positive role that the media can have in providing information, taking the case of Afghanistan. Another article presents the results of participatory action research through the application of “learning alliances” in the field of education of vulnerable and powerless children, highlighting their serious challenges and obstacles in practice. The lack of image and confidence of local NGOs to produce knowledge for the common good is alleged, based on the results of communicative projects such as the creation of documentaries or films, so that these can be considered alternative ways of creating knowledge, through vision. Finally, we find a stimulating article that discusses the importance of journalistic freedom of expression, considering that the media form a platform for public debate as a fundamental component in democracy, human rights, and the rule of law. This article argues that journalism

supported by documentary evidence is part of an impulse of the mass media that allows to empower or speak in defense of people whose stories or messages would not otherwise be heard.

On the whole, all articles in this monograph exquisitely narrate their research on thoughts and realities related to the field of communication, education, and cinematography, particularly paying tribute to human rights, humanitarian diplomacy, and international relations, as well as international law. Notably, the trilogy of articles appearing in this special issue is the outcome of a joint journey of a research team tediously chronicling related ethnographic narration. In a unique move, one of its authors also figures as the protagonist who shares his experience in the field of education and cinematography. As a general result, the contents of these articles stimulate new ways of thinking and affords the public new thought processes, which otherwise, may remain dormant and probably would not be heard, or would not dare to be imagined.

We are infinitely grateful to the research authors who have placed their trust in this scientific-academic journal by sending us their highly technical and thoughtful articles. In addition, our special thanks to the Geneva School of Diplomacy and International Relations - GSD, in Switzerland for their dissemination and collaboration support by their professors and students. Also, our thanks to the editorial and layout team who made possible the publication of this new volume of *ÑAWI arte.diseño. comunicación* journal.

Nayeth Solórzano, Ph.D.
ÑAWI Executive Director, ESPOL

Stefan Ziegler, M.A.
Invited Editor, GSD Professor

EDITORIAL

Relaciones internacionales a través del cine documental: una herramienta de aprendizaje para la academia

En este monográfico, elaborado como volumen especial, encontramos contundentes artículos de investigación que narran con gran competencia el arte de desarrollar documentales en la línea de estrategias de comunicación que alimentan las aspiraciones educativas. Este volumen muestra claramente diferentes temas universales relacionados con los derechos humanos, la puesta en disputa de los derechos internacionales, la búsqueda de la diplomacia humanitaria, el derecho a la educación y la libertad fundamental de expresión.

Los primeros artículos se presentan como una trilogía que inicia como la “La génesis de un documental” basado en la germinación de una obra cinematográfica consciente de una realidad social. Sus autores relatan experiencias de un camino solitario en busca de una epistemología conectable e interconectada. Su reconstrucción se basa en una sólida existencia a favor de los derechos humanos contada desde la memoria de informantes clave, especialmente aquellos cuyas voces no se escuchan con facilidad. El segundo artículo retoma el hilo del primero, destacando el papel de la defensa basada en el derecho internacional y la creación de conocimiento para la sociedad y su aplicabilidad. Aprovecha hechos como la expansión del conocimiento digital y, especialmente, el uso del cine como herramienta de aprendizaje, a favor de la educación. En el último artículo de esta trilogía interconectada, el núcleo se establece en la mutación y adaptación de una idea y su apropiación en diferentes culturas a través de la exploración del discurso generado por el documental BROKEN, complementado con entrevistas a actores clave que ayudan a ilustrar hasta qué punto de manera global la cultura se absorbe, se refleja y se recrea localmente. Destaca la universalidad del derecho y el potencial de una película para la promoción y el cambio social.

Además de la trilogía, encontramos un cuarto artículo que nos relata los resultados de la investigación sobre sociedades en conflicto y el papel que juegan sus prácticas educativas en la creación o mantenimiento de estos. Examina cuestiones relacionadas con el acceso a la educación, las obligaciones legales y el papel positivo que pueden tener los medios de comunicación en el suministro de información, tomando el caso de Afganistán. Otro artículo presenta los resultados de la investigación acción participativa a través de la aplicación de “Alianzas de Aprendizaje” en el campo de la educación de niños vulnerables e impotentes, destacando sus serios desafíos y obstáculos en la práctica. Se alega la falta de imagen y confianza de las ONG locales de producir conocimiento para el bien común, a partir de los resultados de proyectos comunicativos como la creación de documentales o películas, para que estos puedan ser considerados formas alternativas de generar conocimiento, a través de la visión. Finalmente, encontramos un artículo estimulante que discute la importancia

de la libertad de expresión periodística, considerando que los medios de comunicación forman una plataforma para el debate público como componente fundamental de la democracia, los derechos humanos y el estado de derecho. Este artículo sostiene que el periodismo sustentado en pruebas documentales es parte de un impulso de los medios de comunicación que permite empoderar o hablar en defensa de personas cuyas historias o mensajes de otra manera no serían escuchados.

En conjunto, todos los artículos de este monográfico narran de manera exquisita sus investigaciones sobre pensamientos y realidades relacionadas con el campo de la comunicación, la educación y la cinematografía, en especial rindiendo homenaje a los derechos humanos, la diplomacia humanitaria y las relaciones internacionales, así como al hablar del rol del derecho internacional. En particular, la trilogía de artículos que aparecen en este número especial es el resultado de un viaje conjunto de un equipo de investigación que hace una crónica tediosa de la narración etnográfica relacionada. En un movimiento único, uno de sus autores también figura como protagonista que comparte su experiencia en el campo de la educación y la cinematografía. Como resultado general, los contenidos de estos artículos, estimula nuevas formas de pensar y brinda al público nuevos procesos de pensamiento, que, de lo contrario, pueden permanecer latentes y probablemente no serían escuchados, o no se atreverían a ser imaginados.

Agradecemos infinitamente a los autores investigadores que han confiado en esta Revista científica-académica enviándonos sus artículos de gran nivel técnico y reflexivo. Además, nuestro especial agradecimiento a la Escuela de Diplomacia y Relaciones Internacionales de Ginebra – GSD, en Suiza por su apoyo de difusión y colaboración por parte de sus profesores y estudiantes. Asimismo, nuestro agradecimiento al equipo editorial y de maquetación que hizo posible la publicación de este nuevo volumen de la revista ÑAWI arte.diseño.comunicación.

Nayeth Solórzano, Ph.D.

Directora Ejecutiva ÑAWI, ESPOL

Stefan Ziegler, M.A.

Editor Invitado - Profesor GSD



Image: Azadeh Ghahvie



Image: Azadeh Ghahvie

Cinematography: A Medium in International Studies – The Germination of a Documentary.

Cinematografía: un medio en estudios internacionales - La germinación de un documental.

Abstract:

“The Genesis of a Documentary” is the opening article of a trilogy of articles applying research and analysis to a cyclical phenomenon, namely the germination of an idea to a film, to turn it into a cinematographic reality conscious of social impact. This study concerns itself with the position of the researchers and the researched, being part of the former. Retracing the epistemology of an ever-evolving idea, like a kaleidoscope, the article pieces together the memory of key informants to get to the germination of threads of notions, which become a solid reality manifesting itself over time to turn into a cultural expression: a documentary film. Three authors, one article, and voices from the past culminate in a refined picture of the genesis of BROKEN-the-film, an altruistic attempt to continue the implementation of International Law for those whose voices cannot be heard. This article is testimony to the creation of an advocacy tool.

Resumen: “La génesis de un documental” es el artículo de apertura de una trilogía de artículos que aplican la investigación y el análisis a un fenómeno cíclico, es decir, la germinación de una idea a una película, para convertirla en una realidad cinematográfica consciente de impacto social. Este estudio se refiere a la posición de los investigadores y de los investigados como parte del primer artículo de una trilogía. Remontando la epistemología de una idea en constante evolución, como un caleidoscopio, reconstruyendo la memoria de informantes clave para llegar a la germinación de hilos de nociones que se convierten en una realidad sólida que se manifiesta, con el tiempo, para convertirse en una expresión cultural: un documental. Tres autores, un artículo y voces del pasado culminan en una imagen refinada de la génesis de BROKEN-the-film, un intento altruista de continuar la implementación del Derecho Internacional para aquellos cuyas voces no pueden ser escuchadas. Este artículo es testimonio de la creación de una herramienta de promoción.

Keywords: BROKEN-the-film; humanitarianism; Participative Action Research; stream of consciousness; the Researched; *Verstehen*

Palabras claves: BROKEN-the-film; corriente de conciencia; Investigación Acción Participativa; la Investigación; humanitarismo; *Verstehen*

Summary. 1. Introduction. 2. Theory. 2.1 Critical Theory & Phenomenology. 2.2 Action Research (AR) 3. Applied Methodology. 3.1 Participative Action Research (PAR). 3.2 Considerations of the Researcher. 3.3 Practical Considerations. 4. Researching the Researched – An Illustration. 5. Giving Voice to an Idea – Case Study. 5.1 Investigation. 5.2 The Germination of an Idea. 5.3 Solidification of an Idea. 5.4 Realisation of an Idea. 5.5 Mutation of the Idea. 5.6 Findings of the Case Study. 6. Conclusion & Recommendations

Como citar: Singh, S. Gordon-Bates, D & Ziegler, S. (2022). Cinematography: A Medium in International Studies-The Germination of a Documentary. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 143-159.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a7](https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a7)



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Stefan Ziegler

Switzerland

AdvocacyProductions
Geneva, Switzerland

stefan.ziegler@advocacyproductions.ch
<https://orcid.org/0000-0002-3319-0555>

Dorian Gordon-Bates

France/UK

AdvocacyProductions
Geneva, Switzerland

d.gordon86@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9468-8421>

Siddiqa Singh

Trinidad and Tobago

The Geneva School of Diplomacy and
International Relations
Geneva, Switzerland

siddiqasingh@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-3841-0270>

Enviado: 29/09/2021

Aceptado: 04/12/2021

Publicado: 15/01/2022

Introduction

Marx writes that “philosophers have only interpreted the world, in various ways, the point is to change it” (11th thesis on Feuerbach, 1888). This article is about an idea that grew in complexity and eventually evolved into a documentary film, whose primary aim was to generate lasting change in the lives of people affected by injustice in certain parts of the world. The researchers ask themselves where the idea came from, how change occurred from the subconscious level and evolved into something as concrete as a documentary film, and how long did this idea linger in the mind before its material evolution. In the end, research can only do guesswork in this kind of inquiry and narrow down these guesses to the closest thing there is to reality. The whole idea of change is inextricably linked to the reason why this article was written.

Additionally, this opening article forms part of “Cinematography, A Medium in International Studies – A Trilogy”. Although all three inquiries and analyses can stay on their own feet, the Trilogy is a holistic approach to document the evolution of 1) an idea becoming a film, 2) an advocacy-based film seen in the context of international law, and 3) the taking on new meaning in a context where the origin of the film takes on a secondary role and is appropriated and absorbed into a new culture.

“The Germination of an Idea” sets out on a journey from Critical and Action Research Theories via the notions of Phenomenology and Stream of Consciousness through a methodology strong enough to withstand the critique of the researcher becoming the researched and having his say based on reflection, introspection, and memory. The basic assumption of this research is that this attempt at epistemology is crucial to the deep understanding, *verstehen*, of how documentary film for advocacy originates, but crucially evolves and is deemed to help filmmakers and producers to open up to the learning inherent in their own artistic products and processes to embrace unintended change in their scripts over time.

2. Theory

2.1 Critical Theory & Phenomenology

In his essay “Traditional and Critical Theory” (1937), Horkheimer explains the differences in methodology between scientific theories, social theories (categorized as traditional theories) as opposed to critical social theories, which will be discussed in this article. Traditional theories can either be deductive or analytical and are always focused on coherency. According to traditional theory, scientific truths should always be tested empirically and those who espouse the traditional theory are therefore committed to the idea of an objective world in which knowledge becomes a mirror of Reality. This idea is firmly rejected by Critical theory. Critical theorists, such as those of the Frankfurt School, maintained that the object of knowledge is implanted in a historical and social process.

Our consciousness is determined by the society to which we belong and by our historical background, which impacts the perceived object. There is, therefore, a connection between the

perceiver and the perceived object. The only way to truly know, according to Critical Theory, is from a socially embedded perspective of interdependent individuals (interpretatively, or interpretative critical theory). The interpretative critical theory approach allows their activities to be practical in a moral sense, rather than simply in an instrumental sense. They aim to seek 'human emancipation', as Horkheimer puts it, acting as a 'liberating...influence' and aiming to 'create a world which satisfies the needs and powers of human beings' (Horkheimer 1972b [1992, 246])

Social change is the objective of Critical Theory, and, for social change to occur, an understanding of society is crucial. Weber considered that structural and action approaches were both central to developing a full understanding of society and achieving social transformation. The concept of 'verstehen' (deep understanding in English), which could translate as an empathetic understanding or perception of the nature and meaning of a phenomenon, was fundamental to understanding social action and social change. Weber uses this term to refer to the attempt of social theorists to grasp both the intent and the context of social action. He maintains that, before confirming the cause of any action, the meaning the individual attaches to this cause has to be understood first. This Weberian idea of 'verstehen' will be used later in this article in an attempt to understand the ideas and intentions behind the making of the film and why the film came into being. It will be argued that intent is not necessarily always at the beginning of this verstehen principle, but a stream of consciousness can help reveal a deeper sense of an intent that is not necessarily clear to the actor.

This article looks at ways in which an idea can be detected, analyzed, documented, and seen in perspective. Before looking at the idea itself, it would be noteworthy to mention the concept of Phenomenology, the philosophy of conscious experience, and the study of how the individual experiences things or phenomena. It is a way of understanding the germination of the idea, by whom and for whom the documentary subject of this article was created, as will be seen later in the case study of this article. What interests the phenomenologist is describing consciousness and the structures of experience as experienced from an individual perspective. What meanings do things truly have in an individual's experience? According to the adherents of phenomenology, which include Husserl and Heidegger, the source of all meaning is the lived and perceived conscious experience of individuals. The central structure of any experience is intentionality or intent.

As was discussed earlier with Weber and his concept of 'verstehen', understanding the meaning of a phenomenon is crucial to understanding social action properly. It is also crucial to understand the meaning that an individual attaches to any action in order to understand its cause. Understanding the individual is, therefore, central to understanding society and the actions that occur within it, and to achieving social change.

Another important point to understand the context of the film's origins is the idea of epistemology. How much do we truly know? Are some things impossible to know, no matter how hard we try to reason? Is it possible to know how an idea came into being, how it unraveled and evolved into

something concrete like the film we are discussing in this article? According to Cartesian philosophy, our beliefs are unjustified, and we should always doubt them. This will be clearly illustrated in the case study part of the article.

2.2 Action Research (AR)

According to the Action Research Network of the Americas, their research approach involves seeking to evaluate changes over time by social actors while they are performing their political, humanitarian, social, communal, or individual actions. Their research and continuous analysis are then connected through critical reflection, seeking deep meaning and intent of actors in a cyclical evaluation and re-evaluation process. Therefore, Action Research can be readily, and to great advantage, be compounded with the ideology or philosophy of Critical Theory as they both seek to understand social changes at their roots. They are adamant that this type of research places the researcher inside the actual inquiry and does not leave him/her simply as an outside observer. There is no claim of impartiality on the side of the researcher, but rather they interpret and justify the researcher's position in the action and inquiry itself. This goes on to have an almost synergistic relationship with the concept of *verstehen* as mentioned earlier. The emphasis on finding a deeper understanding able to be comprehended by the reader, the audience, and the people for whom knowledge is intended to be transferred, is conglomerated to Action Research. To take this argument even further, seeking meaning in the concept of "stream of consciousness" for every relevant action, opens the researcher's capability to expand her/his getting to the depth of meaning possible which would be otherwise near impossible.

Action Research can, of course, be seen as a general expression used for numerous practical and intellectual efforts which evoke or elicit change mechanisms. Its broad, and arguably democratic outlook, characterized by fluid boundaries and interdisciplinary reach and applicability, provide both opportunities and hazards for future development. Action Research can be further expounded as a process taken in social research emphasizes participation and action by those within that community and for those outside it.

The tools provided by Action Research can help those, including humanitarian practitioners as in our case, to better understand the crux of the issues at hand as it allows for immersion into the situations, even demanding it. It can be a living, emergent process that is impossible to be predetermined as its nature is in constant change or evolution. The key to understanding this type of research lies in the understanding and acknowledgment that social phenomena develop and that those who are engaged deepen their own understanding of their problematic as they become aware of them. Consciously addressing this phenomenon by the researcher aids to further expanding her/his capacity as investigator, as well as the research teams and the research community. According to the Action Research Network of the Americas, their approach to research involves seeking to evaluate changes over time by social actors while they are performing their political, humanitarian, social,

communal, or individual actions. Their research and continuous analysis are then connected through critical reflection, seeking deep meaning and intent of actors in a cyclical evaluation and re-evaluation process. This is why Action Research can be readily, and to great advantage, be compounded with the ideology or philosophy of Critical Theory as they both seek to understand social changes at their roots. They are adamant that this type of research places the researcher inside the actual inquiry and does not leave him/her simply as an outside observer. There is no claim of impartiality on the side of the researcher, but rather they interpret and justify the researcher's position in the action and inquiry itself. This goes on to have an almost synergistic relationship with the concept of *verstehen* as mentioned earlier. The emphasis on finding a deeper understanding able to be comprehended by the reader, the audience, the people for whom knowledge is intended to be transferred, is conglomerated to Action Research. To take this argument even further, seeking meaning in the concept of "stream of consciousness" for every relevant action, opens up the researcher's capability to expand her/his getting to the depth of meaning possible which would be otherwise near impossible.

Action Research can, of course, be seen as a general expression used for numerous practical and intellectual efforts which evoke or elicit some kind of change mechanisms. Its broad, and arguably democratic outlook, characterized by fluid boundaries and interdisciplinary reach and applicability, provide both opportunities and hazards for future development. Action Research can be further expounded as a process taken in social research which emphasizes participation and action by those within that community and for those outside it.

The tools provided by Action Research can help those, including humanitarian practitioners as in our case, to better understand the crux of the issues at hand as it allows for immersion into the situations, even demanding it. It can be a living, emergent process that is impossible to be predetermined as its nature is in constant change or evolution. The key to understanding this type of research lies in the understanding and acknowledgment that social phenomena develop and that those who are engaged deepen their own understanding of their problematic as they become aware of them. Consciously addressing this phenomenon by the researcher aids to further expanding her/his capacity as investigator, as well as the research teams and the research communities in general individually and collectively. But crucially, this expanded way of awareness influences the beneficiaries! In earlier social theoretical approaches, this would have been impossible because seen as impartial, and most importantly value-induced, thus non-scientific. With Marx, this paradigmatic shift offers an ethical component to research phenomena in the social realm.

Action Research has been applied increasingly and to ever greater effect once its inception in the 1960s and numerous well-documented cross-disciplinary studies have shown that this immersive process allows for far more meaningful conclusions to be drawn than earlier theories trying to account for change, flux, transcendence, etc. Meghna Guhathakurta writes in her article, "Theatre in Participatory Action Research: Experiences from Bangladesh," that this method allowed researchers to take a more involved approach when it came to discussing issues documenting endemic and recurrent

poverty in marginalized communities. They were able to establish a discursive understanding of and portray a face of poverty which humanized the poor and allowed the researchers to even facilitate change processes without, arguably, falling into traps of cultural insensitivity and unintentional disrespect. Action research empowered the research to make changes a reality by allowing those who would normally stand apart to become an insider.

Another case study by Ernie Stringer, "This is so Democratic!! Action Research and Policy Development in East Timor," highlights how Action Research can be significant across sectors shown at the example of government performance and helping to make them more efficient. In this study, action researchers interacted with citizens as sentient beings rather than simple expressions of statistical values or even mindless robots. This allowed government agencies to measure their performance in a more holistic way. Capacity-building processes were thus established consciously and merged as integral parts of the research and the described needs by those researched. Stakeholders of, in this case, a school improvement project, were allowed to be part of the learning process and were given the opportunity to acquire the necessary knowledge, data, and information with which they could facilitate their own quest for change.

3. Applied Methodology

3.1 Participative Action Research (PAR)

The core of this article describes phenomena that are largely based on Participative Action Research in order to fully comprehend the scope and processes, both cognitive and emotionally driven, to achieve or subject humans to change. The film which our research uses as its vehicle is a formidable breathing ground for an inquiry into how an idea or ideas turn into a film. From its conception to its realization, every step was immersed in both on-ground research and drew from the expertise of its initiator, and all others who had input. Those who will be interviewed in the course of this research will need to have varying levels of knowledge of the film, its inspiration, and its initiator. This is where Participative Action Research finds its greatest application.

It is a type of research that is primarily concerned with the development of practical knowledge in the pursuit of worthwhile human purposes. Its goal is to combine action and reflection, theory, and practice, in participation with others, in the hopes of achieving applicable solutions to pressing issues, and to enable the flourishing of individual persons and their communities.

Participative Action Research is critical in showcasing specific methods for attracting interested actors and strengthening the channels for knowledge sharing and building via a repetitive process of action and reaction. Subsequently reflection and re-reflection in a cyclical re-evaluation of that action. Through its heavy reliance on rigorous and iterative investigations into individual behaviour, that of entire communities or societies, and their shared problems on action research can offer useful and practical advice for how practitioners can perform the tasks. This is particularly useful when, as in this study, linkages between the worlds of advocacy and research in a humanitarian context are to

be found and analyzed. Advocacy is more than just trying to bring forward issues on behalf of others, it is an ongoing process that tries to influence those with power and capacity to bring about changes that will be able to address the issues faced by those suffering. It works hand in hand with Participative Action Research as it allows for possible avenues to analyze and enact real change. Humanitarian practitioners can be considered as 'insiders' or 'outsiders' in a community of concern or understudy, such as those directly impacted by the Wall in the West Bank. Humanitarianism is concerned with the promotion of human well-being and Participative Action Research is a vehicle through which this can be achieved in a way that leads to holistic awareness of situations that influence the actions which are necessary to be taken.

3.2 Considerations of the Researcher

This ethnographic research considers the researcher as central (the idea is key to the researcher but even the researcher can't be...sure? maybe). Also, it is important for researchers to ensure that they are not enforcing their own thinking, their own views, and interpretations, on the individual being interviewed. The researcher should be careful not to unconsciously steer the conversation. It goes without saying that the researcher has the ethical obligation to conscientiously respect interpretation and try to understand moments of silence and reflection, as well as gestures. The researcher should therefore always remain alert, mindful, and sensitive. The sensitivity of the researcher proves a great ability to analyze with the highest ethical considerations.

3.3 Practical Considerations

The researchers realized that the analysis needed more time than was given by the publication deadline. In the tradition of Action Research, the learning, and impressions inherent in carrying out semi-structured to open-ended interviews with people directly engaged in that subject matter needed more time and consideration, and thus this article and its inquiry could not be finalized at such an early date. We consciously did not submit the final draft for publication, and an extension had to be granted because so many new issues, knowledge, impressions, and new ways of looking at the case emerged following each interview, that our study never actually anticipated. The theme would not have been satisfactory to us had the article been submitted at an earlier date.

For this article, six people from very different social, cultural, and professional backgrounds were interviewed. Their ages ranged from around 30 to 70 years old. This was done to incorporate a wide variety of interpretations and impressions about Stefan, the initiator of the documentary, and the origins of an idea that eventually gave birth to it. He is included in this series of interviews, and his input will be added at the end of this case study. Of these seven informants interviewed, five people are close to Stefan and knew him before the film was even conceived. One of the interlocutors is a recent acquaintance who works with Stefan on projects related to the documentary but had nothing to do with its making since she first met Stefan long after the film was complete. She was interviewed as an unbiased outsider with a keen interest in what Stefan is doing, but without much knowledge of Stefan or his time in Palestine.

The first person interviewed is a British male of South Asian descent who is from a corporate legal background. He met Stefan on a humanitarian training course in Palestine at a time when he was seeking a transition from the legal and corporate sector to the humanitarian field. He is a close friend of Stefan and has been helping him with a variety of projects related to the film ever since. The second person interviewed is a Swiss-based Australian male, the oldest of the informants interviewed, who worked with Stefan for an NGO based in Geneva, who was the acting director of the NGO, and Stefan was one of the trainers of this course. The third person interviewed is a Palestinian female in her 30's who is based in Ramallah and is former Project Manager of the Barrier Monitoring Unit. The fourth person interviewed is a Swiss female of Lebanese background and the youngest of the interlocutors. The fifth person interviewed is a female of Central-Asian background and a former postgraduate student of Stefan. She remains very close to Stefan and currently works with him on various projects connected to the film, including its production.

4. Researching the Researched – An Illustration

When discussing the analysis of thought processes and intent, as well as introspection and self-examination, it is useful to look at the concept of stream of consciousness to better understand the origin of the idea and how it became a film. Although the term stream of consciousness has its origins in psychology, for the sake of this article, it is a particular type of narrative technique or interior monologue used in fiction that is of interest. Its intention is to depict the flux and flow of countless impressions, visual, auditory, physical, associative, subliminal, that influence an individual's consciousness and shape a part of their awareness. Adepts of this technique aim to capture the ever-changing flowing consciousness of their characters, Bloom and the Flaneur, rather than simply limiting themselves to their rational thoughts. This provides an element of realism to the character who is presented as a manifestation of the author. Thus, the author attempts to represent the richness and complexity of a functioning mind, by including moments of incoherency, irrational thoughts, and associative thinking in the minds of their characters. They merge dream and imagination with reality and rationality and subliminal thoughts with conscious thoughts of their characters.

A character often used by adepts of this narrative technique is the casual wanderer and observer of society, who is both an outsider, in the sense that he observes what happens around him, but is also an insider, in the sense that he is an integral part of the scene. French poet Baudelaire depicts this casual wanderer as the Flaneur, who tries to reach a form of transcendence by being an observer as well as someone who is a part of his own experience. He strolls around and observes the street life of 19th century Paris while being an integral part of this society. He wanders the streets and arcades of the city, observing and listening to the kaleidoscopic manifestations of Parisian life. Three topologies that utilize and adapt the concept of the flaneur in different ways will now be compared: James Joyce, Walter Benjamin, and the creator of the film.

Irish author James Joyce uses the stream of consciousness as a technique in his novel *Ulysses*, in which the author uses this technique to describe the minds of his characters. The author enters the minds of his characters, and the characters thus become manifestations of the author himself. His main character is a prisoner of the Hellenic maze, the meta-story, created by the author. He is a structural onlooker, a witness with neither choice nor free will. Bloom could be compared to a robot, according to the film's creator, because the author induces all the life into him. The character and the author are inseparable, and the character is nothing without Joyce. He is a representation of the author. Similarly, the idea which will be later discussed is a representation of the researcher.

The second example is Walter Benjamin's *The Arcades Project*, the flaneur, who takes the stream of consciousness a step further. Walter Benjamin uses the character of the flaneur to explore the impact of the modern city on the human mind. He is fleeting, thinking, observing, and wandering. He observes people living their lives and makes inferences about them and their intentions. He is an observer like Bloom, in fact, he is Bloom, but is able to abstract himself from his character. The difference between Benjamin's character and Joyce's is that one is freer than the other. Benjamin's flaneur is not confined in a maze, he is wandering in an arcade making inferences and interpretations. He is an integral part of this arcade but has the liberty to think and observe using different angles. He is independent of the author, yet he is kept a prisoner of himself and his surroundings.

In our third topology, we have Stefan, the researcher who gave birth to the idea which eventually germinated into the film. Like the flaneur, he is an onlooker who is a part of his surroundings. He wanders and observes, questioning what he sees happening around him. He is immersed in the scene yet is able to abstract himself, to act as the researcher who is a part of the subject being researched. He is looking at the world around him, questioning his position and role in this world. Unlike the two previous examples, however, the researcher is free from his surroundings and has free will, yet it could be said that he is a prisoner of his own memory.

For this research project, the two iconic persons described above served to illustrate the position of the inside versus the outside in social scientific discourse. They are clearly defined. The third case illustrates a position that goes one more level up in terms of blurring the boundaries between the researcher and the researched. It is by no means implied that our author falls into the same league as Walter Benjamin or James Joyce. It is the illustration in chapter 4 which affords a thorough discussion and conversations of objectivity. The team decided to opt for some introspective approaches to learn from.

I'm Stefan, the researcher turned researched, as well as one of the authors of this article. My direct speech finds expression in this format because it needs to stand apart from the rest of the article and the three researchers, including me. The methodological challenge posed by this inquiry, can, we argue only be overcome if a) introspection is accepted as a scientific research methodology and b) the tradition of PAR applies equally to the researched researcher.

At the example of Joyce and Benjamin, we tried to exemplify the conundrum of being on the outside while being on the inside. There was no deterrent from our quest to be true to all phenomena and influences on the subject of ideas. So then, how did my idea become reality? The hypothesis of our research was to see whether there is a clear moment of truth traceable after years of being involved in turning an idea into a film. The short answer is there is no one idea, there is a kaleidoscope of ideas at best, and each time you try to capture it, it changes colours, shapes and Gestalt.

The long answer you find in the below case studies, where long-term friends, colleagues, and affiliates were asked the same questions as my colleagues asked me. If we want to find the closest thing to the kaleidoscope, it is by narrowing down an infinite number of possibilities to the ones which stand out the most. Beyond that, we couldn't venture, not only because of the lack of time and resources at our disposal but because the exercise runs the danger of becoming a rat's tail and our focus is turned away from the essential concern of making films, not study ideas in a void.

5. Giving Voice to an Idea - Case Study

5.1 Investigation

This case study was done through filmed interviews, conducted separately on Zoom, with six informants, including Stefan, interviewed subsequently. The researchers not only took into account the answers of each interlocutor but also made observations about non-verbal communication, such as their body language, as well as pauses and other forms of hesitation. This goes hand in hand with the processes within Action Research as it allows for a deeper meaning to be obtained and ties in with the concept of *verstehen*. Among the five (excluding Stefan), four were internal sources who knew Stefan before the film was made and before his idea was first generated. To provide balance to the choice of interlocutors who know Stefan too well, one informant was an external source who, being a relatively new acquaintance, did not influence Stefan nor did she contribute to the making of the film. Her impressions are therefore completely unbiased. The following four semi-structured questions were asked:

Question One: When do you believe the idea of the film germinated?

Question Two: Why do you think he pursued this idea?

Question Three: Do you think that his aim was fulfilled?

Question Four: Do you think his idea changed from the moment of conception till now?

The first informant, A(male), met Stefan when he had just left his corporate legal profession in the UK and was seeking to enter the humanitarian field. Stefan was teaching a course and it was during this time that he wanted to gain more knowledge about this subject and get to know Stefan's mission on a much deeper level. The second informant, B(m), first met Stefan at an NGO training session in 2014 and had a gut feeling that Stefan's work would eventually become something much larger. He further stated that from that moment on, he knew that he would want to become a part of this journey.

The third informant, C (female), was the project manager of the Palestinian Monitoring Unit at the time she met Stefan. He employed her for that role in Ramallah, and she worked with him for three years, collaborating on subsequent projects on and off during her Ph.D. The fourth informant, D (f), who is the latest interlocutor to know Stefan, connected with him through the online networking site LinkedIn. Stefan found out that she was working for a Palestinian non-profit and decided to write her to talk about his film. They talked for several hours and have been working together since. The fifth informant, E (f), met Stefan in 2016 in Austria when the film was still in the making. She was taking a humanitarian course taught by Stefan while working for an educational NGO with refugee children. While on the course, she became interested in the Learning Alliance Project. Following that, we got involved in establishing Learning Alliances among civil society actors. Of the six informants, two were male and two were female.

5.2 The Germination of an Idea

The exact time when Stefan conceived the idea is difficult to say, according to A. While working for the Barrier Monitoring Unit in Palestine, A and Stefan were both exploring new ways to deliver a message through the use of multimedia and online material, rather than simply writing the traditional report. At that time, there was already an exploration of alternative and non-traditional ways to make a strong point. A is not sure exactly how this interest in multimedia, and this exploration of non-traditional ways to deliver a message, translated into the conception of the idea to make a film. But he was always aware that Stefan had a very innovative mind and a desire to explore bold and unique ways to promote advocacy. According to A, "that spirit carried forward to keep the discourse alive".

On the other hand, C thinks that Stefan has had this idea for a long time. He had long been looking for the best way to make people understand the real impact of the Wall on the daily lives of ordinary people, and he had always believed that it was his mission to promote advocacy. He had mentioned the idea of making visual content, such as filming presentations and interviews, several times. Still, according to both C and B, the catalyst for the germination of the idea was when the Barrier Monitoring Unit was abruptly defunded and shut down.

Although there is no evidence as to why this suddenly happened, B believes that it was because of the new Swiss Foreign Affairs Minister, who was quite right-leaning. The sudden news was a huge shock to Stefan, who had invested a lot of time and energy building the Barrier Monitoring Unit, and B believes that the idea started to take form at this point. During this time, a master's student from Oxford University suggested making a film, and something clicked in his mind. Everything came together, and an idea had been born.

5.3 Solidification of an Idea

Informant A met many people in the course of three years while he was working in the humanitarian world, and, according to him, Stefan is one of the few true humanitarians that he has met. According to A, Stefan believed in what he was doing in the same way a doctor believes that its job is a vocation, a

duty. Also, according to A, B, and C, despite a great number of obstacles and challenges thrown at him from all sides - from within the UN, from stakeholders, and even from some Palestinians - he soldiered on and did everything that he could to make this film a reality. Stefan overcame all these obstacles in an effort to argue against the Wall, and to give voice to the voiceless. Stefan felt compelled to complete the film for the sake of the humanitarian cause. Informant D agrees that Stefan saw this film as his moral duty, a mission that he was forced to complete. Informant C believes that Stefan is an extraordinary individual who has the ability to think outside the box, and that he found on film a way to catch people's attention, a way to express how politics impact international law and human rights, and a way to "clean the mess".

Following the same thoughts, informant E added that Stefan's passion for the film was due to his persevering character and experience in humanitarian diplomacy, and that he consistently insists on reaching even the smallest of his goals, does not mind taking risks, and, in her words, "he is very much a person who doesn't take no for an answer". In retrospect, informant B agrees entirely with this point of view and can now see the power in his perseverance in the pursuit of such a venture in terms of education, communication, and delivering important messages. According to both of them, Stefan had something akin to a revelation and felt compelled to materialize his idea of a film.

5.4 Realisation of an Idea

Informant A puts forward that, for this idea to become a reality, numerous stumbling blocks had to be overcome. Such obstacles were both internal and external, as the making of a film is no minor feat. Informant B echoes these sentiments as he stated that he admired the way in which Stefan managed to stay positive in the light of missed opportunities and blockages to their progress. Both A and B go on to further say that Stefan is incredibly resourceful when it comes to ideas he believes in, and that he has the drive and the skill to inspire others to join him in bringing the issue of the wall to the forefront. Stefan knew that the idea of a film was an avenue that was relatively untapped when it came to this topic, according to B, and he knew that this was a way to reach even further. So, he pursued it and poured everything he had into this venture.

Informant D, while seeing the film, said that Stefan's willingness to sacrifice for what he believes in is clearly evident throughout its duration, and that the clear voice of advocacy for the voiceless is undeniable. According to E, Stefan was successful in turning his film into an educational tool. Also, she believes his aim has been achieved, despite the lack of support, especially financial, for his project which did not deter him on his path.

5.5 Mutation of the Idea

The informants were asked if Stefan's idea had changed from the moment of its conception till now. Informant B believes that not much has changed, and that Stefan is still focused on the same goal of what he had in mind at the start: that the film could make a big contribution to the field. While informant A agrees that Stefan's initial instinct did not change, because it was an "instinct of

understanding”, he stated that “the goal post always kept moving”, and that “the ground is always moving under our feet”. He claims that the film would not have been as successful had there been no change and since Stefan is very creative, had s been able to improvise and adapt, his ideas necessarily evolved. Stefan never knew what he would end up with, and always went with his gut feeling. One example of an unexpected change is that when Stefan first conceived of the idea, he did not know that there would be an International Criminal Court investigation.

As the context changes, there is always a need to adapt, and the context is indeed always changing. Although informant E could not say what exactly Stefan had in mind at the time of the conception of the idea, she believes that, at some later stage, Stefan thought the film would also be destined for film festivals and TV stations. Still, he continued to focus on his initial goal of promoting advocacy through film and education.

One of the most significant changes that occurred from the conception of the idea till now, is that this film has led to other films, as well as new ideas and projects. The film is thus still evolving organically. The more people see it and the more positive feedback it receives from viewers, the more inspired Stefan is to find new ways to spread his message. The film, according to A, is now an effort to strengthen international law for the benefit of everyone on the planet, including other communities who are suffering from the injustice of imbalanced power, threatened by larger and more powerful neighbours. The film started off as an effort to point out the injustices suffered by the Palestinian community on account of the Wall, but Stefan has since understood that “the Palestinian context relates to a global context”, and the film is a reflection of his abilities and insight, as well as his “understanding of where things need to change”. Since its completion, the film has turned into a springboard for education and advocacy.

5.6 Findings of the Case Study

It is firstly worth mentioning that the research findings exclude Stefan’s views, which are expressed in the box below. Then, looking at the interviews carried out in the course of the Summer of 2021, it can be derived that all informants, regardless of their gender, age, social background, and whether or not they were present when the idea for the film was first conceived, all the interviewees share the same opinions about Stefan’s motivation and objectives. They all agree that Stefan has been able to remain positive and undeterred despite the huge number of obstacles he has had to face on the way. All agree that Stefan believed that it was his moral duty to give voice to the voiceless and to promote advocacy through film and education. Also, the three informants who were present at the time of the idea’s conception agree that the catalyst was the sudden defunding and closing down of the Barrier Monitoring Unit, but that Stefan was interested in exploring alternative ways to message the reality on the ground before the defunding happened. Finally, all informants agree that what pushed Stefan to pursue and materialize his idea was his innovative nature, his perseverance, and his passion for advocacy.

As in Chapter 4: Researching the Researched, Stefan's voice comes into the findings of this chapter expressing first-hand the impressions from his observation point. His personal introspective approach reflects all the interviews presented beforehand and summarises the deep meaning in a profoundly Gestaltist and holistic way:

Being not only part of this study, its inquiries and deliberations, but of its derivation of meaning, speak analysis, I am conscious of the researched being researched.

I am obviously not afraid of making very personal remarks and deviating from others being researched, but, of course, apprehensive about the distortions of meaning I attribute to what is being said and how the research takes its course.

First, I am absolutely grateful to those who have been interviewed without my presence for their generous reflections which went into their responses and the honesty they induced in them. Of course, all of the interlocutors are very well known and very dear to me. Nonetheless, reading their transcripts and the analytical work my two other co-authors have brought to the study I am astounded at the depth of emotions and analysis they express in their statements. A's assessment of how I would finally concentrate on film while involved in applying new technologies in the monitoring and documentation process of the BMU, it was revelatory! So were the expressions of others that I had never thought of myself.

Each respondent brought something personal and special to the conversation with my two co-authors, Siddiqia and Dorian. They shared not only the how but also the why my film has become a reality, including the germination of the project and the struggle to realize it. Of course, they knew quite intricately of the various steps to which they were privy, but their expressions of making sense in the process have added value to the study and me personally: They have verified me! They are the testimony to my story, which appears now, in retrospect, and given this study, is continuously in flux and undergoing new evaluations, depending on the standpoint and moment of the kaleidoscope.

The findings and understandings (*verstehen*) contained in the above chapters are brought to the conclusion below. They all add up to the final analysis of the overall interpretative, critical, textual, and linguistic discussion of this project.

6. Conclusion & Recommendations

Conclusion

This article chronicles an idea that developed and transformed into a documentary film to give voice to those who have been silenced and suffer injustices globally. The introspective dimension of this article allows for the researchers to understand how this film came into being, from conceptualization to realization. As mentioned earlier in the article, when contextualizing *verstehen*, to understand the cause of an action, it is crucial to first understand the meaning that an individual attaches to it, or the way the individual perceives it. The concept of phenomenology thus gave the interviewers a better insight into how each informant personally experienced, perceived, and understood Stefan's idea and its germination. The findings show that the informants agreed with each other, despite their difference in gender, age, and background. The findings also show that those who had not met Stefan at the time of the idea's conception also agree that the successful materialization of the film was, in a

large part, due to Stefan's character. In addition, they believe that Stefan felt it was his moral duty to pursue this idea and achieve his goal, which was to give voice to the voiceless using the medium of film. The people interviewed were not aware of each other's answers. They gave their personal accounts, describing their own experience and interpretations from an individual perspective. The findings show that they responded in very similar ways to the questions asked. With the conclusion to Article One, the cycle opens up to the two following articles in the Trilogy to take up the thread and make the three whole greater than the sum of its parts.

Recommendations

- Ideas for documentary films of value to advocates or humanitarian diplomacy are not stable or inviolable.
- Learning is part of the cycle of an idea and/or ideas turning into film. It is important to bear that in mind since the beginning of such projects.
- Advocacy is an inherently pedagogical activity and to suppress change is futile.
- Budgets and administrative production processes need to adapt to change and embrace it to stand the test of time and ethics.

References

- Bohman, J. (2008). Critical Theory. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
- Bradbury, H. (2015). *The SAGE Handbook of Action Research*. Los Angeles: SAGE.
- Brown, L., Tandon, R., & Covey, J. (2008). Action Research, Partnerships and Social Impacts: The Institutional Collaboration of PRIA and IDR. In H. Bradbury, & P. Reason, *The SAGE Handbook of Action Research*. London: SAGE. <https://dx.doi.org/10.4135/9781848607934.n21>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020). *stream of consciousness*. Britannica: <https://www.britannica.com/art/stream-of-consciousness>
- Rowell, L. L., Polush, E. Y., Riel, M., & Bruewer, A. (2015). Action researchers' perspectives about the distinguishing characteristics of action research: a Delphi and learning circles mixed-methods study. *Educational Action Research*, 23(2), 243-270. <https://doi.org/10.1080/09650792.2014.990987>
- Seal, B. (2013, November 14). *Baudelaire, Benjamin and the Birth of the Flâneur*. *Psychogeographic Review*: <https://psychogeographicreview.com/ baudelaire-benjamin-and-the-birth-of-the-flaneur/>
- Spacey, A. (2021, June 12). *How James Joyce Developed his Stream of Consciousness Novels*. Owlcation: <https://owlcation.com/humanities/Edouard-Dujardin-James-Joyce-and-Stream-of-Consciousness-Writing>

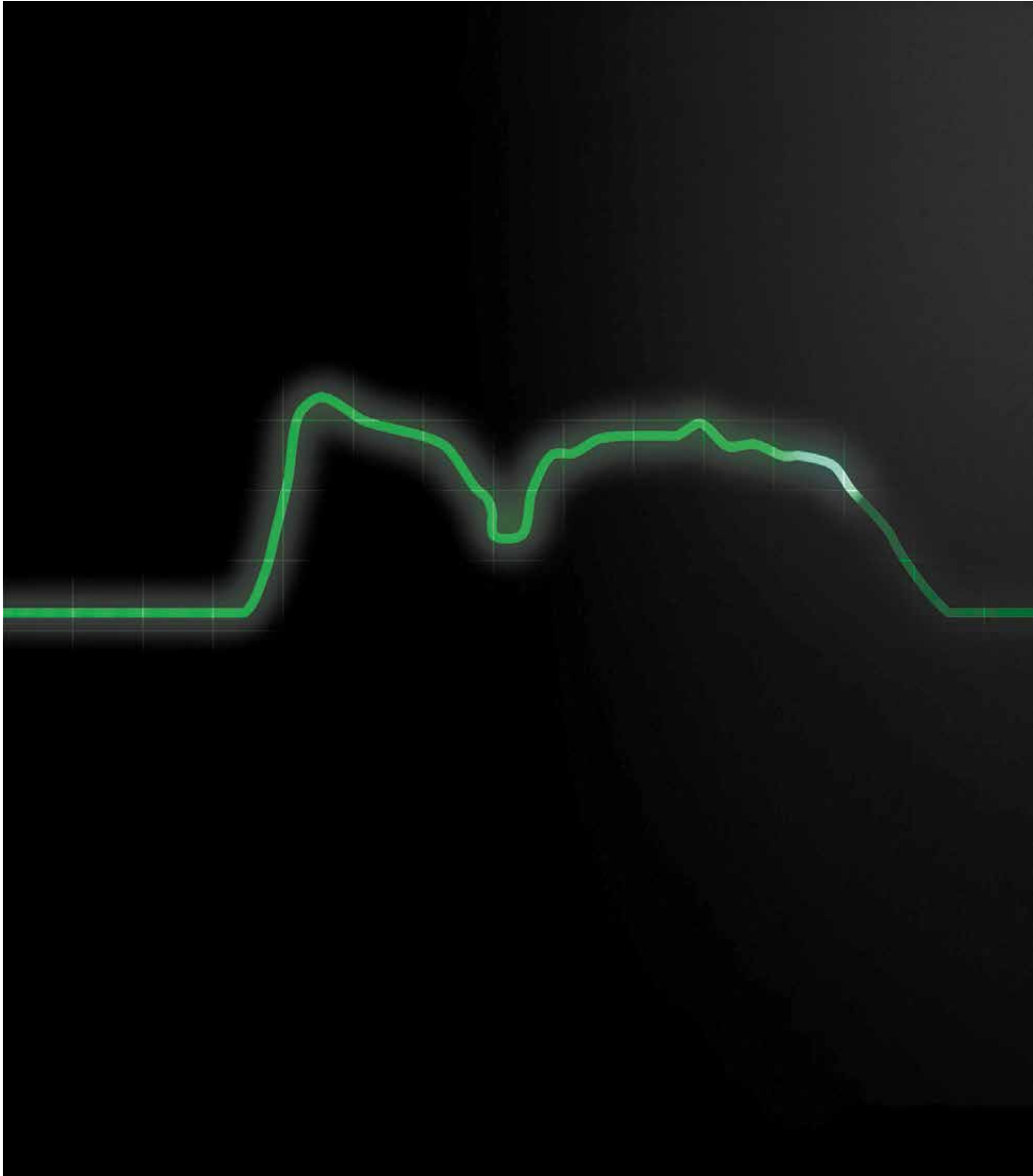


Image: Stefan Ziegler



Image: Azadeh Ghahvie

Cinematography: A Medium in International Studies - Film, International Law and Humanitarian Diplomacy

La cinematografía: Un medio en los estudios internacionales - Cine, derecho internacional y diplomacia humanitaria

Abstract:

It is said that knowledge and education are key to an empowered lifestyle. The article presupposes that the fundamentals of international law, human rights, are the basis of contemporary enlightenment. Knowledge and awareness of an individual's rights are thus essential. The expansion of digital learning and especially the use of film as a learning tool in schools and universities have become an effective teaching mechanism and support for educators, particularly documentary style of film. Arguably, the film industry's potency, for better and for worse, illustrates how the major production corporations vie for cultural and societal influence demonstrating their quasi-hegemonic grip on Soft Power. Soft Power can be both an advocacy as well as a pedagogical tool, but also a factor shaping and polarizing politics through social movements. This second article takes up the Trilogy's thread highlighting the role advocacy based on international law and knowledge-creation for society and its applicability.

Keywords: Advocacy; awareness; documentary film; education; humanitarian diplomacy; international law.

Resumen:

Se afirma que el conocimiento y la educación son la clave para un estilo de vida empoderado. El artículo asume que los fundamentos del derecho internacional, los derechos humanos, son la base de la ilustración contemporánea. Por lo tanto, el conocimiento y la conciencia de los derechos del individuo son esenciales. La expansión del aprendizaje digital y, especialmente, el uso del cine como herramienta de aprendizaje en las escuelas y universidades se han convertido en un mecanismo de enseñanza eficaz y en un apoyo para los educadores, en particular el estilo de cine documental. Podría decirse que la potencia de la industria cinematográfica, para bien o para mal, ilustra cómo las principales corporaciones productoras compiten por la influencia cultural y social demostrando su control casi hegemónico sobre el Poder Blando. El Poder Blando puede ser tanto una herramienta de promoción como una herramienta pedagógica, pero también un factor que da forma y polariza la política a través de los movimientos sociales. Este segundo artículo retoma el hilo de la Trilogía destacando el papel de la defensa basada en el derecho internacional y la creación de conocimiento para la sociedad y su aplicabilidad.

Palabras claves: Abogacía; sensibilización; cine documental; educación; diplomacia humanitaria; derecho internacional.

Summary. 1. Introduction. 2. International Law and Advocacy in the Pursuit of Justice. 3. Soft Power. 3.1 Soft Power and the Role of the Individual. 3.2 Influence of Film on Humanitarian Diplomacy; a Case Study of Two Influential Films. 4. The Soft Power of Film and its Impact on Society. 4.1 Film and its impact. 5. The Hegemony of the Film Industry. 6. Conclusion.

Como citar: El Khodr, C. Jain, N & Olcay, Y. (2022). Cinematography: A Medium in International Studies-Film, International Law and Humanitarian Diplomacy. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 161-177.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

<https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a8>



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Cherin El Khodr

AdvocacyProductions
Geneva, Switzerland

cherin.s-khodr@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0003-0234-5419>

Nitanth Jain

Geneva School of Diplomacy and
International Relations

Geneva, Switzerland

nitanthjain@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8375-3734>

Yasemin Serpil Olcay

SOAS

London, United Kingdom

ysmnlcy@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3404-9756>

Enviado: 29/09/2021

Aceptado: 17/11/2021

Publicado: 15/01/2022

1. Introduction

International law is one of the most all-encompassing and far-reaching forms of global regulation. The term itself is used to indicate legally binding rules that are applicable at an international level. The primary goal of international law is the facilitation of conditions to foster international peace and stability.

Humanitarian diplomacy is the process of persuading decision makers and leaders to make decisions and take actions while always keeping in mind the welfare of those most vulnerable and with the utmost respect for the fundamentals of humanitarian principles.

The process and the reach of filmmaking can bridge the gap between international law and humanitarian diplomacy as it can assist in delivering messages of advocacy and create awareness among a wider audience about current affairs in international law and relative to crises. The impact of film can be a lot more tangible and intelligible for the average person; thus, film can be wielded as a powerful tool for the promotion of international law, humanitarian diplomacy, and the promotion of peace, global welfare, and the protection of human rights.

International law is not however, without its limitations, and these restraints are not insignificant as they can be debilitating to its efficacy. One of the main issues surrounding International Law is its lack of enforceability, as those who are most vulnerable rarely have a tangible means of remedy. Acknowledgment alone cannot replace active assistance and legal recourse. Though its nature is one that should be all-inclusive, it is not accessible to everyone and evenly distributed to all persons, many of whom lack access to it; it is not easily comprehensible or even clear. International law promises a world where conflict can be simply mitigated or even outright avoided through mere abidance and diplomatic negotiation. This, however, is clearly not the case as many human rights atrocities worsen and magnify with each passing day and some are even buried by the powers that be in order to continue their rampage of destruction and self-interest. As the majority of common people do not have a comprehensive understanding of international law and many of the rights enshrined within, such as the Geneva Conventions or the UN Charter of Human Rights are rendered almost useless to those who do not know of their existence, let alone be able to help those most vulnerable. International Law is not taught nor is it disseminated widely enough for its impact to be one that is palpable at present, while humanitarian diplomacy relies on the good intentions of those who have the power to enact any sort of change and rendering of assistance and protection. Film, however, does allow for the melting of these areas and allows for the further dissemination and broadcasting of information of both law and humanitarian crises, which can extend its reach and add to its understanding whilst alleviating the barriers of education and accessibility.

2. International Law and Advocacy in the Pursuit of Justice

International Law to a large extent, is developed out of international customary law, and establishes the foundation of international relations. The rules of international customary law derive

out of state practice and have crystallized over time, many of them eventually being codified in conventions and treaties of international law.

International Human Rights Law was established to protect the rights of every human being to make sure that everyone is able to live a dignified life and to combat discrimination and inequality. Not only does it establish rights but also obligations for the states to obey. The citizens' knowledge of their rights helps them feel empowered and leads them to be able to advocate for themselves, as well as stand up for others in the face of injustice. If we take climate change, for instance; the civil action taken by Greta Thunberg when she began protesting for climate change that later developed into a movement of young students who organized school strikes in order to call on their governments to take action. The advocacy effort of the movement made vital information about the consequences of the inactions of the governments evident, therefore convincing more and more people to join her fight for the cause. Without the sharing of knowledge regarding climate change the outcome of the reach would likely have been different. As climate change is only possible to tackle using a global approach, no positive actions of one country alone can have a significant impact. Thanks to the huge platforms where she had the opportunity to address the issue in front of the key players her protest has transformed into advocacy and humanitarian diplomacy on an international level. Given what is at stake it is essential that all citizens are aware of the obligations of the state to hold them accountable in the event of a violation. The actions we take today will have consequences on the livelihood of future generations.

A successful climate-related case was one of private law action for damages against the Netherlands, brought forward by Urgenda and aimed at reducing national CO2 emissions.

Urgenda is a foundation based in the Netherlands that aims to prevent climate change and to promote the transition to a more sustainable society. Urgenda's statutes state that the foundation will prepare a vision for a sustainable Netherlands in 2050, which will serve as inspiration and motivation for everyone who works with sustainability.

In December 2013, Urgenda brought a private law action in The Hague District Court, Rechtbank Den Haag. Urgenda requested that the Court order the Netherlands to limit its greenhouse gas emissions by 40%, or at least 25%, compared to 1990 emission levels. The legal bases for the action were numerous and were based on Dutch law, EU law and international law. As regards the former, Urgenda relied on Article 21 of the Dutch Constitution, which entails that the State must protect and improve the environment. On the one hand, Urgenda argued that the state has a private liability for breaches of provisions in environmental law and a private law-based duty of care, which means that the state must protect the public from harmful pollution. The UNFCCC, the ECHR, and the 'no-harm' principle of international law were further invoked as grounds for the Dutch government's responsibility to reduce its greenhouse gas emissions. Urgenda argued that the right to life (Article 2 ECHR) as interpreted by the European Court of Human Rights gives rise to a positive obligation to take

the necessary measures to prevent such a threat to human life as climate change poses and of which the State is aware. Urgenda further argued that the right to private and family life (Article 8 ECHR) gives rise to a positive obligation for the state to protect citizens from environmental pollution, even when these are not life threatening. Referring to the case law of the European Court of Human Rights, Urgenda argued that it is irrelevant that climate change affects large sections of the Dutch population. Nevertheless, the rights of the individual under Articles 2 and 8 ECHR may be considered infringed. According to Urgenda, the measures taken by the Dutch State to curb climate change were insufficient to ensure the right to life and respect for private and family life. *Rechtbank Den Haag* allowed the action on the basis of private law. According to the district court, the state had breached its duty of care, which it found gave rise to an obligation to prevent dangerous climate change by reducing Dutch greenhouse gas emissions. Following an appeal by the State, the Court of Appeal upheld the District Court's decision. The Court of Appeal however, based its judgment on Articles 2 and 8 of the ECHR. According to the Court of Appeal the state has an obligation to take precautionary measures to prevent future violations of human rights to life and privacy. Following an appeal by the government, the Supreme Court finally pointed to previous case law from the European Court of Human Rights which shows that the state has a positive obligation on the basis of the two articles of the Convention and the precautionary principle to take appropriate measures, including preventative ones, to protect individuals from damage to their environment, even when there is an uncertainty as to the extent of these damages. This obligation, the court continued, exists not only in relation to individuals but to the population or society as a whole. Thus, according to the Supreme Court, the state has an obligation to take positive action in the form of emission limits to prevent climate change.

As the above legal process shows, change in the international sphere is not always brought about by governmental interests or those of the powerful lobbies. In some cases, Soft power, which definition will be explored more in depth in the following section, can prove effective when applying political pressure on public officials and governments.

3. Soft Power

Soft power is a concept originally proposed by Joseph Nye as a strategy to grow influence in order to fix the diminishing reputation and economy of the United States following the Cold War, with the main premise being that in the modern, interconnected world it is no longer a military force, but in addition, the influence of culture, trade, and tourism that continues to rise; "proof of power lies not in resources but in the ability to change the behavior of states."

A country's branding or reputation is a crucial factor in the ease with which it can negotiate to further interests while the opposite is also true; and according to the Nation Brands Index maintained by Simon Anholt, national images of countries do not have the tendency to change easily, and it has taken decades of business, technology, and hard work for nations such as Germany and Japan to earn their stellar reputation following the aftermath of World War II. This is thought to be due to human

nature and its tendency to adhere to stereotypes (Fearn, Welsh, 2008). «The Cold War saw the end of one world; globalization and the associated communications revolution has heralded the start of another. Recognising these rapid changes, David Ronfeldt and John Arquilla called for a 'revolution in diplomatic affairs'. Their concept of Noopolitik emphasised the importance of engaging with non-state actors in a way which focused on cooperation, shared interests and common goals' (Fearn, Welsh, 2008).

3.1 Soft Power and the Role of the Individual

Today, due to the changing nature of the world and diplomacy, clear-cut distinctions and boundaries are no longer present between the diplomatic corps and the citizens; the international arena is more dynamic, issues are more interdependent, and there is an increase in the influence of an individual can have, whether it is as part of a lobbying group, or as a well-known personality active on social media as the case of Greta Thunberg illustrates. As mentioned earlier, climate change gradually became another thematic diplomacy topic with mounting importance and urgency, and key individuals such as Nicholas Stern, who published the Stern Review on the Economics of Climate Change in 2006, in addition to the popularity and impact of Al Gore's film "An Inconvenient Truth", created the impetus for the international community to speed up attempts to address climate change beyond the Kyoto Protocol (Fearn, Welsh, 2005). Since the age and advancement of the internet and social media, a large component of what comprises diplomacy has now also become digital diplomacy; the internet and social media have changed diplomacy into a two-way street, with active dialogue between the consumers of influential media, and the creators of this media, and with those under the sphere of influence of the consumers of the messages.

3.2 Influence of Film on Humanitarian Diplomacy; a Case Study of Two Influential Films.

Film: Zero Dark Thirty

Introduction

The following paragraphs present an analysis of the 2012 film, Zero Dark Thirty from humanitarian diplomacy and international law perspective. The film is directed by Kathryn Bigelow and stars Jessica Chastain, Joel Edgerton, Chris Pratt, and Jason Clarke in leading roles. The film depicts a fictionalized account of (including events leading up to) the covert operation to capture and kill Al-Qaeda's leader, Osama bin Laden. There are various aspects of international law and humanitarian diplomacy that the film touches upon, including but not limited to, the use of torture, the treatment of prisoners of war (POW), and the subversion of international laws in the so-called War on Terror (WoT). The film will be examined in light of these important considerations.

Revisiting Zero Dark Thirty: A Brief Background

Before moving on to discuss the pertinent international law related issues in the film, it is first important to revisit some aspects of the script itself. The story revolves around Maya (Jessica

Chastain), a CIA operative obsessed with capturing or killing Osama bin Laden. The film depicts CIA's pursuit of Bin Laden through Maya's eyes, starting from the time right after the 9/11 attacks till his eventual killing in May of 2011. The first half of the movie depicts Maya immersed in the unlawful world of interrogations - largely conducted through torture and enhanced interrogation techniques - to gather leads and information with regards to Bin Laden's whereabouts. The second half involves Maya fighting bureaucracy within the CIA itself to make a case for expediting investigative work to capture Bin Laden. Eventually, the uncovering of the identity of Bin Laden's key courier by Maya leads the CIA Special Forces to Bin Laden's bunker in Abbottabad, Pakistan, where he is captured and killed.

Zero Dark Thirty: International Law and Humanitarian Diplomacy

The nature of the WoT, waged under the leadership of the U.S, has been such that some international laws have been broken. Torture at U.S 'black sites', for example, at the Guantanamo Bay Detention Centre and Abu Gharib has been a frequent feature of, at least, the initial years of the war. The movie does not shy away from the depiction of such practices, and shows torture techniques such as waterboarding, stress positioning, insult slaps, and shaking.

Based on the aforementioned points, an important consideration comes to mind. The movie assumes that the information collected through torture was important in eventually finding the bunker of Osama bin Laden in Abbottabad. In this regard, there is an undertone of the notions of 'self-defense' and 'the responsibility to protect' throughout the film. In that the U.S is a victim of the 9/11 attacks, and that the country acted in self-defense to not only protect itself from terrorist activity but the larger international world as well. Article 51 of the United Nations Charter gives sovereign nations the right to act in self-defense and was also one of the pertinent reasons given by the Bush administration to wage the WoT (Badescu, 2007). Responsibility to Protect (R2P), on the other hand, is also a United Nations' doctrine that stipulates, that nations have a collective responsibility towards each other in order to stop (among others) crimes against humanity (Badescu, 2007). Thus, the premise of the film, to a certain extent, is positioned within these ideals and principles of international law.

Despite these undertones, the movie could have done a better job of depicting international law. There were very few mentions of rules and stipulations that govern the treatment of captives and prisoners, such as those, for example, codified in the Geneva Conventions. One major inclusion of opposition to torture was shown in the shape of Barack Obama's interview in the backdrop of a CIA meeting, in which Obama asserts that "America does not torture" (Joyce & Simm, 2014). But such inferences of international law were not a frequent part of the film. With respect to this, Joyce and Simm (2014) write "What is unsettling about Zero Dark Thirty is that targeted killing and torture are presented as the subject of mass entertainment, without the director appearing to take a moral position or engaging in any form of debate surrounding the international legality of such actions; international law is largely surplus to requirements."

As far as humanitarian diplomacy is concerned, the film was largely silent on this particular subject matter. Understandably, the movie was largely concerned with showcasing the events leading up to the killing of Osama Bin Laden, and in that regard, humanitarian diplomacy did not fit into this investigative/ war drama. However, it is felt that the WoT created a huge humanitarian crisis in various countries such as Iraq, Afghanistan, and Pakistan. The pursuit of Osama bin Laden and other terrorists by the U.S in the WoT came at the expense of thousands of innocent civilians that were displaced from their homes, or even killed. The trials and tribulations of these civilians, and the humanitarian effort that later ensued, conducted largely by the U.S as well, could have become a feasible part of the movie. However, this was not the case.

Findings

Zero Dark Thirty was undoubtedly a very important film. It was also one of the very first movies to depict the covert operation that led to the killing of Osama bin Laden. Understandably, the initial phases of the WoT included aspects where the U.S did not fully align with international law. Laws were broken with regards to (among others) interventions, extra-judicial killings, and torture; the larger justification being self-defense and responsibility to protect. The movie was quite honest in the depiction of these bleak aspects of the WoT. However, it is also felt that aspects of international law, such as rules stipulated in Geneva Conventions, could have played a more solid role in the script of the movie. Similarly, the movie also could have been more accurate if it had placed the pursuit of Osama Bin Laden in the scope of the larger humanitarian crisis and the ensuing humanitarian diplomatic efforts. All in all, Zero Dark Thirty is by no means a complete examination of the various rules and stipulations that states have to follow in times of war, although it does increase viewers' awareness about some aspects of international law; especially in the muddled context of WoT.

Film: Hotel Rwanda

Introduction

This section places the multiple Academy Award nominee, Hotel Rwanda, in its political and social context to ascertain its impact on humanitarian diplomacy and issues pertaining to international law. The 2004 film was directed by Terry George and stars Don Cheadle and Sophie Okonedo as Paul Rusesabagina, a hotel manager at Hotel des Mille Collines and his wife, Tatiana, respectively. The film depicts the 1994 Rwandan Genocide through the eyes of Paul Rusesabagina as he scrambles to protect the lives of his own family and those of approximately 1300 other refugees, by giving them shelter at the hotel. The film explores genocide in great detail, along with other issues such as political corruption, humanitarian activism, and international political silence. The rest of the analysis that follows will be situated within the context of these overarching issues, with a special focus on humanitarian diplomacy and international law.

Hotel Rwanda and the Rwandan Genocide

The film *Hotel Rwanda* is set during the Rwandan Genocide, which occurred during the spring and summer of 1994 in Rwanda. In order to understand the issues dealt with by the movie, it is first important to consider the actual genocide itself. The genocide was the culmination of long-standing differences between the Hutu population, the ethnic majority in Rwanda, and the Tutsi population, an ethnic minority in Rwanda (Carnegie Council, 2008). The genocide started when the Rwandan government controlled by the Hutus ordered the armed forces and several militias to cleanse the Tutsi ethnic minority and moderate Hutus in the backdrop of the assassination of Rwandan Hutu president, Juvénal Habyarimana. An estimate of 800,000 to 1.1 million people, largely the Tutsis, died during the Rwandan Genocide (Carnegie Council, 2008).

It is in this context that the *Hotel Rwanda* plays out. Paul Rusesabagina, a Hutu himself has to save not only his wife (who is a Tutsi) but also scores of other people that eventually seek refuge at the Hotel he manages. What ensues is fear, manipulation, and corruption, on one hand, and courage, resilience, and bravery, on the other. There is a depiction of international silence with regards to the humanitarian crisis on the official level, but at the same time, various humanitarian groups, extending aid to the victims, are shown throughout the film. Eventually, as in reality, Paul Rusesabagina is successful in protecting his family and all the people camped at the hotel, who then are able to flee to Belgium.

Hotel Rwanda: The Depiction of Humanitarian Efforts and International Law

This section analyses the depiction of humanitarian efforts and international law in the film, starting with the former. Humanitarian efforts are seen throughout the film. The premise of the movie itself, with Paul Rusesabagina protecting his family and other people, predominantly Tutsis, is based around the ideals of humanity. Apart from that, United Nations peacekeeping forces and refugee camps are shown to be on the scene in various parts of the film. As in reality, the peacekeeping forces and the UN mandate were already present in Rwanda when the genocide started, to enforce the Arusha Accords of 1993. The United Nations in the film is represented by Colonel Oliver, the head of the peacekeeping forces based on the real-life UN General, Romeo Dallaire. The character of Colonel Oliver shows the extent to which the UN peacekeeping forces were helpless, with the Colonel at one point, saying that “we are here as peace-keepers, not as peacemakers” (Tunzelmann, 2014). The refugee camps such as those run by the UN Red Cross, as in reality, were shown to be overflowed with people and were depicted to have scarce basic living essentials. This overflowing of people at the United Nations Red Cross at one point forces Paul to accept more refugees at the hotel.

Having said this, this depiction of humanitarian efforts should not be confused with ‘humanitarian diplomacy’, with the latter referring to systemic efforts to persuade decision makers and warring parties to act in the interest of civilians. In this regard, the movie is silent and does not add to the viewers’ awareness about the concept itself. However, this lack of discourse on humanitarian diplomacy is only

accurate in the context of what actually transpired during the Rwandan Genocide. The international world turned its back on Rwanda and allowed the atrocities to go on with impunity. The movie depicts this in a powerful scene in which Colonel Oliver tells Paul Rusesabagina that the world is only silent on the genocide because Rwanda is an African country.

Additionally, the world of Hotel Rwanda understands the realm of international law. The characters at various points lament the inability of the international world to act in order to stop the genocide. While there is little mention of past humanitarian interventions, such as those conducted by the UN and the U.S in Somalia, the movie does explicitly make it clear that those same international laws (*vis-à-vis* humanitarian interventions) were not applied in the case of Rwanda.

Lastly, it must be mentioned that the film portrays Paul Rusesabagina as a hero who protected and saved the lives of over a thousand people by giving them refuge at the hotel. However, recent accounts of people present in the hotel have disputed the one-sided portrayal of Rusesabagina. For example, Tunzelmann (2014) writes “some survivors have alleged that he [Rusesabagina] extorted money from them, or that he refused to let some people in who did not have means, or that he forced them to vacate their rooms if they couldn’t pay.” His portrayal as a hero has also taken a hit recently when he was arrested in Kigali, Rwanda, and later tried on nine charges pertaining to his involvement with the National Liberation Front (FLN), that killed at least nine people in a terrorist attack in 2018 (The BBC). Rusesabagina was later convicted on terrorism charges and sentenced to 25 years in jail (The BBC). While some people have welcomed the judgment, the international community, by and large, has called the trial a sham and the judgment as an exercise of political vendetta by Rwandan president Paul Kagame.

Findings

Hotel Rwanda is an excellent portrayal of the brutality that the Tutsi ethnic minority and moderate Hutus had to face at the hand of extremist Hutu militias. The movie does not only establish this brutality but also highlights the silence with which the international world approached the Rwandan Genocide. Here, the movie depicts the scant humanitarian efforts that were being conducted by the already present UN mandate but makes it clear that these efforts were not enough. The sheer scale of killings and ethnic cleansing required strict international humanitarian and political response, but no country was willing to take up such a responsibility. In the end, Rwandan people had to themselves look after one another, which is exemplified by the efforts of Paul Rusesabagina. Additionally, the film also laments the absence of coherent international laws *vis-à-vis* humanitarian interventions to prevent ethnic cleansing and mass murder. After the release of the movie in 2004, it was pleasing to see the UN adopting the R2P doctrine in 2005, which makes it a collective responsibility of the international community to act in times of humanitarian need. Collectively, Hotel Rwanda is a heart wrenching depiction of the Rwandan Genocide, which makes succinct points with regards to international laws and humanitarian diplomacy.

4. The Soft Power of Film and its Impact on Society

Technological advancement and the advent of the internet has made the world a much smaller place than it used to be. This innovation has been a catalyst in not only changing the trajectory of film and cinema, but our understanding of the world in general. Only two decades ago, it was almost inconceivable that the world's population would have access to information on important events and current affairs in real-time. As most of the world's population continued to be oblivious to what was happening around the world. The transmission of information was slow, controlled, and scarce and the advent of the internet changed that. Cassettes and CDs have been rendered as relics of the past as the internet has made films from across the world available at one's fingertips, completely revolutionising the reach and the impact cinema has on individuals.

The growth of streaming platforms in the past decade has added another dimension to the overall impact of cinema. Online streaming platforms like Netflix, Amazon Prime, Disney+, etc. have made content more accessible. As of 2019, 4.66 billion or 59.5% of the world's total population has access to the internet (Johnson, 2021) and 4.33 billion or 55.1% of the world's total population are active social media users (Kemp, 2021). People today can access films and content from around the world, regardless of the language barrier, as advanced translation software work tirelessly to provide optimum viewing experience in multiple languages. This enhanced accessibility has allowed for people across countries and industries to be connected in ways that would have been seen as impossible, before.

One such industry that has massively benefitted from the Internet is E-Learning. Studies highlight that the retention rate with E-Learning is 25-60% higher (Chernev, 2021). By 2025, the worldwide E-Learning market is projected to be worth up to \$325 Billion (Chernev, 2021). And the investment in the digital learning space has just been exasperated by the sudden emergence of COVID-19. The sudden disruption in education due to the mandatory lockdowns enforced due to the pandemic has forced countries to increase their investments in digital learning.

The expansion of digital learning has also witnessed a sharp growth in using film as a learning tool in schools and universities across the globe. Film, even though often dramatized, has been an effective teaching tool for educators, particularly the documentary style of film. This trend will continue soaring, as the entire world warms up to the concept of digital learning.

4.1 *Film and its impact*

Many film enthusiasts argue that film as an art form, in itself, is worth studying. Film, removed from its messaging, still continues to have an aesthetic and an entertainment value for society. Movies have a high tendency of capturing one's imagination, reshaping the sense of reality and truth. Seen as the route to escapism in the past, film has come a long way to propagating social change through creating awareness and mobilising the youth to think critically, ask questions and participate in making change. Over time, cinema has evolved into a platform for expression, enabling the exchange of ideas, culture, and values, while simultaneously challenging archaic traditions and societal norms. Film

allows us to revisit historical events from multiple lenses, enabling learning from history. It sometimes acts as a bridge between truth and political agenda. Something that most history textbooks fail to do.

The subliminal impact of film on an individual or a society as a whole cannot be ignored. Films can directly influence our personalities, lifestyle, sexuality, ideology, social and consumer behaviour, language, etc. It is widely argued that they also affect our relationship with tourism, family, health, education, and the nation. Their socio-cultural impact on the world is undeniable as they continue to shape our perception of distant lands, diverse cultures, and the world as a whole.

Another major aspect of cinema, and one which is dangerously influential, is the celebrity culture. Popular artists and celebrities directly contribute to shaping people's personalities. From purchasing decisions to fashion and grooming choices, masses have followed their favourite celebrities through their lifetimes. Celebrities also influence the way we interact with each other. They are the trend setters and massively influence the slang or the popular language of the time. This phenomenon is far from new. However, the advent of Social Media and the growth of the accessibility to a mobile phone have amplified the influence of celebrities over our society. The culture of oversharing and the constant need to scroll through our phones have enabled celebrities and their agents to directly influence every aspect of an individual's life. From what to wear, where to eat, what to buy, every decision made by an average young person today, has footprints of influencer marketing.

This section aims at shedding light on the different film industries around the world and their influence over the masses.

The Soft Power of Bollywood

The Bombay film industry or more popularly known as Bollywood, began in 1896 (Kaushik, 2005). In its nascent stages, Bollywood imported and exhibited foreign films, soon diversifying into producing its own feature films. The journey of Bollywood started with Romance and Adventure, evolving into social realism, in the post-independence era (1947). The industry then, was believed to reflect the Nehruvian state social reformist agenda (Kaushik, 2005). By the 1970s Bollywood moved away from its reformist template and developed into its own unique blend of genres like romance, social activism, adventure, action, comedy, etc. with the dominance of music. The author of "Global Bollywood" (2008) exclaimed, "On one level they are utterly commercial, but they also probe themes ... that are incredibly resonant in societies battling between tradition and modernity - themes such as class, family, and inter-religious conflict. These films often take up the question of how to live with people who are different from you."

This paved the way for Bollywood's dominant presence across all continents, selling an average of 2.6 billion tickets across the world (McCarthy, 2014). As of 2014, Bollywood has an estimated worth of \$2.28 billion, producing an average of over 1000 films per year (Statistica, 2021), making it one of the biggest film industries in the world. In the 1990s, film transcended beyond just being a means for entertainment and gave rise to the international tourism industry in India, encouraging travel amongst the middle class and setting trends for the next favourite destination for Indians to vacation in.

Bollywood's highest-ever grossing film *Dangal* made \$277 million worldwide (Statistica, 2021), while simultaneously advocating for women's rights and shedding light on the condition of national sportspersons in India. The past decade has seen a rise in the trend of films commenting on the current social issues and predicaments of society. This has increased awareness about the persistent evils deep-rooted in the society, amongst the masses. Some Bollywood movies have managed to spark protests, as the people stormed the streets, advocating for women's safety and other issues in India. Shashi Tharoor, an Indian Member of the Parliament and author expressed, "It is not the side with the bigger army, but the side with the better story, that wins. India is already the 'land of the better story.' As a pluralist society with a free and thriving mass media, creative energies that express themselves in a variety of appealing ways, and a democratic system that promotes and protects diversity, India has an extraordinary ability to tell stories that are more persuasive and attractive than those of its rivals."

The Soft Power of Hollywood

American culture, through Hollywood, has invaded other cultures for a long time now. Hollywood has successfully facilitated a global culture, while slowly invading the national identity, culture, and tradition of countries around the world. This phenomenon is popularly known as the Americanisation of the world. Since the early 1900s, Hollywood has shaped and exported American culture. And as predicted, it will continue to dominate the global community. As Thomas Friedman wrote, "today's era is dominated by American power, American culture, the American dollar, and the American navy".

Hollywood generates \$2.09 billion in box office revenue (Watson, 2020), practically reaching every country in the world. Hollywood continues to be a leading film industry of the world, breaking barriers not only through revenue and numbers, but technology and innovation as well. Hollywood remains unchallenged as the global leader and trendsetter, amongst all film industries in the world. Films like *Zero Dark Thirty*, *The Great Hack*, *Dark Waters*, *Vice*, *Spotlight*, *Selma*, *BlackKlansman*, *Just Mercy*, etc. (Khal, Daria, Roland, Herrera, 2021) highlight the problems within the society effortlessly, inspiring the population to ask difficult questions and advocate for important causes.

The Soft Power of Nollywood

The Nigerian film industry produces an average of 2,500 films annually. It produces movies in English, Hausa, Yoruba, and other Nigerian languages. Nollywood movies are a household norm, not only in East Africa, but the entire African continent and by extension, the entire African Diaspora. By 2013, Nollywood reported revenue of \$11 billion (Vota, 2019) and this number has only increased since.

Nollywood, as a matter of policy, aims at reshaping the behaviour of African society. Examples of this include the use of African musicians to promote family planning, the use of soap operas to promote women's rights, etc. African politicians also recognise the impact of Nollywood on the community and often use it to promote social change and the empowerment of genders and communities.

The Soft Power of Hallyuwood

The Korean wave (Hallyu) first began in the 1980s in China, with the rise in popularity for the cultural products of South Korea. This soon turned into a global trend, offering Hallyuwood its first global boom. The industry currently reports revenue of 1.05 trillion KRW, with an export value of \$54 million (Statista 2021), with a massive presence in Asia, Europe, Middle East, Latin America, and North America.

Music has always played a massive role in the success of Hallyuwood. South Korean films and shows have found unmatched popularity amongst younger women and girls across the world. Unlike the other film industries, the Hallyuwood target audience is very defined. The popularity of this industry has drastically increased, since South Korean director Bong Joon-ho's *Parasite*, was the first ever non-English film to win the Best Picture in Academy Awards. *Parasite* was a metaphorical display of differences between the classes and the condition of the lower class of South Korea. This movie, with its social messaging and restrained artistry, won hearts across the world.

The Soft Power of Yesilçam

The Turkish film industry has witnessed multiple rises and falls in the past hundred years. The 1950s through 1970s mark the golden age of Turkish cinema. Named after the Yesilçam street in Istanbul, the industry became the fifth largest producer of films worldwide by the 1960s, leaving its neighbours in the Middle East and the Balkans far behind in the race.

This changed in the post - Yesilçam era in the 1980s and early 1990s, as political instability grew, and the Turkish economy rapidly declined. The early 1990s saw two-three films a year, compared to the Yesilçam era, when Turkey produced over 300 films a year (Culture Trip, 2017). The mid-1990s witnessed a surprising rise in the box office as Turkish art films began to receive international recognition and accolades. 1996 is considered the year of the revival of Turkish cinema. Both the commercial films and the art films have consciously returned to a more nationalistic, inward-looking approach, talking about themes like identity and belonging.

Today, the Turkish Ditz, makes the second most international sales and global views, in worldwide TV distribution, only after the U.S. Turkey produces an average of 150 films (Navarro, 2021), marking the sale of 70.4 million movie tickets in 2018, Turkey confirmed its spot as the 7th largest film industry in Europe, capturing 63% of all admissions in 2018 (Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, 2021).

5. The Hegemony of the Film Industry

The global film industries are arguably one of the most influential sectors of modern society. Every audio-visual piece of content has the ability to transform opinions, shape behaviours, and rewrite history. It is no wonder it is being used as a tool for various objectives, including advocacy for international human rights. A good film can educate, inspire, and entertain people. Movies can give

rise to inspired and creative thought processes. They can inspire us to be more compassionate and can motivate us to help other people and aspire for change. Films provide a platform to peacefully coexist. As popularly believed, film imitates life and life imitates film. This circle of influence can lead to many positive changes for humanity. However, it can also taint our reality through propaganda and political motives.

Unlike the entertainment industry, documentary films have proven different when it comes to their objective and impact. Documentaries are mainly produced with a purpose to adhere to the truth and to shed light on an important and often ignored issue of public interest. The research- and knowledge-based factual depths presented in a documentary can often achieve a wider informative and certainly a more educational spread to the public in comparison to the media, especially in unfortunate events and situations that are underreported or twisted by biased media. One of the most recent documentaries that have raised many questions is the investigation of the disaster of the Estonia ferry that mysteriously sank in 1994. The acclaimed documentary has sparked a debate and a hope for justice and discovery of the reason behind the disaster of the sunken ship, as the governments of Sweden, Estonia, and Finland reopened the investigation due to the new findings presented in the documentary.

The power of cinema has been manifested and exploited socially, economically, and politically throughout the history of film. Political figures such as Adolf Hitler used film to propagate the Nazi messaging and ideology, before and during World War II. Leaders such as Kim Jong-Il and Kim Jong Un, use film to completely wash away the reality, painting a very rosy picture of North Korea, for their population. The Chinese Communist Party (CCP) in China, also often uses film as means to reiterate the CCP policy changes, amongst the masses. The recent example of this being their brand new “Three Child Policy”.

The hegemonic nature of these industries often suppresses the individual filmmakers and supports the big-budget, big production house films. It is a financial-industrial complex, and it is in the nature of film industries to sell the film and make money. However, this phenomenon often silences the unique voices in cinema and continues supporting the films and talents that tow the social and political lines. This often results in the dramatisation or diminishment of historical events, to suit the current political narrative, changing one’s perception and memory of the event.

Most big production houses around the world have fallen into a comfortable template of fraternising with the political class, converting them into ideology pushers. Massive film conglomerates often adhere to national political agenda, coercing and manipulating important events, struggles of the society, and thus eventually, our perception of reality.

6. Conclusion

This study posed its core, inherent research question at the base of all its arguments wanting to know how Society, International Law and Soft Power related advocacy or Humanitarian Diplomacy

have been influenced by film making. The article focused on the hegemonic forces released by international film producing corporations forming culture and societal change via the internet, social media, and general influence on world discourses. The article examines the ways in which film can be at the same time the messenger and the message for change, not always for altruistic reasons, as was demonstrated.

It is argued that although these corporations play a huge role in shaping global discourse, it is Soft Power and its understated influence that impacts democratic processes through social movements, empowering people unlike anything seen throughout history.

Humanitarian diplomacy is exemplified as a tool in the process of persuading decision makers and political leaders to take action, keeping in mind the welfare of those who elected them. The accountability towards those most vulnerable and in need of the full respect for and applicability of the fundamentals of humanitarian principles is monitored by the individuals making use of their Soft Power instrument based on the information highway.

Filmmaking, it is argued, can bridge the gap between international law and humanitarian diplomacy as it is the messenger and knowledge creator of awareness among a wider audience about current affairs linked also to international law and its relation to crises. The impact of film can be a lot more tangible and intelligible for the average person; film can be wielded as a powerful tool for the promotion of international law, humanitarian diplomacy, and the promotion of peace, global welfare, and the protection of human rights.

This article follows the thread from the first article in the current Trilogy "The Genesis of a Documentary" where the origins of a film are uncovered to better understand how a film comes into being. This article shows how, once a film is born, it takes on a greater meaning and becomes a carrier of a message or multiple messages. These, however, do not stand in a void, as has been depicted, and need to fit into context. The context is a largely hegemonic industry, but with big gaps for Soft Power to continuously penetrate.

References

- Badescu, C. G. (2007). Authorizing Humanitarian Intervention: Hard Choices in Saving Strangers. *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique*, 40(1), 51-78.
- BBC. (2021, September 20). *Paul Rusesabagina: From Hotel Rwanda hero to convicted terrorist*. BBC News: <https://www.bbc.com/news/world-africa-58604468>
- Bhaumik, K. (2004). A Brief History of Cinema from Bombay to 'Bollywood'. *History Compass*, 2(1).
- Bigelow, K. (Director). (2012). *Zero Dark Thirty* [Motion Picture].
- Carnegie Council for Ethics in International Affairs. (2008, July 14). *Ethics on Film: Discussion of "Hotel Rwanda"*. Carnegie Council for Ethics in International Affairs: https://www.carnegiecouncil.org/publications/ethics_onfilm/0004
- Chernev, B. (2021, December 7). *29 Astonishing E-learning Statistics for 2021*. TechJury: <https://techjury.net/blog/elearning-statistics/#gref>
- Culture Trip. (2017, April 7). *The Rise, Fall and Resurgence Of Turkish Cinema*. Culture Trip: <https://theculturetrip.com/europe/turkey/articles/the-rise-fall-and-resurgence-of-turkish-cinema/>
- George, T. (Director). (2004). *Hotel Rwanda* [Motion Picture].
- International Committee of the Red Cross (ICRC). (1949). Geneva Convention Relative to the Protection of Civilian Persons in Time of War (Fourth Geneva Convention). *Geneva Convention Relative to the Protection of Civilian Persons in Time of War (Fourth Geneva Convention) Entry into force: 21 October 1950*. Geneva.
- Johnson, J. (2021, January 27). *Global internet access rate, 2005-2019*. Statista: <https://www.statista.com/statistics/209096/share-of-internet-users-in-the-total-world-population-since-2006/>
- Joyce, D., & Simm, G. (2014). Zero Dark Thirty: International Law, Torture and Representation. In C. Binder, P. Pazartsis, & M. Prost (Ed.), *Conference Paper Series*. 12. European Society of International Law.
- Kemp, S. (2021). *Digital 2021: 60 Percent Of The World's Population Is Now Online*. We Are Social. We Are Social.
- Khal, Roland, D., & Herrera, A. (2021, January 16). *The Best Social Justice Movies and Documentaries*. Complex: <https://www.complex.com/pop-culture/21st-century-movies-for-social-justice/>
- McCarthy, N. (2014, Septiembre 3). *Bollywood: India's Film Industry By The Numbers*. Forbes: <https://www.forbes.com/sites/niallmccarthy/2014/09/03/bollywood-indias-film-industry-by-the-numbers-infographic/?sh=38cdd9c22488>
- Navarro, J. G. (2021, November 30). *Film industry in the U.S. - statistics & facts*. Statista: https://www.statista.com/topics/964/film/#topicHeader_wrapper
- Navarro, J. G. (2021, August 12). *Number of feature films produced in Turkey from 2010 to 2018*. Statista: <https://www.statista.com/statistics/439212/feature-film-production-turkey/>
- Nye, Jr., J. S. (1990). Soft Power. *Foreign Policy*, 80, Twentieth Anniversary (Autumn, 1990), 153-171. <https://doi.org/10.2307/1148580>
- Republic Of Türkiye Ministry Of Culture And Tourism General Directorate Of Cinema. (2018). *Box Office: The Key Figures of 2018*. General Directorate Of Cinema.
- Statista Research Department. (2021, July 8). *Film industry in South Korea - statistics & facts*. Statista: <https://www.statista.com/topics/5587/film-industry-in-south-korea/#dossierKeyfigures>
- Statista Research Department. (2021, October 18). *Film Industry in India - statistics & facts*. Statista: https://www.statista.com/topics/2140/film-industry-in-india/#topicHeader_wrapper
- State of the Netherlands v. Urgenda Foundation, ECLI:NL:HR:2019:2006 (Supreme Court of the Netherlands December 20, 2019).

State of the Netherlands v. Urgenda Foundation, ECLI:NL:HR:2019:2006 (The Hague Court of Appeal October 9, 2018).

The United Nations General Assembly, Draft Committee. (1948). Universal Declaration of Human Rights. *Universal Declaration of Human Rights: Adopted and proclaimed by UN General Assembly Resolution 217 A (III) of 10 December 1948 Text: UN Document A/810.*

Urgenda Foundation v. The State of the Netherlands, ECLI:NL:HR:2019:2006 (District Court of The Hague June 24, 2015).

Von Tunzelmann, A. (2014, August 7). *Hotel Rwanda: History with a Hollywood Ending*. The Guardian: <https://www.theguardian.com/film/2014/aug/07/hotel-rwanda-don-chedle-genocide-accuracy-reel-history>

Vota, W. (2019, July 11). *Nollywood: A Secret Weapon for African Social and Behavior Change*. ICTworks: <https://www.ictworks.org/nollywood-african-social-behavior-change/#.YbZQ6i2xAQx>

Welsh, J., & Fearn, D. (2008). *Engagement, Public Diplomacy in a Globalised World*. United Kingdom: Foreign & Commonwealth Office.



Image: Gerry Phoenix

Cinematography – A Medium for International Studies: Applying Film to Advocacy & Social Change

La cinematografía - un medio para los estudios internacionales: Aplicación del cine a la defensa y el cambio social

Abstract:

Mutation and adaptation of an idea and its appropriation by distinct cultures, whether national or imagined, is at the core of this article. It explores discourse generated by the documentary BROKEN and leans on the previous articles in the Trilogy. Here, discourse gets re-constructed by local circumstances.

This applied research takes its cues from two distinct groups of interviewees, those creating discourse and those absorbing and mutating it. It aims at defining to what degree global culture is absorbed, reflected upon and recreated locally.

The documentary targets audiences concerned with International Law at the example of the 2004 International Court of Justice's Advisory Opinion on Israel's Wall in the West Bank. Here the film's journey and its metamorphosed meanings are documented while on tour to a different country in conflict, Armenia. The discourse around BROKEN witnesses' transformation being exposed, for the first time, to an audience other than that for which it had been conceived. The article highlights the universality of law, a film's potential for advocacy and social change.

Keywords: Armenia; culture; conflict; discourse theory and analysis; documentary film

Resumen:

La mutación y adaptación de una idea y su apropiación por parte de distintas culturas ya sean nacionales o imaginarias, es el núcleo de este artículo. Se explora el discurso generado por el documental BROKEN y se apoya en los artículos anteriores de la Trilogía. En este caso, el discurso es reconstruido por las circunstancias locales.

Esta investigación aplicada se basa en dos grupos distintos de entrevistados, los que crean el discurso y los que lo absorben y mutan. Su objetivo es definir hasta qué punto la cultura global es absorbida, reflexionada y recreada localmente.

El documental se dirige a un público preocupado por el Derecho Internacional con el ejemplo de la Opinión Consultiva de la Corte Internacional de Justicia de 2004 sobre el Muro de Israel en Cisjordania. En este caso, el viaje de la película y sus significados metamorfoseados se documentan durante una gira por otro país en conflicto, Armenia. El discurso en torno a BROKEN es testigo de la transformación que se expone, por primera vez, a un público distinto de aquel para el que había sido concebido. El artículo destaca la universalidad del derecho, el potencial de una película para la defensa y el cambio social.

Palabras claves:

Armenia; cultura; conflicto; teoría y análisis del discurso; película documental

Cédrine May Wettengel,

The Geneva School of Diplomacy and
International Relations
Geneva, Switzerland

cedrine.wettengel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9392-6918>

Enviado: 16/11/2021

Aceptado: 04/12/2021

Publicado: 15/01/2022

Summary. 1. Introduction. 2. Theoretical Premises. 2.1. Discourse Theory & Action Research. 2.2 Theory exemplified at the film BROKEN. 2.3 BROKEN in Armenia. 3. Methodological Underpinnings. 3.1 Background. 3.2 Action Research of BROKEN in Armenia. 4. A Mutating Idea and New Visions. 4.1 Introduction to the Case Study 4.2 Considerations of the Researcher. 4.3 Armenian Perceptions of BROKEN. 4.4 The Armenian Journey of BROKEN. 4.5 Reflections of Key Cultural Influencers. 4.6 Entry & Exit Interviews at Screening Events. 5. Conclusion. 6. Acknowledgment.

Como citar: Wettengel, C. (2022). Cinematography – A Medium for International Studies: Applying Film to Advocacy & Social Change. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 179-199.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a9



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introduction

This is the final article of the Trilogy entitled: "Cinematography, A Medium in International Studies". Its role is to see through the mutation of a film's original intent. It follows the analysis of how a film is born and put into reality (in the first article), how film and particularly documentary films can take on a much broader role than was anticipated (second article). Here, the onus is on showing how a different culture appropriates, adjusts and induces new meaning in a context for which it may not have been destined.

BROKEN-the-film and how it has been depicted and received in Armenia, a crossroad of cultures and civilizations. The film explores echoes of Palestine and their relevance to Armenia, both countries facing fundamental humanitarian issues. Either are exposed to rapid social change due to conflict or imminent conflict. This research advances the idea that humanitarian causes can be laid bare through documentary film and inherent storytelling. This is happening at a crucial time as more citizens realize the importance of engaging in advocacy to effect large scale change and being made aware that they can spur that change. BROKEN's mission is to raise awareness on issues on the implementation of international law. The showcasing of "BROKEN" at the 18th Golden Apricot Film Festival in Armenia is deemed to help educate, create awareness and to inform the viewer and, by extension, the reader of this article to be aware of the injustices impacting the world not only in Armenia, but around the world. In a world crammed with indifference BROKEN is a film that concentrates on pressing issues that need to be addressed, namely, the protection of human lives, their dignity, and advance of humanitarian causes to ensure it. This article attempts to illustrate, at the showcase of the Golden Apricot Film Festival, the most prestigious and biggest film festival in Armenia, and the catalyst of film's impact on social discourse, obviously together with the media and nowadays social media.

At the ten-day film screening and debating tour, co-organized by the author, it shall be illustrated that meaningful bridges can be built to the future impacting society in the years ahead, if filmmaking can indeed be a leverage to such an ambitious goal.

Besides screening and debating Stefan's film at the Golden Apricot, there are a number of venues and a plethora of audiences to be reached. This study tries to exemplify how the idea of a film in article one of the Trilogy and turning into a product of change and advocacy is appropriated by the organizers and turned into distinctly different, and potentially unintended outcomes.

The research at the bottom of this inquiry carries out distinctly distilled interviews with stakeholders and actors during the ten-day tour of the film in order to better understand the intentions and possible appropriations or misappropriations, of the film's vision, intentions and targets.

Besides the declared analysis of the study this article attempts to discover the film's awareness-raising, educational and learning capacities and potentials at the same time as documenting, and compiling respondents' personal accounts and impressions or declared learning.

2. Theoretical Premises

2.1 Discourse Theory & Action Research

Discourse Theory lends itself to this study because it seeks to uncover forces at work behind the creation of a documentary film, its intention to create awareness, learning and debate. To this degree this study employs Action Research theory to its end of pinning down understanding. The theory or theories applied in this article are a continuation of the discussion in the first article of the Trilogy: Action Research and Discourse Theory. Discourse theory was useful for our project in Armenia as it involves a documentary film with BROKEN and as we are traveling and covering numerous stations in the country, discovering elements of stories, the local people and the country itself, we are creating our own awareness to this paramount topic whilst educating those willing to take part. The expressions we are given and the impressions we are receiving, shapes to knowledge and our relations. With the interactive approach of interviewing our participants, we can understand the thoughts and communication about BROKEN in Armenia of in the context of international law.

Foucault states:

discourse is defined by ways of constituting knowledge with the social practices, forms of subjectivity and power relations which exist in knowledge and relations between them telling us that discourse is more than thinking and producing meaning. Societies depend on information power as knowledge for decision making, influence, credibility, and control.

Foucault's theories, address the relationship between power and knowledge, and how this relationship is used as a form of social control through societal institutions, explored in "The Archaeology of Knowledge" (Foucault, 1969). Here we find the traces of discourse being "a certain way of speaking". This study aims to break down walls, mental, as well as metaphysical, and by injecting Action Research theory and methodology we will opt not only to describe walls but actively contribute to rendering them less divisive. In Foucault's words: "I'm no prophet. My job is making windows where there were once walls."

One important feature in Foucault is his view of mechanisms of power which produce and reproduce different types of knowledge or discourses. Collecting data and information on people's activities and life-worlds is one way of opening up windows on either side to try and gain deeper and better understanding of the other. Potentially new discourses evolve out of meaningful conversations and dialogue which interviews with motivated people can be. Information power is a form of personal or collective power that is based on controlling information needed by others to reach an important goal. Power shifts with every new injection of new knowledge and awareness. This does not mean that new discourses are inherently positive and lead to opening windows, some get closed rapidly again.

2.2 Theory exemplified at the film *BROKEN*

Applying discourse analysis interpretatively to the film *BROKEN* needs to be interpreted in its social and political context emphasizing the contextual meaning of language. In *BROKEN*, sociology and linguistics and ethics (law) fuse and cultural and social contexts need to be considered. *BROKEN* is a documentary follow up of the International Court of Justice's 2004 Advisory Opinion (see website) 14 years after its pronouncement. This film is now going on tour in Armenia, another country deeply troubled by conflict and lacking future vision and hope in the remedies of International Law. And if we want to improve our understanding of aspects of communication, Participatory Action Research does not fail us as we observe and become part of our observations.

BROKEN was born when the expertise and experience of the former Head of the UN Barrier Monitoring Unit proposed to Mohammed Alatar, the American-Palestinian film maker, to make a documentary film about the decision of the International Court of Justice (ICJ). In *BROKEN*, many voices come together, the ones of Palestinians, Israelis, lawyers, judges, experts, diplomats, and the ones of United Nations officials. *BROKEN* is showing us why no action has been undertaken to stop Israel from completing the construction of the Wall and why the Wall has never been taken down ever since the International Court of Justice declared it illegal.

BROKEN reflects humanitarian advocacy, the story of Israel's Wall in Palestine and how this Wall affects Palestinian lives on a daily basis. Much has been said and written about the Wall, its story in the chapters of Palestinian lives, the impact it has on people's lives and in *BROKEN*'s case, the story of the Wall and its broken promise of international law and the broken commitment of the international community, the silence. *BROKEN* is taking a different

perspective and is picking up the pieces to tell us the story of how international law does not work in the case of the Wall. In 2002, the Israeli government started with the construction of a 700km long Wall in the West Bank. It was in 2004 that the International Court of Justice in the Hague pronounced the Wall on Palestinian territory illegal. There was a glimpse of hope in Palestine at that time in the ongoing conflict. Even though States, which have an obligation to comply, have been requested to support the Advisory Opinion of the International Court of Justice and international representatives vowed that their respective governments support the two resolutions of the UN General Assembly, no real results have been achieved. The Wall is still standing today. *BROKEN* is taking its viewers on a journey through the broken promise of international law on Palestinian territory. *BROKEN* is a captivating documentary film of the events of the decision of the construction of the Wall, the International Court of Justice's decision, international power politics and the international community as a spectator. The film shows us the reality of the humanitarian living situation in Palestine. Watching *BROKEN*, some questions will have been answered but many more questions will come to the surface but *BROKEN* clearly mirrors the complexity of international law, politics and power altogether.

Stefan Ziegler felt compelled to address the issue of the illegal Wall in Palestine and to document the humanitarian impact and to give a voice to the crucial role international law plays in conflict and thus a new mission in his life started. BROKEN is a good example of the importance of international law in conflict, its coherence, its promises and broken promises, the ignorance of the international community members and raising awareness of the potential of international law in resolving international conflict. BROKEN has been extensively researched and it enables viewers to understand the functioning of the international system and also the potential of international law.

2.3 BROKEN in Armenia

In the context of Armenia, BROKEN has the potential to increase awareness of the potential of international law and how it can be a tool for positive change and peaceful transition. It is believed that giving a voice to the voiceless through education and documentary films will bring about chances for positive change. Armenia can benefit from BROKEN and paired with the right educational tools and projects, BROKEN could contribute to the development of international law in Armenia. The idea is for universities to incorporate BROKEN into their teaching as educational content by directly using BROKEN in teaching or for film screenings followed by debates and Q&A sessions. Students worldwide are encouraged to take up BROKEN as an international law case study in their writing and dissertations and to explore such questions as there has been no effective implementation of the Advisory Opinion of the International Court of Justice or why the international community has so far ignored the Wall case. To use the case study of BROKEN challenges other current affairs in the world of which there are many. It is the wish of the film producer that BROKEN provokes thoughts, debates and reflection on this issue and the way BROKEN is being awaited and perceived in Armenia is a proof that there is need for change in this field. Whilst in Armenia we will be applying discourse theory and analysis as our tools to communicate with our beneficiaries and persons of interest to have the most beneficial experience for the benefit of all parties involved.

As the BROKEN team is using discourse theory and analysis, as well as critical theory in general helps understand why BROKEN does not only speak to one, but many peoples in the world. Armenia is the first foreign tour of the film since its 2018 simultaneous premiere in Geneva and at the UN headquarters there. Although the extended subtitle of the film is: "A Palestinian Journey Through International law", the Israel-Palestine conflict is not the main subject of it, but rather constitutes a very profound case study explaining why International Law (conflict specific) is seen as breaking promises of that law, hence the title BROKEN.

With that understanding, BROKEN is an educational and advocacy tool that is being presented in Armenia for the first time in the fall of 2021. BROKEN displays the events of broken promises that can easily be seen in the international community. Armenia can itself serve as a case study in this undertaking as we are learning how BROKEN is perceived in Armenia which has its own conflicts and experience with international law. We will be observing how one nation is being exposed to

another conflict in Palestine and which discussion, emotions, influences, implications arise from this experience. BROKEN will be serving as our messenger between different cultures.

In the film it becomes clear, underpinned by an understanding of discourse theory, how one audience, Armenian, is now appropriating the experience of another, Palestinian, in its wish to showcase the film on a national level at the time of writing. Because societies are defined, among others, by struggle and conflict discourses are at the same time reflexive and creative. Discourse analysis unveils deeply rooted attitudes, beliefs, and perceptions. The audience and participants in Armenia will become a part of the journey of BROKEN and in an aspect of action research, we are all becoming active participants in our own research.

3. Methodological Underpinnings

3.1 Background

Action Research forms an integral part of the discourse theory above. However, in allowing the research for this study to be participative in the sense that the findings are clearly recognized as being at the same time the source of analysis as well as reinforcing learning both the researcher and the researched. Thus, the methodology induced into this discursive research is not only qualitative, but foremost participatory and comes in the form of interviews. Participatory Action Research, according to the Sage Handbook of (Participatory) Action Research creates a scientific space for analysis in multiple domains as illustrated later at the case study.

3.2 Action Research of BROKEN in Armenia

The case study is based on the experience of people inducing meaning to the film BROKEN, either by the organizers of the tour's events or the audience to be interviewed before and after the screenings with debate. Of utmost interest to this research is the mutation which the film undergoes when arriving in different countries, political contexts, and cultural settings. The mutation of meaning, which was previously discussed in the first article, *The Germination of a Documentary*, of this Trilogy.

The following case study was written based on a series of filmed interviews, which were conducted both via video conference and face to face on location in Armenia, both in a rural and an urban setting. In addition to the verbal answers of each interviewee, the researchers also observed their non-verbal communication including body language and forms of hesitation, such as pauses. This is connected with Action Research as it allows for a deeper meaning to be observed and is linked to the concept of *verstehen* which was covered in the first article. Of the twenty interlocutors, two were internal sources who know Stefan and work with him on projects related to the film. One is Dr Emma Temrazyan, professor at Yerevan State University whom Stefan met in Armenia while he was an election observer in the Tavush region. The second one is a student at the Yerevan State University called Astghik Aslanyan who is also from Armenia and who majors in Marketing. To provide balance to the choice of informants, (...) Eight informants were external sources who were interviewed during the film festival

in Armenia. Some included viewers of the film who attended the festival as well those who took part in the post-screening debate. Those who agreed to be published will be filmed and seen on a YouTube video. The following four semi-structured questions were asked:

Question ONE: Why did you choose this film for your institution and how will *BROKEN* be perceived in Armenia?

Question TWO: What do you think about the film *BROKEN*? Does this film matter?

Question THREE: What is the educational value of *BROKEN* in the context of Armenian society?

Question FOUR: Do you believe that Armenians in the diaspora could be interested in *BROKEN*?

4. A Mutating Idea and New Visions

4.1 Introduction to the Case Study

This study chose in-depth interviews and conversations, asking open-ended questions with the first sampling group, those applying for the screening of the film in their institutions or organizations. They all readily answered the research questions indicating confidence with their decision. Employing a method of unimpeded freedom of expression of speech on the side of the researched gave the researcher ample opportunity to gather firsthand accounts. Interlocutors were answering readily and explicitly about their motivations and aspirations, perceptions and experiences. Crucially, they were open for critical reflection and the potential for learning on their side. A number of interviews were carried out via Zoom in advance of the events, and some were done in written format, see list of interlocutors at the bottom of heading 4.5, Reflections of Key Cultural Influencers.

The second set of interviews targeted individuals attending the film in various settings, including rural and urban. One event was organized in the conflict zone in the south of the country bordering Azerbaijan and during heightened tensions between the two countries. Two screenings with debate were held at major universities in the capital Yerevan and another two with local NGOs, one of them focusing on the rights of children. Finally, the most popular cultural event around which the Armenian film tour has been organized took place among considerable media presence in advance of the largest film festival in Armenia, the Golden Apricot.

All these events took place not only with the backdrop of the deteriorating security situation, but also in light of society's deep reflections. This constituted the primary reason for the production company to strive and get to show their film and to test whether their vision would prove to be useful for a better understanding of international law as a tool and a language for non-violent conversation and level-headed discourse, the main aim of the company.

Keeping in mind this noble, but ambitious cause, my article tries to derive deep understanding in keeping with discourse analysis and accompanying methodological concerns as outlined above. The onus of the primary research was to target how those people in the decision-making layer of

society, the organizers, influencers and “creators” of cultural discourse in a country deeply troubled appreciate a rather “novel” approach to appeasing geopolitical tensions through a return to the rule of international law. The fact that they stepped in more than readily to organize their happenings constitutes a precondition to my research. The softer notes and anecdotes stem from conversations through fleeting interviews of individuals in the audience. It is noteworthy that formal interviews were captured by the documentary film crew on camera while accompanying the producer and attending all occasions during the one-week tour of Armenia in October 2021.

4.2 Considerations of the Researcher

All people interviewed via a semi-structured interview technique, on or off camera, consented to recording their views either directly on film or via microphone. Their interviews were held in certain privacy, and they were thus able to express themselves freely in their native language or the questions were translated back into English, mostly by the film team’s interpreter. The film team, endeavored to capture interviewees representing different age groups, paying attention to gender representation. The film team had been trained by me to apply such a conscientious approach prior to their departure. This ensured the minimization of bias and the maximization of analytical value.

I was conscious at all times that my taking part in the overall execution of the research process was only partial. To interview the cultural influencers with whom I had contact throughout as part of the organizing committee was a given and I gleaned a lot of insights through that contact over the two or more months. It was the parting with my research idea and leaving it to others to carry it out which caused me some anguish. With hindsight however, I must admit that my worries were not justified and the fact that the production team was able to film the interviews under my supervision actually turned out to be of greater value than anticipated. To be able to consult interview material at liberty and to go over that material at will probably made for a better analysis of the entry and exit interviews and added to having vital documentation for future research in this area.

4.3 Armenian Perceptions of BROKEN

The Armenian perception of BROKEN is one of high anticipation, due to the nature of the documentary, maybe holding a promise or a ray of hope for Armenia’s future. Or maybe pointing a way of partially influencing the future of the country, although facing distinctly different issues than Palestine, but sharing similar challenges on the road to peace. To the people involved in my interviews or conversations, exposure to the subject matter of BROKEN appeared to be a first time but they shared the belief that BROKEN is and can be of educational value to Armenian institutions and individuals. Citizens, the cultural influencers unanimously stated, are aware of their own ignorance toward international law. This was seen as a key indicator for the necessity to screen BROKEN, especially flanked by debate. Having just witnessed the 44-day war in Nagorno-Karabakh, Armenians feel the silence of the international community and absence of the rule of international law, thus one can understand the vested interest in BROKEN. BROKEN, according to the organizers of events,

tempts concerned people to be interested, engaged, committed to making change in their society. They said that next step would be to try and involve the Armenian diaspora worldwide.

Armenian discourse was ready to embrace BROKEN for the first time during election times in summer 2021, when producer Stefan Ziegler was on mission as election observer realized that the Palestinian distrust of international law was squarely shared with Armenian citizens. From that moment the idea to bring and promote BROKEN in Armenia grew steadily.

BROKEN challenges the values and authority of international law. The inaction and non-implementation and absence of international law is comparable to situations Armenia faced in the past and harmful to mankind. Expectations toward international law are high but were constantly shattered. The silence of the international community in the 44-day war in Nagorno-Karabakh made Armenian citizens lose hope in international law. Could BROKEN provide some answers to help build a type of knowledge for a more promising future? BROKEN provides highly stimulating conversations and discussions potentially useful for Armenians in Armenia as well as those in the diaspora and the Armenian Church, as will be unfolding in the below two subheadings.

Being a foreigner, I have the privilege of being allowed to be listening to what people have to say and learn from them. Throughout this writing experience and whilst researching, I interviewed all main stakeholders, the organizers, and cultural decision-makers. I gathered and compiled the testimonies for the research, its analysis and to keep records for further documentation. To take a humanistic approach was at the heart of my endeavor not least because of the heightened tensions in the region, the fear of the population to go into yet another war. I could not but engage in this research as a human being and I trust this research will render me a more aware being and hopefully be able to apply my learning to causes greater than myself in the future.

BROKEN deals with cultural representations, the importance of keeping culture and memory alive, whether in Palestine, Armenia or in other countries. How they vary from one context to another is of course at the heart of this study. Having networked for over two decades in the Armenian community, these contacts created the starting point of communication leading to this article. Primary research was deemed the best option applicable. Like the research itself, BROKEN is an amalgamation of humanitarian diplomacy, advocacy, communication, research, relationships and development for peace. The objective was to include as much participatory action research as possible to mirror the film's own methodology.

During the research process the participants and I were exposed to awareness creation communication techniques. Over the course of two months, I was in contact with a designated group of participants from Armenia with whom the interviews were to be conducted. My impressions before the interviews were feelings of high anticipation and an eagerness to gain as much information and knowledge from these exchanges to reflect on the subject. I was interested to see how the interviewees would respond and how they feel about BROKEN's message. By applying the technique of open-ended

interview questions and the awareness of both the researcher and the researched to apply and re-integrate gained knowledge through the communicative action research process was by far my most intricate experience in this study. Nothing was or got stale and everything was constantly in flux in cyclical waves of communication, discourse renewing itself perpetually.

4.4 The Armenian Journey of BROKEN

The BROKEN project has its roots in a personal and emotional journey by its initiator, producer, and educator, Stefan Ziegler, as captured in the first articles of the Trilogy. He strongly believes that BROKEN is and should be of universal interest and particular to societies troubled by lack of development or war. He and his film crew travelled to Armenia in an attempt to gather different experiences and viewpoints about BROKEN and to showcase the film at the Armenian premiere on 7th October 2021 at the 18th Golden Apricot Film Festival. Not only was the team gathering crucial data and information for this research, but also, they intended to produce a documentary about the Armenian experience together with the national TV station, Armenpress, to continue the discourse surrounding International Law.

The case study at hand is a synopsis of the shared experience of the film producer, Stefan Ziegler, during his travel in Armenia, and his conversations, interviews and encounters as well as his involvement in the interview process for my study itself. The research-based analysis and the resultant answers to the interview questions reveal how individuals in Armenia perceived BROKEN. The case study is a result of field-based participatory research and a collection of interviews and conversations with interlocutors of the film producer and his Armenian travel experience co-organizers. The exploratory type of the research and the challenging nature of BROKEN combined both the participatory action approach and exposed the essence of advocacy put to use in an iterative sense.

BROKEN has its roots in a personal and emotional journey and so has it has been for me. The project is about the current perception of change in Armenia. It is a depiction of how the people of the region feel reflect upon their own situation when being exposed to BROKEN. The story of the film is at times emblematic with the story the people in the South Caucasus are confronted with.

Swiss film producer, Stefan Ziegler, together with his team travel Armenia in an attempt to gather different experiences and viewpoints about BROKEN through live debates. The film showcases at the Armenian language premiere on 7th October 2021 at the 18th Golden Apricot Film Festival. Around that event a whole tour with the film and the producer was set up inspiring not only many audiences, but also this study and its aims.

4.5 Reflections of Key Cultural Influencers

Generally, the impression I got from my interactions with key informants, but with each interviewee, there were heightened expectations of BROKEN all around and an uncertain hopefulness for the future of Armenia mixed in. The overall atmosphere of the discourse surrounding the Armenian

tour was a blend of curiosity and keen interest in the subject matter. One crucial example was that of a restaurant/music bar owner in Kapan who told Stefan “Nobody has visited us in Kapan since the outbreak of the war last year. Your arrival here could not be timelier, it brings with it hope for us”.

The team behind this journey was full of strong determination and dedication, not shying away from hours and days of hard work. As one of the direct beneficiaries of this extraordinary project, I am full of gratitude for all its supporters and those assisting me to view BROKEN’s potential through an Armenian lens. Equally, I wish to express my gratitude to the Armenian voices who took part in the interviews and whom I never met, regretfully. This “journey” through Armenia has proven us right in our anticipation of Armenians’ keen interest in the messages and discourse of BROKEN. Taking into consideration the difficult time the country is going through, the observations that were made, the perceptions that were expressed and the impressions garnered by the film team and on camera, are witness and reflect the current state of the soul of Armenians.

According to the applied methodology, a group of organizers/cultural influencers organizing the events in Armenia were at the core of the first part of my inquiry. The goal was to capture the perception of this particular group of insiders to see if the meaning of BROKEN transported to the “marketplace” of this country and whether the topic was indeed one of interest. In collaboration with an Armenian political scientist now based in Warsaw we were able to get a whole program of various types of events off the ground, successfully, and in very short few weeks. We were joined by a Professor in Yerevan and numerous others whose contacts I have made over the past two decades or whom I just met recently and who proved willing to assist.

Prior to traveling to Armenia, Stefan was introduced on camera by a well-known political scientist and historian at the University of Geneva, Professor Vicken Cheterian. This filmed introduction to Armenians which was subsequently distributed to the media in Yerevan, was the first public activity opening the tour. Prior to Stefan’s journey to Armenia, its Ambassador to Switzerland and the UN, Mr. Hovhannisyán, marked a support for the project from a very valuable source.

Secondly, media and press were contacted to organize a press conference and podcast with the Director of Armenpress, Aram Ananyan, and an interview with Emilio Cricchio of CivilNet in Yerevan. Via these two outlets BROKEN successfully reached a good portion of potential audiences across the country. The televised nature of the interviews helped transport the messages of BROKEN to countless people in Armenia, and to the diaspora.

Stefan proposed a zoom call so that I and the two ladies Emma and Astghik could meet online for the first time and introduce each other. It was during this zoom call that Stefan shared the news about his upcoming trip to Armenia with us. He asked if the three of us would want to be part of the organizing committee to which we immediately agreed. Now I had two roles to fill; help organize Stefan’s trip to Armenia and research and write this article. When I told Emma and Astghik that I needed to interview them as part of my research, both agreed instantly. Emma is an English literature

and language Professor and Astghik a marketing student. They preferred to answer my questions in written form. Their answers are detailed here:

Emma's perception of BROKEN is one of high anticipation, due to the nature of the documentary. She mentioned that "BROKEN maybe holds a promise or a ray of hope for Armenia's future or a way of being able to influence a part of the future of the country facing different issues than Palestine but sharing challenges on the road to peace." To the people involved, such as Emma, exposure to ideas as portrayed in BROKEN, were a first. Emma was not alone among the people I consulted for my study, but they were intrigued at the prospect of taking part in something new. Emma was certainly also motivated by the use the film makes of education. The next logical step for Emma would be to "involve the worldwide Armenian diaspora, probably starting in France."

Astghik was exposed and got interested in BROKEN during election times in summer 2021. From that time the idea to bring BROKEN to and to promote it in Armenia grew steadily in her. She expressed that "BROKEN challenges the value and authority of international law." To her the inaction, the non-implementation and the perceived absence of international law is nothing new, Armenia has faced them for a long time. She said this problem is perceived as disrespectful to mankind. "Expectations of international law are high but shattered", she said. She explained that "the silence of the international community in the 44-day war in Nagorno-Karabakh made Armenian citizens lose hope in international law." She told me that "BROKEN could be highly interesting for the Armenian diaspora also as the territorial question and territorial loss ever since the Ottoman Empire emerge. BROKEN provides highly stimulating and useful information and knowledge for Armenians in Armenia as well as in the diaspora and the Armenian Church".

Tatevik Hovhannisyan, my co-organizer, tirelessly helped me to put the program of the BROKEN tour together and she reached out to her contacts so that the meetings with Stefan and key stakeholders could be set up. For about three weeks we were in daily contact several times a day. Tatevik was very keen to help me with this project especially because she knew that with her contacts, she could make a great difference. Tatevik helped me because she was eager to support me as she believes in the messages of BROKEN and that the film has a distinct message for Armenia.

My friend of many years, Karen Gasparian, offered his help in Kapan and Yerevan. One evening via Telegram Karen told me "The reason I do it, is to help you". I had the impression that being a foreigner organizing a project in Armenia touched my Armenian friends.

I also asked my friend, Lilit Ghazaryan in Yerevan, if she would be ready to assist me in contacting universities and other institutions. She and her brother, Samvel Ghazaryan, who was a student at the American University of Armenia, explained to the faculty the BROKEN-on-tour concept. The university was very interested and rallied behind the idea from the first moment. Samvel went to see and talk to the Coordinator of Co-curricular Programs in person and was motivated by the enthusiasm of AUA. Even after their successful introduction to the American University, they were keen on learning about the progress of the BROKEN tour.

It was all these conversations in and around the organizing work which generally enthused me. To see so many professional people pulling at the same end of the string and believing in the project made me, of course, proud of my involvement and also very conscious of my role as a researcher.

Meline Stepanian, hired as personal assistant and interpreter by Stefan for the duration of the tour, immediately turned into a great source of information to the research. Meline's immediacy with the people surrounding the film team and organizing all last-minute details and meetings meant a deep understanding of the people's understanding could be gleaned. For Meline it was the first time she worked in this capacity and naturally her enthusiasm was great. Her enthusiasm probably also had an effect on interlocutors which is very difficult to quantify. Meline's eager communication with all people in and around the Armenia tour gave her a good position from which I could better access the perceptions and expectations of our interlocutors. Needless to say, that from Meline's discussions I learned much about the flexibility of the organizers when things would not run entirely to schedule. She said that the success from her part was that "no one lost faith or trust in the project despite last minute changes and adaptations."

Two contacts which were established for future events are here added for completeness's sake. One, a meeting with the Human Rights Defender and Ombudsman and former Minister of Justice of Armenia, Mr. Arman Tatoyan, was held in order to better understand how international law is seen by one of its greatest experts in the country. The discussion as recounted by Stefan to me was one of great openness and welcome. There was a shared sense of how international law can be of assistance in better understanding positions for future potential strategic plans for reconciliation. Mr.

Tatoyan was open to attend a debate at the screening of BROKEN in the future as he was, unfortunately, not available during this tour.

Stefan also met with the Director of the Genocide Museum (Tsitsernakaberd, Armenian Genocide Memorial Complex), Mr. Harutyun Marutyan to discuss BROKEN the film. The interlocutor was greatly interested and shared the view that BROKEN came to Armenia at a crucial moment. A future screening of the film could be envisaged during a follow up tour. Mr. Marutyan impressed Stefan with his great enthusiasm, he asked to join a screening with debate with a youth NGO the very same evening. This "show of force" did not go unnoticed at the NGO event and made for some very interesting discussions.

In conclusion, the warm welcome and enthusiastic response to BROKEN in Armenia was evidenced by the number of screenings/local organisations staging screenings as well as other expressions of support. Qualitatively, the film was also evidenced by the lively and engaged debates that followed. The author regards this as confirmation that the study's first hypothesis is indeed correct.

Table 1. List of formal and informal interviews, and work-related conversations held for the analysis on the cultural influencers organizing the events to which BROKEN had been invited. (Wettengel, 2021)

Name	Title/description	Type of exchange	Date or dates of interviews/ conversations
Tatevik Hovhannisyan	Political scientist, Hannah Arendt Promotion at the College of Europe in Natolin, Poland. Based in Warsaw (from Kapan).	By phone	11.10.2021
Lilit Ghazaryan	Business Development Manager at Cosmopolis LLC, Yerevan.	By phone	2.10.2021
Samvel Ghazaryan	Export Sales Manager at AWI, Yerevan.	By phone	2.10.2021
Karen Gasparyan	Financier, Kapan	By phone	8.10.2021
Emma Tamrazyan	Professor for English Literature, State University, Yerevan	In writing	28.09.2021
Astghik Aslanyan	Research and Marketing Assistant, AdvocacyProductions, based in Yerevan	In writing	26.09.2021
Meline Stepanian	Personal Assistant to Mr. Ziegler during the entire tour of Armenia	Working conversations	Ongoing from 2.10.2021

4.6 Entry & Exit Interviews at Screening Events

Under the previous subheading the article focused on direct stakeholders in the process of preparing their venues or helping with those preparations for the screening of BROKEN for its Armenian tour.

Here the onus is on the individuals who choose, out of their own free will, to attend the film's screenings. The interviews were carried out on a random approach in front of the respective venue by the film crew. Not everyone agreed to be interviewed with the camera rolling, but surprisingly, most people had no objections to talk and be translated to and for the camera. It is only after the tour was over and I received the filmed documents that I realized how valuable a source for further investigation these were.

Here are the interviews captured at four of the venues where the film crew as able to work freely. At one venue, consent by the organizers was not ready by the time my study concluded. Their guests were predominantly human rights affiliated persons and it was not possible to film individuals without having other attendees in the picture. It is a pity we could not include their material for fear of breaching individual privacy law.

American University of Armenia

The first university where BROKEN was screened and debated was the American University of Armenia on 4th October. One male Business Administration student was interviewed outside the American University of Armenia, and he told us that

BROKEN shows how simple decisions affect countries and lives. BROKEN is a great example of how meaningless international courts and institutions are. [...] People should take action to make it work so that there can be a different solution to the Wall in Palestine. Governments should take specific actions in a peaceful way to resolve these issues.

My observation was that he was shocked that the lawyers seen in BROKEN mention that they are fully aware that no meaningful change will happen which, according to him effectively renders international law meaningless. A further three female students and two male students of AUA were interviewed. They were asked "Why did you come to watch BROKEN today? One of the male interviewees responded "BROKEN, the name is interesting! International law is broken. And us Armenians? We have our own issues, so I am interested to see the Israeli Palestinian side". His colleague added that the documentary is a good opportunity for him to improve and practice his English skills, but that he was naturally interested in such film projects".

During that evening at AUA, the three ladies explained that they were interested in conflict resolution. One graduate political scientist, currently studying Human Rights, mentioned that "it is good that this film is not only shown at the Golden Apricot Film Festival but made available to us to learn from. BROKEN is telling a story that needs to be heard as it comes from the untold". Another

interviewee contributed that “this film is also teaching me about the Armenian conflict as I compare the two conflicts, this is my main aim”. AUA students interviewed shared a common interest in the Israel-Palestine conflict and pointed out that “it is a highly mediatized conflict with wide-ranging consequences, and it shows that many other civilians are impacted by conflict, too”. One student felt it important that the screening showed how it “connects the Armenian conflict to the Israel-Palestine conflict”. In her own studies she was primarily interested in international politics and peace building measures.

Cultural Center Kapan interviews

In the evening of the 5th of October 2021, the screening with debate took place at the Cultural Palace in Kapan. The audience was made up of local persons invited by the director of the Cultural Palace. From the video I made out that the air was filled with expectations. Inside the theater, 2 elderly ladies and a middle-aged man were asked about their expectations of BROKEN. The man complained that he had not been able to attend any cultural or entertainment activities because of the recent war in Nagorno-Karabakh and local tensions with Azerbaijan coupled with restrictions in conjunction with the Covid-19 pandemic. He expected to receive some answers for Armenia’s current situation. One lady was hopeful to hear a message for Armenia. The other Armenian lady from St. Petersburg was pleased to be present to watch an international documentary film and found it to be a good opportunity for learning new things. She said that she had not been able to come to public events for the same reason as the man mentioned earlier. Outside the Cultural Palace in the rain, a group of ten young people just about to enter the theater pointed out that they expected to watch an interesting, informative and serious film.

After the film screening, inside the theater, a middle aged Armenian American man from Glendale, California, was interviewed about his thoughts on BROKEN. The first point he raised with Stefan was:

try to work in the Armenian perspective of what is happening here. Israel creates tension by not recognizing the Armenian Genocide which is hypocritical of them. By not recognizing, the Israelis are placating towards Erdogan so that he does not need to pay reparations to the Armenians. The Israelis are not making one step towards a solution. Palestinians have the right to survive and live on their land. No one is listening to the Palestinians. Hollywood is demonizing Palestine and as we know, perception triumphs reality. The governments are creating this divide. I am sure that there are good Turkish people and that Azerbaijani mothers do not want to send their sons off to war but what is going on in Armenia is killing me because we have already lost so much. If I see one more Armenian die by the hands of a Turk with a Jewish weapon, it hurts me even more. I am a third generation Armenian American. My four great parents were orphaned during the Armenian Genocide in 1915 committed by the hands of the Ottoman Empire. This film enlightened me tonight because I learned more about what Palestine is going through and how Israel is not a good world partner. Watching this film was very important. Palestinians have the right to survive and live their lives in Palestine. Armenians have the right to survive in Armenia; in Van, Kars, Ani and Artsakh (Nagorno-Karabakh). It is our land that Turkey and Azerbaijan occupy. The world has to stand up. For all atrocities. In Africa, Lebanon, Cyprus with the Greeks. We have to stop. Humanity has lost its way.

All religions should come together. We have to stop hurting each other and correct problems. This film is important in educational ways.

In our video recordings the gentleman can be seen getting overwhelmed by emotions and the senselessness of war, yet he appears to not quite give up the idea of armed resistance. He is deeply pensive about his own numbness of the situation once he stops talking into the camera. A while later, Stefan recounts this man calmly engaging in a conversation about BROKEN and its producer's discourse. He offered to promote BROKEN through his work in education in California. Very clearly his agitation during the debate had given way to reflection and openness for real debate.

Yerevan State University

On the same day as the Armenian film premiere, a screening and debate was organized at Yerevan State University. Four female International Relations students and two male students of Oriental Studies and Public Administration were interviewed. For all interviewees, their interests were based on the way the nature of their future careers or future professions in the field of the social sciences and was also their primary reason for their attendance. The student of Public Administration wondered if there could be a new way for Palestine to go forward. Two of the female students had a general interest in Conflict Studies and saw in the film a distinct link to Armenia drawing the parallel it being directly impacted by conflict at this moment in time.

All the YSU students interviewed were keen on taking the opportunity to ask questions and expressed hope in receiving answers about international law, international relations, and the Palestine Israel conflict prior to the screening.

After the debate those students expressed hope “to have many more events like this in the future” as they equally share an interest in the Palestine Israel conflict. One female student brought up “the humanitarian problems created by conflicts” and was disappointed by BROKEN's expressed weakness of international law, which she clearly saw as a major problem of the international community. All exiting students at Yerevan State University event clearly expressed their eagerness to learn more about the Palestine-Israel conflict and international law.

Golden Apricot Film Festival Yerevan

On 7th October at the Golden Apricot Film Festival, BROKEN had its first adverse experience in the series of events. During the afternoon screening it was not allowed to film entry and exit interviews. As there was no debate the feedback from the audience was hard to gauge. However, the attendance was relatively speaking good in one of the biggest venues of the film festival. During the main screening of BROKEN, and due mainly to insufficient advertising, and a wrong address given by the organizers, the audience was limited to only two dozen people, among them the Swiss Ambassador, a film maker, some artists and a number of academics. The ensuing debate was of great depth despite the limited number of attendees. However, filming documentary evidence was almost impossible due to the

vastness of the venue, the number of entry and exit points did not help to capture more than two interviewees, a male Lebanese-Armenian film maker and a female Armenian-American lady originally from Lebanon were interviewed.

The filmmaker was personally touched as he lives with conflict and the impacts of conflict on a daily basis in Lebanon. As a film maker he felt the film's quality and its messaging were of very high standard. He felt touched by the film because, as he said, "the sadness which comes with the realization that international law does not seem helpful to victims of conflict."

The lady had experienced the Israel-Palestine issue throughout childhood growing up in Syria and Lebanon. After having lived for two decades in Armenia, she is disappointed that international law does not offer conclusions nor resolutions in these long-lasting situations. Armenia is in the same situation as Azerbaijan, being occupied in parts but there are no changes in sight from an international law perspective. She said, "the law looks good from the outside, but you must look at it from within". She sees no fairness and is scared for the future of Armenia as she believes nothing can be done through international courts, neither.

The above excerpts from the numerous documented interviews are of course not entirely conclusive but give a sampled and still representative insight into the reaction of the diverse audiences the film was met by.

Thus, the second hypothesis of this study has also been verified significantly. It can be summed up as follows: a film conceived of in the specific, singular context of the Wall between Palestine and Israel can, in addition, be a catalyst for reflecting on and understanding other, nominally different conflictual contexts. This is because BROKEN uses International Law as the lens through which the film examines the reality on the ground (and not the other way around) and, thus, International Law becomes the common denominator through which to consider other conflictual contexts.

Many films, especially documentaries, are made every year with the focus on the Palestine-Israel conflict, although their narratives are framed and perhaps limited by the unique social, economic and political factors of the Palestine-Israel conflict itself. BROKEN's message is not limited in the same way and transcends its original context. It has meaning for different audiences because of its foundation in International Law and in the universal concept of justice.

5. Conclusion

Whilst watching BROKEN one realizes that many scenes speak for themselves. I conclude this study and the article by hoping that people share empathy everywhere and that this experience of BROKEN does not just go down memory lane. Films like these need to be seen and debated! People need exposure to projects which promote human rights and dignity and can potentially help ordinary people understand why international law is so important.

This study attempts to extract perceptions of influencers of culture, as I chose to call them here, and organizers of events as well as numerous individuals attending them. Working alongside those people while carrying out my academic work from the inception through to the execution of the Armenian tour of BROKEN was a unique experience.

To have helped instigate the plethora of events with screenings and debates, as well as meetings at the highest level of society, with audiences as varied as possible, deliberately chosen to be holistic, I see as a distinct note of success. This success, if you wish, is outside the realm of my academic study, but the study cannot stand on its own given the magnitude of the project including the given constraints in time and by remote organization.

Discourse theory mixed with Action Research methodological considerations proved to be the most helpful theoretical approach to attempting this action-driven research project. Not only was I part of the overall project, but I was also its greatest critique. Only Action Research Theory was able to let me wear both hats at the same time and without doubt as to the “scientific” approach of my study. I have no doubt in my mind that one can be researcher and researched at the same time. However, this is only possible if the researcher is vigorous at all times, aware of the position he or she is in at any given moment.

The two main research hypotheses, inherent, even if not overtly stated in the introductory parts of my article, have been validated conclusively. The fact that the film had been so openly embraced by the communities targeted for the ten-day tour is sufficient confirmation that BROKEN is not only appreciated in relation to the Palestine-Israel conflict but applies also to other such contexts.

The second hypothesis was no less convincingly verified by a great number of sampled attendees to the tour’s events. Entry and Exit interviews paint a broad picture of interest from those varied audiences in Armenia, appropriating and mutating some of the key inspirations of the BROKEN, making up new messages and meaning as necessitated by the Armenian conflict, a conflict also with International Law.

6. Acknowledgment

With the kind contributions from colleagues of The Trilogy, of which my article is part of, and also for the research assistance the AdvocacyProductions team carried out and documented in film for my research in Armenia. Special thanks go to the Director of Photography, Shareef Dana in St. Petersburg.

References

- AdvocacyProductions Sàrl. (n.d.). *AdvocacyProductions*. Retrieved from AdvocacyProductions: <https://advocacyproductions.ch>
- AdvocacyProductions Sàrl. (n.d.). *BROKEN*. Retrieved from BROKEN, the film: <https://broken-the-film.com>
- Golden Apricot International Film Festival. (2021). *Golden Apricot*. Retrieved from Golden Apricot 18th Yerevan International Film Festival: <https://www.gaiff.am>
- Athlone.Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture (European Commission). (2014). *Preparatory action 'Culture in EU external relations'*: Executive Summary, European Union.
- Chevalier, J. M., & Buckles, D. (2013). *Participatory Action Research: Theory and Methods for Engaged Inquiry*. London: Sage.
- Covey, J., & Miller, V. (1997). *Advocacy Sourcebook: Frameworks for Planning, Action, and Reflection*. Boston: Institute for Development Research.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. (S. Hand, Ed.) London:
- Dreyfus, H. L., & Rabinow, P. (1982). *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*. Brighton, U.K.: Harvester.
- Foucault, M. (2000). The Subject and Power. In J. D. Faubion, *Essential works of Foucault 1954-1984* (Vol. 3: Power). New York: The New Press.
- Foucault, M. (1994). Truth and Power. In J. D. Faubion, *Power: The Essential works of Michel Foucault 1954-1984* (pp. 111-133). London: Allan Lane/Penguin Books.
- Foucault, M., & Deleuze, G. (1977). Intellectuals and Power. In D. F. Bouchard, *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault* (pp. 205-217). New York: Cornell University Press.
- Gershman, J., Boudreau, V., Ethnic Studies and Development Center Research Te, & Konrad-Adenauer-Stiftung. (1997). *Policy influence: NGO experiences*. Quezon City: Ateneo Center for Social Policy and Public Affairs; Institute for Development Research; Konrad Adenauer Stiftung.
- Gibbons, M., Limoges, C., Nowotny, H., Trow, M. A., Scott, P., & Schwartzman, S. (1994). *New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. London: Sage.
- Gutting, G. (1994). *The Cambridge Companion to Foucault*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GmbH, Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ). (2017). *Assessment of issues and potential intervention in Culture and Creative Industry in Armenia*. SME Development in Armenia (SMEDA), Armenia.
- Hanks, W. F. (1989). Text and Textuality. *Annual Review of Anthropology*, 18, 95-127. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.18.100189.000523>
- Morris, R. C. (2007). Legacies of Derrida: Anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 36, 355-389. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.36.081406.094357>
- Mullaly, R. R. (1997). *Structural Social Work: Ideology, Theory and Practice*. New York: Oxford University Press.
- Pokoo, J., Lakitsch, M., & Wolter, S. (Eds.). (2015). *Humanitarian Assistance in West Africa and Beyond*. Austrian Study Centre for Peace and Conflict Resolution.
- Segev, E. (2019). Volume and control: the transition from information to power. *Journal of Multicultural Discourses*, 14, 240-257. <https://doi.org/10.1080/17447143.2019.1662028>
- Silverstein, M., & Urban, G. (Eds.). (1996). *Natural Histories of Discourse*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Van Dijk, T. (2005). Critical Discourse Analysis. In D. Schiffrin, D. Tannen, & H. E. Hamilton, *The Handbook of Discourse Analysis*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers.

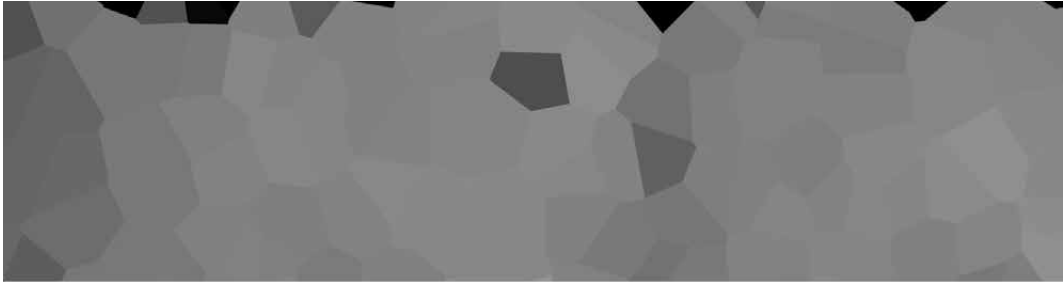


Image: Stefan Ziegler



Image: Azadeh Ghahvie

Right to education in Afghanistan and the impact of the media

El derecho a la educación en Afganistán y el impacto de los medios de comunicación

Abstract:

Over the years scholars have researched how societies in conflict develop educational practices and examined the part education plays in creating or sustaining conflict. Afghanistan, due to its changing regimes and general uncertainty, is among the countries with the lowest rates of enrolment in modern education and of adult literacy. Given the 2021 developments, this article will focus on the legal obligations regarding the access to education, the history of the situation, the possible impact of current events, the positive role media can have when it comes to providing information to people living in conflict and the tangible impact the media has on the enrolment percentages.

Keywords:

Afghanistan; gender equality; media; right to education; Taliban; women's rights

Resumen:

Por años, académicos han investigado cómo las sociedades en conflicto desarrollan sus prácticas educativas y han examinado el papel que desempeña la educación en la creación o el mantenimiento de los conflictos. Afganistán, debido a sus regímenes cambiantes y a la incertidumbre general, se encuentra entre los países con las tasas más bajas de matriculación en la educación moderna y de alfabetización de adultos. Dada la evolución en el año 2021, este artículo se centra en las obligaciones legales relativas al acceso a la educación, la historia de los hechos, el posible impacto de los acontecimientos actuales, el papel positivo que pueden tener los medios de comunicación a la hora de proporcionar información a las personas que viven en conflicto, y el impacto tangible que tienen los medios de comunicación en los porcentajes de matrícula.

Palabras clave:

Afganistán; derecho a la educación; derechos de la mujer; igualdad de género; medios de comunicación; Talibán

Małgorzata Marska,

Leiden University Law School and We
Share Ventures
The Netherlands

m.marska@umail.leidenuniv.nl

Número ORCID: 0000-0002-2628-7551

Enviado: 29/09/2021

Aceptado: 06/12/2021

Publicado: 15/01/2022

Summary. 1. Introduction. 2. Summary of the situation. 3. Scope of the relevant provisions. 4. Government's duties. 5. Analysis of the situation in the field. 6. Role of the Media. 7. Conclusion.

Como citar: Malgorzata, M. (2022). Right to education in Afghanistan and the impact of the media. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 201-213.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a10



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introduction

The situation of armed conflict in the Islamic Republic of Afghanistan (Afghanistan) has been ongoing since 1978. The case escalated when the armed uprising, instigated by various groups including the Taliban, transformed into guerrilla-type combat against the Government and its supporters, in an attempt to gain control. The groups allegedly, amongst others, executed a significant number of attacks against protected objects, including schools, mosques and hospitals. Consistent with Taliban's doctrine, women have been attacked and threatened via the means of "intimidation, death threats, abductions and killings". Resulting in women and girls not attending school or work due to the "climate of fear". On the other side, according to the International Criminal Court's (ICC) findings, the Taliban is believed to have conscripted or enlisted children under 15 and made them take part in the hostilities. (Situation in the Islamic Republic of Afghanistan (Public redacted version of "Request for authorisation of an investigation pursuant to article 15", 20 November 2017, ICC-02/17-7-Conf-Exp), 2017, pp. 7-60)

Given the recent events, the fall of Kabul on the 15th of August 2021, the writer wanted to take this opportunity to use this platform for advocacy for the conservation of women's and children's rights (Internacional Criminal Court, 2017; Bowcott, 2020). This piece will focus on the right to education, which is recognised by the Afghan Constitution and various international legal instruments, and the complications brought on by the existence of an armed conflict. To illustrate the magnitude of this issue, in 2019 around 3-5 million Afghan children were out of school (85% of whom are girls). This figure becomes more important when we notice that only 37% of girls is literate, compared to 66% of their counterparts (Human Rights Watch, 2019). It is abundantly clear that education has extensive influence on minors' development and their ability to exercise their freedoms, to develop skills, overcome discrimination and more broadly to live fulfilling lives (Human Rights Watch, 2009).

2. Summary of the situation

The armed conflict stems from the 1978 coup d'état, which put the People's Democratic Party of Afghanistan (PDPA) in power. The PDPA ruling led to "a massive repression, sparking local revolts and mutinies within the army". This, in conjunction with the disputes and coups inside the factions, caused the Union of Soviet Socialist Republics (USSR) to invade Afghanistan in 1979. Which in time gave a rise to the mujahideen, a "nationwide resistance movement among both tribal and urban groups". The mujahideen received aid, mainly weapons, from, among others, the United States (US). The USSR withdrew in 1988. However, both the US and the USSR carried on providing, military and economic help to their clientele. The Government was dependent on the militia groups, in return supplying them with USSR provided money and weaponry. When the USSR backed Government collapsed, in 1992, a four year long civil war between the rival mujahideen groups broke out. The groups executed various attacks and used excessive force, which resulted in the deaths of thousands of civilians and left vast parts of the capital in ruins ("Request for authorisation of an investigation pursuant to article 15", 2017). This chaos enabled the rise of the Taliban. (2017, pp. 10-11)

In regard to education, the PDPA led Government put pressure on an increase of the school enrolment numbers and introduced an adult study program. Those plans faced a considerable amount of criticism and educational institutions were deliberately targeted, by the mujahideen. The rural areas took the hardest beating. Many teachers got attacked or killed and the schools were ruined. The attacks against the sector persisted during the civil war. Later on, the schools became one of Taliban's main targets (Glad, 2009, p. 7). Taliban's oppression comprised of: "edicts restricting movement, the denial of the right to work, beatings and other physical abuse, arbitrary detention and a near ban on post-pubescent girls' education". The influence of these differed across the regions and the execution was inconsistent and unforeseeable (Human Rights Watch, 2010, p. 16).

The parents kept their children out of school due to fear, spread by means of "public announcements and night letters". Furthermore, the Taliban set school buildings ablaze or destroyed them using "IEDs, rockets and grenades". (2017, p. 61)

In 2003 the Asian Development Bank estimated that 80% of all school buildings had been damaged or were in ruins (Glad, 2009). Girls' schools were targeted disproportionately often ("Request for authorisation of an investigation pursuant to article 15", 2017). The United Nations research showed that during that period only 3% of girls received any form of primary education (Human Rights Watch, 2010). At the same time, there is reason to believe that the Taliban recruited and trained children under 15. According to the Human Rights Watch (HRW), boys starting at the age of six were recruited and taught religious subjects for as long as seven years (Human Rights Watch, 2016).

These children have allegedly been used to commit suicide attacks or carry munitions. This cycle continued until well after Taliban's "fall" in 2001 (between 2010 and 2014 the recruitment and use of 401 children was reported) (Situation in the Islamic Republic of Afghanistan (Public redacted version of "Request for authorisation of an investigation pursuant to article 15", 20 November 2017, ICC-02/17-7-Conf-Exp), 2017, pp. 74-65)

The general situation did not improve much directly after 2001 either. Over a thousand various attacks were reported (amongst them: grenades, night letters or verbal threats and murder of students and personnel) between January 2006 and December 2008 (Glad, 2009). However, in spite of the dangers, some home schools for girls were established, with the help of different UN organisations and NGO's working in the country (Glad, 2009). In 2002, around one million children were enrolled in formal education, and by the 2008-2009 academic year, this number exceeded six million (Glad, 2009).

From 2010 to 2021, the Taliban appeared to have mostly halted its attacks, they however continued to impose their (educational) policies via the means of threats and violence. In practice they still controlled the "school curricula, textbooks, hiring of teachers, and set other conditions such as bans on mixed education and on girls' secondary education" (2017, p. 73). Within their curricula the Taliban focused almost solely on religious studies and the children are usually not taught English (Giustozzi & Franco, 2020).

As of summer of 2021, after the announcement by US President Biden of the complete withdrawal of American troops from Afghanistan by 31 August 2021, the Taliban troops advanced across the country leading to the fall of capital Kabul on the 15th of August (Mohammad et al., *Standing with Afghanistan: Women's Rights and the Role of International Law*, 2021). Officially, the Taliban leaders have announced that they want to grant women rights "according to Islam". This however has been met with great skepticism, including by women leaders in Afghanistan. These worries have sadly become reality, seeing as this July the United Nations reported the number of women and girls killed and injured in the first six months of the year nearly doubled compared to the same period the year before (Mohammad & Sapiano, 2021). The Taliban in time also reimposed discriminatory restrictions on women, including the rule stating that women should not leave their homes without an accompanying male relative and have also requested households to marry off one of their daughters to the Taliban fighters. Girls have been banned from school and their freedom of movement has been severely restricted. This has resulted in fears over the re-introduction of the burqa and further discriminatory treatment of women (Mohammad et al., 2021). Some women have even had to destroy evidence of their education and life outside the home (Mohammad & Sapiano, 2021).

3. Scope of the relevant provisions

Nationally, article 43 of the 2004 Afghanistan's Constitution establishes that education "is the right of all citizens which shall be provided up to the level of the B.A. free of charge by the State". The administration must, as codified in articles 43 and 17, "devise and implement effective programs for a balanced expansion of education all over Afghanistan, provide compulsory intermediate level education" and "adopt necessary measures for promotion of education at all levels" (Human Rights Watch, 2016, p. 112)

However, when previously mentioned attacks happen, as part of armed conflict, the rules of International Humanitarian Law (IHL) apply simultaneously (Henckaerts & Doswald-Beck, 2005). IHL is the section of international law that deals with and regulates the conduct of hostilities (Melzer & Kuster, 2016).

IHL governs the military actions of the combatants and balances it against the principle of humanity and humane treatment. This area is made up of two paths: the law of The Hague (the law of war) and the law of Geneva (the humanitarian law) (Pictet, 1975). This piece only focuses on the second part.

To understand the applicability of this domain of law, we first must unravel the meaning of the armed conflict term. IHL distinguishes between two types of armed conflicts, namely: the international armed conflicts (between two or more States) and non-international armed conflicts (International Committee of the Red Cross (ICRC), 2008). Non-international armed conflicts, such as this situation, are defined, by the International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia in the Tadic case, as follows: "protracted armed confrontations occurring between Governmental armed forces

and the forces of one or more-armed groups, or between such groups arising on the territory of a State (party to the Geneva Conventions).

The armed confrontation must reach a minimum level of intensity and the parties involved in the conflict must show a minimum of organisation" (Prosecutor v. Dusko Tadic aka "Dule" (Decision on the Defence Motion for Interlocutory Appeal on Jurisdiction), 1995, pp. 561-568).

The universally ratified Geneva Conventions, lay down the groundwork in regard to International Law for humanitarian treatment during armed conflict (International Committee of the Red Cross (ICRC), 2009). In this case, it is art. 3 of the Geneva Conventions which is relevant as it encompasses "armed conflicts not of an international character occurring in the territory of one of the High Contracting Parties". This definition includes "armed conflicts in which one or more non-Governmental armed groups are involved" (International Committee of the Red Cross (ICRC), 1949, p. art.3). Which is the part the Afghanistan situation falls under (Office of the Prosecutor, 2017). In short, this article, in conjunction with art. 11 (which prohibits any form of derogation), strictly forbids attacks on civilians or civilian objects. Schools qualify as civilian objects, as long as they are not occupied and utilised by the enemy's armed forces. Students, teachers, and so forth are protected given their civilian status, unless they are "directly taking part in the hostilities" (Muzima, 2018). It is the Government's duty to then sufficiently grant that protection.

4. Government's duties

The committed acts can also be seen as human rights violations, which infringe on the people's right to education. Human Rights Law (IHRL) and IHL law have the same purpose namely protecting persons (Hyll-Larsen, 2010). During armed conflicts, the above explained IHL applies and is viewed as *lex specialis* (Anderson et al., 2011). Nevertheless, IHRL is continuously applicable, keeping in mind that some civil and political rights can be suspended or suppressed (derogated from) in case of "public emergency threatening the life of the nation, such as an armed conflict".

Besides what has been mentioned above, the Declaration of the Rights of the Child states that children due to their "physical and mental immaturity, need special safeguards and care, including appropriate legal protection" (Declaration of the Rights of the Child, G.A. res. 1386 (XIV), 14 U.N. GAOR Supp. (No. 16) at 19 (entered into force 20 November 1959), 1959). The Universal Declaration of Human Rights takes a similar approach: "motherhood and childhood are entitled to special care and assistance" (The United Nations General Assembly, Draft Committee, 1948). Pointing out that children are one of the most vulnerable parts of the population and have been given extra insurances under domestic and international law, especially during situations of armed conflict (International Committee of the Red Cross, 2020). More concretely, the Convention on the Rights of the Child (CRC) obligates the States to: "take all feasible measures to ensure protection and care of children who are affected by an armed conflict" (UN General Assembly, 1989, p. art. 38). One of the fundamental guarantees codified in Protocol II is that the children will obtain the required care and aid, especially:

“that they shall receive an education, including religious and moral education, in keeping with the wishes of their parents, or in the absence, of those responsible for their care” (UN General Assembly, 2000, p. art. 4(3)).

Concerning the use of child soldiers, article 38 of CRC, requires the States to: “respect and ensure respect for rules of international humanitarian law applicable to them in armed conflicts, take all feasible measures to ensure that under-15-year-olds do not take a direct part in hostilities, refrain from recruiting them into armed forces and give priority to the oldest when recruiting 15- to 18-year-olds” (UNESCO, 2007). Protocol II follows the same pattern. (UN General Assembly, 2000, p. art.1)

In addition to the above, the International Covenant on Economic Social and Cultural Rights (ICESCR) and the Convention on the Elimination of Discrimination against Women (CEDAW) establish the existence of similar duties, all of which have been ratified by Afghanistan (UN General Assembly, 1966; UN General Assembly, 1989).

However, the right to education is classified as a progressive right. By means of the ratification of the international agreements the State agrees to: “take steps . . . to the maximum of its available resources to the full realisation of the right to education” (UN General Assembly, 1966, p. art.2(1)) The law does not specify what level of education has to be put forward, except the following: “primary education must be compulsory and available free to all and secondary education must be available and accessible to every child”. (Convention on the Rights of the Child, 1990, art. 28)

The prohibition of discrimination, on the other hand, has a different legal standing. The Committee on Economic, Social and Cultural Rights, the body which interprets the provisions of the ICESCR, has stated that: “the prohibition against discrimination enshrined in art. 2(2) of the ICESCR is subject to neither progressive realisation nor the availability of resources; it applies fully and immediately to all aspects of education and encompasses all internationally prohibited grounds of discrimination”.

The Government is obligated to provide education “on the basis of equal opportunity and without discrimination of any kind irrespective of the child’s race, colour, sex, language, religion, political or other opinion, national ethnic or social origin, property, disability, birth or other status”. (Convention on the Rights of the Child, 1990, arts. 28(1), 2(1)) Meaning that, even though the applicable law allows the continuation of, for example, the existence of separate educational systems or institutions for the various genders, these have to “offer equivalent access to education, provide teaching staff with qualifications of the same standard as well as school premises and equipment of the same quality, and afford the opportunity to take the same or equivalent courses of study” (General recommendation No. 30 on women in conflict prevention, conflict and post-conflict situations, 1 November 2013).

Regarding the possibility of derogation, the Committee on the Rights of the Child stressed that States should “take measures to secure the rights of all children within their jurisdiction in times of armed conflict” and that “the principles of the Convention are not subject to derogation in times of armed conflict” (UN Committee on the Rights of the Child, 28 September - 9 October 1992).

Article 4 of ICESCR states that Governments can only make use of the derogation provisions if such is “determined by law only in so far as this may be compatible with the nature of these rights and solely for the purpose of promoting the general welfare in a democratic society”. (Government of Australia, 2020) The UN Committee established that these limitations have to be: “proportional and must be the least restrictive alternative where several types of limitations are available, and that even where such limitations are permitted, they should be of limited duration and subject to review”. Additionally, acts which are retrogressive to the fulfilment of the human rights have to be adequately justified (Australian Government Attorney-General’s Department). In general recommendation 73(c), the CEDAW Committee established that States should: “ensure that new constitutions provide for temporary special measures, apply to citizens and non-citizens, and guarantee that women’s human rights are not subject to derogation in states of emergency” (General recommendation No. 30 on women in conflict prevention, conflict and post-conflict situations, 1 November 2013).

5. Analysis of the situation in the field

As a result of the conflict, a vast number of children live too far from a school to be able to participate, which impacts girls particularly (Human Rights Watch, 2019). Before 2021, community-based education has granted access to education to many of these girls, however this was never meant to be a long-term solution. Additionally, even though the government schools are tuition- free, the families still face various costs. For example, they are still expected to buy the supplies and often must purchase textbooks (HRW, 2017, p. 20). These costs are generally enough for the children to be kept at home, seeing as around 25% of Afghan children has to work, for their household, to sustain through impoverishment. Girls “weave, embroider, beg, or pick garbage rather than study”. (HRW, 2019, p. 4) Moreover, parents frequently prefer to grant the access to education to the sons, “girls’ education is seen as wholly undesirable or acceptable only for a few years before puberty” (recognising that in Afghanistan 30% of girls gets married under 18, which indisputably leads to discontinuation of their education) (Blum et al., 2019).

Even if they overcome these first hurdles, the absence of infrastructure, materials and monitoring frequently results in the children “studying in a tent with no textbook for only three hours a day” (Blum et al., 2019). Around 41% of government schools does not have actual buildings, even when they do, they are overpopulated most of the time (Human Rights Watch, 2019). In addition, the existing buildings are often “damaged, decrepit and lacking furniture and supplies”. One- third of the schools lacks non- toxic tap water and over half does not have toilets. Lastly, as of before 2021, overcrowding, as a consequence of the prescribed gender segregation, lead to schools having to split the days into two or three parts, creating an insufficient amount of time to correctly cover the curriculum.

On the other side, teaching is no longer viewed as a preferable profession and adults with an insufficient level of education and training are recruited for the positions (HRW, 2017, p. 21). Furthermore, there is a general shortage of professionals (Centner, 2012). The lack of accountability

results in situations where the teachers are often not present and usually do not get replaced. This combined with the deficit of, especially female teachers prepared to be stationed in the rural regions has undercut the success of the undertaken efforts.

Moreover, the teachers face many obstacles such as: “short school shifts, gaps in staffing, low salaries (often under US\$100 a month) and the impact of poor infrastructure” (HRW, 2017, p. 22). Additionally, the present corruption, in its various forms, undermines the sector notably (Centner, 2012).

The previously explained legal framework requires the Government to ensure that all children are able to receive sufficient education. It obligates the States to abstain from hampering the exercise of the right to education, such as the refusal of access to certain individuals or groups. They are also required to take preventative measures to ensure that third parties do not undermine the application of the right education, for instance sheltering primary schools from attacks.

Violations can take place through either acts of commission (when the Government actively interferes or permits others to interfere with the exercise of the right) or omission (when the Government does not undertake any action to actualize the right, even when it has the essential resources). Three main ways in which a State can violate its duty are: (legislative) retrogression, discrimination and failure to take measures to provide accessible education (Anderson, Hofmann and Hyll-Larsen, 2011, pp. 111-112).

As of 2019/2020, Afghanistan spent around 13% of its public expenditure and 4% of its GDP on education, which is less than prescribed by UNESCO (Human Rights Watch, 2019). The reality, as illustrated above, is that to this day a significant number of minors still does not receive basic education and even if they do it often does not surpass class nine. There is no effective way of locating out-of-school children and (re)enrolling them. The families who choose to keep their children at home do not face any consequences (HRW, 2017, p. 41). The ongoing attacks and the lack of resources create real obstacles (Human Rights Watch, 2019, p.6; Beaumont, 2019). Furthermore, given the present gender norms, attempts to encourage parents to educate their daughters could be seen as controversial and result in violence (Sudduth, 2009, p. 584). The situation after the summer of 2021 remains highly uncertain, however it is clear that women and girls will be highly disadvantaged.

6. Role of the Media

This century (social) media plays a significant role with regards to the spread of the information about people’s rights and the situation on the ground when it comes to their violations. Furthermore, the documentation of current affairs is all the more important in the pursuit of justice, as an educational tool as well as possible evidence. Film is also commonly being used for advocacy, fundraising, illustrating the plight of the people, in real time allowing for significant impact. Protests such as the one organized by Afghan women in Kabul against Taliban rule, the regime’s new curbs on their rights and Pakistan’s influence on the country are now being broadcasted visually (live) all over

the globe. Cell Phones are now being used as cameras, replacing the more rigid camera teams, which allows for flexibility and to capture and post the ongoing events immediately. Images taken at the airport during the evacuation will stay in the minds of people for at least a generation, the quality of the footage being insignificant. Phones have become the witness of the day, allowing for messages such as “We want equal rights, we want women in government,” and “Why is the world watching us silently and cruelly?” are being seen directly by key players (Bloch, 2021).

It is vital for the younger generation to see messages like the ones mentioned above and to understand the importance of what they stand for. This shift in thinking is enabled by various platforms, the media being the most convenient and accessible one. Alongside the previously mentioned more broad messages, the importance of education, especially for girls has been explicitly expressed in various (news) reports, which have been watched by an extensive part of the population. Even though the following is extremely hard to measure, it has at least planted a seed in the citizens/ parents’ minds, which will hopefully lead to them following through and putting emphasis on their children receiving education.

7. Conclusion

The law is clear, every child deserves to receive an education, no matter the conditions prevailing in their country of residence (Azhar, 2012). Additionally, education in situations of armed conflict is especially important, given that these children are the most vulnerable to various types of exploitation (Richards, 2011). Despite the allocation of humanitarian aid “poor security in many parts of the country, lack of infrastructure and inadequate numbers of trained personnel” severely restrict the ability to realise a substantive upswing, these issues will only become more pressing as the situation develops over the next couple of months of 2021 (Human Rights Watch, 2004). The visual media plays a vital role in keeping an eye on the situation allowing politicians and civil society to put pressure on the Taliban, and to amplify the voices of the girls and women in the country encouraging the various aid organisations to continue to take action to help the most affected and endangered (Azhar, 2012). In doing so, even though it is extremely difficult to extract the exact numbers from the field at the moment, raising awareness about the importance of keeping the schools accessible, especially for girls.

References

- Anderson, A., Hofmann, J., & Hyll-Larsen, P. (2011, November). The Right to Education for Children in Emergencies. *Journal of International Humanitarian Legal Studies*, 2(1), 84-126.
- Australian Government Attorney-General's Department. (n.d.). Right to education. Public sector guidance sheet. Australian Government Attorney-General's Department: <https://www.ag.gov.au/rights-and-protections/human-rights-and-anti-discrimination/human-rights-scrutiny/public-sector-guidance-sheets/right-education>
- Azhar, R. (2012). The Taliban's War on Schools: Protection of Schools and Children's Right to Education. *Children's Legal Rights Journal*(52).
- Bakare, S. (2018). Boko Haram and the child's right to education in Africa: Examining the accountability of non-state armed groups. *African Human Rights Law Journal*(18), 146-170.
- Beaumont, P. (2019, May 28). 'Senseless': attacks on schools soar in Afghanistan – report. *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/global-development/2019/may/28/attacks-schools-soar-afghanistan-report-unicef>
- Bloch, H. (2021, September 9). Afghan Women Are Protesting For Their Rights. NPR:<https://www.npr.org/2021/09/09/1035214735/women-afghanistan-protest-taliban?t=1632595846598>
- Blum, R., Mengmeng, L., Pasha, O., Rao, C., & Natiq, K. (2019, March). Coming of Age in the Shadow of the Taliban: Education, Child Marriage, and the Future of Afghanistan From the Perspectives of Adolescents and Their Parents. *J Adolesc Health*, 64(3), 370-375.
- Bowcott, O. (2020, March 5). Senior ICC judges authorise Afghanistan war crimes inquiry. *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/law/2020/mar/05/senior-icc-judges-authorise-afghanistan-war-crimes-inquiry>
- Brown, G. (2018, March 8). Every child in the world has the right to a safe school. *Gulf News*: <https://gulfnws.com/opinion/op-eds/every-child-in-the-world-has-the-right-to-a-safe-school-1.2184857>
- Burch, E. (2005). Rhetoric or Rights?: When Culture and Religion Bar Girls' Right to Education. *Virginia Journal of International Law*, 44, 1073-1144.
- Centner, A. (2012). Implementing International Anti-Corruption Standards to Improve Afghanistan's Education System. *Journal of International Law*, 44(3).
- Coalition for the International Criminal Court. (2014, May 7). Victim-centered approach crucial to success of international justice. *Coalition for the International Criminal Court*: <https://www.coalitionfortheicc.org/news/20140507/victimcentered-approach-crucial-success-international-justice>
- General recommendation No. 30 on women in conflict prevention, conflict and post-conflict situations. (1 November 2013). *Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women*.
- Giustozzi, A., & Franco, C. (2020). The Ongoing Battle for the Schools Uprisings, Negotiations and Taleban Tactics. Executive Summary, *Afghanistan Analysts Network*.
- Glad, M. (2009). Knowledge on Fire: Attacks on Education in Afghanistan. Risks and Measures for Successful Mitigation. CARE International on behalf of the World Bank and the Afghan Ministry of Education. CARE International.
- Hanna, I. (2011, May 25). 651 Afghan Schools Close This Year Due To Terrorist Activity. *The Huffington Post*: https://www.huffpost.com/entry/651-afghan-schools-close-_n_155271?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_

- sig=AQAAAA oeVZwGNsTl9mT_CWf_KvWOG9MwM3EJtZc_qPYnq_hwRVMVeZTrODjPvnqTU-aCpgXx7Wz88
DLkALZkkGFbhqLXR1pDd2lY9RwUspMdFgc
- Henckaerts, J.-M., & Doswald-Beck, L. (2005). Customary International Humanitarian Law (Vol. Volume I: Rules). Cambridge/New York: International Committee of the Red Cross (ICRC) / Cambridge University Press.
- Horowitz, J. (2010). Human Rights, Positive Obligations, and Armed Conflict: Implementing the Right to Education in Occupied Territories. *Journal of International Humanitarian Legal Studies*.
- Human Rights Watch. (2009). "We Have the Promises of the World" Women's Rights in Afghanistan.
- Human Rights Watch. (2010). The "Ten-Dollar Talib" and Women's Rights. *Afghan Women and the Risks of Reintegration and Reconciliation*.
- Human Rights Watch. (2016). Afghanistan: Taliban Child Soldier Recruitment Surges. Children Trained in Madrasas to Fight, Plant IEDs.
- Human Rights Watch. (2019). Submission to the Committee on the Elimination of Discrimination against Women. Review of Afghanistan's third periodic report – 75th Session: December 2019.
- Hyll-Larsen, P. (2010). The right to education for children in violent conflict. UNESCO.
- International Committee of the Red Cross (ICRC). (1949). Geneva Convention Relative to the Protection of Civilian Persons in Time of War (Entry into force: 21 October 1950). Fourth Geneva Convention. Geneva.
- International Committee of the Red Cross (ICRC). (2008). How is the Term "Armed Conflict" Defined in International Humanitarian Law? Opinion Paper.
- International Committee of the Red Cross (ICRC). (2009). The Geneva Conventions of 1949: origins and current significance.
- International Committee of the Red Cross. (2020). Derogations. ICRC Law & policy: <https://casebook.icrc.org/glossary/derogations>
- Melzer, N., & Kuster, E. (2016). *International humanitarian law: A comprehensive introduction*. Geneva: International Committee of the Red Cross (ICRC).
- Mohammad, A., & Sapiano, J. (2021). As the Taliban returns, 20 years of progress for women looks set to disappear overnight. *The Conversation*.
- Mohammad, A., Gerry, F., & Frode, K. (2021, August 6). Standing with Afghanistan: Women's Rights and the Role of International Law. *OpinioJuris*: <http://opiniojuris.org/2021/08/06/standing-with-afghanistan-womens-rights-and-the-role-of-international-law/>
- Muzima, A. (2018). Reimagining the Scope of Children's Legal Protection During Armed Conflicts Under International Humanitarian Law and International Criminal Law. *Western Journal of Legal Studies*, 8(1).
- Office of the High Commissioner for Human Rights. (1999). CESCR General Comment No. 13: The Right to Education (Art. 13). In 8 (Ed.), *Twenty-first Session of the Committee on Economic, Social and Cultural Rights*, (p. December).
- Pictet, J. (1975). *Humanitarian law and the protection of war victims*. Geneva: Henry Dunant Institute.
- Prosecutor v. Dusko Tadic aka "Dule" (Decision on the Defence Motion for Interlocutory Appeal on Jurisdiction), IT-94-1 (Appeals Chamber October 2, 1995).

Reynolds, M. (2021, August 16). As the Taliban returns, 20 years of progress for women looks set to disappear overnight. *The Conversation*: <https://theconversation.com/as-the-taliban-returns-20-years-of-progress-for-women-looks-set-to-disappear-overnight-165012>

Richards, T. (2011). *The War Is over but the Battle Has Just Begun: Enforcing a Child's Right to Education in the Wake of Armed Conflict*. *Penn State International Law Review*, 29(4).

Shaheed, A. (2016, September 18). Minister of Education Assadullah Hanif Balkhi said on Sunday a recent study has found that only six million Afghan children are at school – contrary to the 11 million as previously stated by the former government. *Tolo News*: <https://tolonews.com/afghanistan/education-minister-sets-record-straight-only-six-million-scho>

Situation in the Islamic Republic of Afghanistan (Judgment on the appeal against the decision on the authorisation of an investigation into the situation in the Islamic Republic of Afghanistan), ICC-02/17-138 05-03-2020 2/35 NM PT OAA4 (Appeals Chamber March 5, 2020).

Situation in the Islamic Republic of Afghanistan (Public redacted version of “Request for authorisation of an investigation pursuant to article 15”, 20 November 2017, ICC-02/17-7-Conf-Exp), ICC-02/17-7-Red 20-11-2017 1/181 NM PT (Internacional Criminal Court November 20, 2017).

Sudduth, J. (2009). *CEDAW's Flaws: A Critical Analysis of Why CEDAW Is Failing to Protect a Woman's Right to Education in Pakistan*. *The Journal of Law of Education*, 38.

The United Nations General Assembly, Draft Committee. (1948). *Universal Declaration of Human Rights*. *Universal Declaration of Human Rights: Adopted and proclaimed by UN General Assembly Resolution 217 A (III) of 10 December 1948 Text: UN Document A/810*.

UN Committee on the Rights of the Child. (28 September - 9 October 1992). Report adopted by the Committee at its 46th Meeting, on 9 October 1992. *Committee on the Rights of the Child Second session*. Geneva.

UN General Assembly. (1959). *Declaration of the Rights of the Child, G.A. res. 1386 (XIV), 14 U.N. GAOR Supp. (No. 16) at 19 (entered into force 20 November 1959)*. UN General Assembly.

UN General Assembly. (1966). *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights res. 2200A (XXI) of 16 December 1966 entry into force 3 January 1976, in accordance with article 27. International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights*.

UN General Assembly. (1989). *Preamble of the Convention on the Rights of the Child, G.A. Res.44/25 (entered into force 1990)*. UN General Assembly, 44th Sess.

UN General Assembly. (2000). *Optional Protocol to the Convention on the Rights of the Child on the involvement of children in Armed Conflict (General Assembly resolution A/RES/54/263 of 25 May 2000, entered into force on 12 February 2002)*.

UNESCO. (2007). *Implementation Handbook for the Convention on the Rights of the Child*.

UNESCO. (2016). *Education 2030: Incheon Declaration and Framework for Action for the implementation of Sustainable Development Goal 4: Ensure inclusive and equitable quality education and promote lifelong learning opportunities for all*.

Watch, H. R. (2004). *Between Hope and Fear. Intimidation and Attacks against Women in Public Life in Afghanistan*. A Human Rights Watch Briefing Paper.



Image: Azadeh Ghahvie



Image: Golnaz Chahvei

Golnaz Chahvei
2018

From Action Research to Action Learning: How can film communicate

De la Investigación en Acción al Aprendizaje en Acción: Cómo puede el Cine Comunicar

Abstract:

This article forms part of the emerging issue of Learning Alliances (LA), in the field of education of vulnerable and disempowered children. On a theoretical level, a rigorous application of participatory action research methodology is presented to tease out the potential for knowledge exchange through a Learning Alliance approach in conjunction with best practices of film in this field. LA on a theoretical level is readily conceivable based on communicative action in a Habermasian sense.

Keywords:

Learning Alliance; Participative Action Research (PAR); Habermas; communicative action; film

Resumen:

Este artículo forma parte del tema emergente de Alianzas de Aprendizaje (LA), en el campo de la educación de niños vulnerables y desamparados. A nivel teórico, se presenta una aplicación rigurosa de la metodología de investigación-acción participativa para descubrir el potencial del intercambio de conocimientos a través de un enfoque de Alianza de Aprendizaje junto con las mejores prácticas cinematográficas en este campo. LA, en un nivel teórico es fácilmente concebible basada en la acción comunicativa en un sentido Habermasiano.

Palabras claves:

Alianza de aprendizaje; Investigación Acción Participativa (PAR); Habermas; acción comunicativa; película

Azadeh Ghahvie

LearningAlliance the NGO
Geneva, Switzerland

azadeh.ghahvie@advocacyproductions.ch
<https://orcid.org/0000-0002-9671-6825>

Enviado: 01/10/2021
Aceptado: 20/11/2021
Publicado: 15/01/2022

Sumario. 1. Introduction. 2. Philosophical Background of PAR: from Self-reflective Praxis to Communicative Action. 3. Action Research and Action Learning; Two Sides of the Same Coin? 4. Alliance for Learning through New Modes of Action for Knowledge Production. 5. Breaking the Monopoly of Knowledge through Participation of the Oppressed. 6. Principle of PAR and Learning Alliance. 7. Action Learning - A Self-reflective Praxis. 8. PAR and Praxis of Learning Alliance through Films: Preliminary Findings. 9. Conclusion.

Como citar: Ghahvie, A. (2022). From Action Research to Action Learning: How can film communicate. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 215-225.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a11



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introduction

"You cannot understand a system until you try to change it" (Lewin recited in MacDonald, 2012)

Participative Action Research (PAR) had no disciplinary or political orientation at the beginning, but it is known mainly as a breakthrough among empiricist approaches and positivism in social science. Looking at it from a practice-oriented point of view, Rahman (1999) sees the origin of PAR mostly in rural areas in the less privileged countries:

PAR has been initiated by so-called "voluntary" bodies, variously called "social action groups," "non-governmental organizations" or, to use a more recent nomenclature that is functionally more communicative as well as challenging, "self-reliance-promoting organizations" or SPOs (p. 18).

"As with all great things, it had no single inventor. Nobody discovered it, it was the result of an atmosphere by the clash between clear-cut scientific explanations and rough reality", stated Alfredo Molano in his opening speech at the World Congress on Participatory Convergence Knowledge (1997). He believed PAR emerged to add an ethical dimension to science and has done a good job in that respect. Two main reasons are behind this; first, PAR had lived a life of two decades by 1990s and researchers had experienced to walk beside the researched and not a step ahead; secondly, researchers had decided not to stay away and assist the state than fighting it (Molano, 1997).

Back in 1977 in Cartagena World Symposium on Action Research and Scientific Analysis, one of the milestones of PAR's concept of participation was laid down. Going beyond development issues and partnership with government in a representative democratic context, as defined by Huntington (1976), participation was conceptualized to break through the subject-object relationship of the researcher and researched and their union despite recognition of their otherness.

PAR was born from left traditions of thought with roots in a new interpretation of historical materialism; however, Marxism's anti-culture approaches and rigid principles were no longer helping to reconstruct the actual life of ordinary people. At the beginning, PAR can be seen as the offspring of nationalistic spirit to build new nations' voices criticizing colonial scholarship and struggling against oppressive governments in many parts of the world. However, it did not flourish on the same ground in the so-called global South. Unlike Latin America in which it was understood in a post-colonial political context, initially criticizing modernization and its implications, in Africa it was associated with a practical need to address the gap between academia and actual reality concerning national development (Swantz, 2016).

Among other social sciences, Action Anthropology was pioneer in challenging the concept of disinterested science in 1948. In 1960s universities in Africa started AR on the ground that social science did not produce "a high-quality ethnographic portrait" and the social science tradition of thanking the "informants" was inadequate. They called for equal share of knowledge by the researcher and the researched. Introduction of PAR to politics resulted in a tendency to give voice to the voiceless (Swantz, 2016, pp. 31-32)

2. Philosophical Background of PAR: from Self-reflective Praxis to Communicative Action

From a philosophical point of view, PAR can be traced back to the Critical Theory of the Frankfurt School, especially to Jürgen Habermas' views (Kemmis et al., 2014). From the advent of the social sciences, all studies/research have attempted to understand the 'other', be it social life, an object, or a person (Outhwait recited in Kemmis, 2014). This attempt to understand the other has given birth to hermeneutics, the methodology of interpretations. The pioneer philosopher of this school, Hans-Georg Gadamer in *Truth and Method* (1975) refuses to conceive this interpretation as a scientific method. Gadamer articulates what he calls 'effective-historical consciousness', which implies that people including historians are embedded in the culture and history that have shaped them. In his own words "the historian's (self) consciousness of how history is effective in her or his own historicity, actively influencing her or his interpretations (via 'prejudices' or taken-for-granted assumptions)" (Gadamer recited in Kemmis et al., 2014, p. 125). He is convinced that people are shaped more by the history and culture of their community as by their own reasoning. Therefore, by exploring the links between language and thought, in a Foucauldian sense, and how they shape the way we see or not see certain things, which is bound to ideology, he challenges the application of scientific methods to interpretation.

In another take on this, one of the main founders of the Frankfurt School, Max Horkheimer (1972) explains critical theory as a theory to overcome social injustice (Kemmis, 2014). He challenges positivistic science, which always distinguishes between 'value' and 'facts' and emphasizes the concept of critique in exploring unjust or inhumane structures and practices. In discovering unjust conditions, PAR has laid its foundation on a Habermasian notion of self and an 'extra-individual' characteristic of 'practice/praxis' (Kemmis et al., 2014, p. 126).

According to Schön (1993) a critical participatory action researcher is a 'self-reflective practitioner' whose self is shaped by a 'plurality'. This self is "constructed through developmental-historical, cultural-discursive, social and material-economic interactions between people" (Habermas recited in Kemmis et al., 2014, p. 126). As a result, there is no subjectivity and how the self understands these unjust or inhumane practices is subject to the contextual conditions enumerated by Habermas. What he suggests is to study the practices and structures with a type of communication which he calls 'communicative action'. To do so there are four main conditions: first, everybody who can contribute to a 'controversial validity claim' should be included. Second, no one should be deprived of an equal opportunity to express themselves and everybody should enjoy the right to be engaged in communications. Third, there is no place for illusion or deception on the side of the participants. They should genuinely mean what they do or say. Fourth, communication should be free, with all types of coercion excluded. He suggests these four measures to be checked at all stages to evaluate the validity of the claims.

Habermas objects to Gadamer's concept of 'understanding' in linguistic context of practice by stating its occurrence in trans-individual context of language. He believes that understanding and language happen in discourses in which the relation of power has already been shaped and thus warns against solitary self-reflection:

The self-reflection of a lone subject... requires a quite paradoxical achievement: one part of the self must be split off from the other part in such a manner that the subject can be in a position to render aid to itself. ... [Furthermore], in the act of self-reflection the subject can deceive itself. (Habermas recited in Kemmis, 2014, p. 127).

Habermas introduces the concept of 'intersubjectivity' in *The Truth and Justification* to face the challenge exposed by self-reflective communicative action (Kemmis, 2014). There he argues that truth is not understood in individuals' consciousness but in an intersubjective space where different life-worlds are interwoven. Afterwards, he emphasizes that communicative action is different from strategic action in that the former does not look for pre-planned outcomes (Kemmis, 2014).

Based on this theoretical backbone, Kemmis and McTaggart (2014) defined participative action research as:

A form of collective self-reflective enquiry undertaken by participants in social situations in order to improve the rationality and justice of their own social or educational practices, as well as their understanding of these practices and the situations in which these practices are carried out. (Kemmis et al. recited in Kemmis, 2014, p. 122).

Therefore, there are two main focal points in Kemmis definition of critical participative action research: understanding of the situation and self-reflective practices. By practice, he means a neo-Aristotelian definition of the word, which is better known as praxis. He defines praxis as a "morally informed, committed action, oriented by tradition, that responds wisely to the needs, circumstances and particulars of a practical situation" (Kemmis, 2014, p. 135). Fals-Borda (1999) believes one of the first concepts on which PAR has been founded is praxis. Tracing it back in Marx's *Theses on Feuerbach* and Hegel's dialectics, she shows how praxis moved away from 'social engineering of humans' to be 'the science of Proletariat' (p. 156).

In conclusion, in Kemmis' pioneering undertaking in formulating the philosophical aspect of PAR, he emphasized that it often emerges in the context of social movements as an 'engaged research' to find ways to change the situation. People feel they are alive in a 'universalistic' way to make changes in their own history, and therefore, it is 'emancipatory' (Kemmis, 2014, p.135). Having roots in the thoughts of Antonio Gramsci in turning common sense to "good sense", an emancipatory phase initiated through which knowledge becomes a tool to request social justice by asking "knowledge for whom or what?" (Fals-Borda, 1999).

3. Action Research and Action Learning; Two Sides of the Same Coin?

Mike Pedler and John Burgoyne (2016) distinguish Action Learning (AL) from other types of action research by the priority it allots to action and to the learning of the people who are concerned with the problem in question. It is highly skeptical of the approaches and solutions offered by experts and is more generally understood as 'ethos' or broad approach rather than a set of techniques for learning (Pedler & Burgoyne, 2016). With political and personal drive to criticize the current situation and change it for better, action learning is a process of self-development for the researcher herself/himself.

"Action Learning originates with Reginald Revans (1907–2003), who was variously an Olympic athlete, a student of nuclear physics, an educational administrator, and a professor of management." (Pedler & Burgoyne, 2016, p. 319). He believed that systems, which are designed for humans, should be developed in a way that benefit people depending on them the most. In order to do so, he emphasized one should not only look for solution in libraries and academia but also in social laboratories and fieldworks. In 1920s and 1930s, Marry Parker Follett stated that knowledge should be sought wherever it might be found despite any hierarchical tendency for classification of it (Pedler & Burgoyne, 2016).

Action Learning is different from Action Research emerging more as a resistance to the domination of the "expert over learner" or the so-called 'book culture' rather than as general reaction against positivism (Pedler & Burgoyne, 2016, p. 320). It addressed a biased cultural misconception making people believe by talking/writing about a problem, they are actually doing something about it. AL's main undertaking is to assist people to "learn how to solve a problem" (Pedler recited in Pedler & Burgoyne, 2016, p. 320).

However, like AR, AL resists accepting one single definition. Revans (1966) maintains there are three main components for AL; first, people who are concerned about the problem and are ready to take on the responsibility for that. Second, (the) problem(s) to be addressed and acted upon. Thirdly, a group of colleagues (he mentions six or more), who meet regularly to tackle the problem. However, Pedler (2016) challenges this definition as he believes it is not comprehensive enough and meant more for an organizational context.

4. Alliance for Learning through New Modes of Action for Knowledge Production

Gibbons (2012) discussed the emergence of new mode of production of knowledge, which he called mode 2, side by side the traditional mode 1. This heuristic mode rebels against the Western culture of scientific versus non-scientific, where science was synonymous with knowledge (Gibbons, 2012). Mode 1 generally refers to "a complex of ideas, methods [and] norms ... [in which] the problems are set and solved in a context governed by the largely interests of a specific community" (Gibbons, 2012, pp. 2-3). It tends to be disciplinary, homogenous, and hierarchical. By contrast, in mode 2, "Knowledge is always produced under an aspect of continuous negotiation, and it will not be produced unless and until the interests of various actors are included" (Gibbons, 2012, p.4).

The difference between mode 1 and 2 does not only lie in its sources for and approach towards knowledge production, but in communication of the results. Unlike reporting in academic journals, in mode 2 everything is communicated with those who had participated in production and diffusion of the knowledge (Gibbons, 2012). On the other hand, the particular result achieved might or not become a “cognitive site” for further/future problems, and however, remain particularly open to for “closer interaction of knowledge production with a succession of problem contexts” (Gibbons, 2012, p.5).

Mode 2 is not a planned central body; therefore, it is organizationally diverse and heterogeneous. It is decentralized in the sense that, knowledge production is encouraged from miscellaneous sources including non-academia, non-governmental, governmental, think-tanks, laboratories, etc. Moreover, ways of communications are also as diverse as the modes of knowledge production, for example electronic, informal, and social interactions, etc. (Gibbons, 2012). And finally, because of transdisciplinary approach of this mode, more subfields are being born out of disciplines and in long term it will result in the glorification of more expertise with ‘finer specialty’ (Gibbons, 2012, p.6).

When it comes to quality control, Gibbons suggests peer reviews through which control and quality reinforce each other mutually. These reviews are done by people who have been working on the problems, and quality is no longer a set of pre-determined criteria. Representing a wider social composition, quality is not restricted to the views and judgements of disciplinary peers with the same intellectual interests, who consider themselves as the gatekeeper of that specific discipline (Gibbons, 2012).

Concluding his argument by methods of producing knowledge in mode 2, Gibbons (2012) emphasizes that “communications are crucial. At present this maintained partly through formal collaborative agreements and strategic alliances and partly through informal networks backed up by rapid transportations and electronic communications... it is one of the imperatives of Mode 2, that exploitation of knowledge requires participation in its generation.” (p. 15, emphasis added).

5. Breaking the Monopoly of Knowledge through Participation of the Oppressed

As we discussed earlier, one of the main preoccupations of PAR is to establish social justice. In that sense, PAR has been inspired by ‘class struggle’ rooted in historical materialism. However, it stands against the elite interpretation that put much of the responsibility of social change on the shoulders of the “vanguard” with a more “advanced consciousness” than that of the masses’ (Rahman, 1999, p.3). PAR maintains the only way to liberate people is through their own consciousness. Otherwise stating, PAR is not only seen as a break-up with the right but as a reaction to the crisis of the left as well. The oppressed groups identify themselves with the PAR process and take lead by participating authentically through *vivencia*, Spanish word for “inner life-experience” or living actually through something very close to Habermasian “life-world” concept, and transform their situation (Fals-Borda, 1999, p.11).

Consequently, Fals-Borda (1999) argues for a PAR to succeed, there should be shared codes of communication between internal and external components of change. These codes which are acting as animators should marry the external or Cartesian academic elements with experiential practices or combine elite and popular knowledge. Rahman (1999) states while combining knowledge and practice, PAR should beware of creating a new jargon as its ultimate goal is to return the legitimacy of knowledge production to the people.

The first step to make the scene ready for the participation of the oppressed is to raise the people's awareness through "conscientization" in the words of Paulo Freire (Rahman, 1999). He believes "conscientization is a process of "self-awareness-raising through collective self-inquiry and reflection" which is reminiscent of Habermas' intersubjectivity and communicative action (Rahman, 1999, p.17). To Freire, however, the researcher should be fully aware not to reduce the whole process to merely transfer of the knowledge but to build the capacity and confidence to produce it. Moreover, to establish a real subject-to-subject relation between the researcher and the researched will not be an easy task as the people have always been subjugated to traditional up-down structures and they might lack the self-image and confidence to be put in decision-making positions. On the other hand, to put the self-image aside might not be an easy task on the side of the researcher, that is why a PAR should develop research initiated and monitored by people in different stages of its implementation. Therefore, as Foucault (1980) has put it, we must be content to "develop a more modest conceptual systematization of heretofore 'subjugated knowledges' as a more stimulating and creative task" (Fals-Borda, 1999, p.162).

6. Principle of PAR and Learning Alliance

Despite the vast inclusive range of characteristics and philosophical backgrounds mentioned for PAR, Swantz (2014) believes that there are some principles for it. First, in PAR the starting point is always a practical situation, and the researcher should have a systematic participation by which he/she can put himself/herself in the place of the researched and appear as a partner but be aware of the fact he/she represents a different class or social group. Among other types of PAR, three types of empirical-analytical, hermeneutic (interpretational), and critical participative action research are more well-known according to Stephan Kemmis. However, irrespective of its type, there seems to be a consensus on these criteria for PAR: it should always be transparent, carried out with a researcher with good research skills, and with compatible objectives and means of research (Swantz, 2014).

According to Fals-Borda (1999) at least thirty-two schools have been found related to the concept of participation in social, economic, and political research.

7. Action Learning – A Self-reflective Praxis

As an educator, researcher, and NGO coordinator for over eight years, I continuously undertook research into the significance of quality education by NGOs working with refugees and underprivileged children. My work entailed carrying out field research and since April 2016 when I joined

LearningAlliance: Sharing Knowledge across Borders NGO in Geneva as a voluntary researcher, most of my research has focused on qualitative education and the establishment of knowledge sharing networks. As an NGO person I was aware of the importance nongovernmental organizations afford to those marginalized groups. As I am a firm believer that sustainable access to education can only materialize through participation on all levels, I felt compelled to apply Participative Action Research rigorously this study, as an underlying paradigm, to hear those whose voices are not readily heard.

Ever since engaging in discourse about PAR and LA, I found out using short films and videos as a case study both in academic set-ups and in workshops with humanitarian practitioners can have significant pedagogical impact. Given the researcher background, speaking "A Learning Alliance (LA) in Education for Vulnerable Children; NGOs Across Borders". In different fora, the feedback stemmed predominantly from academics considered the project from a methodological point of view. In one instance, a university professor showed a strong skepticism about any added value in the learning alliance. On the other hand, for the practitioners, the necessity of participation on a communicative-action-based approach was more clearly definable. However, only when both groups were able to visualize the learning alliance via two films, a short animation and a film documenting a whole process of a project implemented applying PAR.

These films document and illustrate a project focused on building a school for children of underprivileged background via application of PAR. They depict how an alliance of learnings is happening among different programmes from painting, theater, music, and handcrafting. While children as the main beneficiaries are actively participating and communicating their needs, visions, and dreams about their future school, teachers, facilitators and managers are becoming part of this learning alliance by observing and taking actions in another circle. In one instance, when the theatre teacher noticed the level of physical tension among boys in a more closed space intensifies, he utilizes the experience of the music group to mitigate the level of violence. In another example when girls expressed interest in having gender separated classrooms, their experience of a drawing course, where they could paint the classroom walls, they felt they were able to make space their own. This self-determination assisted their visualization process in producing a more gendered learning environment.

The participants of PAR and LA when being shown films and depicted in pictures this process rather than purely being told about a theoretical concept stated a better understanding and showed more interest in learning more about it. The cycle of learning from students to teachers and managers and ongoing reflective review highlight the importance of participative approaches in education supported by either film or video screening or indeed making a film as part of PAR and documenting change process in learning and over time.

8. PAR and Praxis of Learning Alliance through Films: Preliminary Findings

One can argue that film meets Habermas' four main conditions for as a "communicative action" especially when it is employed as a tool for documenting action learning. The inclusion of all those,

who can contribute to a 'controversial validity claim' can be better verified and reviewed through documentation via film. Although, granting equal opportunity to express oneself in front of a camera is arguably not a given, however, the self-reflective practice of filming a learning action can provide those with less access to representation to engage in future or repeated communications. While the participants' genuine intention in a communicative action via film can be paradoxical, illusion or deception can be part of any narrative similar to real life. However, the paradoxical split of self-reflection starts when the subject can be in a position to render aid to itself and at the same time represent itself, be in a film or real learning action. Finally, the exclusion of coercion for communicative action occurring via filming, needs the validity check of this claim in different stages. This seems to be imperative especially when it includes children or marginalized groups, whose participation via informed choice should be the base of the communication.

On the other hand, the three main components of AL (Fals-Borda, 1999) appears to be present in documenting an action learning via film. First, there is a problem to be addressed and acted upon. Second, there are actors ready to take action and accept the responsibility. Third, there is a collective way about solving the problem.

9. Conclusion

Given the preliminary findings of this study, using film as a communicative action tool can combine the three types of empirical-analytical, hermeneutic (interpretational), and critical participative action research described by Stephan Kemmis. The starting point is always a practical situation with problem statement and the researcher/ actor interchangeably shifting roles and being researched or acted upon via a self-reflective praxis.

References

- Bradbury, *The SAGE Handbook of Action Research* (pp. 319-331). London: SAGE.
- Fals-Borda, O. (1999). Remaking Knowledge. In O. Fals-Borda, & M. A. Rahman, *Action and Knowledge. Breaking the monopoly with Participatory Action Research* (pp. 146-164). Enskede: TPB.
- Gadamer, H.-G. (1975). *Truth and Method. A Continuum book*. New York: Seabury Press.
- Gibbons, M., Limoges, C., Nowotny, H., Trow, M. A., Scott, P., & Schwartzman, S. (1994). *New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. London: Sage.
- Kemmis, S., McTaggart, R., & Nixon, R. (2014). Critical theory and participatory action research. In H. Bradbury, & P. Reason, *The SAGE handbook of action research* (pp. 121-136). London: SAGE.
- MacDonald, C. (2012). Understanding Participatory Action Research: A Qualitative Research Methodology Option. *The Canadian Journal of Action Research*, 13(2), 34-50. <https://doi.org/10.33524/cjar.v13i2.37>
- Molano, A. (1997). Opening Speech at the World Congress on Participatory Convergence Knowledge. Cartagena, Colombia.
- Pedler, M., & Burgoyne, J. (2016). Participatory Action Research as Practice. In H. Bradbury, *The SAGE Handbook of Action Research* (pp. 319-331). London: SAGE.
- Rahman, M. A. (1999). The Theoretical Standpoint of PAR. In O. Fals-Borda, & M. A. Rahman, *Action and Knowledge. Breaking the monopoly with Participatory Action Research* (pp. 13-23). New York: The Apex Press New York.
- Swantz, M.-L. (2016). Participatory Action Research. In H. Bradbury, *The SAGE Handbook of Action Research* (pp. 31-48). London: SAGE.

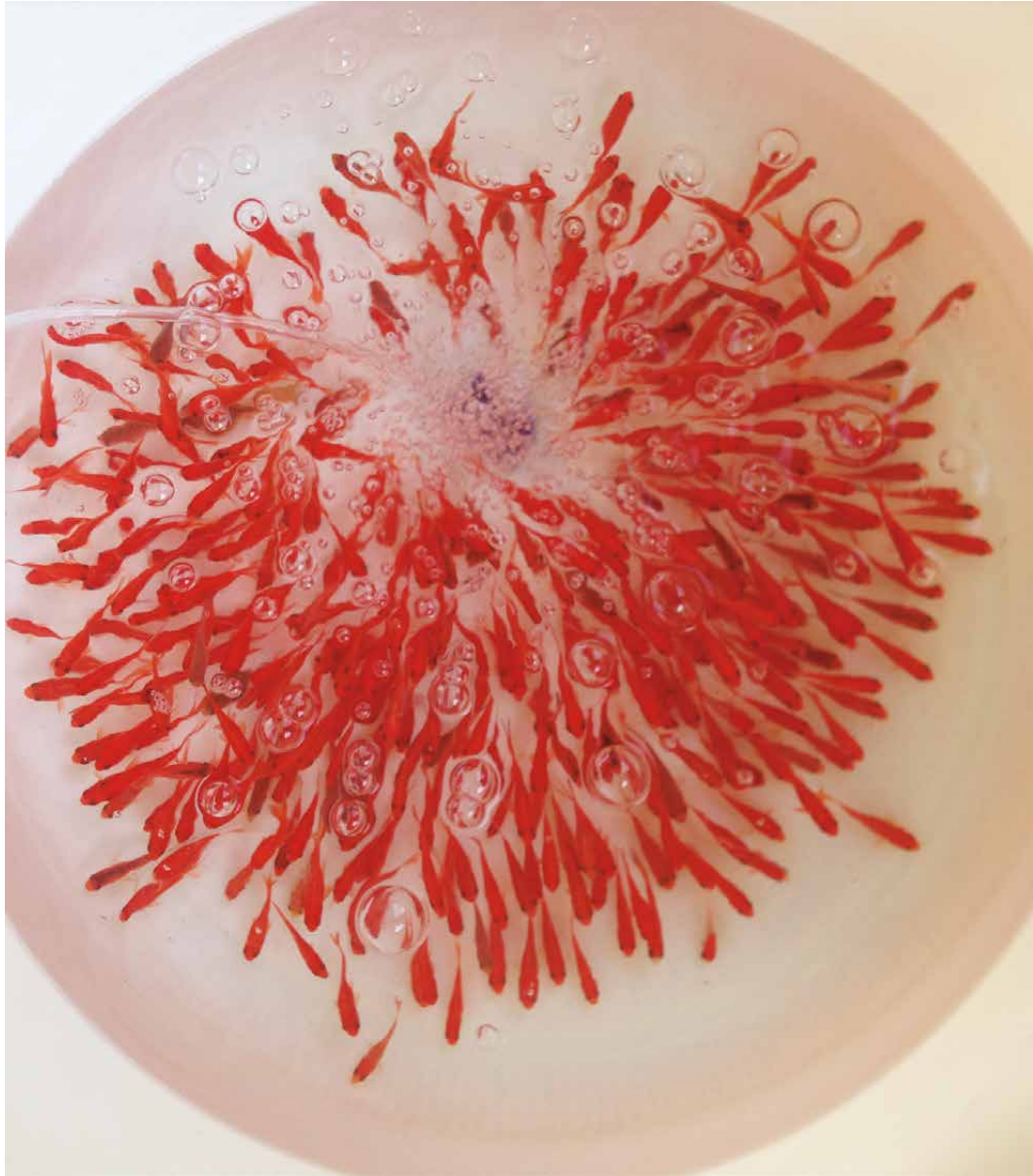


Image: Azadeh Ghahvie



Image: Golnaz Ghahvei

سازگار

The Extent of Journalistic Freedom of Expression under the European Convention on Human Rights

El alcance de la libertad de expresión periodística bajo la Convención Europea de los Derechos Humanos

Abstract:

Journalistic freedom of expression is essential for the dissemination of information as the media forms a platform for public debate necessary for a democratic society. Journalism at its best, acting in due diligence and ensuring the accuracy of gathered information in accordance with the principles and ethics of journalism, is a critical component for democracy, human rights, and the rule of law. Journalistic freedom helps curb corruption by granting society access to information thereby illuminating and exposing those engaged in corrupt activities. When broadcasts of grave human rights violations occur, it educates people about their rights and creates an instrument for the amplification of their voices. In addition, journalism uses documentary evidence as a means of communication and thus is also part of an advocacy drive of the media toward empowering people whose stories and messages might otherwise not be heard.

Keywords: Democratic society; human rights; journalism; media ethics; public interest; the rule of law

Resumen:

La libertad de expresión periodística es esencial para la difusión de información, ya que los medios de comunicación forman una plataforma para el debate público, necesario para una sociedad democrática. El periodismo en su máxima expresión, actuando con la debida diligencia y asegurando la exactitud de la información recopilada de acuerdo con los principios y la ética de este, es un componente fundamental para la democracia, los derechos humanos y el estado de derecho. La libertad periodística ayuda a frenar la corrupción al otorgar a la sociedad acceso a la información, iluminando y exponiendo a quienes participan en actividades corruptas. Cuando se producen transmisiones de graves violaciones de derechos humanos, se educa a las personas sobre sus derechos y se crea un instrumento para la amplificación de sus voces. Además, el periodismo en muchos casos utiliza evidencia documental como medio de comunicación y, por lo tanto, también es parte de un impulso de defensa de los medios de difusión para empoderar a las personas a contar sus historias y mensajes, que de otro modo no se escucharían.

Palabras claves: Derechos humanos; ética de los medios; interés público periodismo; la regla de la ley; sociedad democrática

Cherin El Khodr

AdvocacyProductions
Geneva, Switzerland

Cherin.s-khodr@outlook.com

Número ORCID: [https://orcid.org/0000-](https://orcid.org/0000-0003-0234-5419)

[0003-0234-5419](https://orcid.org/0000-0003-0234-5419)

Enviado: 21/10/2021

Aceptado: 20/11/2021

Publicado: 15/01/2022

Summary. 1. Introduction. 2. Freedom of Expression under the ECHR. 3. Conclusion.

Como citar: El Khodr, C. (2022). The Extent of Journalistic Freedom of Expression under the European Convention on Human Rights. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 227-239.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a12



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introduction

The media is a fundamental element in a democratic society. It plays an important role of 'public watchdog'; one of the cornerstones as demonstrated on many occasions is crucial for a well-functioning democratic society (Leach, (2017), p. 464). The European Court of Human Rights in Strasbourg (hereinafter ECtHR or the Court) has reiterated in numerous cases before it that "Not only does the press 'have the task of imparting such information and ideas: the public also has a right to receive them!'" (*Thorgeir Thorgeirson v Iceland*, App no 13778/88 (ECtHR, 1992), para 63). Broadcasting events ranging from reports on opposition gatherings and demonstrations of great importance for a functioning community, to grave human rights violations by government institutions, thus performing an essential function heavily influencing the basis of transparency and democracy, or the illusion thereof.

While freedom of expression is one of the fundamental human rights, it is not an absolute right. Still, interferences by the State are limited. The government is restricted in prosecuting or punishing journalists in matters relating to their profession as it may deter the media from reporting on issues of public interest. It is the duty of the State to create and maintain an effective system of protection for the press and to establish a favourable environment that encourages everyone to participate in public debate without concern of exposure to dangerous risks in case their opinion deviates from the authorities'. The Council of Europe has expressed that a 'favourable environment' is a critical element for democracy, human rights and the rule of law (Andreotti et al., 2015). Journalistic freedom helps curb corruption by granting society access to information thereby illuminating and exposing those engaged in corrupt activities.

The Convention for the Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms (hereinafter ECHR or the Convention) applies to all member states of the Council of Europe. The ECtHR has received several complaints from journalists concerning violations of their rights deriving from Article 10 ECHR, i.e., cases that concern *disproportionate, illegitimate or unjustifiable interference* in their freedom of expression. The case law presented in this article, the conditions of *proportionality and necessity in a democratic society* plays a decisive role in the outcome of the judgments.

In addition, journalism uses documentary evidence as an instrument and thus is also part of an advocacy drive of the media toward empowering people whose stories and messages might otherwise not be heard. Given the current state of the world, the countless underreported events by the press and the illegitimate censures on social media to the detriment of the vulnerable, the writer wanted to take this opportunity to use this platform to advocate for the silenced voices throughout the world and to strongly encourage today's journalism to adhere to the principles and ethics of journalistic code of conduct, to seek out the truth and report on it using accurate terminology.

2. Freedom of Expression under the ECHR

Article 10 of the European Convention on Human Rights

Freedom of expression

"1. Everyone has the right to freedom of expression. This right shall include freedom to hold opinions and to receive and impart information and ideas without interference by public authority and regardless of frontiers. This Article shall not prevent States from requiring the licensing of broadcasting, television or cinema enterprises.

2. The exercise of these freedoms, since it carries with it duties and responsibilities, may be subject to such formalities, conditions, restrictions or penalties as are prescribed by law and are necessary in a democratic society, in the interests of national security, territorial integrity or public safety, for the prevention of disorder or crime, for the protection of health or morals, for the protection of the reputation or rights of others, for preventing the disclosure of information received in confidence, or for maintaining the authority and impartiality of the judiciary."¹

Freedom of expression is not an absolute right. It shall be exercised with a certain responsibility, and it is subject to restrictions. The substantive rights are stipulated in Article 10(1). Article 10(2) stipulates the legitimate restrictions. Interference by official authorities is only permitted under the following conditions: any restriction or punishment must be 'prescribed by law', have a 'legitimate aim' and most decisively, it must be 'necessary in a democratic society'. The States are allowed a certain margin of appreciation in the sense of necessity when deciding on the legitimate aim in paragraph 2, such as 'the protection of health or morals', for instance. There must be a pressing social need and this phenomenon depends on the interests of the State in question. The Court supervises how the States have complied with the Convention and analyses the interferences by the States according to the circumstances in each individual case. The States are bound to apply the law diligently and in good faith, and in case of an interference it must be proportionate to the legitimate aim pursued, as well as relevant and appropriate.

The substance of Article 10 ECHR is inspired by and based on Article 19 of the Universal Declaration of Human Rights and Article 29(2) UDHR served as a foundational basis regarding the limitations in paragraph 2,² as it did in Article 19 of the International Covenant on Civil and Political Rights (ICCPR).³

1 Convention for the Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms (European Convention on Human Rights, as amended) (ECHR) art 10.

2 Universal Declaration of Human Rights (entered into force 10 December 1948) GA Res 217 A (III) UNGAOR, 3rd Sess, Supp N° 13, UN Doc A/810, art 19, art 29(2).

3 International Covenant on Civil and Political Rights (adopted 16 December 1966, entered into force 23 March 1976) 999 UNTS 171 (ICCPR) art 19. Human Rights Committee (HRC), 'General Comment 34' (12 September 2011) UN Doc CCPR/C/GC/34.

ECtHR Case Law

De Haes and Gijssels v Belgium

The Court affords the freedom of the press with strong protection where matters of general interest are publicly discussed.

In *De Haes and Gijssels v Belgium* (1997), an editor and a journalist were convicted for defamation after publishing five articles where judges of the Antwerp Court of Appeal were severely criticized after learning that they had granted the custody of children to the accused, who was initially prosecuted for incest and abuse of his children.

The allegations were supported by several medical and psychiatric reports. The articles claimed that the judges and the Advocate-General were biased, and despite the sufficient evidence against the father, they ruled in favour of him. The father worked as a notary and was from a family with strong links to the highest financial circles in Belgium.

The applicants' purpose with the published articles was to criticise the malfunctioning of the judiciary in the country, concerned that the judges had not been impartial in this case, and therefore published the articles in the interest of the children.

The Court found that the interference had been 'prescribed by law' and had pursued at least one of the legitimate aims; the protection of the reputation or rights of others. In assessing whether the interference was 'necessary in a democratic society', the Court considered the purpose of the articles in light of public interest. It goes without saying that the independence and impartiality of the judicial system is clearly within the interest of the public. Furthermore, prior to the publication, the journalists had exercised their rights responsibly when performing the diligent research in establishing the facts and evidence as a basis. Accordingly, the Court found a violation of Article 10.

The interference by the government could not be justified simply for the reason that the applicants strongly disagreed with the outcome of the judgement. Thus, the Court held that the interference had not been necessary in a democratic society.

*"The Court reiterates that freedom of expression is applicable not only to "information" or "ideas" that are favourably received or regarded as inoffensive or as a matter of indifference but also to those that offend, shock or disturb the State or any section of the community. In addition, journalistic freedom also covers possible recourse to a degree of exaggeration, or even provocation".*⁴

*"Article 10 (art. 10) protects not only the substance of the ideas and information expressed but also the form in which they are conveyed".*⁵

4 *De Haes and Gijssels v Belgium*, App no 19983/92 (ECtHR, 24 February 1997), [46].

5 *ibid* [48].

Oberschlick v Austria

The protection of freedom of expression afforded to journalists allows them to publish articles with a tone of exaggeration and provocation to a certain extent, without the Court having the mandate to determine the reporting methods to be allowed, or not, for the press on any matter (Schabas, (2015), p. 458).

The Court has described the conditions for politicians in a democratic society; when accepting their position, they are consenting to exposing themselves and becoming subject to criticism by the public (Leach, (2017), p. 469).

Oberschlick v Austria, a case concerning a journalist who published a copy of a criminal complaint which he among others had lodged against an Austrian politician. The politician had made discriminatory announcements in an election campaign regarding migrant workers and family allowances. The published article stated that the announcements made by the politician resembled the views of National Socialism, subsequently leading to a conviction for defamation for the journalist.

The Court found Austria to be in violation of Article 10 in respect of the discriminatory statements made by the politician which should undoubtedly be subject to criticism, thereby confirming the issue as a matter of public interest as reported by the journalist. According to the Court, it is a key function of the press to impart information and ideas on political issues and on other concerns of general interest. Freedom of political debate is a vital element of a democratic society, and politicians must therefore tolerate a higher amount of criticism than private individuals.

The Court further acknowledges that a politician has a right to have his reputation protected to a certain extent as well, "even when he is not acting in his private capacity, but the requirements of that protection have to be weighed against the interest of open discussion of political issues".⁶

The Court considered that the information provided by the journalist was of general importance since the problem of discrimination of foreigners had been very relevant and frequently occurred in other member states of the Council of Europe as well.

"Mr. Oberschlick's criticism (...) sought to draw the public's attention in a provocative manner to a proposal made by a politician which was likely to shock the people. A politician who expresses himself in such terms exposes himself to a strong reaction on the part of journalists and the public".⁷

Standard Verlagsgesellschaft mbH v Austria

Freedom of expression covered by Article 10 provides journalists with an extensive protection in their profession. Nevertheless, this does not free them of responsibilities as they are required to act

6 *Oberschlick v Austria*, App no 11662/85 (ECtHR, 23 May 1991), [59].

7 *ibid* [61].

in good faith and to assess accurate and reliable information in line with the ethics of journalism. This also involves the maintenance of balance between the rights and freedoms in the articles of the Convention to avoid overextending a granted freedom in Article 10 in such a manner to risk non-compliance, for instance, with Article 8; the obligation to respect the reputation and rights of others.

In *Standard Verlagsgesellschaft mbH v Austria*, the applicant owned a newspaper and published an article on the front page, stating that the regional governor had misled the regional government and violated rules of procedure governing the election of the supervisory board of a regional electricity company. The content was based on a press release by the political opponents. It finally came to light that the journalist had made an incorrect summary of the expert opinion. The allegations were thus false. After the applicant was prosecuted and convicted for defamation, the national court ordered the newspaper to withdraw the accusations.

In their reasoning, the Court held that the journalist should have acted in due diligence and consulted with the expert opinion. The Court continued, stating that the interference by the domestic law was relevant and proportionate, as well as 'necessary in a democratic society' for the protection of the reputation and rights of others. In addition, the applicant was free to discuss the issue in any other manner with no penalties imposed on them.

The measures constituted an interference with the applicant's rights under Article 10(1). The interference was prescribed by law, pursued a legitimate aim (namely, to protect the reputation or rights of others), and it was proportionate.

The underlying expert opinion was considered to be a value judgment and was altered to the point that it resulted incorrect. Moreover, when writing the article, the journalist did not seek out to consult a counter-expert opinion. And while writing the article, without first researching whether the announcements were accurate or not, the journalist had based the article on a press release by a political party known to have opposing opinions to those of the regional governor who was subject to defamation. Hence, it could not be proved that the journalist had acted in line with the obligations to maintain journalistic diligence.

As previously declared, Article 10 does not offer unlimited freedom of expression even in matters of general interest. When exercising the rights under Article 10, one must take into consideration the duties and responsibilities deriving from it. A prerequisite for the protection granted to journalist covering issues of public interest is to ensure "acting in good faith in order to provide accurate and reliable information in accordance with the ethics of journalism" (*Standard Verlagsgesellschaft mbH v Austria*, App no 37464/02 (n 2) (ECtHR, 2007), para 38).

"Furthermore, special grounds are required before the media can be dispensed from their ordinary obligation to verify factual statements that are defamatory of private individuals. Whether such grounds exist depends

in particular on the nature and degree of defamation in question and the extent to which the media can reasonably regard their sources as reliable with respect to the allegations”⁸

The judgment from the national court emphasized that the journalist had manipulated the expert opinion for their own benefit or purpose, and that it was deliberately meant to harm the politician’s reputation. One of the reasons mentioned was the publishing of announcements claiming to be held by the expert opinion, which was false.

Since this is an issue of public interest, the government is required to examine the interference carefully to avoid any adverse impact on the media in performing its daily tasks, as it may otherwise deter them from publishing information that are contributing to a public debate. The public also have a right to receive information about their political leaders and thus allows for a certain attitude and provocation for the reader to gain a better perspective and opinion.

In conclusion, journalists are required to substantiate that they have acted in due diligence when providing facts on important matters of public debate. The Court held that the allegations against the politician were serious in this case and the journalist could not be excused for failing to consult the expert opinion.

Thorgeir Thorgeirson v Iceland

In some circumstances, however, they are not obligated to prove the authenticity of particular material or published statements. It depends on the circumstances of the case.

For instance, there is no requirement that value judgements must be proved. If that were the case, it would not be possible to hold an opinion of something in the first place, and journalists would hardly be able to contribute with anything on the daily news as it would be difficult to back up every statement with evidence. However, it must be based on facts and the journalist must have acted in good faith (Macovei, (2004), pp. 9-11).

In *Thorgeir Thorgeirson v Iceland*, the applicant published an article concerning the police brutality in the country. The wording in the article was slightly provocative towards the police, and the journalist was convicted for defamation for breaching national law. The case ultimately reached the European Court of Human Rights where the Court held that there had been a violation of Article 10. The government argued that the published article was fabricated by the applicant and thus not supported by facts, as he could not prove it. Furthermore, the government stated that the purpose with the article was to smear the reputation of the police (*Thorgeir Thorgeirson v Iceland*, App no 13778/88 (ECtHR, 1992), para 66).

The Court held that the first incident described in the first article, was the incident that initiated it all, and was based on facts. A police officer had been brutally violent against a journalist. Initially,

8 *Standard Verlagsgesellschaft mbH v Austria*, App no 37464/02 (n 2) (ECtHR, 22 February 2007), [38].

three policemen were prosecuted, and one resulted in being convicted. Notably, the government did not dispute this fact. Rumours and allegations of police brutality was something that had been frequently discussed and debated by several citizens with similar encounters by the police.

After establishing that the interference was 'prescribed by law' and had 'pursued a legitimate aim', namely, protecting the reputation or rights of others, the Court carried on examining the third criteria, whether it was 'necessary in a democratic society'. The Court noted that the journalist was merely reporting what was being discussed by the public about the ill-treatment by the police.

The Court further considered it as an unreasonable request on the part of the government to demand evidence of the statements published in the article. The judges understood that the intention with the article was to bring attention to the issue that was of serious public concern, and to call on the attention of the government to initiate an effective investigation by an independent and impartial institution.

Recognizing the aim of the article, the Court further stated that another reason the journalist had not intended to smear the reputation of the police was that the article did not mean to address all members of the police but said that "comparatively few individuals [were] responsible" (*Thorgeir Thorgeirson v Iceland*, App no 13778/88 (ECtHR, 1992), para 66).

In conclusion, the conviction and the sentence of the applicant was too stringent and could have an adverse impact on maintaining a favourable environment for a public debate. Hence, the interference was not proportionate to the legitimate aim pursued and was consequently not 'necessary in a democratic society'.

Protection of journalists

Signatory States to the ECHR have a positive obligation to protect the rights of individuals deriving from Article 10, by conducting investigations into the circumstances.

The case *Özgür Gündem v Turkey*, briefly explained, was a daily newspaper which published among other issues, articles of statements, speeches and an interview with Abdullah Öcalan, the former leader of the Workers' Party of Kurdistan (PKK). Since the publications were interpreted as support of Abdullah Öcalan, the newspaper experienced a lot of violence from individuals opposed to him. The Court found the government had failed to comply in respect of the positive obligation to investigate into the circumstances and offer protection for journalists who were subjected to violence and threats (*Özgür Gündem v Turkey*, App no 23144/93 (ECtHR, 2000)).

Dink v Turkey

Hrant Dink was a publication director and editor-in-chief of a Turkish-Armenian newspaper. He was a Turkish national of Armenian descent and published several articles in 2003 and 2004, in which he stated his opinions on the identity of individuals who shared the same origin and nationality as he.

Advocating for the significant need of Armenians to have the events of 1915 recognized as genocide. This was hopelessly ignored by Turkish society, leaving the Armenians unsuccessful in their pursuit of justice and in obtaining closure of past events, hence making the traumas still a tangible and sensitive issue.

Among his publications, he expressed that the adopted daughter of Atatürk was of Armenian descent. This resulted in strong reactions and demonstrations from extreme nationalists. Hrant Dink received threatening letters and a criminal lawsuit had been filed against him. Following the hostile events, Mr. Dink was deemed “guilty of denigrating ‘Turkishness’ (Turkish identity)”⁹ by the criminal court in 2005.

When Mr. Dink was murdered in January 2007, the criminal court dropped the proceedings as a result. The public prosecutor’s office initiated criminal proceedings against the suspects and several investigations were carried out into the circumstances, questioning whether the police departments were aware of the death threats and thus failed to take appropriate measures, some of which were pending and some of which were dropped.

The Court found that the security forces could be considered to have been informed of the situation of Mr. Dink and that he had been subject to intense hostility by extreme nationalists. The State was in violation of Article 2 ECHR since they should have been aware of the real and imminent threat of assassination of Mr. Dink but neglected it and did not take any actions to protect his life. In addition to the supporting facts of the threat being real and imminent, the police departments and one gendarmerie had been informed of the possibility of a plotted murder and who was behind it. The State had failed to comply with its positive obligations deriving from the regulation of freedom of expression, and consequently failed to create a favourable environment for participation in public debate by everyone without fear of expressing themselves.

The judgment of the Court of Cassation, which held that Mr. Dink was guilty of denigrating Turkishness, was ruled by the ECtHR to be an interference with the right to exercise his freedom of expression. Accordingly, examined alone or in conjunction with the failure to protect the journalist, the Court found a violation of Article 10.

When assessing the necessity of the interference, the Court takes into consideration the criminal proceedings instituted against the journalist for commenting on the authorities of the State for not recognizing the Armenian genocide. Article 10 protects the right of freedom of expression concerning political issues of general interest, which contributes to a public debate. The State authorities shall tolerate more criticism than private individuals, hence, journalists are allowed to be critical to a wider extent concerning official actors. Another important factor is that the articles did not incite others to violence or hatred and had not been gratuitously offensive. The purpose with the articles was to

9 *Dink v Turkey*, App no 2668/07 (ECtHR, 14 September 2010).

express his opinions on a matter that was close to his heart, and with a consensus in the Armenian community. For this reason, he was expressing an issue of public concern in a democratic society. Additionally, to seek historical truth is essential to freedom of expression and thus falls under the scope of Article 10. The interference by the State had not been necessary and there was no pressing social need.

Najafli v Azerbaijan

The case originated when a journalist reported on a demonstration in Baku. As the demonstration was unlawful, the police arrived to stop it. In the circumstances, the police used force on non-compliant demonstrators. To distinguish between journalists and demonstrators, journalists in Azerbaijan must wear a blue vest to identify them, which he was not wearing during this event, although he was wearing his journalist badge. The journalist was then beaten by the police even though he was not participating in the demonstrations, but merely reporting on them. A total of six journalists were injured. The police claimed the use of force was not unlawful since they were not aware of that he was there in his capacity as a journalist, as they could not identify him since he failed to wear the vest. The journalist argued that even though he was not wearing his vest, he was wearing a badge and repeatedly told them that he was a journalist when they beat him. Witnesses testified to the accuracy of the statement by the journalist. The journalist was seriously injured, and the medical certificates proved that the beatings on his head resulted in closed cranio-cerebral trauma and concussion (*Najafli v Azerbaijan*, 2012).

The journalists lodged a criminal complaint. It did not result in a successful outcome however, as the investigator suspended the criminal proceedings due to unidentified perpetrators. The journalist did not know which police officers were responsible for the beating, but he knew who oversaw the police unit and even had a photo of him. When the same police officer denied his involvement and any of the claims during his hearing, the investigator relied on his versions and suspended the proceedings. The process was rather questionable as well, as the journalist stated that he had not received neither a copy of the suspended proceedings nor a decision of a forensic examination by the investigator.

The ECtHR repeated that the press is essential in a democratic society governed by the rule of law. And if it were not able to report on demonstrations, for instance, the press would be incapable of pursuing the role of 'public watchdog'. Being subjected to ill-treatment by the police officers would seriously discourage the press of exercising the right to receive and impart information. Moreover, this interference was not justified under Article 10(2), nor was it lawful or pursued a legitimate aim, and finally, it was not 'necessary in a democratic society'. Accordingly, the Court found a violation of Article 10 and Article 3 of the Convention.

3. Conclusion

In conclusion, journalists possess an important professional feature that has a fundamental contribution to public service in a democratic state. With a broad span of contributions on several

divisions, including the link with the right to a fair trial. Therefore, in exercising their role, a strong element of social responsibility is required. Article 6 ECHR provides the right to a 'public trial', which is partly maintained through the press. In carrying out their duty they must be careful not to cross the line when reporting on criminal proceedings and act diligently and in good faith when assessing the information received, maintaining impartiality and independence of any commercial or political interests. In situations of non-compliance, for instance in the case where a journalist failed to respect the *rights or reputation of others*, in particular a convicted woman who was photographed without her consent on her way leaving the trial. In its reasoning the Court stated that she had been exposed in a way that was '*particularly intrusive*'. When carrying out an assessment in accordance with Article 10, in this case, the issues that must be considered and balanced against each other are; the protection of privacy of the person in question; the public interest in receiving the information about the criminal trial; to safeguard the assumption of innocence of the defendant; and proceeding with due diligence and in good faith when examining the correct facts.

The proportionality test is required in the case of an interference with the right to freedom of expression, i.e., a balance of interests based on the context of each individual case.

In conclusion, the media is afforded a wider extent of freedom of expression when publishing articles and documentary evidence that contribute to a public debate, criticism and statements made by politicians or public officials, public proceedings, demonstrations and issues of general interest. The extent to which this right can be exercised is instantly narrower in respect of private individuals.

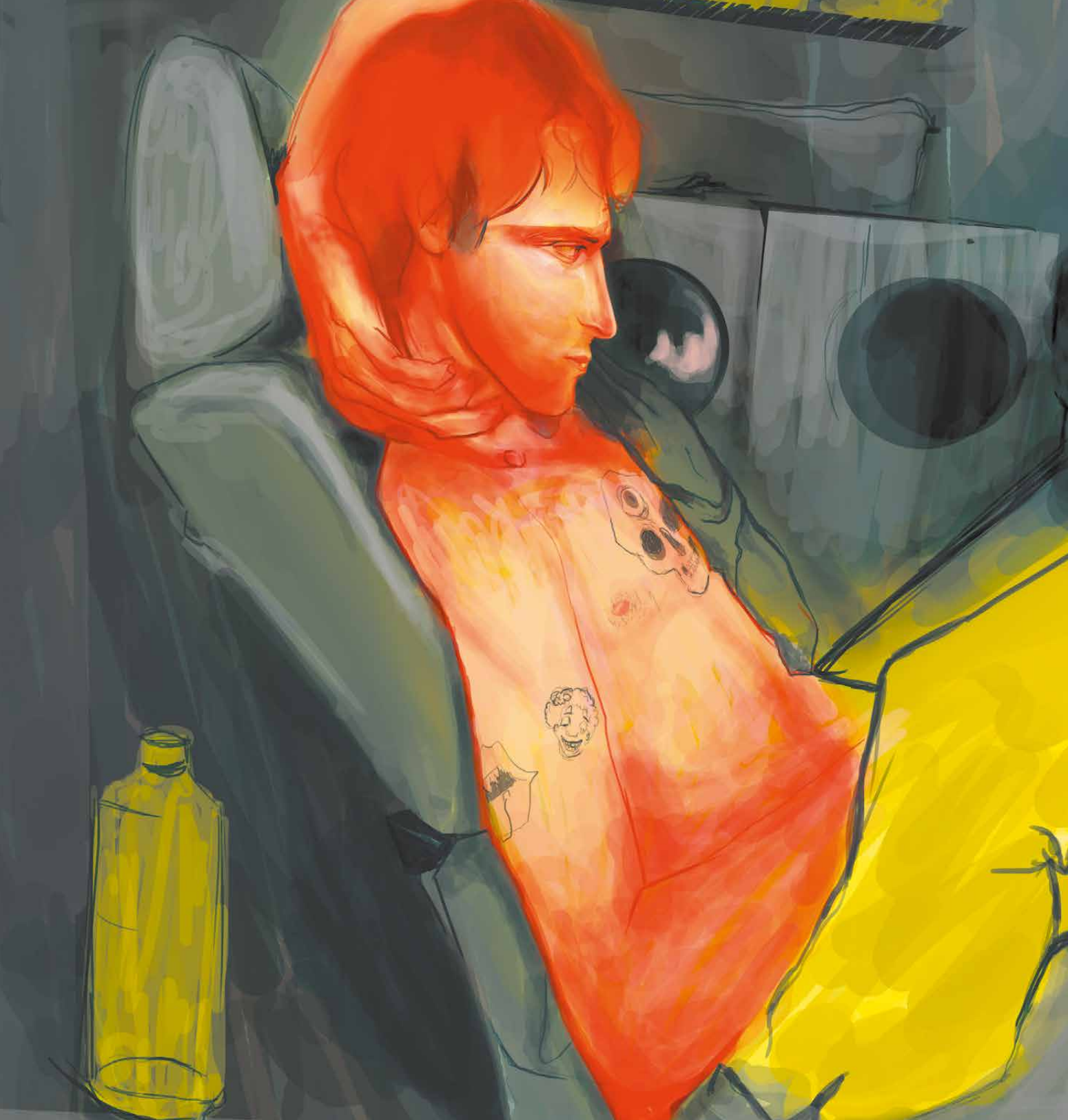
Finally, journalists have a responsibility to seek out the events of public interest and report on it, shedding a light on issues of serious concern such as the ongoing genocides and bring them out of the darkness, to seek out the truth and act in due diligence to ensure the accuracy of the information to be reported in line with the principles and ethics of journalism.

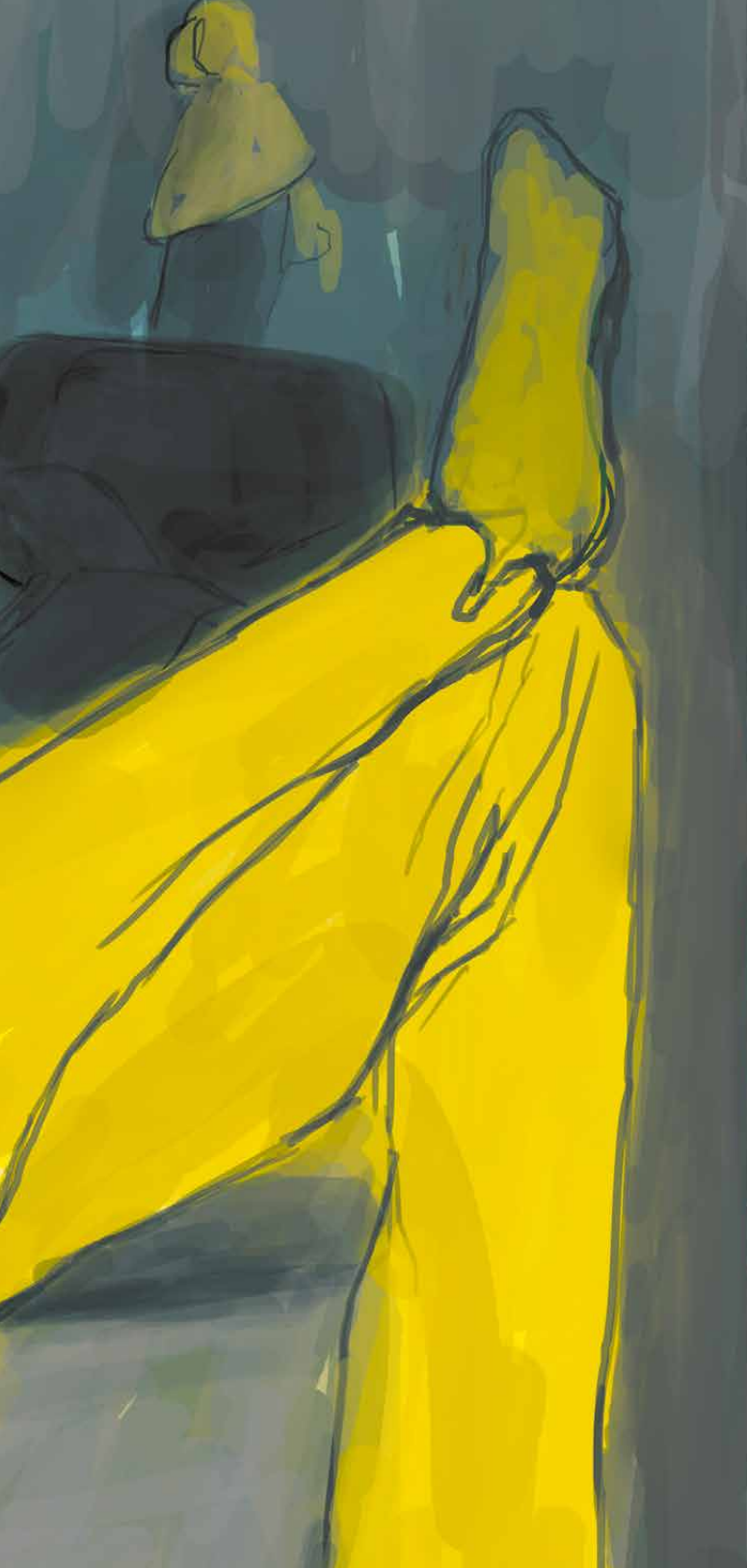
References

- Andreotti O, Muižnieks N, McGonagle T, Parmar S, Çalı B, Voorhoof D, Akdeniz Y, Altıparmak K, Sarikakis K, White A, Siapera E, & Haski P, *Journalism at Risk: Threats, Challenges and Perspective* (Council of Europe Publishing 2015)
- De Haes and Gijssels v Belgium*, App no 19983/92, Judgment (24 February 1997)
- Dink v Turkey*, App no 2668/07, Judgment (14 September 2010)
- European Court of Human Rights - Council of Europe. (1950) Convention for the Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms (European Convention on Human Rights, as amended) (ECHR). France
- Leach P, *Taking a Case to the European Court of Human Rights* (OUP 2017)
- Macovei M, *Freedom of expression; A guide to the implementation of Article 10 of the European Convention on Human Rights* (Council of Europe, 2004)
- Najafli v Azerbaijan*, App no 2594/07, Judgment (2 October 2012)
- Oberschlick v Austria*, App no 11662/85, Judgment (23 May 1991)
- Schabas W A, *The European Convention on Human Rights: A Commentary* (OUP 2015)
- Standard Verlagsgesellschaft mbH v Austria*, App no 37464/02, Judgment (n 2) (22 February 2007)
- The United Nations General Assembly, Draft Committee.
- Universal Declaration of Human Rights (entered into force 10 December 1948) GA Res 217 A (III) UNGAOR, 3rd Sess, Supp N° 13, UN Doc A/810
- The United Nations General Assembly (1966)
International Covenant on Civil and Political Rights (adopted 16 December 1966, entered into force 23 March 1976) 999 UNTS 171 (ICCPR)
- Thorgeir Thorgeirson v Iceland*, App no 13778/88, Judgment (25 June 1992)
- United Nations Human Rights Committee (HRC), 'General Comment 34' (12 September 2011) UN Doc CCPR/C/GC/34
- Özgür Gündem v Turkey*, App no 23144/93, Judgment (16 March 2000)



Image: Golnaz Ghahvei





Entrevista



Imagen: Fluxus Foto

"Al colectivizar la imagen, el trabajo individual queda en un segundo plano". Entrevista a Fluxus Foto.

Fluxus Foto:

"Somos un colectivo multidisciplinar, conformado por diez narradores visuales, fotógrafos y fotógrafas, que creemos en el trabajo colectivo como estrategia para documentar realidades desde una mirada diversa, crítica y propositiva. Venimos de la práctica documental, y nos complementamos con las habilidades y las herramientas que cada uno de los miembros puede aportar para el desarrollo de proyectos desde nuestra experiencia en educación, diseño, antropología, arte y comunicación. Abordamos nuestros proyectos y construimos relaciones con los individuos de nuestras historias, basándonos en el respeto, la horizontalidad y la empatía. Como colectivo, hemos realizado coberturas, proyectos educativos y trabajos documentales con organizaciones y movimientos a favor de las luchas sociales y populares, o en la reivindicación de derechos humanos. Nuestro trabajo ha sido publicado en medios locales e internacionales como GK.city, El Comercio, Mundo Diners, National Geographic Latinoamérica, El Salto, Pie de Página, Interferencia, All About Photo o Vice, Photoville.

Somos: Johis Alarcón, Josué Araujo, Ana María Buitrón, David Díaz, Vicente Gaibor, Darwin Pizarro, Vanessa Terán, Karen Toro, Andrés Yépez y Carolina Zambrano.

Nuestro lugar web es el siguiente: <https://www.fluxusfoto.com/>"

¿Cómo es el funcionamiento y la mecánica de organización del colectivo Fluxus Foto?

(David Díaz-Fluxus Foto) Hasta ahora, ha sido "orgánico". Hemos intentado poner reuniones cada martes. Nos juntamos, y es muy fuerte el colectivo. Su momento más fuerte es cuando hay un tema en particular. Todos confluyen ahí; trabajan duro, es muy intenso, y luego, un momento de relax: todo el mundo por su lado, a pensar y a conversar sobre tal situación, ver qué se hace con ese tema...Como agrupación, llegamos a acuerdos; conversamos y cada uno tiene un tiempo para decir lo que piensa y lo que siente, hacia dónde le gustaría ir con su trabajo personal y con el colectivo. Así funciona más humanamente, de cierta manera. Estar muy atentos a lo que queremos y al pensamiento personal.

¿Cómo se hicieron los registros? ¿Qué complicaciones tiene el trabajo fotográfico en el contexto de las movilizaciones sociales?

(David Díaz-Fluxus Foto) Al principio, es un poco desbocado. Ir a registrar, siempre muy precavidos, y ya luego de un par de días, cuando ya hay un montón de gente en la calle, vamos a los sitios donde reparten comida, donde les dan seguridad o donde duermen. Y, cuando ya está cubierto el tema de la marcha como tal, entonces nos vamos.

Miguel Alfonso Bouhaben
Escuela Superior Politécnica
del Litoral
Guayaquil, Ecuador
malfonso@espol.edu.ec

(Karen Toro-Fluxus Foto) En el paro nacional, específicamente, sabíamos que estábamos por ahí, algunos dando vueltas, algunos tenían “assignments” de medios internacionales. Entonces, había que cumplir y buscar imágenes para vender. Pero también sabíamos que estábamos ahí; y, con el pasar de los días, viendo cómo escalaba la violencia y la represión, nos dimos cuenta de que necesitábamos estar pendientes unos de los otros y estar juntos, que estábamos corriendo un alto riesgo y que no teníamos las medidas de seguridad necesarias. Nunca nos habíamos enfrentado a una situación así... Entonces, tomamos la decisión de salir juntos. Algunos se encontraban en el sur, otros nos encontrábamos en el centro de Quito. Si bien no estábamos en todo momento uno al lado del otro, tratábamos de juntarnos en un punto, estar pendientes los unos de los otros. Ahora que recuerdo, Josué estaba con un casco verde, y para mí, era la referencia para encontrarlo, si se perdía. Así era la dinámica de cuidado.

(Josué Araujo-Fluxus Foto) Como colectivo, priorizamos el cuidar a la gente, el evitar difundir a personas haciendo actividades que podrían ir en su contra. Ahí viene la edición posterior a la toma de imágenes. La mayoría de fotos son de personas encapuchadas, de personas cubriendo su rostro parcialmente y que no pueden ser identificadas fácilmente. Sí teníamos imágenes donde se ven agresiones de parte y parte. También se registraron hechos vandálicos, de personas no indígenas. Los habitantes que vieron lo sucedido a través de sus pantallas tienen la percepción de que fueron los indígenas los que destruyeron la ciudad. Nosotros, que estuvimos ahí, sabemos que no fue así.

(Vicho Gaibor-Fluxus Foto) Algunas de esas fotos sirvieron para una publicación que hizo Amnistía Internacional en su revista. Así pude hacer un seguimiento a algunas personas que sufrieron agresiones, que perdieron un ojo o que fallecieron (como Inocencio Tucumbi). Teníamos algunas imágenes que ayudaron a Amnistía Internacional a hacer su informe.

¿Sufristeis agresiones?

(Karen Toro-Fluxus Foto) Agresión directa, no. Miedo, muchísimo...Nos salvamos de un montón de situaciones. Por la tensión que había en la gente, por este imaginario que se fue instalando de “prensa corrupta”, teníamos que identificarnos y decir que somos un colectivo de fotógrafos. Presentarte a la gente te da un acercamiento diferente. Había mucha gente haciendo fotos, y se corría mucho riesgo. Pero lo importante era estar bien identificados y no ser invisibles.

(Josué Araujo-Fluxus Foto) No hubo una represión tan brutal. Pero sí debes estar bien identificado para evitar cualquier confusión, porque, en definitiva, estás en medio de una trifulca, en medio de gases y apareces con una cámara...Eso sí, te hacían borrar fotos.

¿Qué tiene más peso la reivindicación social o la propuesta estética? ¿Apostáis por “estetizar la política” o bien por “politizar la estética”? ¿Qué relación establecéis entre estética y política?

(Josué Araujo-Fluxus Foto) Cada uno tiene una formación diferente. Unos venimos de la fotografía comercial y publicitaria, otros del fotoperiodismo o del documental puro y duro. Y así emerge el cruce de miradas. Cuando nos encontramos frente a una situación político-social, algo del bagaje, del

instinto y del ojo fotográfico va a estar ahí presente. Más allá de estetizar la imagen, lo interesante es poder transmitir el momento y la sincronía que se tiene con el acontecer y lo que se quiere contar.

(Karen Toro-Fluxus Foto) Antes que la estética esté ligada a lo político, es la posición que elegimos para contar algo. A ese momento posterior de ver las imágenes, hacer una selección y publicarlas, queda relegada la función estética. Nos vamos a negar que muchos de nosotros queremos publicar fotos que estén buenas, potentes. Pero pienso que eso queda en un segundo plano.

(Josué Araujo-Fluxus Foto) Al colectivizar la imagen, el trabajo individual ya queda en un segundo plano. Puede que sea una imagen muy estética, pero si no entra en la narrativa que en ese momento se quiere contar...no sirve.

(David Díaz-Fluxus Foto) Con ese sentimiento orgánico, nos une una posición política. Cada uno con su posición, pero con un mismo sentimiento social-político. La estética es necesaria para que la foto sea más potente, visible y permanente en la mente de cualquier persona que la pueda llegar a ver. Eso se potencia más, cuando confluyen varias miradas y se hace una serie con las fotos del colectivo. Vas a tener muchas fotos repetidas o que parecen iguales, y entonces se va decantando, pero no para estetizar, sino como un filtro y para mantener un nivel alto. Todos tenemos claro que lo más importante es la parte social y humana. La estética es algo que la atraviesa, pero no es el fin prioritario,

¿Qué posición adoptar para el registro? ¿Dentro o fuera del movimiento social?

(David Díaz-Fluxus Foto) Es la eterna discusión. Si estás fuera de la escena, no te enteras de lo que pasa y tu fotografía va a ser un poco estéril, muy de lejos. Si estás plenamente metido en la escena, para entender qué sucede y poder fotografiar la intimidad, te sientes un poco parte del movimiento y del sentimiento de estar ahí. Al mismo tiempo, quizás siendo parte de la escena, te vuelves un actor más.

(Vicho Gaibor-Fluxus Foto) La posición del colectivo, en cuanto a la cobertura, estaba con los pueblos y nacionalidades. Ya veníamos cuatro años antes cubriendo movimientos sociales y trabajando con comunidades en la Amazonía, en la Sierra, en la Costa. Desde una mirada individual hacia una colectiva, teníamos una posición muy marcada. Aunque no estábamos todos juntos cubriendo, sabíamos qué era lo que queríamos mostrar y cómo lo queríamos mostrar. Tampoco somos muy partidarios del fotógrafo invisible, que es como un cazador. Siempre hemos tratado de visibilizarnos en el lugar que estamos y que la gente sepa quiénes somos y qué hacemos. Eso ayudó mucho a que los ensayos colectivos cuenten una historia desde lo que nosotros veíamos. Era una realidad de 360°. Había muchos movimientos sociales y estaban fraccionados. Muchas cosas sucediendo al mismo tiempo. Se trataba de cómo nosotros mirábamos el total, de cómo fraccionábamos la mirada, de cómo contábamos esa parte de la historia, sabiendo dónde ir y cómo encuadrar.

¿Os planteáis como colectivo algunas directrices temáticas, estéticas y poéticas?

(Andrés Yopez-Fluxus Foto) Creo que sí existen lineamientos tácitos en lo que hacemos como

colectivo. Si bien la mirada que tenemos tiene una búsqueda individual, hay ciertos ejes o sectores que nos atraviesan a todos y en donde depositamos nuestro aporte como colectivo. Es decir, aunque cada uno apunta a cierta capa de lectura, hay puntos que convergen y que no se superponen. No me atrevería a decir que tenemos un manifiesto, pero sí ciertas pautas establecidas orgánicamente. El trabajo colectivo que Fluxus ha hecho durante este año nos ha ayudado mucho. Sabemos hacia dónde apuntamos y que todos estamos empujando, quizás no desde el mismo punto, pero sí hacia el mismo lado. Esta diversidad es lo que nos enriquece. Tampoco queremos limitarnos al momento de ponerlo en una hoja. No creo que todo haya sido sentarnos a teorizar, a pesar de que tenemos eso pendiente, más allá de seguir produciendo, creando y proponiendo.

¿Qué función creéis que tiene este uso temporal de la imagen en vuestro quehacer creativo y social?

(Karen Toro-Fluxus Foto) El tiempo está por fuera de las imágenes. Quizás podemos ver las imágenes diez o veinte años después, y adquirirán nuevos significados. En este caso, la coyuntura del contexto específico pedía la imagen-continuidad.

(David Díaz-Fluxus Foto) Creo que, con el tiempo, las imágenes van ganando capas. Como en la arqueología, tiene un tiempo de validez per sé, por el mismo hecho de haber sido tomada en determinado momento y finalmente, es un documento. Documento que sirve más a otras personas, en otro tiempo y con otra lectura, en la cual, has ganado más conocimiento acerca de los procesos sociales. Ves con otros ojos esas mismas fotos, y con otro entendimiento. Las fotos van ganando otros valores. El primer valor es la inmediatez. Estar ahí y apoyar los movimientos sociales. Lo urgente. Luego se transforma y les queda lo importante: la referencia histórica. La nuestra será una, la de los documentalistas será otra, la de la policía será otra... Estas fotos se hacen con un sentido social, con el cual conectamos. Eso les da vida y se potencializan cuando se juntan con el resto de fotos del colectivo.

¿Pensáis que el paro nacional guarda alguna relación con estas revoluciones digitales de la Primavera Árabe o del movimiento "15M" de España?

(David Díaz-Fluxus Foto) Creo que, a partir del paro de octubre, se empezó a tomar en serio a los medios digitales y comunitarios. Antes eran muy subestimados: Toda la atención e información se volcaba hacia los medios tradicionales. A raíz del paro, mucha gente volteó a mirar lo que estaban haciendo los medios digitales y empezaron a darle mayor credibilidad. Nuestro fanpage subió de 1000 seguidores a 8000. No solo nosotros, también otros medios.

(Vicho Gaibor-Fluxus Foto) Ecuador se estaba quedando un poco atrás en esto, en comparación con Argentina o Brasil, que tienen procesos más avanzados en medios digitales. Si bien ya había algunos medios digitales que llevaban algunos años trabajando, como La barra espaciadora, Primicias y GK, aún estaban muy por debajo y sin que les "pararan mucha bola". A partir de lo sucedido, la gente comenzó a conectarse más a Twitter, a ver lo que estaba pasando en Instagram. Empezaron a darse cuenta de que la manipulación de la información de los medios tradicionales era más que obvia.

También vieron cómo los sectores indígenas hablaban de la "prensa corrupta". La gente se alertó. El paro benefició a los medios digitales. Les dio mayor voz, mayor alcance y mayor credibilidad.

¿Habéis tenido problemas de censura digital en vuestras redes sociales?

(Josué Araujo-Fluxus Foto) El cerco mediático; zonas delimitadas en las que había obstrucción de acceso a redes sociales, para que la gente no comparta en vivos ni algún tipo de información inmediatista. Por suerte, no teníamos tanta visibilidad. Creo que, como Estado, no estaban preparados para un proceso de censura tecnológica. Les cogió de sorpresa que haya este estallido, que fue muy rápido e intenso. Entonces, no sufrimos mayor censura.

¿Qué papel tienen las redes sociales en vuestro trabajo?

(Karen Toro-Fluxus Foto) Surgieron muchos nuevos medios digitales independientes, y está bueno, pero hay que ver el otro lado: cuánto favorecemos a la vigilancia. Preguntarnos si las fotos que publicamos perjudican a los que aparecen en ellas. No solo tiene que ver con la vigilancia en las redes, sino en un sentido más amplio.

(David Díaz-Fluxus Foto) Creo que te acerca fácilmente al "consumidor", e incluso, a medios internacionales que vean tu trabajo y lo quieran publicar también. En ese sentido, las redes sociales y la tecnología funcionan muy bien.

¿Qué opinión tenéis de los medios de comunicación tradicional ecuatorianos?

(David Díaz-Fluxus Foto) Creo que los medios de comunicación, más que como medios de comunicación, se entienden como un negocio... Lo que venden es la información y las bandas publicitarias. Deben ver a quién le vendes y a quién le vendes mejor. Uno de los mejores negocios que tienen es la pauta del gobierno. Lo cual no sucede en los canales digitales. Finalmente, están cuidando a la gallina de los huevos de oro. No creo que los periodistas no tengan conciencia social, pero dependen de una empresa que tiene sus intereses económico-políticos. Su interés político no está con Pachakutik o con la información de la calle; está con una información lavada. El hecho de que no aparezcan las noticias importantes en los noticieros, hace que desaparezcan. Va más por una cuestión de negocios, que por una cuestión social. También la gente lo entiende así. En alguna medida, están viviendo sus últimos años de gloria, porque el internet se los va a comer.

(Karen Toro-Fluxus Foto) Me gusta ser cuidadosa, para no meter más leña al fuego. Esto de la "prensa corrupta" fue instaurado de manera sistemática. No digo que algunos medios no respondan a una línea editorial. Sigo a muchos periodistas en Twitter, y son completamente diferentes a lo que vemos en los medios. Son como nosotros, con una opinión muy diferente.

¿Cómo es vuestra relación con esos otros colectivos? ¿Participáis en alguna red internacional?

(Vicho Gaibor-Fluxus Foto) Creo que para nosotros es muy importante mantener la colectividad, no solo aquí sino con países latinoamericanos. Tenemos realidades que nos atraviesan y que son muy

similares. Hemos podido tener colaboraciones con muchos de ellos en plataformas digitales, también hemos hecho talleres presenciales. Siempre tratando de hacer colectividad, porque así la narrativa se potencia.

(Josué Araujo-Fluxus Foto) Esta sinergia se vuelca hacia los colectivos, al tratar de abrir el abanico que tenemos para difundir toda la información que está ocurriendo en un punto del continente. Nosotros también hemos sido portavoces de otros colectivos, y así logramos ser visibilizados y escuchados por más personas.

(Andrés Yopez-Fluxus Foto) Existe una red no institucionalizada nacida de la amistad y en donde se cruzan un montón de intereses y realidades. Se han activado estas redes y funcionan, no son improvisadas. Los colectivos no actúan independientemente. Así como tenemos un trabajo hacia dentro, entre nosotros, también tenemos un trabajo hacia afuera con el resto de actores.

(Karen Toro-Fluxus Foto) Creo que, en general, estamos contentos de que se difunda el trabajo. Aunque molesta cuando medios grandes publican nuestras fotos y no nos dan créditos. Es nuestro trabajo y queremos que se reconozca.

¿Una reflexión final?

(David Díaz-Fluxus Foto) Hay que tener en cuenta dos aspectos. En primer lugar, nuestro rol es ser fotógrafos y tener un registro. Y, aunque no nos guste, son fotos de la realidad. Son fotos fuertes, porque la realidad es fuerte. Y, en segundo lugar, podemos tomarnos licencias poéticas; pero, probablemente, más importante que la imagen como tal es saber comunicar desde la ética.

Alfonso Bouhaben, M. (2022).
"Al colectivizar la imagen, el trabajo individual
queda en un segundo plano". Entrevista a Fluxus Foto.



Imagen: Fluxus Foto





Misceláneas



Imagen: Santiago Morilla

Traducir un bosque, de Santiago Morilla.

En un primer vistazo, *Traducir un bosque* de Santiago Morilla recoge los resultados de investigación artística del proyecto homónimo que tuvo lugar en 2021 en el Palacio de los Condes de Gábia, en Granada. Se trata de una intervención multiformato, que especula sobre la posibilidad de establecer relaciones alternativas entre humanos y plantas mediadas por la tecnología, en el marco de los que llamamos “Antropoceno”. Sin embargo, la primera vez que tuve este libro en mis manos, no supe bien cómo abordarlo, en calidad de qué. Después de haberlo disfrutado, leído y manoseado durante largas horas, me di cuenta de que no es exactamente el catálogo de una exposición; tampoco un libro que recoge los resultados de una investigación puntual. Parece más bien la continuación *por otros medios* de una especulación en marcha sobre los temas que apasionan a Santiago, que apelan al desarrollo de sensibilidades que reconozcan nuestra ecoddependencia, nuestra interdependencia fundacional como seres humanos, capaces además de alterar nuestros marcos éticos.

Es tanto esta dimensión especulativa propia de las prácticas artísticas como los marcos éticos que prefiguran, la que despierta el interés hacia el arte de autoras como Donna Haraway, Rosi Braidotti o Isabelle Stengers. Sus respectivos trabajos reclaman prácticas que fabulen sobre mundos por venir, sobre nuevas relacionalidades que nos saquen del círculo de negatividad en que el Antropoceno parece arrinconarnos. Y es en esta dimensión afirmativa donde la práctica artística de Santiago se hace fuerte, puesto que consigue escapar de la elaboración de argumentos lineales para una mejora probable, de soluciones *ad hoc* para inaccesibles problemas o de cualquier atisbo de aplicabilidad salvífica. Por contra, su trabajo prefiere explorar la mediación tecnológica como un marcador de nuestro tiempo capaz de aportar materialidades y mundos sensibles específicos, a la vez que alimenta nuevas subjetividades más atentas a aquellas entidades con las que compartimos la vida en el planeta. Para Santiago, la práctica artística es capaz de superar por vía de los hechos la falsa dicotomía moderna entre cultura y naturaleza, para proponerse como una entidad enredada y frágil, donde asuntos muy heterogéneos aparecen estabilizados, siquiera por un instante, en consistencias materiales que aspiran a producir chispazos de sentido en el espectador, animando la imaginación hacia mundos deseables. En su magnífico texto introductorio, Santiago se apropia del término *reverberación*, con el que Chus Martínez explica esta capacidad interconectiva de sensibilidades y epistemologías diferentes. Para poder reverberar, en *Traducir un bosque* encontramos por ejemplo el uso de herramientas clave ya muy ensayadas por las epistemologías feministas, como la parodia, la ironía o el humor, que suspenden por un instante el juicio sobre lo probable y nos incorporan a la discusión sobre lo posible a través de una disposición afectiva y una empatía a ratos perezosa.

Para dar cuenta de estos intereses, el libro se organiza, por un lado, en un conjunto de aproximaciones textuales muy elaboradas, con aportaciones muy cuidadas de autores como Pau Waelder, Matilde Barón Ayala, Miguel F. Campón o el propio Santiago, con un texto por cierto

Enrique Nieto

Universidad de Alicante

Alicante, España

enrique.nieto@ua.es

apasionante que nos acerca a las magníficas condiciones escriturales de su autor. Unas aportaciones que se complementan con la presencia dispersa de imágenes del proyecto expositivo que da nombre al libro y que tensionan y son tensionadas por el contenido textual. Por otro lado, y a modo de segunda parte, aparece un recorrido por anteriores intervenciones artísticas del autor que transitan los mismos asuntos sin solución de continuidad, y que abarcan desde *Fundar un bosque* (2016), *Locative Breathing* (2018) o *The Water Office* (2019), hasta llegar a las tres piezas centrales de su proyecto actual: *Plantoides misántropo* y *Prototipo traductor de bosques #1 y #2*.

A través de estos trabajos, Santiago nos confronta con unas relaciones cara a cara que aceptan gustosamente lo inabordable de la alteridad radical que se da entre seres humanos y seres vegetales. Una planta frente a mí, yo frente a ella, en un esfuerzo por imaginar un mundo más simétrico. Algo así como aprender de ellas o coproducirlas junto a ellas, mientras que ellas son también invitadas a coproducirse con nosotros. Pero, ¿no es esto un poco naif? ¿Cómo escapar de la culpa como motor de cambio, como medio de acercarnos al Antropoceno como contexto? ¿Cómo escapar a la nostalgia por la pérdida? En principio, el interés de Santiago por las plantas parece alinearse con las propuestas de Emanuele Coccia o Stefano Mancuso. Las plantas están ahí y apenas hemos sido conscientes de sus modos de ser, de sus modos de relacionarse entre ellas y con el mundo. Se trataría en primera instancia de aprender a mirarlas de manera más concentrada, quizás como la figura del idiota que nos propone Stengers. En segunda instancia, se trataría quizás de entenderlas para un mejor relacionarnos con el mundo, desde una consciencia antropocénica que nos dibuja un horizonte de acabamiento del mundo, al menos del mundo tal y como lo conocemos. Sin embargo, este libro nos muestra que el interés de Santiago por el mundo vegetal va un poco más allá, ya que se centra en las capacidades particulares que despliegan las mediaciones tecnológicas para aproximarse a la propuesta que Donna Haraway nos hace para *seguir con el problema*: necesitamos propuestas que nos ayuden a aprender a vivir y morir con dignidad. Se trata solo de eso. Y es por esto que parece conveniente establecer otros acuerdos con la práctica artística, de imaginarnos junto al arte de otra manera, de imaginar nuestra coproducción a través de los mundos sensibles que nos abren las tecnologías digitales, desde su capacidad para reconfigurarnos como sujetos capaces de intervenir activamente en el mundo. Casi como una invitación a practicar el arte desde nuestra cotidianeidad, a modo de ocupación de las prácticas creativas desde ese radical llegar ser otra cosa que constituye el fundamento de nuestro estar en el mundo.

Y es desde esta óptica que comprendemos el enorme esfuerzo gráfico realizado para la producción del libro, imprescindible para dar continuidad a las indagaciones que operan a través de los contenidos. Un esfuerzo que aprovecha cada una de las posibilidades de este formato, desde la elección de la tipografía hasta el tipo de papel, desde el tamaño hasta la extensión, la paleta de colores, la maquetación o el diseño de la portada. Todo el conjunto rebosa un enorme cariño por las cosas que traemos al mundo en un esfuerzo por generar flujos de empatía entre su trabajo y el lector, que no puede menos que abrazar cada tanto el libro que tiene en sus manos. Esta concentración extrema en los aspectos sensibles del diseño material nos habla, a mi juicio, de la gran confianza de Santiago en la dimensión mediadora de las entidades materiales y en su capacidad para intervenir activamente

en el devenir del mundo. Y es desde esta lógica que entendemos mejor sus prototipos traductores de bosques, como unos elementos exquisitos que diluyen la frontera entre forma y contenidos, a la vez que nos hablan de la primacía de aquellos mundos sensibles que proponen mediaciones incluso con anterioridad a disponer de los medios para conseguirlas.

El trabajo de Santiago pone así de relieve la necesidad de aprender a relacionarnos con la alteridad de otras maneras y a confiar en las potencias ocultas del diseño material y de la especulación que actualiza potencias insospechadas. En este caso, la alteridad propuesta es el mundo vegetal, pero podrían ser otras muchas entidades. En realidad, cualquiera de las apartadas por los relatos hegemónicos de la Modernidad. Pero quizás solamente los mundos geológicos o los climas nos propondrían una alteridad más inaccesible y que pusiera tan a prueba nuestras epistemologías y modos de conocer como las que incorpora el trabajo con el mundo vegetal. Unas alteridades inscritas en lo que Marisol de la Cadena denomina *earth beings*, seres terrestres con los que establecemos relaciones muy complejas, que habitan con nosotros y que construyen modos particulares de estar en el mundo.

Lo que sí sabemos, cuando sonreímos a una planta, es que ellas son muy capaces de sobrevivir a cualquier catástrofe planetaria, como así ha sucedido en épocas propias de la historia profunda. Y, por ello, aprender a estar con ellas en modos y maneras alternativas se antoja como un horizonte deseable en la medida que las plantas se nos aparecen, y nosotros con ellas, como sujetos prehistóricos, casi geológicos, radicados profundamente en su condición terrestre, planetaria. Aprender a convivir con las plantas, a estar junto a ellas y a través de ellas, nos invita a fabular por senderos deseables para revincularnos con los devenires del mundo, a transformar nuestro estar con, nuestro radical estar ahí planetario, para aprender a seguir con el problema. Esta es quizás la agenda oculta que nos propone *Traducir un bosque*, y la causa de que sea una propuesta tan adictiva, imprescindible para pensarnos *a través de*.



Imagen: Santiago Morilla



305

Miami Dade College's
MIAMI FILM FESTIVAL

3/05 - 3/14

2021



La tangible presencia latina en el cine estadounidense. Reseña de la edición 38 del Miami Film Festival.

Es necesario considerar que, ser una de las citas filmicas que se enmarcaban en los primeros meses del año 2021, podía causar sin dudas una elevada incertidumbre para sus organizadores, ya que más acertadamente que nunca, con la amenaza de un virus en extensa propagación, los eventos que quisieran llevar a cabo una logística presencial, corrían el riesgo de incurrir en una irresponsabilidad en el ámbito de la salud pública, o de que simplemente el encuentro no se llegara a realizar. Ya el Festival Internacional de Berlín había dividido su presentación anual en dos fases, la primera en versión digital los primeros días del mes de marzo, y la siguiente en modalidad presencial con fechas tentativas para el mes de junio. A pesar de esto, los directivos a cargo del Festival de Cine de Miami, decidieron proceder con un certamen híbrido que sostendría tanto una dimensión virtual, así como una física con películas proyectadas en salas para un público asistente.

El resultado de aquella resolución que poseía cierta audacia, fue de hecho absolutamente beneficioso para el evento, para la audiencia, y para demostrar la viabilidad de la pauta de hibridación marcada por el Festival de Sundance en enero, que seguirían muchos encuentros más a lo largo de los meses sucesivos. De esta forma, el Festival de Miami transcurrió del 5 al 14 de marzo, continuando con la costumbre establecida de iniciar el primer viernes del tercer mes del año, y con una programación que incluyó y premió en la competición internacional al filme bosnio *Quo vadis, Aida?* (2020), de Jasmila Zbanic, un día antes incluso de su nominación oficial en la categoría de Mejor Película Internacional en los postergados Premios Óscar. De forma similar, el ganador del Festival en el apartado de cortometraje internacional, *The Present* (2020) de Farah Nabulsi, también recibió luego la nominación a los Óscar en la categoría de Mejor Cortometraje.

Estos dos filmes galardonados en el encuentro denotan el nivel estimable de producciones internacionales que transitan por el Festival, y aunque la cuota de metrajes extranjeros resulte bastante llamativa por su calidad, esto es solo un rasgo adicional que exalta aún más un evento cuya principal importancia es permitir descubrir la mayor y más destacable cantidad de filmes con presencia latina en suelo estadounidense. En febrero de 1984 se inició la historia de este certamen que a través de su permanencia ha experimentado distintos cambios incluso en su misma denominación, cuando durante su primera etapa era reconocido como *Miami International Film Festival*, y por medio de la transición entre diferentes organizadores como la Universidad Internacional de Florida hasta pasar al Miami-Dade College, nos llega ahora en su versión actual con diez días de programación y la mencionada distinción de aplicar un enfoque especial en el cine de Iberoamérica.

En el transcurso de mi experiencia como acreditado de prensa en esta muestra competitiva, esa particularidad no sería la única que notaría, pues incluso antes de que empiece el certamen pude determinar que este era un evento que se desarrollaba de forma diferente a sus pares europeos o al

Rafael Plaza Andrade

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

rafael-super-tramp@hotmail.com

previamente reseñado Festival de Mar del Plata. Al no encontrar rastros de ninguna información sobre el tema en los *mails* oficiales, tuve que entender que no iba a existir una plataforma de visualización de las películas seleccionadas, y al empezar a recibir correos de los propios distribuidores de las cintas en concurso preguntándome si quería ver un *screener* de los trabajos a los que representaban, darme cuenta de que mi nombre constaba en una lista de acreditados, de la que los encargados de la distribución de determinado filme podían seleccionarlo o no para entablar un diálogo de promoción. Fue así como asimilé la radicalmente dinámica naturaleza de este festival, y procedí a agilizar mis respuestas a los correos recibidos, comprendiendo que mi insignia de prensa en realidad no me permitiría ver ningún filme, si es que a través de un diálogo escrito no solicitaba verlos.

Creo que es bastante perceptible el carácter predominantemente comercial de muchos certámenes cinematográficos realizados en Estados Unidos y Canadá, incluso cuando festivales europeos como Cannes contienen algunos de los mayores mercados filmicos del planeta. De esta forma, el método de interacción en el Festival de Miami asemejaba totalmente a un proceso de negociaciones mercantiles, en el cual si uno no se nivelaba al ritmo de movimiento transaccional interno, inevitablemente se quedaría sin ningún beneficio. No obstante, la principal atracción de una cita de este tipo son siempre las películas, y si un efecto colateral positivo podía resultar de ese estilo frenético de gestiones interpersonales, fue el hecho de poder conversar directamente en sesiones audiovisuales en línea con los directores de las películas visualizadas.

El premio principal del festival en la categoría de largometraje documental fue otorgado a la cinta *Cuban Dancer* (2020) de Roberto Salinas, pero es otro bailarín cubano, esta vez proveniente de la ficción, el que se forja como el protagonista de la película del realizador canadiense Kaveh Nabatian, quien es su filme *Sin La Habana* (2020), mezcla las realidades del “jineterismo” en Cuba, la migración, el entregarse a una relación falsa, la música y la danza, encerrados en analogías con ‘Orishas’ provenientes de la Santería y mostrados a través del magnífico trabajo fotográfico de Juan Pablo Ramírez. El filme, además, cuenta con la extraordinaria labor de la canadiense Karina Bleau, que crea imágenes únicas y alucinantes por medio de un proceso que ella denomina “titiriterismo químico”, en el que combina diferentes elementos como agua y otros alimentos, que de alguna forma se visualizan como instantes cósmicos captados en cámara. Es destacable también el trabajo de Nabatian para guiar una historia que se desarrolla en distintas locaciones y que intercambia diálogos en español, inglés y persa.

La literatura y el formato documental se conjugan en el trabajo del director griego Andreas Apostolidis, en su largometraje *Novela Negra o Latin Noir* (2021), en donde con la guía de entrevistas a reconocidos escritores latinos de novelas de crimen como Leonardo Padura (Cuba), Luis Sepúlveda (Chile), Paco Ignacio Taibo II (México), Santiago Roncagliolo (Perú) y Claudia Piñeiro (Argentina), crea un mapa político de la región en donde se entremezclan la realidad histórica de sus respectivos países, la corrupción gubernamental, y la represión presente en diversas latitudes. A pesar de una estructura bastante convencional y esquemática, la narrativa logra interesar por su carácter didáctico y aspecto identificable al tratarse de realidades que conocemos y que comprenden toda nuestra región. Cabe mencionar, adicionalmente, que es la oportunidad de observar a Luis Sepúlveda dialogando sobre su obra justo antes de su muerte en 2020 como víctima del COVID-19.

La cineasta estadounidense con ascendencia uruguaya Jessica Kavana Dornbusch presentó su segundo largometraje, denominado *Reefa* (2021), que retrata en clave biográfica y en los mismos escenarios de Miami, un hecho real de abuso policial en contra de un joven inmigrante colombiano de dieciocho años que, como consecuencia, causó protestas por parte de su familia y la comunidad local. La narración presenta una historia que se desarrolla como un drama jovial y romántico, bastante relacionado al arte urbano de la ciudad del que el protagonista, cuyo nombre da el título a la cinta, era un representante.

Una sorpresa realmente agradable resultó la experiencia de *Los Hermanos/The Brothers* (2020), no solo por la oportunidad de conocer la historia real y apreciar el genio musical de los hermanos Ilmar y Aldo López-Gavilán, sino también por encontrarme con un documental que aparte de transcurrir con mucha fluidez entre música y viajes, puede lograr escenas realmente conmovedoras y de gran calidez. Los directores Marcia Jarmel y Ken Schneider, a pesar de todas las dificultades logísticas y políticas que representaron filmar un documental entre Cuba y Estados Unidos, en pleno desmejoramiento de las relaciones diplomáticas durante la presidencia de Donald Trump, logran conseguir un trabajo que se disfruta grandemente por la personalidad de sus protagonistas, el dinamismo musical de su montaje, y la intimidad de las escenas familiares.

Aunque sin duda, mi favorita personal del festival fue el largometraje de ficción *Ludi* (2021) de Edson Jean. Narrando un día en la vida de una joven inmigrante haitiana que intenta ganar más dinero para su familia mientras trabaja en Miami como enfermera, la narrativa filmada con el recurso de planos bastantes cerrados que siguen a su protagonista, y que permiten que la historia vaya incrementando en tensión, recuerda a las dos últimas películas de los hermanos Safdie, en especial el suspenso nocturno de *Good Time* (2017). Su joven realizador debuta con este filme, que obtuvo una mención especial en Miami, y adicionalmente un premio especial del jurado en el Atlanta Film Festival. Más allá de lo recomendable de la cinta, la oportunidad de compartir una conversación con Edson y su productora Fabiola Rodríguez, ha sido para mí uno de los más agradables diálogos que he tenido oportunidad de sostener en mis más de treinta entrevistas realizadas a gente relacionada al cine.

Superando aquellos obstáculos iniciales para disfrutar del correcto funcionamiento del Festival de Miami, lo cierto es que haber podido disfrutar de los filmes mencionados y especialmente de las charlas con sus autores, terminaron produciendo un recorrido bastante especial y diferente a otros encuentros. Estoy seguro de que asistir de manera presencial al certamen generaría un periplo totalmente distinto en donde la calidez de la población latina y su espíritu vibrante opacarían la frialdad mercantil de su dimensión en línea, aunque deberemos esperar a una nueva edición.

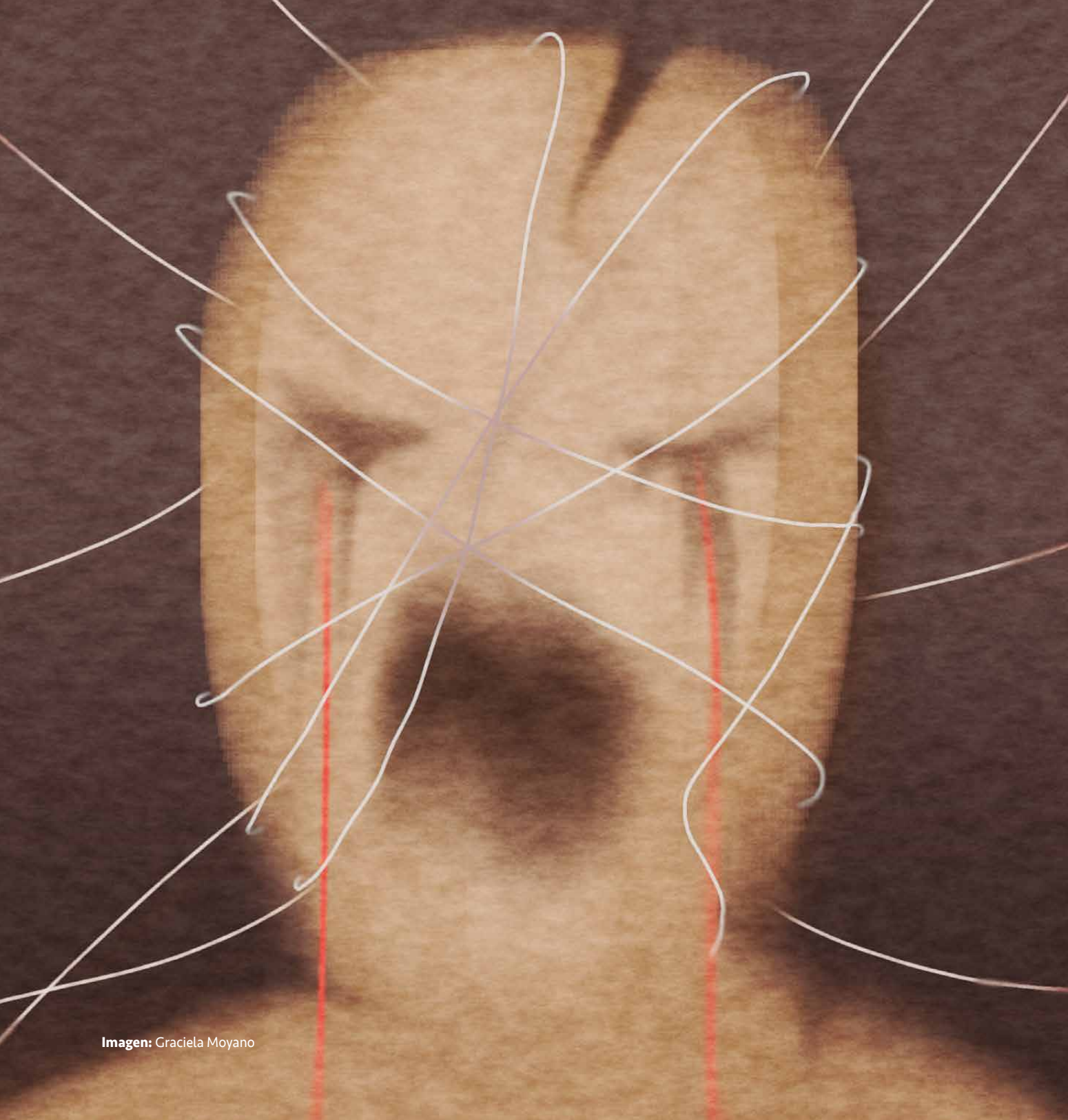


Imagen: Graciela Moyano

Evaluación por pares

ÑAWI: ARTE DISEÑO COMUNICACIÓN es una revista arbitrada que se rige por el sistema doble par anónimo.

Los artículos enviados por los autores son evaluados previamente por el Comité de Redacción para comprobar si se ajustan a las normas de edición y a las políticas temáticas de la revista.

Cuando el artículo pasa ese primer filtro, entonces es enviado a dos evaluadores externos expertos en la temática abordada por el autor. Para cumplir y defender la ética de la investigación, estos evaluadores son siempre ajenos a la institución a la que pertenece el autor y son los encargados de dictaminar si responde a los intereses científicos de la publicación. En la valoración final, los revisores deciden entre las siguientes opciones: publicable, publicable con modificaciones menores, publicable con modificaciones mayores o no publicable. En el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto.

Derechos de autor (Copyright)

Los originales publicados, en las ediciones impresa y electrónica, de la revista Ñawi. Arte, diseño y comunicación, son propiedad de la Facultad de Diseño y Comunicación Visual (FADCOM), perteneciente a la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL), Guayaquil, República del Ecuador, siendo absolutamente necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total de los contenidos (textos o imágenes) publicados. Ñawi proporciona un acceso abierto e inmediato a su contenido, pues creemos firmemente en el acceso público al conocimiento, lo cual no obsta para que la cita de la fuente sea obligatoria para todo aquél que desee reproducir contenidos de esta revista.

De igual modo, la propiedad intelectual de los artículos o textos publicados en la revista Ñawi pertenece al/la/los/las autor/a/es/as.

Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

Todo el contenido de ÑAWI mantiene una licencia de contenidos digitales otorgada por Creative Commons

Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Directrices de contenido

Los textos postulados deben:

1. Corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación.
2. Ser originales e inéditos.
3. Sus contenidos responden a criterios de precisión, claridad y brevedad. Se clasifican en:

3.1. Artículos. En esta sección se publican:

3.1.1. Artículos de investigación científica, artística y artístico-tecnológica: presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro aportes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

3.1.2. Artículo de reflexión o ensayo: presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico recurriendo a fuentes originales.

3.1.3. Artículo de revisión: resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones, publicadas o no, ya sea en el campo científico, artístico o artístico-tecnológico, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo.

3.2. Entrevistas: En esta sección se puede presentar una conversación con algún teórico o artista vinculado con las temáticas de la revista.

3.3. Misceláneas: En esta sección se puede presentar una breve reseña bibliográfica del trabajo de teóricos o artistas vinculados con las temáticas de la revista. Asimismo, se recibirán textos teóricos experimentales ajenos a los estándares hegemónicos de la investigación científica.

1. Datos del autor o autores. Nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico o dirección postal.
2. Título. En español e inglés, escrito con mayúsculas y minúsculas, con un máximo de 15 palabras. Con letra Times New Roman de 14 puntos y en negrita.
3. Resumen. Se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, los puntos centrales y las conclusiones. No debe exceder las 150 palabras y se presenta español e inglés (Abstract).
4. Palabras claves. De cuatro a seis palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente, la primera con mayúscula inicial, el resto en minúsculas, separadas por punto y coma (;) y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse español e inglés (Keywords). Estas sirven para clasificar temáticamente al artículo.
5. El cuerpo del artículo. Se divide en Introducción; Desarrollo, con apartados encabezados con números (1, 2, 3...) y/o subapartados (1.1.; 1.2. 1.3. ...); Conclusiones y Bibliografía. Si fuese necesario, se presentan tablas, imágenes y figuras como anexos.
6. Texto. Las páginas deben venir numeradas, a interlineado 1,5 con letra Times New Roman de 12 puntos. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 4.000 a 7.000 palabras (para artículos), entre 500 y 1500 palabras (para reseñas) y entre 2000 y 5000 palabras (para entrevistas)
7. Citas y notas al pie. No deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general.

Referencias bibliográficas

Las Referencias Bibliográficas se escriben en una nueva página bajo el título "Referencias" al finalizar las conclusiones del artículo. Se utiliza formato de párrafo con indotación de Sangría Francesa (Hanging). Se deben seguir los lineamientos indicados a continuación:

1. Se seguirán las normas del estilo del sistema APA 6ª edición, 2016:

<http://www.apastyle.org/>

2. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año, página): "Si el extremo separa lo que es literatura y cine de aquello que ya no lo es, su funcionalidad estética no consiste en consumir el pasaje sino, más bien, en incumplirlo" (Oubiña, 2011, p. 30). Y su referencia bibliográfica:

Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

3. Si hay dos autores, la cita en el cuerpo de texto irá entre paréntesis con el nombre de los dos autores. "hemos hecho nuestras las hipótesis que propugnan la naturaleza radicalmente dialógica del lenguaje (Bajtin, Benveniste) y las que hallan en la función de enunciación el fundamento de las prácticas discursivas (Foucault)" (Abril, Lozano & Peña-Marín, 1982, p. 253). Su referencia bibliográfica:

Abril, G., Lozano, J., & Peña-Marín, C. (1982). *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

4. Si es un capítulo en libro colectivo la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica

Catalá, J. (2012). Formas de la distancia: los ensayos filmicos de Llorenç Soler. En Miquel Francés (Ed.), *La mirada comprometida* (pp. 97-115). Madrid: Biblioteca Nueva.

5. Si es un artículo de revista la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. El nombre de la revista va en cursiva y se incluye el rango de páginas y el DOI Su referencia bibliográfica será:

Larrañaga, J. (2016). La nueva condición transitiva de la imagen. *Barcelona, Research Art Creation*, 4, 121-136. DOI: 10.17583/brac.2016.1813

6. Si es una película, la primera vez que se cite se indicará: Título en español (Título original, Director, año). El título original únicamente si es distinto del título con el que se estrenó en Latinoamérica.

Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

7. En el caso de que los autores incorporen imágenes, entonces proporcionarán la correspondiente autorización. De no ser así, deberán ajustarse al artículo 32 del TRLPI que señala que la inclusión de obras ajenas de carácter fotográfico, plástico o figurativo no necesita la autorización del autor, siempre que se cumplan las condiciones detalladas a continuación:

- que lo incluido corresponda a una obra ya divulgada,
- que se realice con fines de investigación,
- que responda al "derecho de cita" para su análisis, comentario o juicio crítico.
- que se indiquen la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

Los gráficos, imágenes y figuras deben realizarse con la calidad suficiente para su reproducción digital y deben adjuntarse los archivos gráficos originales (si el artículo es aceptado) en fichero aparte (preferentemente en formato JPG o PNG). Es importante indicar el lugar donde aparecerán en el cuerpo del texto del siguiente modo: FIGURA 1 POR AQUÍ. Dichas imágenes deben citarse del siguiente modo: Figura numerada. Descripción. *Título* (Autor, año). Fuente.

Figura 1. Adán y Eva deconstruidos. *Dieta* (Óscar Santillán 2009). Fuente: Archivo Nuevos Medios Ecuador. <http://archivo.aanmecuador.com/>

El autor es responsable de adquirir los derechos y/o autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes, normativas del arbitraje y evaluación externas de los trabajos.

Envío de originales

1. Los artículos, las entrevistas y la reseñas se enviarán en línea a través de la plataforma OJS (Open Journal System) en la que está alojada la revista en su versión electrónica:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/about/submissions#onlineSubmissions>

2. Para ello, es necesario registrarse e iniciar sesión.

3. Las fechas a tener en cuenta para los próximos números son las siguientes:

Ñawi: Arte, Diseño y Comunicación

Call for Paper Vol. 6 No. 2 (2022): julio

Dossier 1:

Pensar, rayar, marcar y correr. Reflexiones multidimensionales sobre arte de calle.

Coordinadora: María Fernanda López Jaramillo

La calle es una selva de cemento decía Lavoe. La ciudad se aparece como un todo en el que ningún deseo se pierde y del que tú formas parte, mencionaba Italo Calvino. Pintar para vivir, la única constante en mi vida gritó Zenzak escritor urbano. Pensar, rayar, marcar y correr es un monográfico que propone un acopio de escritos que interpeleen las actuales condiciones de producción, circulación, estudio y desarrollo del arte de calle; entendido como aquellas expresiones que han tomado la urbe como punto de partida. El muralismo contemporáneo, el cartelismo, el paste up, el estencil, los stickers, el graffiti, el arte urbano, el Street, el pixacao, el chapeteo, son manifestaciones creativas cuya resonancia e importancia es innegable. Sin embargo, la academia, la historia del arte y la estética; poco comprenden estos fenómenos. Tradicionalmente tratado de forma precaria a nivel epistémico, e incluso infravalorado; el arte de calle es una presencia innegable. Estas improntas en el espacio ciudad, nos interpeleen y generan en muchas ocasiones más preguntas que respuestas. Junto a ellas, se edifican también poderosos procesos de gentrificación, borramientos, criminalización y vaciamiento del arte urbano. Con un corpus teórico que crece (Figuerola, De Diego, Abarca, Gallo, Silva, Castleman, Chalfman) es imperioso animar a las nuevas generaciones de investigadores e investigadoras a tomar la posta en el estudio de esta sensible temática. En este contexto, abrir espacios de análisis se torna crucial y necesario.

-Pensar: cuales son y serán los retos para el arte de calle en el contexto actual. Pensar sus resonancias, carencias, cooptaciones y encrucijadas. Pensar, reflexionar, evaluar y documentar. Conservar, cuidar, reconocer. Pensar en el arte de calle y sus múltiples funciones y funcionalidades.

-Rayar: ¿Rayar museos?, ¿rayar galerías? ¿rayar bibliotecas? ¿rayar archivos? ¿rayar colecciones? Rayar paredes, academias y epistemologías.

-Marcar territorio siempre. Marcar el paso. Evaluar lo marcado. Preguntarle al mercado del arte si estamos preparados para este negocio. Marcar, entendiendo que las nuevas verticales son los libros. Marcar el tiempo de estas intervenciones en el espacio. Marcar las fechas y cronologías. Marcar la historia del arte de calle en sus múltiples contextos.

-Correr: correr lejos de la tira. Correr con la crew. Correr por las vías del tren. Correr en las calles, en los metros y los barrios. Correr para enviar propuestas para este call for papers.

Presentación:

Este número pretende generar un espacio horizontal de diálogo entre diversos actores del arte de calle. Buscamos integrar voces que incluyan la praxis y la reflexión crítica. Pensar, rayar, marcar y correr indaga en aquellas articulaciones que, desde la pedagogía, la curaduría, el conservacionismo, la investigación, la epistemología y la práctica creativa interpelen el arte de calle. Los actuales momentos precisan de generar acciones encaminadas al tratamiento serio de estas temáticas. En este sentido pretendemos aportar con una selección de textos que aborden diversas temáticas que profundicen la mirada sobre este fenómeno cultural.

Pensar, rayar, marcar y correr abre su convocatoria a propuestas enmarcadas en el análisis del arte de calle y sus diversas facetas. Estamos interesados también a material no académico, en el estilo de relato visual, fotografía, archivo, ilustración, crónica, entrevista, poesía, líricas, bocetaje u otro soporte que venga desde la praxis. Este ejercicio escritural, visual y gráfico llega gracias a la colectiva participación de la Cátedra de Arte Urbano de la Universidad de las Artes e Indague Asociación Española de Investigadores, gestores y curadores de arte urbano y graffiti espacios dedicados a la reflexión interdisciplinar e interseccional del arte de calle y Ñawi (Escuela Superior Politécnica del Litoral –Ecuador) en el aporte científico indexado.

Descriptores:

Los trabajos enviados deberán reflexionar el arte de calle desde perspectivas multidimensionales, es decir abordando su contexto político, territorial, histórico, económico, creativo y afectivo. Todo el material enviado se enmarcará desde diversos frentes sobre el arte de calle. Es decir, aquellas relaciones posibles entre el arte de calle y mercado del arte, coleccionismo, conservación, curaduría, pedagogía, historia, estudios culturales, políticas culturales, gestión cultural, trabajo comunitario, diversidades, cultura urbana, fotografía, geografía política, nuevas tecnologías, estudios de la comunicación, antropología, sociología, archivo y memoria

Para ello, se pueden tomar en cuenta los siguientes descriptores a modo orientativo:

1. Muralismo y conservación
2. El arte de calle como patrimonio

3. Procesos de coleccionismo y mercado del arte urbano
4. Arte, calle y curaduría
5. Estudios sobre graffiti y contextos territoriales
6. Representaciones en el arte urbano
7. Las tecnologías aplicadas al arte de calle
8. Gestión del arte de calle
9. Arte urbano y comunidades
10. Relaciones entre agendas políticas y arte de calle
11. Arte de calle y feminismos
12. Nuevas vertientes del muralismo contemporáneo
13. Comunidades ancestrales y arte urbano
14. Arte urbano y procesos de gentrificación
15. La relación del museo y el arte de calle
16. Procesos pedagógicos y arte de calle
17. Arte urbano y políticas públicas
18. Graffiti, perspectivas contemporáneas
19. Sistematización de proyectos en marcha de arte urbano
20. Sistematización de obra de autor
21. Propuestas expositivas en torno al arte de calle
22. El arte de calle y las museografías críticas
23. Arte urbano e infancias
24. Arte urbano vs. Diseño
25. Maquillaje social, decoración de exteriores y otros vicios del arte urbano

Dossier 2:

Enfrentamiento del colonialismo interno por el arte y el cine latinoamericano y caribeño

Coordinadoras: Andréa C. Scansani (Universidad Federal de Santa Catarina)

Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos (Universidad Federal de São Paulo)

Presentación:

El presente monográfico surge como resultado de los debates propuestos por el *Coloquio de Cine y Arte de América Latina* (COCAAL) que en la actualidad se encuentra en su octava edición y su primera versión *online*. Basados en los más variados temas a lo largo de estos años, el año de 2021 impuso un desafío irrefutable dado por los dictámenes de la pandemia del COVID-19. Una

adversidad de esta magnitud, que en un primer momento parecía devastar de manera indistinta todos los rincones del planeta, expone de manera inequívoca cuán diferentes son las coyunturas económica, política y social distribuidas en los cinco continentes. En algunos de éstos, la historia que los conforma marcada con hierro por las implicaciones nefastas del colonialismo y sus constantes actualizaciones, revela de manera implacable que el virus no es el mismo para todos.

Por lo tanto, la pandemia viene cruelmente evidenciando que una gigantesca porción de la humanidad vive en una caldera en ebullición, cuyo fuego es alimentado hace siglos y nos obliga a convivir con normas tiranas de poder. Hecho que está acompañado por el juego de las fuerzas globales neoconservadoras aplicadas en América Latina por una serie de golpes de Estado camuflados bajo un manto de maniobras jurídico-políticas. Desde la prisión en 2009, del presidente electo hondureño Manuel Zelaya, a la deposición del sociólogo Fernando Lugo en 2012 en Paraguay, pasando por el *impeachment* de la presidenta Dilma Rousseff en 2016 en Brasil, o la coaccionada renuncia de Evo Morales en 2019 -después de las supuestas denuncias de fraude en las elecciones bolivianas-, el método viene dando resultados y parece que llegó para quedarse. La fórmula funciona bajo subvenciones de campañas que colocan en el poder a empresarios poco relevantes en la política hasta entonces -muchas veces ligados a grupos religiosos que, en nombre de un dudoso dios, refuerzan las pautas conservadoras- como es el caso del ecuatoriano Guillermo Lasso; o más aún, a través de intentos de impugnación de procesos electorales legítimos como el que vimos en el Perú con la apretada victoria de Pedro Castillo frente a la hija del dictador Alberto Fujimori y presidenta del partido Fuerza Popular, Keiko Fujimori. También hacen parte de la estrategia, la ratificación y sustentación de desgobiernos articulados y armados por los poderes paramilitares respaldados por las masas neopentecostales, como podemos observar actualmente en Colombia y en Brasil; o incluso, a través de modelos más ortodoxos de eliminación de obstáculos, como el asesinato de Jovenel M \ddot{o} ise en Puerto Príncipe, Haití.

Si los campos de fuerza latinoamericanos y caribeños parecen estar en plena batalla campal, es porque la resistencia está viva (como siempre estuvo) y ésta ha conquistado espacios hasta entonces restringidos a una parcela de población comprometida con la perpetuación de estados patriarcales subordinados al manejo geopolítico global. Comenzando con reparaciones tardías como la comprobación de la farsa en la incriminación, sin pruebas, que llevó a la prisión a Luiz Inácio Lula da Silva, expresidente de Brasil; la llegada de Alberto Fernández y Cristina Kirchner a la presidencia de Argentina; o la prisión de Jeanine Añez con la victoria de Luis Arce como presidente del Estado Plurinacional de Bolivia; incluso transformaciones inéditas como la recién instituida Asamblea Constituyente de Chile, que no sólo cuenta con dos mujeres indígenas como presidenta y vicepresidenta -Elisa Loncón (mapuche) e Isabel Godoy (colla) respectivamente-, sino que inaugura la primera asamblea de esta naturaleza, en la historia de un mundo tan desigual, con paridad de género entre sus miembros.

Dentro de este contexto de perseverancia (en lucha) de grupos populares que vienen sufriendo a lo largo de los siglos un sistemático silenciamiento y, por qué no decir, un programado

proceso de exterminio -desde que *La Niña, La Pinta y la Santa María* atracaron en la isla de Guanahaní, bajo el comando del conocidísimo Cristóbal Colón que buscaba una nueva ruta a Las Indias y cuyo engaño eternizó la inapropiada denominación de indio (sic) para los más diversificados pueblos que allí se encontraban (y aún permanecen)-, importantes espacios institucionales vienen siendo ocupados. Se puede mencionar la conquista en Ecuador de un significativo número de puestos a ser ocupado por parlamentarios ligados a las causas de los pueblos indígenas; o a los recientes descubrimientos, aún en investigación, de más de mil esqueletos de niños indígenas secuestrados y asesinados en el territorio que hoy conocimos por Canadá, que finalmente pueden ser identificados y homenajeados por los sobrevivientes de uno de los tantos actos de barbarie que quedaron soterrados bajo el velo de la historia oficial.

Sumados a las exhumaciones de tantas heridas directamente condicionadas a las interminables reediciones de una lógica colonialista, América Latina y el Caribe se unen a la irradiación global de campañas como *Black Lives Matter*, (2013), *Me Too* (2017) o *Fridays for Future* (2018), a los longevos movimientos feministas y a los diversos frentes de batalla agrupados en la sigla *LGBTQIA+*. En ese ambiente de transformaciones de paradigmas personales, sociales e institucionales, ya no es tolerable escucharnos callados, por ejemplo, la declaración del presidente argentino Alberto Fernández cuando decide utilizar, errónea y vergonzosamente, las palabras del músico Litto Nebbia (creyendo que estaba citando a Octavio Paz) para “enaltecer” a su país frente al Primer Ministro español: “yo soy europeísta. Soy alguien que cree en Europa, porque (...) los mexicanos salieron de los indios, los brasileiros salieron de la selva, pero nosotros, los argentinos, llegamos en los barcos, eran barcos que venían de allá, de Europa, y es así como construimos nuestra sociedad”. Pronunciamientos como éste, ignoran el coraje y determinación de los pueblos Terena y Guaraní-Kaiowá en las sangrientas embestidas para recuperar sus tierras, dificultan la comprensión de la importancia de movimientos sociales como el MST (*Movimiento de los Trabajadores Rurales sin Tierra*) o el MTST (*Movimiento de los Trabajadores sin Techo*) e estigmatizan una escala de valores que ratifica la violencia contra manifestaciones populares como las que vienen ocurriendo en Chile, Colombia y Ecuador.

Por lo señalado, no nos es posible afianzar más un sistema de prestigio cultural, intelectual y académico que priorice referencias europeas y/o estadounidenses como garantía de calidad en detrimento de una reflexión auténtica que parte del origen de las preguntas. Mucho menos, relegar a un segundo nivel el reconocimiento irrefutable de toda una inteligencia autóctona que piensa nuestras regiones y sus idiosincrasias de forma legítima y plural. Desde Sor Juana Inés de la Cruz en el Siglo XVII, Simón Rodríguez y el otro Simón, Bolívar, en el Siglo XVIII, pasando por José Martí en el Siglo XIX, un pensamiento verdaderamente transformador es consolidado por autores como Lélia González, José Carlos Mariátegui, Argelia Laya, Gamaliel Churata, Pablo Gonzáles Casanova, Gloria Anzaldúa, Frantz Fanon, María Lugones, Milton

Santos, Ivone Gebara, Agustín Cueva, Silvia Rivera Cusicanqui, Eduardo Galeano, Eliane Potiguara, Muniz Sodré, Francesca Gargallo, Ticio Escobar, Esperanza Martínez, Michel-Rolph Trouillot, Ailton Krenak, Davi Kopenawa entre muchas y muchos otros.

De esta manera, el presente monográfico pretende abrir un espacio de debates para que se analice los caminos que están siendo revisados y reconstruidos en esta coyuntura artística e intelectual que, a nuestro parecer, se encuentra en profunda transformación. Por consiguiente, nos preguntamos cómo el audiovisual -ya sea a través de sus prácticas o de los desarrollos teóricos de sus pensadores- participa en este contexto. ¿Cuáles serían sus posibles abordajes sobre los temas lacerantes del Siglo XXI? ¿Qué propuestas internas de ruptura de las estructuras jerárquicas de producción el cine latinoamericano ha experimentado a lo largo de su existencia tan turbulenta? ¿Cómo culturas tan diversas, con milenios de historia, se utilizan de la más industrial de las artes para expresar sus preguntas? ¿Cuáles son las contribuciones formales y/o estéticas que mantienen el audiovisual latinoamericano en una posición privilegiada de inventiva artística? ¿Cuáles son las perspectivas teóricas de América Latina y el Caribe que ofrecen contrapuntos significativos a los teóricos europeos y/o estadounidenses tradicionalmente referenciados en los estudios del cine? Ésas y otras preguntas se presentan incesantemente en los que aceptaran el desafío contemporáneo de enfrentamiento y aniquilamiento de su propia colonización interna; Sin embargo, este monográfico no busca respuestas, sino que propone la expansión de una manera de pensar que pretende aliviar la carga de tener que legitimarnos siempre por las palabras y los laureles de un Atlántico Norte que no favorece necesariamente nuestra comprensión sobre nosotros mismos.

Descriptorios

Buscamos textos que correspondan a una o más sugerencias, indicadas a continuación, y que tengan como referencia el audiovisual -y las artes relacionadas con él-, en América Latina y el Caribe. La lista que se presenta no agota las posibilidades de desarrollo de propuestas, sino introduce una orientación:

- Pandemia y audiovisual;
- Insurgencias artísticas;
- Video, activismo y prácticas de resistencias;
- Culturas transnacionales en la problematización de las fronteras;
- Espacios geográficos, espacios sagrados;
- El audiovisual como instrumento de defensa de los pueblos indígenas;
- Cosmogonías de los pueblos y desafíos estético-formales del audiovisual;
- Modos colectivos de creación audiovisual;
- Pensadoras de las artes y del cine: la práctica y la teoría hecha por mujeres;

- Perspectivas sobre una latinidad afro-amerindia;
- El papel del cine para una educación descolonizadora;
- Archivos audiovisuales latinoamericanos;
- Cines fuera de los grandes centros urbanos;
- Persistencia de las invisibilidades regionales;
- Filmografías y artistas olvidados por la historia.

Fechas:

1. Convocatoria del Call For Papers: **15 de noviembre de 2021**
2. Cierre del Call For Papers: **15 de marzo de 2022**
3. Artículo seleccionado para su publicación: **15 de mayo de 2022**
4. Artículo publicado: **15 de julio de 2022**

Call for Paper Vol. 7 No. 1 (2023): enero

Dossier: Abierto a la Temática de la Revista

1. Convocatoria del Call For Papers: 15 de mayo de 2022
2. Cierre del Call For Papers: 15 de septiembre de 2022
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de noviembre de 2022
4. Artículo publicado: 15 de enero de 2023

espol Facultad de
Arte, Diseño y
Comunicación Audiovisual