

Crossing planes: Politics and Migrations of the Image in Two Videos by Carolina Saquel

Carla Macchiavello

A black and white film made in 1962 by French director Robert Enrico, based on a short story by North American author Ambrose Bierce set in 1862 during the civil war in the U.S., shot in a forest in France with renown actors and local extras, left as a silent version with subtitles in Spanish on the computer of a Chilean artist living in France in 2005. An equestrian portrait of a king on horseback painted by Diego Velázquez found at the Museo del Prado and the fiction of the eternal instant of an animal motion detained in oil paint and canvas, seen in person for the first time. These diverse referents of visual culture form the basis of a documentary video and a 16 mm film transferred to DVD by Carolina Saquel, a Chilean artist based in France since 2003¹, which reproduce a series of acts of spatial and temporal translation and transit in order to reflect on fiction in art and in documentary by starting from the personal and what is marginalized. Saquel's work makes a subtle critique of representation through an exploration of memory, oblivion, and particularly that which exists as a diffuse and apparently distant trace in a globalized context that proclaims a general state of proximity and the erasure of any limit, even when it leaves a series of margins forgotten. Saquel's videos return the glance to what is intimate in the everyday, suggesting a politics of what is lesser, of motion and return of what remains hidden or becomes part of "normality".

The video *Dificultad de atravesar un plano (Difficulty of Crossing a Plane)* from 2010-2011, begins with a fixed black and white take of an apparently wintry landscape in front of a lake or river, distancing the camera from the trees on the other shore. The landscape is suddenly transformed by a dark diagonal stain advancing towards the right over the trees, suggesting the quick passing of a cloud. But its retreat in the image, or its immediate return to the left, generates uncertainty in relation to the reality of this natural sign, at the same time that its passing on the forest's surface installs a time that advances and goes back, a shadow that hides and reveals, and a natural and artificial transit. This temporal tension is repeated in the first more abstract color image sequences suggesting watery surfaces. From the fixed take of a grey plane, dense and oily with small waves interrupted by bubbles emerging together with the thunderous noise of a man taking a great breath of air, to the focusing in and out of the camera on the surface of a river revealing small concentric waves whose movement seems to

¹ After obtaining her law degree at the Universidad Diego Portales in Santiago de Chile Saquel undertakes a degree in arts at the Pontificia Universidad Católica de Chile, graduating in 2000. In 2003 Saquel begins a residency at Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains in France, and in 2005 she finishes her Master's Degree in art, theory and practice, to then settle in Paris.

accelerate and decelerate, the video denies any feeling of development and approaches the construction of an “image-memory”. According to Raymond Bellour, the “image-memory” is an image composed both of chains of associations leading to autonomous strata of remembrance, as by the interwoven transfer from one level to the other that confuses what is remembered with what is imagined: “The way leading to memory is circular; the circles get back on track with each other and some inscribe themselves within others without ever coinciding, according to a progression which is not progress, but a controlled drift”². The circularity established by the first images of Saquel’s video, accompanied by a transmuted watery sound or by the natural sounds of a forest, installs a time and space detained and at the same time in fluctuation, as well as a kind of mystery incarnated by the glance of the camera seeking to find something in these surfaces. Nature framed as a landscape allows for a first reflection on the medium of video, on its seemingly lacunar surface and reflecting character, and above all on its idealized understanding as a mirror of the real. The shots presented suggest depth yet do not let themselves to be crossed by the gaze as transparent surfaces, evoking instead a density and an opacity of the images that distance them from being mere documents.

The water’s density resembles the compactness of the forest, which becomes a main character in the video. From its appearance suggested by the leaves floating on the lake, to the break produced by the tree cups spinning around to the rhythm of military drumming, to the slow panning over the compact spring foliage and the camera’s entry into its darkness, the forest emerges as something more than a scenario in which the movie’s shooting took place (as is soon revealed) and in which the scarce current action happens. The forest becomes a sign of opacity, the site of a search, a limit to knowledge and memory, another impenetrable plane in a state of fluctuation.

Nature’s thickness is only broken by a few traces of the human: a bridge, firewood stacked in orderly piles and, later, the appearance of a man with a dog recorded by the camera, diminutive signs of a civilizing and technological presence, which seem threatened by disappearance. By presenting the forest as a silent and inextricable otherness confronted by the camera, the video becomes a hybrid suspended between a botanical documentary and an anthropological one, between the aesthetic contemplation of the landscape and the search for something beyond appearances³.

This search finally reveals itself by means of a female voiceover narrating a personal experience of the author in relation to a film that took place in the same

² Raymond Bellour, *Autorretratos*, in *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, translated by Adriana Vettier (Buenos Aires: Ediciones Colihue, publisher, 2009), 316.

³ Nature as an abstract and a concrete space, as a labyrinth creating a circular time and tour, appears as a recurring theme in some of Saquel’s videos such as *Reconstitución de un jardín delectable* (2008) and the *La catástrofe amarilla (Figures devant une métamorphose I and II)* series (2007).

forest which in that very moment appears framed and quickly seen from a moving vehicle. Speaking in French, Saquel recounts how she saw a film in 2005 that affected her, and which a friend had left on her computer, without sound and with Spanish subtitles. This apparently casual and mundane event introduces a series of dislocations, spatial and temporal, of languages and media, interspersing a recent past of computer visualization (2005) in the present of the creation of the video (2011-11), together with a more distant one (1962) that will be later revealed as based on a story from 1891.

The translation of the subtitles to Spanish and the lack of sound in the reproduction of the film seen by the artist, suggest from early on an incomplete perception based on loss, absence and acts of translation, setting the scenario for the partial reconstruction of the past in the present that occurs in the video. But at the same time, the introduction of Saquel's personal experience as the motor of the documentary posits the latter as a subjective relation regarding an "original" event or filmed material, rather than a genre based on the register of a particular reality. As Vivian Sobchack suggests, even if documentary as a cinematographic genre is characterized by certain traits of objectivity, the term points to a subjective relationship between subjects (film makers, spectators and actors) and a filmed material, turning it onto an "experience" of identification with the filmed image⁴. The paradigm of evidence on which the documentary is sustained is destabilized by Saquel with the irruption of the memory of a subjective experience that is left unproven in the work beyond its retelling through words formulated verbally (the testimony of the artist), an uncertain initial event contributing to establish the imprecise character of the relation between reality and fiction in the video.

The film referred to was shot in 1962 by Robert Enrico, a French director of Italian immigrant parents, at the Roche qui Boit lake in the Marolles municipality in Hurepoix, France. Based on a short story by U.S. writer Ambrose Bierce (1842-1913) entitled *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1891), which takes place during the American Civil War, the black and white film deals with the execution of a Confederate supporter by Union soldiers on a bridge in the middle of a forest. The film introduces this theme by panning over a sign dated 1862 that is nailed on a tree trunk (a fragment cited in the video as an introduction to the film referent), in which it is categorically and officially stated that anyone interfering with trains, bridges or tunnels would be summarily executed by hanging. The arbitrariness and hardness of the punishment seems to be opposed to the innocence suggested by the takes of the forest in the video, just like the impersonal and abstract language of the warning sign points to the distance of the martial law applied in the forest as a border area and as a space of exception in which civil rights are suspended. The violence of war anonymously extends itself to this marginal landscape, being legitimized and promptly forgotten in the darkness of the woods as the identity of the hanged subject and even his crime remain undefined. On the other hand, the

⁴ Vivian Sobchack, *Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience*, in *Collecting Visible Evidence*, edited by Jane M. Gaines and Michael Renov (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999), 241.

dramatic axis of the film revolves around a temporal and spatial break, as far as in the moment of his execution, the condemned man hallucinates or dreams he manages to escape the soldiers' bullets and returns running to his home to the arms of his wife, a dream that reveals itself as impossible when the film abruptly returns to the present of his execution and swift death by hanging.

The film gradually appears in fragments throughout Saquel's video, be it through audio quotes, as well as through sequences unexpectedly inserted into the investigation happening with two natural actors of the film (Claude and Michel, two residents of a town near the forest), in the stills they contemplate in an album and in the intermittent visualization of the film that takes place in one of the actors' kitchen-dining room. Both the film as its memory emerge incomplete and elusive, "original" experiences hard to rebuild with certainty or thoroughly. While the film acts as a referent shared by the actors and the artist, a concrete filmic text and an objective historical event, it also appears as an interpretation of another tale, Bierce's short story, whose theme is a fictitious situation even if possibly based on true events during the war. The reality being sought in the documentary becomes even more elusive as the memories and oblivion of the actors emerge as fragments of the past, which are re-articulated in the present of the video into a new narrative that seems to resemble fiction.

If the film is an objective fiction whose material existence is confirmed in a videocassette and its visual reproduction, the subjective experience of the actors as manifested in their remembrances slowly weaves itself to this referent, altering its forms and exposing its constructed character, same as the documentary. Thus, the conversation around the film's location photographs and specially the argument on the position of a rock reveal how the photographic image capturing a specific instant and place works not so much as the objective register of factual data, but as a surface triggering diffuse memories and discrepancies in the narrations of the actors in relation to a shared referent. The actors' uncertainty concerning the current location of the rock and even the doubt that the artist installs on its existence and reality when asking them if it was not a prop, gives rise to a series of personal memories and personal associations that contrast the reality of the fiction with the specificity of the place they inhabit, known through first names ("under the old barn of the slaughterhouse in Tiennen") and subjective spatial references (such as "it is on this side", "that is here", which are accompanied by gestures pointing to the body of one of the men). As the film abstracts the place the men inhabit and displaces it in time and space (from the French forest in 1962 to the American Civil War forest whose territorial specificity is only marked by the title "Owl's Creek/Rivière du Hibou"), the memories of the actors return it to a space known through the body and the everyday character that the documentary itself tries to capture. If the film used zoom lenses to achieve distant takes of the forest and the action, Saquel's video insists on closeness regarding its objects, be it advancing into the forest with the actors, filming them in the kitchen with the television turned back towards the camera, or bringing the latter closer to the table on which they observe the photographs to the point of revealing the decorations reproduced on the tablecloth: an image of a bucolic forest with a deer. But this closeness is also opaque: the more singular the place and the actors become, the further away a

transparent reality drifts one whose meaning would directly emerge from the filmed images. What is shown in the video seems to gradually signify something other than what is registered, eluding the documentary's demand of the image clearly expressing what it is, or at least opening the possibility of the existence of multiple meanings within the same image⁵.

Language also acts as a site of dispersion of meaning. On one hand, the video's Spanish subtitles evince the limitations of the translation of the conversations among the men and the author in which there are long audible passages that are not reproduced. These moments seem to exemplify the impossibility of transporting the complexity and totality of what is trying to be said in the first language and the impossibility of the documentary to register an original event or recreating it without altering it, just as the film transformed the short story in English for its re-imagining as cinema. On the other hand, the fluidness of the narratives and memories that the video's characters recount is interrupted by the conversation's plunge into the unintelligible as the French language is decomposed into a series of murmurs and a deaf sound. On two occasions, the video warns the viewer through its subtitles that the language spoken by the men has become incomprehensible and therefore untranslatable, leaving a visible and audible vacuum both for those who speak Spanish or French. In those moments, meaning slips away even though language is present in the register, only this time verbal expression seems to go to its extreme, passing from meaning to gesture, to a primal corporal and guttural form of communication. In this sense, the conversation in French is deterritorialized, losing its preeminence as an enlightened language and becomes a "minor" one, the vernacular local language further transformed in its articulation by the men's old bodies.⁶ Even English (the language in which the film was dubbed) is distorted on several occasions when the main character dreams, turning the serious language of the law into a parody of itself. During the dream, English language only recovers its form when the character arrives running at home and repeatedly

⁵ Dai Vaughan argues that if one accepts the definition of documentary as that which signifies what it seems to show, we inevitably face the question of "What do we mean with *what?*" in documentaries, in other words, we face the impossibility of the documentary to exactly register an event as it happened and for it to mean exactly what it shows. For Vaughan, it is in the space opening up between what happened (that which is signified) and what is registered that the possibility of interpretation and of choice of the spectator opens up. See, Dai Vaughan, "What do We Mean by 'What'?", in *For Documentary: Twelve Essays* (Berkeley: University of California Press, 1999), 87-88.

⁶ If for Deleuze and Guattari language emerges from a "deterritorialization" from the mouth, tongue and teeth that would have found their first meaning in food, it is re-territorialized in the meaning given to the word articulated beyond a mere sound or noise. The word begins to signify something as far as it is detached from a function in certain parts of the body (eating) to find itself in another one (speaking). But according to Deleuze and Guattari, there are moments in some literary works (that the authors characterize as "minor" and find in the works of Kafka) in which the word again is deterritorialized through erasure, by the loss of meaning found in the growl, to the point that "language stops being representative in order to now move towards its extremities or its limits." Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What is a Minor Literature?*, in *Kafka Towards a Minor Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 23.

pronounces his wife's name: "Ebbie!," only to die by hanging and screaming in horror as his dream acquires meaning in reality.

In the video, the first name leads to an anchoring of the images and memories in a concrete and material reality belonging to the experience of some specific men (the male actors as well as their spouses, who are also shown present during the visualization and intervene with their comments). If the natural actors remained anonymous in the film in two ways, as part of the crowd or the machinery of war in the story and as absent presences in the movie's making insofar as common people without acting lessons they are left without mention in the end credits, the video attempts to remove them from that current absence, giving them a name and emphasizing their memories⁷. But, this act of relocation and restoration of the name -or the "reterritorialization" of fiction through the present recollection of the actors- is counteracted by the uncertainty generated in the encounter of the "I" in the present with its double in the film, the latter understood as fiction and a document of the past.

The appearance on the screen of a sequence displaying a row of soldiers formed in front of the bridge where the execution takes place, and the actors' sudden recognition of another member of the town (Aimé) in the scene, invites those present to try to recognize themselves in the filmed images. But seeing oneself represented in the image of the past is seeing oneself as an other. If the time passed between the filming and the present transforms beings, places and their memory, a multiple dislocation in the subjects is generated by the screen and the double it exhibits as if it were a mirror of the past. The actors not only see a portrait of themselves made by an other (the film's director), but they see themselves portrayed in another time (the young I) and as secondary characters in a fiction representing a different temporality in which they cease to be themselves and turn into dressed up soldiers executing orders imposed by someone else (the colonel, the invisible law, the director). When seeing themselves in the black and white image for the first time, the actors do not recognize themselves and even doubt the possibility of seeing themselves again, of distinguishing and establishing a kinship with their own image (one of them even points out that "one cannot recognize oneself"). Such is the uncertainty created by the double that even after a series of linguistic signs of sighting ("there", "yes, yes, it is Claude", "lá!", "are you Claude?", "are you in the second row?") and of physical signs of recognition through index-fingerpointing toward the television monitor to a specific place and actor, Claude does not make any statement on his own image, nor does he admit to recognizing himself, but points at a vacuum: his comrade Michel does not appear in the image. In that moment, presence becomes absence and the attempt to find oneself in the past (and to reconstruct an image of the I starting from the film as a document) becomes the search of an other that is also absent. Identification with the fragment of the past shown in the film does not reconstitute a whole and authentic self, but rather offers an experience of loss, of distance regarding that "I" of another time.

⁷ The film was awarded at the Cannes film festival in 1962 and at the Academy Awards in 1964, which is referred to in Saquel's video.

The identity that the video seeks to establish emerges as an unstable construct, a representation of something un-representable as far as it tries to capture a multiple and dispersed self.

It could be said that the moment of recognition in Saquel's video is one of its "pregnant instants", insofar as it does not only directly involve the actors in seeing themselves as an image, as the representation of an other or someone they no longer are, but it also implicates the artist as the scene's director⁸. While the actors are portrayed in that instant by the camera seeing themselves acting as others, the artist appears for the first time as a body-image, entering the scene in order to detain the flow of the film they were watching with a remote control, asking Claude if he recognizes himself in the image and reminding Michel that even if he seems to be absent in the shot of the soldiers, he had participated in another Enrico film, *Chikamauga*. The detention of the visualization of the movie and of the spontaneous memories of its actors emphasizes the documentary genre's conventions with which "reality" is framed, such as the questions guiding the testimonies. The fiction of reality that the video attempts to construct is destabilized by the inclusion of the artist as the actors' new director and as a subject who remembers, as well as an observer, an object of observation and a participant in the re-creation of a story.

The slippery terrain between fiction and truth is retaken in several scenes of the video in which the film interlaces with the present and the memories of the two actors, who emphasize the incongruence between what they remember and see, as well as the artificiality of Enrico's production. At various instances the actors comment that they do not remember certain takes (which were too distant or too close to the main scene of the execution), while the artist explains that they could have been shot from afar or when they were not present, reminding them (and the spectators of the video) of the inevitable reconstruction that occurs with the editing process. The awareness of fiction that editing creates then gives way to a series of comments on the artificiality of what seems real in the film, from the winter haze generated with machines to the depth of the river where the executed man falls during his dream, which was achieved by the construction of a pond at the same location according to what the actors disclose. The rehearsed character of what seems spontaneous, such as the sudden rupture of the executed man's dream by his hanging and instant death, is repeated in the interruptions created by the video's audio when it intertwines past and present through the superposition of the sound of the film on the forest's takes or in the kitchen. Past and present emerge as the concentric circles of the video's beginning, advancing and moving back, wavering: the documentary's closing reiterates the initial voiceover narrating the artist's personal experience. As the artist's voice states that when watching the film in silence, only with subtitles, she fell in love with it, the credits of the "real" actors are shown on the screen (since the men interviewed by Saquel are not given

⁸ Even if the term "pregnant instant" alludes mainly in aesthetics to the effects of concentrated and fruitful meaning some static works can produce, for Raymond Bellour, in cinema (and by extension, video) there are also "instants which suspend the time of movement, opening, within time, another one". Raymond Bellour, *La interrupción, el instante*, in *Entre imágenes*, 122.

credits in Enrico's film) and the origin of the film in a story by Bierce is finally revealed.

Difficulty of Crossing a Plane was one of the selected videos in the competition "Juan Downey Iberoamerican Contest to Creativity and Audiovisual Authorship" (Concurso Iberoamericano Juan Downey a la Creación y la Autoría Audiovisual) at the 10th Video and Media Arts Biennial in Santiago in January 2012. The connection between these two authors is not arbitrary, insofar as Saquel's video is closely related to the critical devices Downey employed in several of his videos that bordered the documentary genre, both in the *Trans Americas* (1973-1979) and *The Thinking Eye* (1974-1989) series. For Downey, the documentary was "a form of subjectivity, a work that oscillates between different degrees of subjectivity"⁹, since the documentary maker always becomes committed in the situation to be recorded, from the fact of placing a camera at a site, framing and altering the "original" situation, to the infiltration of the personal prejudices and obsessions of the author in relation to what is documented¹⁰. According to Downey, to speak of objectivity in the documentary was not only an act of arrogance, but it eliminated the potentiality that the emotional and personal engagement could provide to the register. Downey put into play the critique of the objectivity of the documentary in several of his videos based on his stays with the Yanomami (an indigenous group in the Amazon with which he lived with his family between 1976 and 1977), in which he criticized ethnographical discourse through its parodic imitation, the intertwining of memory and personal experience to the scientific account, and the recognition of the impossibility of knowing and possessing the other, as well as the self, through the register.

The erasure of the limits between the real and the invented, the spontaneous and rehearsed, the intertwining of biography and scientific register, the evidencing and critique of the documentary genre's conventions the pilgrimage through space and time in order to encounter the other and oneself, are found both in Saquel's and Downey's work. But while Downey's videos were inscribed in a moment in which the effervescence and expansion of the ethnographic documentary was met with the criticism of its supposedly objective glance, it could be said that Saquel's work is part of a "documentary turn" that contemporary art has taken in little over a

⁹ The quote continues: "therefore, we cannot speak of objectivity nor of subjectivity. This paradox of documentaries is what I find the most interesting, and that is why I have gotten to use elements of fiction and fantasy to transmit ideas". Juan Downey, quoted in José Ramón Pérez Ornia, in *El arte del video. Introducción a la historia dle video experimental* (Barcelona: RTVE/Sebal, 1991), 163.

¹⁰ Juan Downey, in an interview with Carlos Flores, *Video Porque Te Ve* (Santiago: Galería Visuala, 1987), cited in *With Energy Beyond These Walls*, Nuria Enguit and Juan Guardiola, curators. (Valencia: IVAM, 1998), 237.

decade¹¹. For authors such as T.J. Demos, this documentary turn was in a certain way confirmed and has given visibility through exhibitions such as Documenta 11 in 2002, as well as the 2006 Seville and the 2009 Istanbul Biennials¹². Okwui Enwezor, curator of both Documenta 11 and the Seville Biennial, outlined at the first exhibition a proposal for contemporary art based on the “closeness” of the postcolonial world, a world in which what is *other* is near and does not form part of a distant reality¹³. In practical terms, the exhibition was characterized by its emphasis on documentary mediums, which appeared as forms and formats capable of approaching the forgotten realities of marginalized geographical areas and the inequities neglected in the discourses of triumphant globalization. Analyzing Enwezor’s proposal, Demos argues that even the documentary is presented as the genre with most potential to represent and give visibility to the regions that remain outside the range of Western vision -at the same time that it is capable of counteracting the impact of the mass media and cinema to mold our perception of reality-, it also presents problems, as it can fall in a non-critical position in relation to its own practice and assume it is a transparently neutral register¹⁴. Demos’s concern is that while one can fall for the belief that authentic selves are being represented (selves whose identity is definable and prior to representation), the opposite tendency taken by artists working with documentaries from the “instability of representation, even its decidedly fictional status”, has led to an insistent (to the point of becoming “fashionable”) declaration of subjectivity and personal prejudice that simply denies the possibility of making a documentary representation¹⁵. In Saquel’s case, her approach to documentary making seems to suggest a belief in the possibility of coming closer to the everyday and what is forgotten in order to make it visible, to notice what is present but marginal, even if simultaneously drifting away from these goals, altering their use and confusing their logics, exceeding their everyday functionality. Starting from these strategies of closeness and detour, the political function of the documentary becomes more subtle and closer to the apparently minor objects it is registering.

¹¹ “The boom in ethnographic filmmaking in the late ‘60s and early ‘70s, with its “scientific” concern for accuracy in the presentation of data, provoked a good deal of thought about the nature of documentary reality and its relation to the prior event.” Vaughan, 86-87.

¹² T. J. Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis* (Durham: Duke University Press, 2013), 129.

¹³ Okwui Enwezor, *The Black Box*, in *Documenta 11_Platform 5: Catalogue* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publications, 2002), 44.

¹⁴ Demos, 36.

¹⁵ Demos, 36.

The minimal as a site of oblivion and as a possibility of reflection concerning the other in our everyday life reappears in *Pentimenti* from 2004, a work filmed in 16 mm. Its main character is a horse, or rather, three horses undertaking seemingly everyday actions: walking, trotting, sitting down, laying down, breathing, advancing and stepping back¹⁶. At times rode by a horseman (who only holds the reins, without a saddle), at others alone or guided by their horse-breaker, the horses simply seem to repeat a script of repeated movements or a learned and pre-established choreography in a controlled environment, a sand track with a dark background, nocturnal and possibly rainy. The fixed camera registers the distant passing of the mounted horseman next to the horizon line created by the sand or reveals the legs and thighs of the animal suddenly seen from a short distance when they pass in front of it, displaying their circular motion from one side of the arena to the other. These repeated movements are interrupted by close-ups of the bodies executing specific actions (such as turning while holding up a leg), or extremely tight shots of the horsehair and muscles, the hands of the horseman subtly moving a cane or the reins, and the air exhaled by the horses.

The image's washed-out color, its intermittent pulsation and the equestrian referent connect the sequences with the origins of cinema and the first scientific experiments of photography of Edward Muybridge, installing a familiar and yet uncertain ancestry for the takes. This referent slides and intertwines in turn with the history of art (from sculpture and equestrian portraits to the Impressionist race horses of Degas, or the trained horses in Seurat's Postimpressionist circus) and joins others from everyday life (from horseracing, horseback riding, horse taming and equestrian schools to the circus and the countryside or the beach). But if the images seem to refer back to an origin in a shared culture and to an infancy of the means of mechanical reproduction and of the spectator, they also suggest an early moment of a general kind of learning, a phase of appropriation of forms and domestication, a passage from an instinctive state to one in which language is acquired through repetition.

The distant and fixed takes of the dark sand remove the horses from a concrete time and place, an abstraction that is reflected by the Spanish text heard in the audio. A female voice seems to interrogate the image, describing and ordering it, as if she gave instructions while simultaneously questioning them. "Where are you?", "Where are you located?", "Are you advancing or going back?", "Are you moving or do you keep still?", "Remain standing until I tell you to sit down", "Don't scratch yourself". Even if the horse advances and moves back in the film, undertaking movements related to horse taming (such as stepping back and trotting), the voice seems indifferent to the actions registered in the images, continuing with its litany of instructions and questions: "Stand still as a stone. What attitude to take. What movement to make". At times the text clearly strays from the movements performed by the horses and seems to resemble the description of another object, alluding to a landscape that cannot be seen in the arena's takes and to a referent found in an ambiguous position. This break can be explained

¹⁶ In the credits, the names of the featured horses are: Fuerte, Seuben and Willow.

outside the work, as it is based in the artist's experience in front of an equestrian portrait of Felipe IV painted by Diego Velázquez, seen at the Museo del Prado. The paralyzed pose of the horse ("Where are you?", "Where are you standing?"), with the front legs raised ("are you advancing or going back?") and the fiction created by the painting of detaining movement in an eternal instant form the basis of the pose's analysis undertaken in the audio. The latter transposed from the king's horse and the composition of a painting to the moving images of other domesticated horses.

This passage enables forging a connection between the text, the filmed image and the painting concerning their disciplines, their temporality and their editing. The repetition of codes, formulas and their correction, suggest both artistic and animal training, as well as the acquisition of techniques, the handling of supports and the knowledge of tools that may be applied in cinema, video, painting, horse riding and even the acquisition of language. All of them have phrases and rules that are learned, movements that are repeated, procedures that become familiar and even habitual, adequate ways or conventions that are repeated and which can also be broken¹⁷. Furthermore, the editing of the filmed material resembles the work of composition in painting, above all the placing, relocating, erasure and juxtaposition of formal elements. The process of composition was exposed by Velázquez in the equestrian portrait of king Felipe IV, particularly in the hind legs of the horse, which unfold as ghosts of a previous position that was corrected. This type of images are known in the history of art as *pentimenti* (plural in Italian, derived from "penti(re)", to regret), an academic term referring to the use of prior images that are not erased in a composition and form part of the final image, be it because they are preserved in their totality, by means of transparencies or because, if they are painted on top, they can be recovered through X-rays. But if the *pentimenti* suggest the academic institutionalization of practices that admit errors and changes, they also materially act on the painting itself as a document of artistic creation and as the memory of an image. While the finished painting immortalizes a static movement, producing a fiction of a reality detained forever and an image that is distanced from the painter's labor creating the artifice, the *pentimenti* shatter that illusion and return the presence of the artist to the work. In a way, the *pentimenti* are the register of oblivion and a simultaneous memory, the documentation of a process and the inverted and detained mirror of a simulation, the clandestine presence of the other (the plebeian artist) who creates the painting of a king.

The image of authority in Velázquez's painting is sustained on the horse, which is needed as a symbolic and formal element to establish an idea of dominion over

¹⁷ The artist has mentioned that during her time at the art school in Chile she began to spontaneously work in video, realizing a first series of works, *Recaidas* (1999) in which several corporal actions linked to what is feminine are de-familiarized through close-ups and the deceleration of the image. But it was during her residency at Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains in France where she began to learn more on the medium. See, Carolina Saquel, interviewed in *Carolina Saquel/Telón de fondo, Nonsite*, accessed October 8, 2013. <http://blip.tv/nonsite/carolina-saquel-5259152>

nature (incarnated both in the animal as in the landscape behind the sovereign), alluding to some territories and their inhabitants. This shift or migration of power from one signifier to another (from the horse to the people, from the civilized sovereign to his control of nature) suggests an ambiguity in the painting that is replicated in the relation between text and image in Saquel's work. In the film, the voiceover -at times authoritarian, at others inquisitive- repeats a text whose object seems to be as human as it is animal. Phrases like "Keep your head, hands and feet still", seem to be directed at a person rather than a horse, while "Where are you, where are you standing?" or "What attitude to take?" become questions oriented to the spectator, interpellating us politically. The language of discipline and good manners that is repeated in the audio ("Walk without letting the object on your head fall down", "If anything becomes stuck between your teeth, do not use a knife, it is more correct to use a fine toothpick or a small chicken shinbone"), ceases to be applied to the horses' images only and even to the hidden referent in Velázquez's painting, to evoke the instructions given to other beings capable of obedience. Beings in a perpetual state of change, children and adults who are continuously subjected to diverse and located social, historical, economic and political forces that mold their behaviors, create habits and norms that are naturalized as normal. Beings in movement, who migrate and sustain others in their position of power, who are disciplined and self-disciplined. Through the subtle fluctuation between the ambiguity of discourse, the pose and the image, Saquel's video allows to extend the reiterated questions towards other fields of our everyday experience and encounters with others. "What movement to make?", for example, installs a doubt on the appropriate behavior that can go beyond of simply courtesy between those sharing a culture, and be applied to those who do not belong to it. What does "keeping corrected, keeping still, from memory" imply in our everyday life? The video does not offer an answer, but opens a series of questions on the repeated actions that are normalized by means of their repetition and the orders imposed through the exercise of discipline that bring the human closer to the animal.

The force of habit is not achieved on its own, but requires an incessant repetition to achieve the appearance of the "natural". While repetition in artistic discipline leads conventions and methods "towards their ritualization, and to the counter current of deritualize them"¹⁸, a breakup associated in avant-garde art, in Saquel's film there are some moments of resistance to the imposed order. Even though the film repeats the same movements of the horses and riders through sequences and circular editing, in some of its cuts interfere images of the horses slightly resisting the orders of the rider, offering ephemeral instants of opposition to the rule. Nevertheless, acquiescence (specially in the moment in which the horse has to lower the front section of its body) is rewarded with a little food, the prize to a good behavior with which order is reestablished.

¹⁸ Carlos Pérez Soto, *Arte político y política del arte*, in *9na Bienal de Video y Artes Mediales*, exhibition catalogue (Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2009), 126.

Pentimenti and *Difficulty of Crossing a Plane* are two videos in which the displacements between past and present, personal and shared referents allow us to doubt the certainty that can be installed by representations and documents. Centering on what is at once present and absent in the image, in what is minimal or minor of the everyday (be it the natural uncredited actors of a laureate film, or the horse acting as a support of a rider or figure of power in an equestrian portrait), the videos propose a reflection on what we exclude and marginalize, and how these acts become “normal”, conventional or part of a normality generated by means of repetition. Through the circularity of the editing pointing at the dissimilar repetition of memory, Saquel’s videos interrupt the “natural” and truthful appearance of the facts that the documentary tries to register; they intertwine known and hidden stories and fold inwards to investigate their own artificiality. In this way, the videos lead to a reflection on the possibilities of the documentary medium and genre of becoming a “minor” or “soft” political act, insofar as they revalue what is minimal in the everyday and manifest a preoccupation for the sensible and for our sensibility facing the other.

Bibliography

Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, translated by Adriana Vettier. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka. Towards a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Demos, T. J. *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham: Duke University Press, 2013.

Enguita, Nuria and Juan Guardiola. *With Energy Beyond These Walls*. Valencia: IVAM, 1998.

Enwezor, Okwui. “The Black Box”. In *Documenta 11_Platform 5: Catalogue*, pgs. 42-55. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publications, 2002.

Pérez Ornia, José Ramón. *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*. Barcelona: RTVE/Serbal, 1991.

Pérez Soto, Carlos. “Arte político y política del arte”. In *9na Bienal de Video y Artes Mediales*, exhibition catalog, 122-127. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2009.

Sobchack, Vivian. “Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience”. In *Collecting Visible Evidence*, published by Jane M. Gaines and Michael Renov, 241-254. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999.

Vaughan, Dai. "What Do We Mean by "What"?". In Dai Vaughan, *For Documentary: Twelve Essays*, 84-89. Berkeley: University of California Press, 1999.

"Carolina Saquel/Telón de fondo", *Nonsite*, accessed October 8, 2013. <http://blip.tv/nonsite/carolina-saquel-5259152>

Entrecruzar planos: políticas y migraciones de la imagen en dos videos de Carolina Saquel

Carla Macchiavello

Una película en blanco y negro realizada en 1962 por el director francés Robert Enrico, basada en un cuento corto del escritor estadounidense Ambrose Bierce ambientado en 1862 durante la Guerra Civil de Estados Unidos, filmada en un bosque de Francia con actores reconocidos y extras locales, dejada en una versión sin sonido con subtítulos en español en el computador de una artista chilena que vive en Francia en el año 2005. Un retrato ecuestre de un rey a caballo pintado por Diego Velázquez que se encuentra en el Museo del Prado y la ficción del instante eterno de un movimiento animal detenido en óleo y lienzo, visto por primera vez en persona. Estos referentes diversos de la cultura visual forman la base de un video documental y una cinta en 16mm traspasada a dvd realizados por Carolina Saquel, artista chilena radicada en Francia desde el año 2003¹⁹, los cuales reproducen una serie de actos de traducción y de desplazamiento espacial y temporal para reflexionar sobre la ficción en el arte y en el documental a partir de lo personal y lo marginado. La obra de Saquel realiza una crítica sutil a la representación por medio de una exploración de la memoria, el olvido, y particularmente aquello que existe como una huella difusa y aparentemente distante en un contexto globalizado que pregona la proximidad y la borradura de cualquier límite, aun cuando deje en el olvido a una serie de márgenes. Los videos de Saquel devuelven la mirada a lo ínfimo en lo cotidiano, sugiriendo una política de

¹⁹ Tras obtener su título como abogada en la Universidad Diego Portales en Santiago de Chile, Saquel realiza una Licenciatura en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, graduándose en el año 2000. En el 2003, Saquel comienza una residencia en Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains, Francia, y en el 2005 completa una Maestría en Arte, Teoría y Práctica, quedándose luego a trabajar en París.

lo menor, del movimiento y del retorno de lo que permanece oculto o se vuelve parte de la “normalidad”.

El video “Dificultad de atravesar un plano”, del 2010-2011, comienza con una toma fija en blanco y negro de un paisaje boscoso, aparentemente invernal, frente a un lago o río que distancia a la cámara de los árboles en la otra orilla. El paisaje se ve transformado repentinamente por una mancha diagonal oscura que avanza a la derecha sobre los árboles, sugiriendo el paso rápido de una nube. Pero su retroceso en la imagen, o retorno inmediato hacia la izquierda, genera incertidumbre respecto a la realidad de ese signo natural, a la vez que su paso por la superficie del bosque instala un tiempo que avanza y retrocede, una sombra que oculta y revela, y un tránsito natural y artificial. Esta tensión temporal se repite en las primeras secuencias de imágenes en color más abstractas que sugieren superficies de agua. Desde la toma fija de un plano gris, denso y oleoso con pequeñas ondas que se ve interrumpido por la emergencia de burbujas junto al ruido estruendoso de un hombre que toma una gran bocanada de aire, hasta el enfoque y desenfoco de la cámara sobre la superficie de un río que revela pequeñas ondas concéntricas cuyo movimiento parece acelerarse y desacelerarse, el video niega cualquier sensación de desarrollo y se acerca a la construcción de una “imagen-recuerdo”. Según Raymond Bellour, la “imagen-recuerdo” es una imagen compuesta tanto por cadenas de asociaciones que conducen a estratos autónomos de remembranzas, como por el traspaso entrelazado de un nivel a otro confundiendo lo que se recuerda con lo que imagina: “El camino que conduce de la memoria a la invención es circular; los círculos se retoman y se inscriben unos en el interior de otros sin coincidir jamás, según una progresión que no es un progreso, sino una deriva controlada”²⁰. La circularidad que establecen las primeras imágenes del video de Saquel acompañadas por sonido transmutado de algo acuoso o de los ruidos naturales de un bosque, instala un tiempo y un espacio detenidos y a la vez en fluctuación, al igual que una suerte de misterio encarnado por la mirada de la cámara que busca encontrar algo en estas superficies. La naturaleza enmarcada como paisaje permite instalar una primera reflexión en torno al medio del video, a su aparente superficie lacunar y carácter reflectante, y sobre todo a su concepción idealizada como espejo de lo real. Los planos que se presentan sugieren profundidad y sin embargo no se dejan atravesar por la mirada como superficies transparentes, sino que evocan una densidad y una opacidad de las imágenes que las alejan de ser simples documentos.

La densidad del agua se asemeja a la compacidad del bosque, el cual se vuelve un personaje principal en el video. Desde su aparición sugerida a través de las hojas que flotan en el lago, pasando por el quiebre que producen las copas de los árboles que giran al ritmo de un tamborileo militar, hasta los paneos lentos por sobre el follaje primaveral compacto y el adentramiento de la cámara en su oscuridad, el bosque emerge como algo más que un escenario donde se revelará transcurrió la filmación de una película y donde ocurre la escasa acción presente. El bosque se convierte en un signo de opacidad, el sitio de una búsqueda, un límite al conocimiento y la memoria, otro plano impenetrable en estado de

²⁰ Raymond Bellour, “Autorretratos”, en *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, trad. Adriana Vettier (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009), 316.

fluctuación. La naturaleza espesa solo es rota por unas pocas huellas de lo humano: un puente, leña acumulada en pilas ordenadas y, más tarde, la aparición de un hombre con un perro grabados por la cámara, signos diminutos de una presencia civilizatoria y tecnológica que parecen amenazados por la desaparición. Al presentarse el bosque como una otredad silenciosa e inextricable a la que se enfrenta la cámara, el video se vuelve un híbrido entre un documental botánico y uno antropológico, entre la contemplación estética del paisaje y la búsqueda de algo más allá de las apariencias²¹.

Esa búsqueda se revela finalmente por medio de una voz femenina en *off* que relata una experiencia personal de la autora respecto a una película que tuvo lugar en el mismo bosque que en ese momento aparece enmarcado y visto rápidamente desde un vehículo en movimiento. Hablando en francés, Saquel cuenta cómo en el año 2005 vio una película que la dejó impactada, la cual fue dejada por un amigo en su computador, sin sonido y con subtítulos en español. Este evento aparentemente casual y mundano, introduce en el video una serie de dislocaciones espaciales y temporales, de lenguajes y de medios, intercalando un pasado cercano de visualización en computador (2005) en el presente de la creación (2010-11) del video junto a otro más distante de una película (1962) que luego se revelará está basada en un relato de 1891. La traducción al español de los subtítulos y la ausencia del sonido en la reproducción de la película vista por la artista, sugieren desde un inicio una percepción incompleta basada en la pérdida, la ausencia y los actos de traducción, la cual sienta el escenario para la subsiguiente reconstrucción parcial del pasado en el presente que ocurre en el video. Pero al mismo tiempo, la introducción de la experiencia personal de Saquel como el motor del documental lo plantea como una relación subjetiva respecto a un evento “original” o material filmico, más que como un género basado en el registro de una realidad o verdad. Como sugiere Vivian Sobchack, si bien el documental como género cinematográfico se caracteriza por ciertos rasgos de objetividad, el término apunta a una relación subjetiva entre los sujetos (tanto realizadores y espectadores como actores) y un material filmico, convirtiéndolo en una “experiencia” de identificación con la imagen filmica²². El paradigma de la evidencia sobre el que se sostiene el documental es desestabilizado por Saquel con la irrupción del recuerdo de una experiencia subjetiva que queda sin demostrar en la obra más allá de su recuento a través de la palabra formulada verbalmente (el testimonio de la artista), un evento originario incierto que contribuye a establecer el carácter impreciso de la relación entre realidad y ficción en el video.

La película en cuestión fue filmada en 1962 por Robert Enrico, director francés hijo de inmigrantes italianos, en el lago de la Roche qui Boit en la comuna de Marolles en Hurepoix, Francia. Basándose en un cuento corto del escritor estadounidense Ambrose

²¹ La naturaleza como espacio abstracto y concreto, como laberinto que crea un tiempo y un recorrido circular, aparece como un tema recurrente en algunos videos de Saquel como “Reconstitución de un jardín delectable” del 2008, y la serie “La catástrofe es amarilla” (Figures devant une métamorphose I y II), del 2007.

²² Vivian Sobchack, “Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience”, en *Collecting Visible Evidence*, eds. Jane M. Gaines y Michael Renov (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999), 241.

Bierce (1842-1913) titulado “An Occurrence at Owl Creek Bridge” (1891), el cual transcurre durante la Guerra Civil estadounidense, la película en blanco y negro trata la ejecución de un civil simpatizante de los Confederados a manos de soldados del ejército de la Unión en un puente en medio de un bosque. La película introduce este tema a través de un paneo a un cartel clavado en un tronco (fragmento que es citado en el video como introducción al referente fílmico), fechado 1862, en el cual se afirma en un lenguaje tajante y oficial que cualquiera que se encuentre interfiriendo con trenes, puentes o túneles, será ejecutado en la horca de forma sumaria. La arbitrariedad y dureza del castigo parece oponerse a la inocencia sugerida por las tomas del bosque en el video, así como el lenguaje impersonal y abstracto de la advertencia sugiere la distancia de la ley marcial aplicada en el bosque como lugar limítrofe y como un espacio de excepción donde los derechos civiles son suspendidos. La violencia de la guerra se extiende anónimamente a este paisaje marginal, quedando legitimada y prontamente olvidada en la oscuridad del bosque, mientras que la identidad del sujeto ahorcado e inclusive su crimen quedan indefinidos. Por otra parte, el eje dramático de la película gira en torno a un quiebre temporal y espacial, en cuanto en el momento de su ejecución, el condenado alucina o sueña que logra escaparse de las balas que le disparan los soldados y retorna corriendo a su hogar a los brazos de su esposa, sueño que se revela imposible cuando la película regresa abruptamente a la actualidad de su ejecución y muerte inmediata a través del ahorcamiento.

La película va apareciendo de forma fragmentada a lo largo el video de Saquel, ya sea por medio de citas en el audio, así como a través de secuencias que se insertan inesperadamente en la indagación que tiene lugar con dos actores naturales de la película (Claude y Michel, dos habitantes de un pueblo cercano al bosque), en los fotogramas que miran en un álbum y en la visualización entrecortada de la película en la cocina-comedor de uno de los actores. Tanto la película como su recuerdo emergen incompletos y elusivos, unas experiencias “originales” difíciles de reconstruir con certitud o a cabalidad. Mientras la película actúa como un referente compartido por los actores y la artista, un texto fílmico concreto y un evento histórico objetivo, ella también aparece como una interpretación de otra historia, el cuento corto de Bierce cuyo tema es una situación ficticia aunque posiblemente basada en acontecimientos reales durante la guerra. La realidad que se busca en el documental se va volviendo cada vez más esquiva en la medida en que el recuerdo y el olvido de los actores van surgiendo como fragmentos del pasado, los cuales son re-articulados en el presente del video en una nueva narrativa que parece acercarse a la ficción.

Si la película es una ficción objetiva cuya existencia material se confirma en un casete de video y su reproducción visual, la experiencia subjetiva de los actores manifestada en sus remembranzas se va entrelazando a este referente, alterando sus formas y dando cuenta de su carácter construido, al igual que el del documental. Así, la conversación que gira en torno a las fotografías de la locación de la película y especialmente la discusión sobre la posición de una roca revelan cómo la imagen fotográfica que captura un instante y un lugar específico funciona no tanto como el registro objetivo de unos datos factuales, sino como una superficie que gatilla memorias difusas y discrepancias en los relatos de los actores respecto a un referente compartido. La

incertidumbre que sostienen los actores sobre la ubicación actual de la roca e inclusive la duda que instala la artista sobre su existencia y realidad al preguntarles si no se trataba de utilería, da pie a una serie de recuerdos y asociaciones personales que contrastan la realidad de la ficción con la especificidad del lugar donde habitan, conocido a través de primeros nombres (“bajo el antiguo establo del matadero de Tiennen”) y referencias espaciales subjetivas (como las frases “se ubica de este lado”, “eso es aquí”, que van acompañadas por gestos que apuntan al cuerpo de uno de los hombres). Mientras la película abstrae el lugar que habitan los hombres y lo desplaza temporal y espacialmente (del bosque francés en 1962 al bosque de la guerra civil estadounidense cuya especificidad territorial sólo queda marcada por el título “Owl’s Creek/Rivière du Hibou”), los recuerdos de los actores lo devuelven a un espacio conocido a través del cuerpo y de la cotidianidad que el propio documental intenta captar. Si la película usaba teleobjetivos para lograr tomas distantes del bosque y de la acción, el video de Saquel insiste en la cercanía respecto a sus objetos, ya sea internándose en el bosque con los actores, filmándolos en la cocina donde está el televisor de espaldas a la cámara, o acercando ésta a la mesa donde observan las fotografías al punto de revelar la imagen de un bosque bucólico con un venado reproducido en el decorado del mantel. Pero esa cercanía también es opaca: mientras más singularidad alcanzan el lugar y los actores, más se distancia la realidad transparente cuyo significado emergería directamente de las imágenes filmadas. Lo que se muestra en el video parece ir significando otra cosa que lo que se registra, eludiendo la exigencia del documental a que la imagen exprese claramente lo que es, o al menos abriendo la posibilidad de la existencia de múltiples significados al interior de una misma imagen²³.

El lenguaje también actúa como un sitio de dispersión del significado. Por un lado, los subtítulos en español del video dejan ver la limitación de la traducción de las conversaciones entre los hombres y la autora en las que hay pasajes largos audibles que no se reproducen. Esos momentos parecen ejemplificar la imposibilidad de trasladar de un lenguaje a otro la complejidad y totalidad de lo que se intenta decir en el primer idioma y la imposibilidad del documental de registrar un evento original o reconstituirlo sin alterarlo, tal como la película transformaba el cuento en inglés para su re-imaginación como cine. Por otra parte, la fluidez de los relatos y memorias que recuentan los personajes del video se ve interrumpida por la caída de la conversación en lo ininteligible, el idioma francés descomponiéndose en una serie de murmullos y un ruido sordo. En dos ocasiones, el video advierte a través de los subtítulos en español que el lenguaje hablado por los hombres se ha vuelto incomprensible y por ende intraducible, dejando un vacío visible y audible tanto para

²³ Dai Vaughan sostiene que si se acepta la definición del documental como aquello que significa lo que parece mostrar, nos enfrentamos ineludiblemente la pregunta sobre “¿a qué nos referimos con el qué?” en el documental, en otras palabras, nos enfrentamos a la imposibilidad de que el documental registre exactamente un evento tal como ocurrió y que signifique exactamente lo que muestra. Para Vaughan, es en el espacio que se abre entre lo ocurrido (lo significado) y lo registrado que se extiende la posibilidad de interpretación y de escogencia del espectador. Ver, Dai Vaughan, “What Do We Mean by “What”?”, en *For Documentary: Twelve Essays* (Berkeley: University of California Press, 1999), 87-88.

quienes hablen español o francés. En esos momentos, el sentido se escabulle aun cuando el lenguaje esté presente en el registro, sólo que la expresión verbal parece llegar a sus extremos, volviendo del sentido al gesto, a una comunicación corporal primigenia y gutural. En este sentido, el francés de la conversación se desterritorializa, pierde su dominancia como lenguaje ilustrado y se vuelve uno “menor”, el vernáculo local transformado aún más en su articulación por unos cuerpos viejos.²⁴ Incluso el idioma inglés en que se dobló la película se distorsiona en varias ocasiones en relación con el sueño del personaje central, volviendo al lenguaje serio de la ley una parodia de sí mismo. El inglés solo recobra su forma en el sueño cuando el personaje llega a casa corriendo, y pronuncia reiteradamente el nombre de su esposa: “Ebbie!”, sólo para morir ahorcado y lanzar un grito de horror en cuanto su sueño cobra sentido en la realidad.

En el video, el primer nombre conduce a un anclaje de las imágenes y los recuerdos en una realidad concreta y material perteneciente a la experiencia de unos hombres específicos (tanto los dos actores como sus mujeres, quienes aparecen acompañando la visualización e interviniendo con sus comentarios). Si en la película los actores naturales permanecían anónimos en dos sentidos, como parte de la masa o maquinaria de la guerra en la ficción y como presencias ausentes en cuanto gente común sin estudios de actuación y por ende sin créditos al final de la película, el video intenta sacarlos de esa ausencia presente, dándoles un nombre y resaltando sus recuerdos²⁵. Sin embargo, ese acto de relocalización y restauración del nombre, o la “reterritorialización” de la ficción a partir del recuerdo actual de los actores, se ve contrarrestado por la incertidumbre que genera el encuentro del yo en el presente con su doble en la película, entendida como ficción y documento del pasado.

La aparición en el monitor de la sala de una secuencia con una fila de soldados formados frente al puente de la ejecución, y el reconocimiento repentino que tienen los dos actores de otro miembro del pueblo en la imagen (Aimé), invita a los presentes a que intenten reconocerse a su vez en las imágenes filmadas. Pero verse representado en la imagen del pasado es verse como otro. Así como el tiempo transcurrido entre la filmación y

²⁴ Si para Deleuze y Guattari, el lenguaje surge de una “desterritorialización” a partir de la boca, la lengua y los dientes que habrían encontrado su primer significado en la comida, éste se reterritorializa en el sentido dado a la palabra que se articula más allá del mero sonido o ruido. La palabra empieza a significar algo en la medida en que se desprende de una función de ciertas partes del cuerpo (comer) para encontrarse en otra (hablar). Pero según Deleuze y Guattari, habrían momentos en algunas obras literarias (que los autores caracterizan como “menor” y encuentran su ejemplo en las obras de Kafka) en que la palabra vuelve a desterritorializarse por medio de su borradura, por la pérdida del sentido que se da en el gruñido, al punto que “el lenguaje deja de ser representativo para moverse ahora hacia sus extremidades o límites”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “What is a Minor Literature?”, en *Kafka. Towards a Minor Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 23.

²⁵ La película fue premiada en el Festival de Cine de Cannes en 1962 y en los Premios de la Academia de 1963. Además, una versión de ella fue mostrada en el programa estadounidense *The Twilight Zone* en 1964, al cual se hace referencia en el video de Saquel.

el presente transforma a los seres, a los lugares y su memoria, la pantalla y el doble que ella exhibe como si se tratara de un espejo del pasado genera una dislocación múltiple en los sujetos. Los actores no solo ven un retrato de sí mismos realizado por otro (el director de la película), sino que se ven retratados en otro tiempo (el yo joven) y como personajes secundarios en una ficción que representa otra temporalidad, donde dejan de ser sí mismos para convertirse en soldados disfrazados que ejecutan órdenes impuestas por otro (el coronel, la ley invisible, el director). Al verse por primera vez en la imagen en blanco y negro, los actores no se reconocen y hasta dudan de la posibilidad de volver a verse, de distinguirse y establecer una relación de parentesco con su propia imagen (uno de ellos incluso señala que “uno no puede reconocerse a sí mismo”). Tal es la incertidumbre creada por el doble, que incluso tras una serie de signos lingüísticos de avistamiento (“ahí”, “sí, sí, es Claude”, “lá!”, “¿es usted Claude?”, “usted está segundo en la fila”) y de señales físicas de reconocimiento por medio del señalamiento con los dedos índices que apuntan hacia el monitor de televisión a un lugar y actor específico, Claude no afirma nada sobre su propia imagen ni reconoce reconocerse sino que señala un vacío: su compañero Michel no está en la imagen. En ese instante, la presencia se vuelve ausencia, el intento de encontrarse en el pasado y de reconstruir una imagen del yo a partir de la película como documento se desdobra en una búsqueda de un otro también ausente. La identificación con el fragmento del pasado que muestra la película no reconstituye un yo completo y auténtico, sino que ofrece una experiencia de la pérdida, de la distancia respecto a ese “yo” de otro tiempo. La identidad que el video busca establecer emerge como un constructo inestable, una representación de algo irrepresentable en cuanto intenta capturar a un yo múltiple y disperso.

Se podría decir que el momento del reconocimiento en el video de Saquel es uno de sus “instantes pregnantes”, en cuanto no solo implica directamente a los actores a verse como imagen, como la representación de otro y como lo que ya no son, sino que compromete a la artista como directora de la escena²⁶. Mientras los actores son retratados en ese instante por la cámara viéndose a sí mismos actuando como otros, la artista aparece por primera vez como cuerpo-imagen, introduciéndose en la escena para detener el flujo de la película que estaban viendo con un control remoto, preguntándole a Claude si se reconoce en la imagen y recordándole a Michel que si bien parece estar ausente en la toma de los soldados, él participó en otra película de Enrico, “Chikamauga”. La detención de la visualización de la película y de los recuerdos espontáneos de sus actores enfatiza las convenciones del género documental con las cuales se enmarca la “realidad”, tales como las preguntas que guían los testimonios. La ficción de realidad que intenta construir el video se ve desestabilizada por la inclusión de la artista como nueva directora de los actores y como

²⁶ Si bien el término “instante pregnante” alude en la Estética principalmente a los efectos de significación concentrada y fecunda que pueden producir algunas obras estáticas, para Raymond Bellour en el cine (y por extensión, el video) también ocurren “instantes que suspenden el tiempo del movimiento, abriendo, en el interior del tiempo, otro tiempo”. Raymond Bellour, “La interrupción, el instante”, en *Entre imágenes*, 122.

sujeto que recuerda, así como observadora, objeto de observación y participante en la re-creación de una historia.

El terreno resbaloso entre la ficción y la verdad se retoma en varias escenas del video donde la película se entrecruza con el presente y los recuerdos de los dos actores, quienes destacan la incongruencia entre lo que recuerdan y ven, así como la artificialidad de la producción de Enrico. En varias instancias los actores comentan que no recuerdan ciertas tomas (ya sea muy lejanas o muy cercanas a la escena principal de la ejecución), mientras la artista les explica que pudieron haber sido filmadas a la distancia o cuando no estuvieron presentes, recordándoles (tanto a ellos como a los espectadores del video) de la reconstrucción inevitable que se realiza a partir de la edición. La conciencia de la ficción instalada por la edición da pie a una serie de comentarios sobre la artificialidad de lo que parece real en la película, desde la bruma invernal fabricada con máquinas hasta la profundidad del río donde cae el hombre ejecutado en su sueño, la cual según revelan los actores se logró por medio de la construcción de un estanque en el mismo sitio. El carácter ensayado de lo que parece espontáneo, como el quiebre del sueño del ejecutado que se corta abruptamente con su ahorcamiento y muerte instantánea, se repite en la interrupción de la continuidad que crea el audio del video al entretener pasado y presente por medio de la superposición del sonido de la película sobre las grabaciones del bosque o del interior de la cocina. Pasado y presente se muestran como los círculos concéntricos del comienzo del video, avanzando y retrocediendo: el cierre del documental reitera la experiencia personal de la artista en *off* del comienzo, quien dice que al ver la película en silencio, con subtítulos solamente, se enamoró de ella, mientras se muestran en pantalla los créditos de los actores (“reales”, ya que no aparecen los hombres entrevistados por Saquel) y se revela el origen de la película en un cuento.

“Dificultad de atravesar un plano” fue parte de la selección de videos del Concurso Iberoamericano a la Creación y la Autoría Audiovisual Juan Downey en la 10ma Bienal de Video y Artes Mediales en Santiago, en enero del 2012. La relación entre estos dos autores no es arbitraria, en cuanto el video de Saquel es cercano a los dispositivos críticos que empleara Downey en varios de sus videos que bordean el género del documental tanto en la serie *Trans Americas* (1973-1979) como *The Thinking Eye* (1974-1989). Para Downey, el documental era “una forma de subjetividad, una obra que oscila entre diferentes grados de subjetividad”²⁷, en cuanto el documentalista siempre se compromete en la situación que se propone grabar, desde el hecho de colocar una cámara en un sitio enmarcándolo y alterando la situación “original” hasta la infiltración de los prejuicios y las obsesiones personales del

²⁷ La cita continúa: “por lo tanto, no podemos hablar de objetividad ni de subjetividad. Esta paradoja del documental es lo que encuentro más interesante, y es por eso que he llegado a usar elementos de ficción y fantasía para transmitir ideas”. Juan Downey, citado en José Ramón Pérez Ornia, en *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental* (Barcelona: RTVE/Serbal, 1991), 163.

autor respecto a lo documentado²⁸. Para Downey, hablar de objetividad en el documental no solo era un acto de arrogancia, sino que eliminaba la potencialidad que el compromiso emotivo y personal podía dar al registro. La crítica a la objetividad del documental fue puesta en juego por Downey en varios de los videos basados en sus estadías junto a los Yanomami (grupo indígena del Amazonas con los que convivió junto a su familia entre 1976 y 1977), donde critica el discurso etnográfico a través de su imitación paródica, el entrelazamiento del recuerdo y de la experiencia personal al relato científico, y el reconocimiento de la imposibilidad de conocer y poseer al otro, así como a sí mismo, por medio del registro.

La borradura de los límites entre lo real y lo inventado, lo espontáneo y lo ensayado, el entrecruzamiento entre biografía y registro científico, la puesta en evidencia y crítica de las convenciones del género documental, el peregrinaje a través del espacio y el tiempo para encontrarse con otro y consigo mismo, son elementos que se encuentran tanto en la obra de Saquel como en la de Downey. Pero mientras que los videos de Downey se inscribían en un momento en que la efervescencia y expansión del documental etnográfico se encontraba con la crítica a su supuesta mirada objetiva, se podría decir que la obra de Saquel es parte de un “giro documental” que ha dado el arte contemporáneo en algo más que una década²⁹. Para autores como T. J. Demos, este giro documental fue en cierta forma confirmado y dado visibilidad a través de exposiciones como la Documenta 11 en el 2002, así como por la Bienal de Sevilla del 2006 y la Bienal de Estambul del 2009³⁰. Okwui Enwezor, curador tanto de Documenta 11 como la Bienal de Sevilla, delineó en la primera una propuesta para el arte contemporáneo basada en la “cercanía” del mundo postcolonial, un mundo donde lo otro está próximo y no forma parte de una realidad lejana³¹. En términos prácticos, la exposición se caracterizó por enfatizar los medios documentales, los cuales aparecieron como formas capaces de acercarse a las realidades olvidadas de áreas geográficas marginadas y las inequidades pasadas por alto en los discursos de la globalización triunfante. Analizando la propuesta de Enwezor, Demos argumenta que si bien el documental se presenta como el género con mayor potencialidad para representar y otorgar visibilidad a las regiones que permanecen por fuera del rango de visión occidental, al mismo tiempo que es capaz de contrarrestar el impacto que tienen los medios de masas y

²⁸ Juan Downey, en entrevista con Carlos Flores, *VIDEO PORQUE Te Ve* (Santiago: Galería Visuala, 1987), citado en *With Energy Beyond These Walls*, Nuria Enguita y Juan Guardiola, comisarios (Valencia: IVAM, 1998), 237.

²⁹ “The boom in ethnographic filmmaking in the late ‘60s and early ‘70s, with its “scientific” concern for accuracy in the presentation of data, provoked a good deal of thought about the nature of documentary reality and its relation to the prior event.” Vaughan, 86-87.

³⁰ T. J. Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis* (Durham: Duke University Press, 2013), 129.

³¹ Okwui Enwezor, “The Black Box”, en *Documenta 11_Platform 5: Catalogue* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publications, 2002), 44.

el cine para moldear nuestra percepción de la realidad, éste también plantea problemas, en cuanto puede caer en una posición acrítica sobre su propia práctica y asumir que es un registro transparente o neutral³². El problema para Demos es que mientras se puede caer en la creencia que se está representado a seres auténticos, cuya identidad es definible y anterior a la representación, la tendencia contraria tomada por artistas que trabajan con el documental a partir de la “inestabilidad de la representación, inclusive su estatus decididamente ficticio”, ha llevado a que la declaración de la subjetividad envuelta en la documentación se vuelva cercana a una moda que simplemente niega de entrada la posibilidad de hacer una representación documental³³. En el caso de Saquel, su acercamiento al documental parece sugerir una creencia en la posibilidad de éste de aproximarse a lo cotidiano y lo olvidado para volverlo visible, a notar lo que está presente pero al margen, a la vez que se desvía de estos fines, altera su uso, y confunde sus lógicas, excediendo su funcionalidad cotidiana. A partir de estas estrategias de cercanía y desvío, la función política del documental se vuelve más sutil y más cercana a los objetos aparentemente menores que está registrando.

Lo mínimo como sitio olvidado y como posibilidad de reflexión en torno al otro en nuestra cotidianidad reaparece en “Pentimenti”, del 2004, obra realizada en 16mm. En ella el personaje principal es un caballo, o más bien, tres caballos que realizan acciones aparentemente cotidianas: caminar, trotar, sentarse, acostarse, respirar, avanzar y retroceder³⁴. A veces montados por un jinete (quien solo sostiene riendas, sin montura), en otras ocasiones solos o guiados por su domesticador, los caballos simplemente parecen repetir un guión de movimientos reiterados o una coreografía conocida y preestablecida en un ambiente controlado, una pista de arena cuyo fondo se encuentra oscuro, nocturno y posiblemente lluvioso. La cámara fija registra el paso distante del jinete montado a caballo junto a la línea de horizonte que crea la arena o revela las patas y muslos del animal repentinamente desde cerca cuando pasan delante de ella, mostrando su movimiento circular desde un lado y hacia el otro. Estos movimientos reiterados son interrumpidos por los acercamientos de la cámara a los cuerpos que ejecutan algunas acciones específicas (como girar mientras se permanece con una pata doblada en alto), al pelaje y músculos de los caballos, las manos del jinete que mueve sutilmente un bastón o las riendas, y al aire que exhalan los caballos.

El color deslavado de la imagen, su pulsación intermitente y el referente ecuestre acercan las secuencias a los orígenes del cine y los primeros experimentos científicos de la fotografía en Edward Muybridge, instalando un origen familiar e incierto para las tomas. Este referente se desliza y entrelaza a su vez con la historia del arte (desde la escultura y los retratos ecuestres hasta los caballos de carrera del impresionismo en Degas o los del circo en el posimpresionismo en Seurat) y se suma a otros que se puedan tener de la vida cotidiana (desde la hípica, la equitación, la doma y las escuelas ecuestres hasta el circo y el

³² Demos, 36.

³³ Demos, 36.

³⁴ En los créditos, los nombres de los caballos que aparecen son: Fuerte, Sebuen y Willow.

campo o la playa). Pero si las imágenes parecen remitir a un origen en una cultura compartida y a una suerte de infancia tanto de los medios de reproducción mecánica como a la del espectador, también sugieren un momento temprano de aprendizaje más general, una fase de apropiación de unas formas y de domesticación, un paso de un estado instintivo a uno donde se adquiere un lenguaje por medio de la repetición.

Las tomas distantes y fijas de la arena oscura sacan a los caballos de un tiempo y un lugar concretos, abstracción que se ve reflejada por el texto que se escucha en español recitado en el audio. En éste, una voz femenina parece interrogar la imagen, describirla y ordenarla, como si diese instrucciones que al mismo tiempo cuestiona: “¿Dónde estás?, ¿Dónde te ubicas?, ¿Avanzas o retrocedes?, ¿Te mueves o te mantienes fijo?”, “Quédate de pie hasta que te digan que te sientes”, “No te rasques”. Si bien el caballo avanza y retrocede en la película, realizando algunos movimientos pertenecientes a la doma (como el paso atrás y el trote), la voz se muestra indiferente a la acción registrada en la imagen, continuando con su letanía de instrucciones y preguntas: “Permanecer de pie como una piedra. Qué actitud tomar. Qué movimiento hacer”. En ocasiones el texto se aleja más claramente de los movimientos que realizan los caballos y se asemeja a la descripción de otro objeto, aludiendo a un paisaje que no se alcanza a ver en las tomas de la arena y a un referente que se encuentra en una posición ambigua. Este quiebre se explica por fuera de la obra, en cuanto ella se basa en la experiencia de la artista frente a un retrato ecuestre de Felipe IV pintado por Diego Velázquez, visto en el Museo del Prado. La pose paralizada del caballo (“¿dónde estás?”, “¿dónde te ubicas?”) con las patas delanteras en alto (“¿avanzas o retrocedes?”) y la ficción que crea la pintura de la detención del movimiento en un instante eterno forman la base del análisis de la pose y el movimiento que se lleva a cabo en el audio, la cual se transpone del caballo del rey y la composición de una pintura a las imágenes en movimiento de otros caballos domesticados.

Este pasaje permite establecer una conexión entre el texto, la imagen fílmica y la pintura en torno a su disciplina, su temporalidad y su edición. La repetición de unos códigos, unas fórmulas, y su corrección, sugieren tanto el adiestramiento artístico como el animal, así como la adquisición de unas técnicas, el manejo de unos soportes y el conocimiento de unas herramientas que pueden aplicarse al cine, el video, la pintura, la equitación e inclusive a la adquisición del lenguaje. En todos ellos hay unos sintagmas y unas reglas que se aprenden, unos movimientos que se repiten, unos procedimientos que se vuelven familiares y hasta habituales, unas maneras adecuadas o convenciones que se reiteran y que también pueden romperse³⁵. Además, la edición del material fílmico se asemeja al trabajo de composición en pintura, sobre todo la ubicación y reubicación, la borradura, el reemplazo y la yuxtaposición de elementos formales. El proceso de

³⁵ La artista ha mencionado que durante su paso por la escuela de arte en Chile comenzó a trabajar en video de forma espontánea, realizando una primera serie de obras, “Recaidas” (1999) en donde se desfamiliarizan varias acciones corporales cotidianas vinculadas a lo femenino por medio del *close-up* y la ralentización de la imagen. Sin embargo, fue durante su residencia en Francia en Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, donde comenzó a aprender más del medio. Ver, Carolina Saquel, entrevistada en “Carolina Saquel/Telón de fondo”, *Nonsite*, consultado 8 de octubre, 2013. <http://blip.tv/nonsite/carolina-saquel-5259152>

composición se revela en el retrato ecuestre del rey Felipe IV hecho por Velázquez, particularmente en las patas traseras del caballo que se desdoblán en unos fantasmas de una posición previa corregida. Este tipo de imágenes son conocidas en la historia del arte como “pentimenti” (plural en italiano, derivado de “penti(re)”, arrepentirse), término académico que se refiere al uso de imágenes previas que no se borran en una composición y entran a formar parte de la imagen final, ya sea porque se preservan en su totalidad, por medio de transparencias o porque, si están pintadas encima, se pueden recuperar a través de rayos x. Pero si los “pentimenti” sugieren la institucionalización en la academia de unas prácticas que admiten errores y cambios, también actúan materialmente en la pintura misma como un documento de la creación artística y como la memoria de una imagen. Mientras la pintura finalizada inmortaliza un movimiento estático, creando una ficción de una realidad detenida para siempre y una imagen que se distancia de la labor del pintor que crea el artificio, los “pentimenti” rompen esa ilusión y devuelven la presencia del artista a la obra. En cierto sentido, los “pentimenti” son el registro de un olvido y una memoria simultánea, la documentación de un proceso y el espejo invertido y detenido de un simulacro, la presencia clandestina del otro (el artista plebeyo) que crea la pintura de un rey.

La imagen de autoridad en la pintura de Velázquez se sostiene sobre el caballo, el cual es necesario como elemento simbólico y formal para el establecimiento de una idea de dominio sobre lo natural encarnada tanto en el animal como en el paisaje detrás del soberano, aludiendo a unos territorios y sus habitantes. Este traslado o migración del poder de un referente a otro (del caballo al pueblo, del soberano civilizado a su control sobre lo natural) sugiere una ambigüedad en la pintura que se replica en la relación entre texto e imagen en la obra de Saquel. En la película, la voz en *off*, a veces autoritaria, a veces inquisitiva, repite un texto cuyo objeto parece ser tan humano como animal. Frases como “Mantén tu cabeza, manos y pies quietos”, parecen dirigirse a una persona y ya no tanto a un caballo, mientras que “¿dónde estás, dónde te ubicas?” o “¿qué actitud tomar?”, se vuelven preguntas orientadas al espectador que lo interpelan políticamente. El lenguaje de la disciplina y las buenas maneras que se reitera en el audio (“Camina sin dejar caer el objeto que posa sobre tu cabeza”, “Si algo se atasca entre tus dientes, no uses un cuchillo, es más correcto el uso de un palillo fino o un pequeño hueso de la tibia de gallina”), deja de aplicarse a las imágenes de los caballos e inclusive al referente oculto de la pintura de Velázquez, para evocar las instrucciones dadas a otros seres capaces de obediencia. Seres en estado perpetuo de cambio, niños y adultos que están continuamente sujetos a fuerzas sociales, históricas, económicas y políticas diversas y situadas, que moldean sus comportamientos, crean hábitos y una norma que se vuelve normal. Seres en movimiento, que migran, que sostienen a otros en su posición de poder, que son disciplinados y se auto-disciplinan. A través de la fluctuación sutil entre la ambigüedad del discurso, de la pose y de la imagen, el video de Saquel permite ir extendiendo las preguntas que se reiteran hacia otros campos de nuestra experiencia cotidiana y encuentro con otros. “¿Qué movimiento hacer?”, por ejemplo, instala una duda sobre el comportamiento adecuado que puede ir más allá simplemente de la cortesía entre quienes comparten una cultura, sino aplicarse a quienes no pertenecen a ella. ¿Qué implica en nuestra vida cotidiana “mantenerse corregido, mantenerse fijo, de memoria”? El video no ofrece una respuesta, sino que abre

una serie de preguntas sobre las acciones repetidas que se normalizan por vía de su reiteración y los órdenes impuestos a través de un disciplinamiento que acercan lo humano a lo animal.

La fuerza de la costumbre no se logra por sí sola, sino que requiere de una repetición incesante para lograr la apariencia de lo “natural”. Mientras que la repetición en la disciplina artística lleva a las convenciones y los métodos “hacia su ritualización, y a la contra corriente de desritualizarlos”³⁶, un quiebre asociado en el arte a las vanguardias, en la filmación de Saquel existen unos pocos momentos de resistencia al orden impuesto. Aun cuando la filmación reitera a través de las secuencias y la edición circular los mismos movimientos de los caballos y jinetes, en algunos de sus cortes interfieren otras imágenes en que los caballos se resisten ligeramente a las órdenes del jinete, ofreciendo instantes efímeros de oposición a la regla. Sin embargo, su aquiescencia (sobre todo en el momento en que el caballo debe agachar la mitad delantera de su cuerpo) es recompensada con un poco de comida, el premio al buen comportamiento con el cual el orden se restablece.

“Pentimenti” y “Dificultad de atravesar un plano” son dos videos donde los desplazamientos entre referentes pasados y presentes, personales y compartidos, permiten poner en duda la certidumbre que puede instalar la representación y el documento. Centrándose en que está simultáneamente presente y ausente en la imagen, en lo mínimo o menor de lo cotidiano (ya sea los actores naturales sin crédito de una película laureada, o el caballo que actúa como soporte de un jinete o de una figura de poder en un retrato ecuestre), los videos plantean una reflexión sobre lo que excluimos y marginamos, y cómo estos actos se vuelven “normales”, convencionales o parte de una normalidad que se genera por medio de la repetición. A través de la circularidad de la edición que apunta a la reiteración disímil de la memoria, los videos de Saquel interrumpen la apariencia “natural” y verídica de los hechos que el documental intenta registrar, entrecruzan historias conocidas y ocultas y vuelven sobre sí mismos para indagar en su propia artificialidad. De esta forma, los videos conducen a una reflexión sobre las posibilidades del medio y del género del documental de volverse un acto político “menor” o “suave” en cuanto revalorizan lo mínimo en lo cotidiano y manifiestan una preocupación por lo sensible y por nuestra sensibilidad ante el otro.

Bibliografía

Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, traducido por Adriana Vettier. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Towards a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

³⁶ Carlos Pérez Soto, “Arte político y política del arte”, en *9na Bienal de Video y Artes Mediales*, catálogo de exposición (Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2009), 126.

Demos, T. J. *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham: Duke University Press, 2013.

Enguita, Nuria y Juan Guardiola. *With Energy Beyond These Walls*. Valencia: IVAM, 1998.

Enwezor, Okwui. "The Black Box". En *Documenta 11_Platform 5: Catalogue*, 42-55. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publications, 2002.

Pérez Ornia, José Ramón. *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*. Barcelona: RTVE/Serbal, 1991.

Pérez Soto, Carlos. "Arte político y política del arte". En *9na Bienal de Video y Artes Mediales*, catálogo de exposición, 122-127. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2009.

Sobchack, Vivian. "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience". En *Collecting Visible Evidence*, editado por Jane M. Gaines y Michael Renov, 241-254. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999.

Vaughan, Dai. "What Do We Mean by "What"?". En Dai Vaughan, *For Documentary: Twelve Essays*, 84-89. Berkeley: University of California Press, 1999.

"Carolina Saquel/Telón de fondo", *Nonsite*, consultado 8 de octubre, 2013. <http://blip.tv/nonsite/carolina-saquel-5259152>

