

Preguntas para una entrevista
Zemos98+responde Virginia Villaplana

Zemos98:

1 - ¿dónde empieza todo esto?

Virginia Villaplana: La idea inicial en la que descansa el plan de la *Mediabiografía*, o esta misma propuesta pospoética en la que la tecnología se muestra como nexo de la vida y como parte ésta su registro, archivo y sampleado, tiene su origen en la intención de crear relatos colaborativos que observen la transformación de la vida cotidiana. Una gran parte de mi proyecto como escritora y artista visual se sitúa en la necesidad de hacer surgir la palabra y la imagen a un mismo tiempo. El relato (palabra e imagen) mismo acaba diseminado en otros relatos. La noción de *Mediabiografía* es el término que acuñé en el libro de cuentos y fotografía *24 Contratiempos* publicado en el año 2002 y posteriormente desarrollé en el ensayo *Imagen, tecnología y cultura: el tiempo narrado* incluido en el libro *Trompe la Mémoire. Historia y Visualidad* editado en el año 2003. La *Mediabiografía* es una metodología interdisciplinar, se expande en la experimentación con relatos que comportan palabra e imagen y donde intervienen distintas colectividades y redes de personas en el que mediante un sistema de laboratorio o taller nómada se propone a quienes colaboran en él formas de experimentar relatos y crear narrativas a partir de archivos personales digitales. Este taller nómada que imparto desde hace unos años tiene una conexión directa con la literatura potencial del Oulipo, las formas del cine, la literatura experimental y las rupturas espacio temporal en los relatos se generan. El carácter experimental y experiencial forman parte de la relación con las tecnologías de la visualidad. A su vez la dinámica de la *Mediabiografía* tendría su código fuente en la misma idea de montaje cinematográfico, el film de archivo contiene su génesis en la obra de *Esfir Shub* perteneciente al cine ruso de vanguardia a principios del siglo XX. La ruptura del relato en la vanguardia europea con la obra cinematográfica de *Germaine Dulac* y la obra literaria de Djuna Barnes. Además de ciertas estrategias narrativas del cine experimental de la vanguardia americana de los años cuarenta y cincuenta con la obra de Maya Deren y Jonas Mekas. La experimentación política del cine ruptura a partir de la década de los sesenta y setenta en Europa de la mano de Chris Marker, J.L Godard, y el llamado

Nuevo Cine Alemán como punto de inflexión, la obra de Helke Sander, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Alexander Kluge y Werner Herzog. Este código fuente está lleno a su vez de otros códigos fuente vinculados a la experimentación no tanto del relato de ficción sino del relato documental. Entre ellos, la obra de Abigail Child, Su Friedrich, Harum Farocki, Peter Forgács o la metodología de “La cámara analítica” de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi que realiza incursiones en archivos fílmicos para refilmirlas, reconstruirlas detectando los lugares comunes de los relatos y deconstruir su significado original. Es interesante aportar que Michael Renov sitúa el periodo *Post-verdad* entre 1970-1995 para exponer la reflexividad del yo a través de las estrategias documentales experimentales, es decir la aparición de *New subjectivities* en las enunciaciones documentales. La *Mediabiografía* trabaja con imágenes de archivo e imágenes registradas que son producto de la subjetividad en el espacio de lo cotidiano, en definitiva imágenes que se han convertido en un documento y que son susceptibles mediante la tecnología de una relectura.

En esa línea, la *Mediabiografía* es un concepto que trataría de hacer consciente en la práctica los procesos de construcción de los relatos, partiendo de hechos reales o ficticios descritos en las imágenes y su negociación. La producción de imágenes en el pasado llamadas amateurs y hoy día amplificadas por las tecnologías de uso personal propone la convergencia de las videograbaciones, fotografías y sonidos. Su postproducción forma parte de ese proceso. Una postproducción de la memoria, un sampleado de la experiencia que definitivamente anula la idealización de los recuerdos. Hablamos entonces de una memoria posproducida, a modo de historias de vida que dan paso a ficciones o relatos de vida compartidos. Hablamos de una posmemoria de lo cotidiano, de una etnografía de lo mínimo en el sentido que Marianne Hirsch exploró en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. La postmemoria es una poderosa y muy particular forma de memoria precisamente porque su conexión con su objeto o su fuente está mediada no a través de la recolección, sino por su instalación, su investidura y creación. Esto no implica decir que la memoria en sí misma esté mediatizada, sino que refuerza la idea de que ésta se conecta al pasado más directamente a través de las imágenes que ha generado la experiencia. Su ámbito no es el del pasado, tampoco el del presente sino el del futuro.

De la objetualización de la representación, la globalización mediática, los códigos visuales colonizados, el panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault; la taxonomización científica, la regulación social a través del régimen visual y

la construcción de la mirada como estrategia planteada durante los años setenta y ochenta partieron las revisiones a partir del texto *Placer visual y cine narrativo*, 1975, que Laura Mulvey puntualizó en torno a la noción de escoptofilia voyeurística en el cine de ficción. En este sentido apunto que de forma inversa los códigos que rigen la imagen documento aludirían a una desplazamiento hacia la política de la verdad planteada por Hito Steyerl en su ensayo *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico* y en las obras que ha realizado *November* (2004) y *Lovely Andrea* (2007) en estos últimos años.

Paralelamente la noción de *Mediabiografía* parte del concepto “tecnología del sexo” que Teresa de Lauretis¹ plantea “la tecnología del género”, entendiendo que el género – de la misma forma que la sexualidad- no es una manifestación natural y espontánea del sexo o la expresión de unas características intrínsecas y específicas de los cuerpos sexuados en masculino o femenino sino que los cuerpos son algo parecido a una superficie en la que van esculpiendo –no sin ciertas resistencias por parte de los sujetos- los modelos y representaciones de masculinidad y feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad según las épocas. Entre las prácticas discursivas preponderantes que actúan de “ tecnología del género” la autora incluye discursos institucionales, el sistema educativo, prácticas de la vida cotidiana, internet, el cine, la publicidad, los mass media, etc., es decir, todas aquellos dispositivos que utilizan en cada momento la praxis y la cultura dominante para nombrar, definir, plasmar o representar la feminidad (o la masculinidad), pero que al tiempo que la nombran, definen, plasman o representan también la crean, así que “la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorrepresentación”. En este sentido, la *Mediabiografía* como concepto experimental en la práctica se interroga sobre la “tecnología de la memoria” como depósito y ampliación de las imágenes y su narración. La *Mediabiografía* es un ejercicio de retorno al futuro frente a los grandes relatos conmemorativos hegemónicos del pasado histórico. Frente a la memoria edulcorada de la historia y la política que se disuelven en la esfera global mediática. La metodología de la *Mediabiografía* formaría parte de una micropolítica, mediante la que devolver a los relatos privados una potencialidad de resistencia.

¹ Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987.

Zemos98

2 - ¿cómo se construye un relato infinito?

Virginia Villaplana:

Los orígenes del símbolo de infinito ∞ son inciertos. Dado que la forma se asemeja a la curva lemniscata (del latín *lemniscus*, es decir *cinta*), se ha sugerido que representa un lazo cerrado. En este símbolo puede verse también la *banda de Moebius* en su forma. El símbolo de infinito en la historia de la literatura ha sido dibujado como una metáfora con la posibilidad de trazar relatos rizomáticos que llevan a otros relatos: Calvino, Borges y Perec. En la obra literaria de Clarice Lispector el infinito aparece como nostalgia de otras voces que son convocadas en sus relatos. Frente al paradigma contemplativo, el cine, la literatura y el arte, y con ello la digitalización de la producción cultural manifiesta que la producción del conocimiento inmaterial puede abrir desde varias de líneas de trabajo. El proyecto anagramático de Maya Deren sería un ejemplo casi arqueológico, de código fuente desarrollado en sus ensayos “Anagram of Ideas on Art, Form and Film” y “El cinematógrafo como forma artística” (1946). Esta reflexión podría ayudarnos a contestar a la pregunta al menos en varias direcciones: “Un anagrama es una combinación de letras en una relación tal que cada una de ellas es, simultáneamente, un elemento en más de una serie lineal. Esta simultaneidad es real, e independiente del hecho de que normalmente se perciba en sucesión. Cada elemento de un anagrama está en relación con el conjunto, de tal modo que ninguno de ellos puede ser cambiado sin que afecte a sus series y, de este modo, afecte al conjunto. De modo opuesto, el conjunto guarda una relación tal con cada una de sus partes que, se lea del modo en que se lea, horizontalmente, verticalmente, en diagonal o incluso por su reverso, la lógica del conjunto no se ve afectada, sino que permanece intacta. [...] En un anagrama todos los elementos existen en una relación simultánea. Consecuentemente, en su interior, nada es primero y nada es posterior, nada es futuro y nada es pasado, nada es viejo y nada es nuevo”². El ¿cómo se construye un relato infinito? Siempre dependerá del ¿por qué el infinito se sitúa como código fuente en el relato? Relatos que comportan procesos, no lineales y claramente rizomáticos. A esta pregunta trataba de responder la exposición de archivo *Cine infinito* que planteé para el espacio de La

² Maya Deren, *Essential Deren. Collected Writings on Film by Maya Deren*, MacPherson & Company: Nueva York, 2005, p. 35-36.

Gallera en Valencia, y posteriormente el libro que contiene la reflexión sobre el proceso *Cine Infinito*. Un libro de ensayo sobre relatos, memorias digitales y producción de conocimiento. Un ámbito concreto de actuación de la generación de relatos y mapas no finitos y procesuales es aplicable al ámbito de la educación y arte. Algunos colectivos de educadores y artistas como Videomachete (Chicago), Cascade (Londres), Repohistory (N.Y.), Towersongs (Dublin), Centre for Urban Pedagogy (N.Y.) y Park fiktion (Hamburgo) han trabajado en la generación de relatos descentralizados para leer el entorno social desde el futuro hacia el presente.

Zemos98:

3- ¿crees, como apuntan algunos teóricos, que ante el excedente de memoria que tenemos debemos distinguir los pasados utilizables de los descartables?

Virginia Villaplana:

La inquietud de esta pregunta como apunta Mar Villaespesa con relación a la propuesta teórica que Andreas Huyssen examina en su ensayo “En busca del futuro perdido” es sin duda relevante, pues nos encontramos en un momento histórico sin precedentes. Si a principios del siglo XX se atendieron febrilmente las transformaciones humanistas y tecnológicas para nutrir la visión futurista, en este principio de milenio el anhelo de imaginar cede el paso a la revisión del pasado, mostrando un interés titubeante al ideal de estructurar, mediante las ideologías, las virtudes del futuro. Andreas Huyssen analiza los sucesos que determinan el rumbo de la cultura de la memoria; es decir, las fracturas y empeños en el imaginario colectivo en los contextos nacionales o regionales. El autor explica cómo a partir del Holocausto, la caída del muro de Berlín o el fin de las dictaduras militares en América Latina, la memoria responde a un comportamiento social matizado por la globalización, el surgimiento de nuevos nacionalismos y confrontaciones bélicas, tocada por los avatares de la economía, y el vértigo de los acontecimientos que dan nuevos rumbos a las comunidades. “En busca del futuro perdido” parte de la discusión sobre los museos como vigías de las expresiones más relevantes de la cultura de la memoria, al tiempo que critica bajo un enfoque sociocultural qué aportó la posmodernidad. Sin embargo, es importante que maticemos que el excedente de memoria al que apunta Andreas Huyssen desde hace unas décadas viene marcado por el régimen de musealización y estructuración mediática de la memoria protagonizado por las industrias culturales, cuya producción remite al

marketing masivo de la nostalgia, a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de los documentales históricos en televisión. Las preguntas que nos haríamos entonces serían ¿qué forma de memoria han construido las industrias culturales? ¿En qué medida la cultura de la memoria construye relatos, lugares comunes y narrativas ideológicas cerradas? Los espacios de diálogo para construir políticas de la memoria e incluso un planteamiento experimental colaborativo como la *Mediabiografía* en estos tiempos podemos pensarlos teniendo en cuenta esos lugares comunes para los relatos y esas narrativas ideológicas cerradas para superar ese momento de *impase*. Se trata, entonces, de un giro hacia la reflexión acerca de las estrategias de representación de la memoria, las narrativas del archivo, las formas de organización textual, visual y audio-visual de los *corpus* de las imágenes documento y testimoniales, las cuales parece desempeñar hoy día un papel aún más fundamental que antes. Personalmente me siento más atraída por los materiales de descarte, los documentos que no han sido catalogados y que generan otros index. La estrategia de des-documentar frente a los procesos de documentación es algo que necesariamente podemos plantearnos. Al menos como ejercicio de de-colonización de los imaginarios culturales.

Zemos98:

4- ¿cómo hacer para que las memorias configuradas por las nuevas tecnologías no queden reducidas a meros efectos tecnológicos?

Virginia Villaplana:

La escritura, el archivo y el álbum fueron en su momento soportes para estructurar los relatos de la esfera privada. Solo una posición ética en el uso de las tecnologías puede hacer frente al uso de la memoria como efecto tecnológico. La cultura de la memoria es una construcción occidental. Esta construcción narrativa a lo largo de la historia ha necesitado de unas tecnologías de la memoria y soportes para ser transmitida. En otras culturas comunitarias como la de los Cocama, Huitoto, Bora o Tikuna en la frontera de la selva amazónica entre Perú, Colombia y Brasil carecen de ese sentido de la memoria y el tiempo dividido entre pasado, presente y futuro, la transmisión de sus historias sigue siendo oral y comportan estructuras rizomáticas para contar lo que en cada momento es preciso contar.

Notas:

Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.

Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

Michael Renov, "New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Vérité Age", en Diane Waldman y Janet Walker (eds.). *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Hito Steyerl, "La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico", en *'Ficcions' documentals*. Barcelona: CaixaForum, 2004, 22-33. Versión en inglés: <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>

Textos en torno a las cuestiones planteadas en esta entrevista.

Autora: Virginia Villaplana:

Cine Infinito, Generalitat Valenciana, Valencia, 2008.

24 Contratiempos, libro de cuentos y fotografía. Ed. De la mirada, Valencia, 2002.

Imagen, tecnología y cultura: el tiempo narrado. En *Trompe la Mémoire. Historia y Visualidad*. Fundación Seoane, Servicio de publicaciones, La Coruña. Año 2003.

"Memorias reversibles". En *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Valencia, 2000.