

# LA POST-PRODUCCIÓN COMO HERRAMIENTA CRÍTICA\*

[POST-PRODUCTION AS A TOOL FOR REVIEW]



**resumen\_** El presente ensayo busca reflexionar sobre las consecuencias que ha tenido la actual expansión de la post-producción sobre el concepto mismo de crítica. A partir de una distinción entre la historia de las imágenes y la historia de la mirada, se busca indagar sobre la modificación que esta última habría sufrido y luego reflexionar acerca de qué tipo de operación crítica es exigida por esta nueva mirada. La hipótesis central que motiva este trabajo consiste precisamente en que la postproducción colabora con una expansión de la crítica que termina por acabar, en última instancia, con la noción misma de autor.

**palabras clave\_** Chris Marker | postproducción | crítica | historia de la mirada | sociedad del espectáculo | Walter Benjamin

**abstract\_** The following essay looks into the consequences brought by the current expansion of post-production on the concept of review. Starting with a distinction between the History of Images and the History of Criticism, the aim of this essay is to research the change that the History of Criticism has undergone to then look into the types of review that are demanded by new currents. The main hypothesis that motivates this article is precisely that postproduction collaborates with an expansion of criticism that ultimately ends with the very notion of author.

**keywords\_** Chris Marker | postproduction | criticism | history of criticism | society of the spectacle | Walter Benjamin

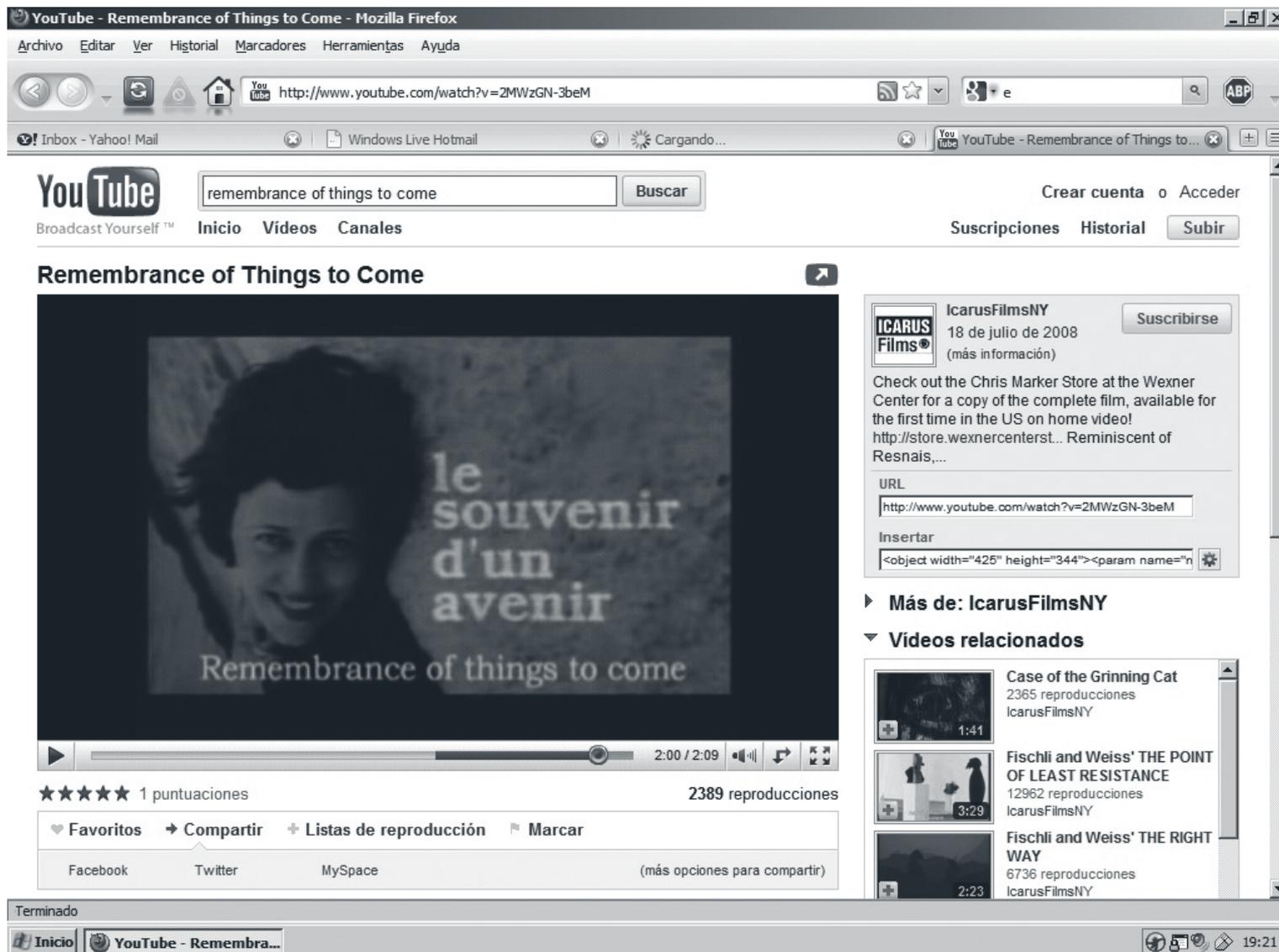
\* El presente ensayo es parte de la investigación *Archivo, Imagen-Tiempo y ciudad* dirigido por Carlos Pérez Villalobos y desarrollado en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Una de las líneas centrales de este proyecto es reflexionar acerca del rol que las tecnologías digitales han tenido en la transformación del lenguaje del cine documental. Este ensayo es producto de dichas reflexiones.

A comienzos de este año me encontré con el documental *Remembrance of things to come* realizado por Chris Marker, una especie de ensayo-audiovisual en el cual se utilizan técnicas de montaje digital para poner en valor la obra fotográfica de Denise Bellon. Lo interesante de este trabajo es que pone en juego dos dispositivos de reproducción visual distintos, y que corresponden a edades técnicas diferentes: por un lado la fotografía, por el otro, el video digital. La fotografía de Bellon retrata la Francia de entre-guerras, periodo en el cual la técnica fotográfica, junto a la técnica cinematográfica, constituye la vanguardia en el campo de la representación. Sin embargo, este periodo es leído por Marker desde la era digital, era en la cual la fotografía y el cinematógrafo, al menos en su versión analógica, son ya dispositivos anacrónicos. El documental de Marker pone en escena las similitudes y las diferencias no sólo de ambos dispositivos técnicos, sino de los dos tipos de mirada con las que cada una de estas edades técnicas dispone e interpela a sus espectadores.

Esta constatación nos permite, o nos exige, marcar una diferencia entre una historia de las imágenes y una historia de la mirada. La primera tiene por objeto algo real, material, una huella

que persiste en el tiempo y que trasciende tanto a la cultura que la produjo como a la finalidad que guió su producción. La segunda se refiere a una serie de prácticas, a diferentes modos de percepción que ordenan la realidad de una u otra manera. Haciendo la analogía con la lectura, las imágenes equivaldrían al texto y la mirada al acto de leer. Y como sabemos, si bien tenemos acceso a textos de épocas y culturas anteriores a la nuestra, la recepción de ellos estará condenada irremediamente a la perspectiva del tiempo desde el cual nos toca leer. Y si bien durante el siglo XIX la hermenéutica clásica tuvo la esperanza de poder reconstruir un determinado contexto y con ello acceder al significado original de una obra particular, el acelerado progreso técnico del siglo XX condena irremediamente esta esperanza a un trabajo obsoleto.

La historia del arte, en tanto historia de los estilos, es antes que nada una historia de las imágenes. La historia de la mirada, en cambio, utiliza la historia de las imágenes sólo para reconstruir los modos de percepción de una determinada cultura. Uno de los referentes fundamentales para esta tarea lo encontramos en el libro *Vida y muerte de la imagen* de Régis Debray. Según este autor, la mirada en occidente ha tenido tres



grandes momentos: “la evolución conjunta de las técnicas y de las creencias nos va a conducir a señalar tres grandes momentos en la historia de lo visible: la mirada mágica, la mirada estética y, por último, la mirada económica. La primera suscitó el ídolo; la segunda el arte; la tercera lo visual”. Bajo este esquema, cada época responde a un concepto: el ídolo está marcado por la *presencia*, el arte por la *representación*, y nuestra época actual por la *simulación* de un mundo en proceso de total traducción digital.

Lo fundamental del libro de Debray es que permite comprender no sólo la mirada que posee su propia historia, sino que esa historia depende directamente del desarrollo técnico de cada época. Son los dispositivos técnicos los que literalmente disponen a un sujeto frente a un objeto, moldeando sus modos de percepción y determinando el modo en que la mirada ordena su realidad. Ya Marx había propuesto el axioma según el cual “toda producción de objeto es a la vez producción de sujeto”, axioma que luego Walter Benjamin amplió postulando que “dentro de los grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto a la existencia de las colectividades humanas, el modo y la manera de su percepción sensorial”.

En toda sociedad, la superestructura se transforma con mayor lentitud que la infraestructura. La mirada, la cual pertenece a la superestructura, será modificada por los cambios en la base material: la aparición de nuevos dispositivos técnicos incide sobre nuestros modos de percepción. Está claro que un niño que crece y se educa manipulando un computador, un televisor, una cámara digital, etc., ha disciplinado su mirada de un modo completamente diferente a un niño premoderno que no conoció la luz eléctrica y cuya vida fue organizada en función de la luz solar. Pero no es necesario siquiera utilizar un ejemplo tan extremo: basta con comparar la mirada atenta que exige una película de Hitchcock con la mirada dispersa de quien practica el *zapping* televisivo. El punto central es que son las condiciones materiales en las que habitamos las que determinan y modifican nuestra mirada.

Nuestra sociedad –digital, informática, de la hiper-comunicabilidad, del espectáculo, del simulacro, etc.– se sostiene sobre un modo de producción que ha sido denominado como *capitalismo tardío*. Éste se caracteriza principalmente por el ingreso de los modos de producción a la era de la informatización, y por el libre flujo de capital a nivel planetario. En este contexto, la

superestructura adquiere la forma de una *sociedad del espectáculo*, dominada por la *industria cultural* y en la cual la *publicidad* comparece como el “género de los géneros”, es decir como la característica esencial de toda representación social (entendiendo el término representación en su doble acepción: representación ante los otros, representación visual de una imagen). La *mirada* comparece aquí capturada por el espectáculo visual con el que la industria cultural nos bombardea diariamente sin brecha alguna. Régis Debray llama a esta edad de la mirada la “era de lo visual”.

Normalmente los análisis sociológicos que reflexionan acerca de la relación entre la sociedad del espectáculo, la industria cultural y el progreso técnico ven la cosa color hormiga: describen una sociedad en la cual la hegemonía del valor de cambio se impone, y donde la industria cultural no hace sino bombardearnos con productos que reproducen esa hegemonía, manteniéndonos como meros consumidores pasivos, espectadores adormecidos por la infinita oferta de juegos visuales. Por lo general, estoy de acuerdo con estos análisis, en la medida en que describen una *verdad* acerca de las condiciones económicas del presente. Sin embargo, creo que, si bien este



panorama es el producto de un determinado estado de los modos de producción, el acelerado desarrollo técnico en sí mismo alimenta la contradicción fundamental del sistema capitalista: la contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción y de propiedad. Es desde esta contradicción que ella misma produce su propia auto crítica<sup>4</sup>.

El optimismo del análisis marxista de la sociedad capitalista reside en proponer que la contradicción central que la sostiene, aquella entre el desarrollo de las fuerzas productivas y su control, producirá por sí misma las condiciones para su superación. Y si la tecnología digital sostiene una industria cultural que nos mantiene como espectadores pasivos consumiendo su infinita cadena de productos, es el desarrollo técnico el que las hace cada vez más accesible a través de los medios de reproducción audiovisual, trayendo consigo la promesa de que estos espectadores devengan por fin en usuarios activos que puedan producir imágenes reflexivas acerca de su propio presente. Así, mientras la publicidad y la industria del espectáculo intentan mantenernos como meros espectadores de la historia, el acceso cada vez mayor a los dispositivos digitales nos permite transformarnos en usuarios de esta tecnología y con ello productores de nuestras propias imágenes; y más importante aún, producir las herramientas críticas que nos permitan comprender los procesos históricos que habitamos y que hagan aparecer las condiciones reales de producción que sostienen dichos procesos.

En abril de 1934, Walter Benjamin dicta en París un discurso que conocemos hoy bajo el título *El autor como productor*. El objetivo central de

este discurso era poner en discusión el rol del artista y del intelectual al interior de la lucha política revolucionaria, contraponiendo a la Unión Soviética frente a la Europa occidental. Para Benjamin, la autonomía del artista, valor supremo en el occidente moderno, es una ilusión que oculta que, “aún sin admitirlo, el artista está trabajando al servicio de determinados intereses de clase”. Ante esto, es necesario que el artista tome una posición, una *tendencia*, y finalice con ello su ilusión de *autonomía*.

El discurso de Benjamin constituye –en su totalidad– un lugar privilegiado para la discusión respecto de la relación entre arte y política. Para el interés del presente ensayo, sin embargo, me detendré sólo en una consideración particular, aunque no por eso menos relevante, la cual me permitirá dar cuenta de un posible rendimiento crítico de la *mirada* en la era digital. Para Benjamin era un dato constatable el hecho de que la industria del espectáculo (“el aparato burgués de representación”) puede “asimilar una asombrosa cantidad de temas revolucionarios”, sin por ello poner en riesgo su propia salud<sup>5</sup>.

Ante este panorama, Benjamin se preguntaba: si los contenidos políticos han sido reducidos a su banalidad total por el aparato burgués de representación, ¿qué puede hacer el artista para colaborar con una transformación social? La respuesta es simple, el artista debe producir una obra que permita al espectador “reflexionar acerca de su posición en el proceso de producción”. Para Benjamin, el teatro de Bertolt Brecht era el mejor ejemplo de cómo el arte podía ponerse al servicio de un proyecto político, interpellando a su espectador a una constante crítica de

la representación. Más aún, esta capacidad crítica debe incitar a todo espectador a querer ser más que un mero espectador, es decir, incitarlo a convertirse él mismo en un productor.

El discurso de Benjamin constituye, además, el antecedente fundamental para su posterior y más célebre ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936). Esto se debe principalmente a la relación que ya desde entonces queda establecida entre progreso técnico y potencial revolucionario: Benjamin está convencido de que la técnica posee en sí un potencial transformador, potencial que sin embargo no llegará a manifestarse mientras las clases dominantes mantengan el control sobre los medios de representación. De ahí que el rol del artista y del intelectual sea precisamente dar cuenta de su lugar al interior del proceso productivo, generando con ello un espectador consciente de los procesos técnicos que sostienen al aparato burgués de representación, y más aún, incitándolo a utilizar él mismo el acceso cada vez mayor a los aparatos técnicos.

El periódico es para Benjamin un modelo revolucionario posibilitado por los nuevos sistemas de impresión gráfica ya que, debido a su carácter efímero, y debido a la lectura disipada que propone a su usuario, puede progresivamente acabar con el binomio autor-lector. Benjamin confía en que el acceso expedito a los medios de impresión posibilitado por el desarrollo técnico eliminará progresivamente la actitud pasiva del espectador frente a la gran industria de la información. Y si bien hasta el día de hoy los medios de comunicación tradicionales (radio, periódico y televisión) siguen controlados por

grandes corporaciones (y con ello sigue anulado su potencial revolucionario), el progreso técnico ha producido ese otro aparato de información donde las predicciones de Benjamin sí parecen ser ciertas en alguna medida: *internet*. Actualmente, cualquier usuario puede producir su propio blog, ejercer como periodista, fotógrafo, productor audiovisual, crítico, etc., transitando libremente desde su posición de lector a la de autor y viceversa<sup>6</sup>.

Dentro de la masificación de los dispositivos digitales existe uno de particular interés a la hora de pensar en cómo los espectadores pasivos podrían devenir en usuarios activos: me refiero a las herramientas de postproducción. Nicolás Bourriaud define la postproducción como “un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video, y que designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off, los efectos especiales”. Más aún, Bourriaud plantea que desde los años noventa, es decir, gracias a la progresiva apertura y accesibilidad de los medios digitales, una serie importante de artistas ha comenzado a utilizar estas operaciones no para producir simples productos de consumo cultural, sino obras de arte con un rendimiento crítico capaz de cuestionar los modos de relación social al interior de una sociedad hegemonizada por la industria cultural<sup>8</sup>. Gracias a Bourriaud, el concepto de postproducción ha dejado de referirse a una mera operación técnica limitada al campo de la industria audiovisual, ampliándose hacia a nuevos horizontes, como el de la teoría y crítica del arte. Sin embargo, y si bien los planteamientos de Bourriaud sirven para ejemplificar un posible rendimiento revolucionario de la postproducción, éste sigue ligado al uso que los artistas hacen de ella, reproduciendo con ello la separación entre autor y público.

Para el interés del presente ensayo, más importante que el uso de la postproducción por parte de los artistas, debemos considerar la masificación de esta técnica entre los espectadores mismos. Para comprender el rendimiento crítico de la técnica digital es necesario comprender la transformación global producida por su uso cada vez más masivo: el potencial crítico de la postproducción consiste en hacer que los usuarios de estas nuevas tecnologías participen directamente de los procesos de producción y de consumo y que aceleren con ello la disolución del binomio autor-espectador, binomio jurídico que asegura la explotación capitalista de los productos intelectuales y que mantiene anestesiado el rendimiento inherentemente revolucionario del progreso técnico. La postproducción se convierte en una *herramienta crítica* cuando, a través de su masificación, comienza a poner en crisis las categorías heredadas (modos de producción anacrónicos), categorías que desde la superestructura evitan una modificación en el orden de la propiedad.

El concepto de *crítica* significa literalmente “analizar”, es decir, fragmentar un objeto para comprender: a) el funcionamiento de sus partes; y b) cómo la suma de estas partes producen la ilusión de plenitud del objeto en cuestión. El ejemplo paradigmático de esta operación lo representa el ensayo *Filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe, en el cual se describe paso a paso el proceso de construcción de su célebre poema *El cuervo*. Desde allí, la crítica literaria, entendida ampliamente, se ha dedicado a re-

velar el funcionamiento interno de sus objetos de estudio. La modernidad misma debe ser comprendida como un progresivo avance de la operación *crítica*, expandiendo sus territorios hacia la totalidad de las disciplinas del saber. Este proceso representa una pérdida creciente de todo sustento metafísico del mundo.

Mi hipótesis consiste en que la postproducción acelera el proceso de expansión de la crítica, proceso que, debido al acceso cada vez mayor a la tecnología, está llevando la operación crítica hacia su propio límite. Este límite no es otro que acabar con toda concepción trascendental de la realidad, la cual en el caso particular de la crítica literaria significaría acabar con la noción misma de autor. Al hacer esto, la crítica revela el carácter ilusorio de conceptos como *creación* y *originalidad*.

El dispositivo técnico, a partir de las características ya descritas, acaba con la *idea* en tanto *entidad*, y la hace aparecer simplemente como el producto de una serie de operaciones técnicas: el significado se revela como la suma de tramas significantes. En términos políticos, la crítica revela el carácter artificial de todo orden social, desmantelando las creencias heredadas que se oponen a cualquier cambio social. Respecto de la noción misma de autor, la crítica termina por revelarla como el producto de la división del trabajo, división que se consuma con la separación entre trabajo manual y trabajo intelectual. En este sentido, la postproducción se nos presenta como un caso particular dentro de un proceso global en el cual el progreso técnico va por sí mismo estableciendo las bases para su autocrítica. El acceso cada vez mayor a estas herramientas, así como su utilización cada vez más masiva por parte de los usuarios, instala las condiciones para superar la dicotomía *industria cultural-espectador*, o al menos las bases para su lectura crítica.

P.D. No se trata de celebrar ciegamente el progreso de la técnica. Tampoco se trata de criticarla recurriendo a nociones heredadas. En ambas posturas nos alejamos del problema propiamente tal. La pregunta fundamental respecto al rendimiento crítico de la técnica reside en la oposición filosófica entre *positividad* y *negatividad*. En la medida en que la técnica opera de modo positivo sobre su objeto, es decir, mientras calcula un resultado de antemano e intenta reducir al máximo el rango de error de dicho cálculo, su rendimiento revolucionario (crítico) queda reducido a cero. Sin embargo, en la medida en que todo progreso técnico se opone dialécticamente (negativamente) a los conceptos heredados (obsoletos, anacrónicos y reaccionarios), hace emerger de ella un potencial crítico. En el primer caso nos encontramos frente al *fetichismo de la técnica*, en el segundo, ante la técnica como herramienta crítica. Cuando la postproducción está al servicio de los medios de representación burgueses sus productos colaboran con la estetización de la política. Cuando los usuarios utilizan la técnica para sus propias producciones, hacen aparecer el carácter ideológico de la industria cultural. Lo difícil reside precisamente en cómo identificar la diferencia entre ambas en el panorama global actual.

#### COMENTARIOS DEL AUTOR

1. La piratería es un caso paradigmático de este proceso: cuando la superestructura jurídica la declara ilegal no hace sino reconocer su anacronismo respecto a las posibilidades técnicas que hacen de la piratería una realidad material. “Las mismas corporaciones que venden *samplers*, fotocopiadoras, escáneres y quemadores de CD controlan la industria global del entretenimiento, que un día se descubrió dañada por el uso de tales instrumentos. La serpiente se muerde la cola y entonces presiona a los diputados para que legislen en contra de la autofagia”.
2. Actualmente esta constatación se encuentra más vigente que nunca. En la última década la industria del espectáculo nos ha deleitado con películas sobre el calentamiento global, la vida del Che, las prácticas monopolísticas de las grandes corporaciones, la red de intereses existente entre la industria de las armas, la droga y la política, etc., y sin embargo, nunca pareció más difícil pensar en una modificación en el orden de la propiedad. Como dice irónicamente Slavoj Žižek: “hoy parece más fácil pensar en una catástrofe ecológica global que en un cambio mucho más modesto del modo de producción capitalista”.
3. Uno de los casos paradigmáticos de esta capacidad lo encontramos en el sitio *Wikipedia*, enciclopedia virtual en la cual los contenidos son incorporados de forma anónima por los propios usuarios de la red. Por un lado, esta herramienta democratiza el acceso a la información; por el otro, acaba con la brecha entre autor y lector, entre productor y usuario.
4. Destacan en este sentido dos libros de Nicolás Bourriaud: *Postproducción* (2002) y *Estética relacional* (2002). En este último, Bourriaud utiliza el concepto “estética relacional” para definir aquellas obras de arte capaces de producir nuevas formas de relaciones sociales y con ello cuestionar los modos hegemónicos que han sido establecidos por la sociedad del espectáculo.
5. Según Friedrich Jameson, el video constituye el medio de representación que mejor refleja nuestra época actual. Esto se puede comprender no sólo en la esfera del video-arte (que para Jameson es la forma predilecta del arte al interior del capitalismo tardío) sino en su manifestación en la totalidad social: la televisión, el DVD y Youtube son tres esferas de la “era del video” que reflejan una modificación en el modo en que los individuos se relacionan con el mundo, con los otros y consigo mismos. Véase: Jameson, Friedrich. *El surrealismo sin el inconsciente*, en *Teoría de la postmodernidad*. Editorial Trotta. Madrid, 1998.
6. La figura del autor y del derecho intelectual son dos figuras legales estrictamente modernas que nacen con el desarrollo del capitalismo como medio para poner precio al trabajo inmaterial. Actualmente son las industrias farmacológicas y de software las más beneficiadas con las leyes de patente, las cuales aseguran el derecho de propiedad sobre una idea abstracta.

**CLAUDIO CELIS** Magister en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y diplomado en Realización Cinematográfica. Académico e investigador de la Facultad de Arquitectura Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Autor del libro *Cine clásico: auto-reflexión e ideología. Del Quijote a Toy Story* (2009) publicado por la Universidad de Chile. Actualmente trabaja en el proyecto *Archivo, Imagen-Tiempo, Ciudad* dirigido por Carlos Pérez Villalobos, en el cual se han producido los documentales *Para Parra* (2009) y *Pesquisa sobre J.E.B.* (2008).

**CLAUDIO CELIS** has a Master's Degree in Theory and History from Universidad de Chile and is qualified in Film Production. He is a member of the Faculty of Architecture, Art, and Design at Universidad Diego Portales. He wrote the book *Cine clásico: auto-reflexión e ideología. Del Quijote a Toy Story* (2009), published by Universidad de Chile. He is currently working on *Archivo, Imagen-Tiempo, Ciudad*, directed by Carlos Pérez Villalobos, which has produced the documentaries *Para Parra* (2009) and *Pesquisa sobre J.E.B.* (2008).