

ESTUDIO VACÍO

AUTOR

JUAN FELIPE MOGOLLÓN SÁNCHEZ

ASESORA TRABAJO DE GRADO

SANDRA RENGIFO



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Colombia

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
ARTES VISUALES
ÉNFASIS AUDIOVISUAL
BOGOTÁ D.C
2020

Índice

1. Capítulo I: La televisión en Colombia _____ pág 3.
2. Capítulo II: La telenovela colombiana _____ pág 6.
3. Capítulo III: Ataraxia _____ pág 8.
 - 3.1: Pintura viviente _____ pág 13.
4. Capítulo IV: El documental observacional _____ pág 19.
 - 4.1: Fotografía como acto subversivo _____ pág 21.
 - 4.2: El Set televisivo _____ pág 24.
5. Capítulo V: Habitar e instalación _____ pág 28.
6. Capítulo VI: Pandemia _____ pág 30.
7. Capítulo VII: Virtualidad _____ pág 32.
 - 7.1: La inclusión de los nuevos medios _____ pág 33.
8. Bibliografía/ Filmografía _____ pág 37.

Capítulo I: La televisión en Colombia

La televisión surge junto con el cine como un gran invento del siglo XX, un avance tecnológico que responde exclusivamente a la curiosidad humana por manipular, transmitir y perpetuar imágenes, que logran sin número de dimensiones y espacios para los espectadores. Como podemos evidenciar, la televisión aparece entonces en necesidad de satisfacer la curiosidad y el espíritu inventivo pero quizá, aquellos que comenzaron a experimentar con las imágenes y con los materiales que hicieron posible el desarrollo de la televisión, jamás pensaron en el futuro de su invención, en nuestro presente, donde la misma sería uno de los medios de comunicación, de poder, de entretenimiento y consumo más poderosos en el mundo.

Para lograr entender un poco mejor la televisión, debemos desmembrar y centrarnos en el origen de la misma, en sus inicios, donde el sistema de transmisión de imágenes fue llamado Fototelegrafía, se conoció así hasta 1900 donde en el Congreso Internacional de Electrónica, los países que contaban con las tecnologías más avanzadas, lograron acompañar las imágenes con sonido, de allí donde se establece como tal el término de “televisión” conocido actualmente, que significa “visión a distancia”, del griego τηλε (tele), y del latín visio (visión), “Sistema de transmisión de imágenes a distancia, que en la emisora se transforman en ondas electromagnéticas y se recuperan en el aparato receptor”¹.

Si bien la televisión empieza a ser el medio de comunicación por excelencia en diferentes países del mundo incluido Colombia a mediados del siglo XX, en 1954 para ser más exactos,

1. Diccionario RAE (2020) definición palabra “Televisión”, España.

comienza a desviar sus objetivos para tomar tintes más políticos y de publicidad para los mismos. Los distintos ámbitos sociales y políticos de nuestro país, toman relevancia, debido a que la televisión nace como un proyecto de Estado, que en ese entonces era militar, comandado por el general Gustavo Rojas Pinilla, quien había subido al poder el 13 de junio de 1953 y él mismo abanderó el sueño de traer la llamada televisión a nuestro país. Pero entonces ¿por qué el interés de Rojas Pinilla en traer la televisión a Colombia?, pues bien, dicho interés nace años atrás en 1936, cuando siendo entonces teniente, viaja a Alemania en una misión que encarga el gobierno de Alfonso López Pumarejo, para comprar municiones para la guerra que enfrentaba nuestra nación contra Perú. Al estar en Berlín, Pinilla tiene un encuentro con el novedoso invento, que por entonces estaba siendo desarrollado en distintas partes del mundo, donde quedaría en su mente hacer posible el proyecto de traer la televisión a la nación.²

Tras batallar con diversos problemas tanto de señal debido a la zona de nuestro país y lo costoso del servicio, la televisión se inaugura oficialmente el 13 de junio de 1954 como un servicio prestado directamente por el estado, en el marco de la celebración del primer año de gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla. A las 7 de la noche, se inicia la transmisión escuchando las notas del Himno Nacional de la República y lo realmente novedoso es el acompañamiento de las imágenes de la Orquesta Sinfónica de Colombia, puesto que sería la primera vez que se evidencia sonido e imagen en la misma transmisión; ya aquí, acto seguido al Himno Nacional, el general Rojas Pinilla se dirige al País desde el Palacio de San Carlos, actual Ministerio de Relaciones Exteriores, y declara oficialmente inaugurada la televisión en Colombia, allí, la señal era recibida en Bogotá y sus alrededores por el canal 8 y en Manizales por el canal 10 haciendo de todo esto el fin de su gran campaña publicitaria.

Seguido al acto de inauguración, se dio paso a la emisión de los primeros intentos de programas de entretenimiento, desde los estudios de la calle veinte cuatro con un programa animado por el conocido Álvaro Monroy Guzmán en donde también aparecen “Los Tolimenses”. Se monta la obra “Tarde” de Paul Vilar y demás programas usados para la primera emisión que tuvo una duración de tres horas y cuarenta y cinco minutos. Con todo esto, se evidenciaría una clara muestra de lo que la televisión empezó siendo, una jugada maestra por parte del gobierno y sus mandatarios para originar lo que hoy en día ha llegado a su máxima expresión, el uso del medio manipulado y convertido en arma de guerra para controlar al público consumidor, como lo describiría Pier Paolo Pasolini en la “Homologación”, Fragmento de un trabajo de Matteo Cerami y Mario Sesti sobre textos de P.P. Pasolini: “La Voce Di Pasolini” en 2006, donde afirma que: “No existe algo más feroz que la televisión”. Allí, afirma que ésta sólo provoca la homologación destructora de la autenticidad y confirma el poder que significa todo de la mediación.

En este momento, el primer reto se había logrado, el siguiente paso sería mantener el sistema e idear las formas para que cada vez la televisión se estableciera más y más en la vida cotidiana de todos los colombianos. La televisión en un principio manejaba unos ideales claros

2. Fernando Sarmiento, (2014) Tomo I “Historia de la televisión colombiana”.

que fueron formulados desde su carácter estatal donde el gobierno buscaba herramientas para la divulgación cultural y la educación popular. Allí entonces se encontró en la televisión el medio ideal que además serviría para difundir la imagen de las Fuerzas Armadas y el proyecto político del estado como Pasolini lo había descrito.³

Para entonces, podría decirse que todo lo que la televisión había logrado en Europa, posiblemente en Colombia no haya tenido un propósito similar; poco a poco se fueron ampliando los espacios televisivos, que eran trabajados prácticamente con las uñas y casi siempre bajo la improvisación (un término que dejaremos abierto para retomarlo más adelante), pues no había una programación establecida, ni espacios de televisión concretos. Por lo regular se emitía un programa en directo y acto seguido, uno pre-grabado para dar espacio de acondicionar las escenografías y los vestuarios puestos en estudio para la siguiente emisión, lo que sería una maravillosa jugada. Unos meses después se abrieron los espacios para la propaganda, unos espacios que le daban aire a la televisión que ya saturaba un poco a la agobiada audiencia, se pusieron cuñas al principio y al final de los programas en noticiero gráfico creado, obviamente, para seguir haciendo propaganda al gobierno, como ya se estaba estableciendo.

Con el inicio de los estudios y el set televisivo, logramos entrar en una zona donde la televisión es creada, moldeada y manipulada para el consumo de los espectadores, es allí donde dicho molde se adecua para, por ejemplo, recrear un espacio y lograr representarlo ficcionalmente ante los ojos que mucha gente vive cotidianamente. Logramos ejemplificar las huellas teatrales claras marcadas en los inicios de la pantalla chica, donde se hace el uso del nuevo medio para la trasmisión de obras teatrales, la escenificación y puesta en escena de las primeras emisiones como obras en vivo dadas a un público a distancia, con esto se enmarca una preparación en el nuevo escenario como lo será ahora el estudio televisivo. El estudio era una casa, una cocina, un baño, un hospital, un aeropuerto, una cárcel, o a veces simplemente un espacio para emitir un directo, era en sí un lo que denominaba Marc Augé, como “no lugar”⁴, tal como lo plantea en su texto acerca de los “no lugares”, “los espacios en el anonimato”, donde logramos entender y describir lo que podría ser un espacio de estos, como puede ser una estación de bus, un ascensor, un portal de metro, una cabina telefónica, un estudio de televisión, un master de grabación, quizá el interior del mismo bus, que como espacio no sea relevante o simplemente pasa en el anonimato.

Pues bien, podríamos ver estos lugares como medios de interacción, medios de acción entre estos y sus habitantes. Considerando el cambio constante que sufren estos espacios, debido a las variantes que afectan su estado, se evidencia la modificación o transformación que una acción haría a una simple estación de bus, el set televisivo, el estudio o cualquier otro “no lugar”, a un espacio totalmente habitable.

3. Pier Paolo Pasolini, (2006), “Homologación”, fragmento de “La voce di Pasolini”.

4. Marc Augé. (1992). Los “no lugares” espacios del anonimato. Impreso en España. Gedisa editorial. Pág. 81-121 Cap: “De los lugares a los no lugares”.

Capítulo II: La telenovela colombiana

En 1963, nueve años después de la llegada de la televisión a Colombia, se produce la primera telenovela colombiana, llamada “En el nombre del amor”, de la programadora Punch protagonizada por Raquel Ercole y Aldemar García, originando así, uno de los géneros televisivos más vistos y aceptados por el público hasta la actualidad. Con la telenovela, se cuenta una historia no necesariamente realista basada en argumentos melodramáticos donde en su mayoría tiene un final feliz para los protagonistas.

Durante el trayecto de la misma, los personajes principales (casi siempre una pareja de enamorados jóvenes), tienen que luchar contra uno o varios villanos (pretendientes despechados por ambas partes, padres y/o abuelos despóticos, entre otros), que se oponen a su relación. Los protagonistas cuentan asimismo con la ayuda de diversas personas que apoyan su unión (otros parientes, amigos, o demás personajes) y terminan encontrando la felicidad en el capítulo final, durante el cual suceden toda clase de peripecias.

Por otro lado, entonces ¿qué tipo de telenovela?, ¿por qué?, pues bien, la telenovela colombiana como ya lo hemos mencionado antes, en general ha tocado mucho la temática de los tipos y prototipos de familia en el contexto colombiano, se describe mucho a la familia por medio de sus espacios, cada espacio es en sí, un miembro más de la familia, que tiene su sello y huella poco apreciado por los espectadores televisivos. La novela cómica en Colombia, ha tomado un gusto más percibido al público, junto con la telenovela costumbrista, la telenovela

histórica y la telenovela de aventuras que describe un hecho o un suceso ya sea violento o erótico para el consumo masivo del público televisivo. Como tal, la mayoría de telenovelas colombianas presentan un popurrí con todos los condimentos expuestos anteriormente, la telenovela tiene tintes de tragicomedia inmersos en hechos históricos violentos o temáticas sociales/culturales del contexto nacional, que atraen el interés de la mayoría del público televisivo.

Surge entonces otra pregunta ante el ¿por qué hacerlo?, ¿para qué?, ¿qué sentido tiene? Pues bien, tanto en la televisión, el teatro, el cine, la poesía, los géneros narrativos, se establecen sitios claves en la narrativa, se plantean unos espacios que ejemplifican las escenas que más le gusta al espectador televisivo, el comedor sede estratégico del secuestro, el cuarto del asesinato, el baño de la violación, la sala que albergó la pelea de los personajes principales y demás escenarios comunes de la telenovela como tal. Dichos espacios donde ocurren quizá las escenas más importantes de la telenovela, la misma iluminación del set, la misma escenografía, la misma atmósfera, excepto los actores, están presentes en el material. Los “espacios vacíos” son en sí, la grabación de la grabación, darle la vuelta a la telenovela televisiva, la carga de estos mismos que ejemplifican en sí la esencia de todo. Por otro lado, se quiere violar lo sacro del estudio de televisivo, vandalizar el silencio y respeto que se da al set en grabación y jugar con su esencia de espacios vacíos sacando lo que sería “in-sacable” para la televisión.

Podríamos entender la noción de sacro en el estudio televisivo como algo que para la televisión es casi inviolable, es un espacio sagrado donde el silencio prima por encima de todo, se establecen controles de cada una de las personas que componen el equipo y se jerarquiza al igual que en el cine el manejo del lenguaje y de los espacios en cada momento de la grabación o el en vivo, donde quizá es el momento más sacro en toda la televisión, cada una de las personas coordinan como coreográficamente sus movimientos y todo esto sin espacio para los errores, donde cualquier movimiento en falso, hace que todo caiga. Los géneros en la televisión hacen que el concepto sacro del estudio varíe y se modifique, no es lo mismo grabar un noticiero trasmitiendo una tragedia a grabar un programa pre-grabado cómico o una telenovela romántica donde de por sí, el estudio personifica nuevas cargas emocionales en el espectador como más adelante veremos.

Las telenovelas poseen esencialmente un carácter sentimental, lleno de intrigas, engaños y confusiones, pero con los años han ganado más acción e incorporado elementos de otros géneros como la acción, la comedia, el thriller e incluso la ciencia ficción. En los últimos años, la telenovela moderna aborda no sólo problemáticas sentimentales, sino también temas tan polémicos como las enfermedades graves, la drogadicción, la homosexualidad, el crimen y sobretodo hechos históricos tanto sociales como culturales. Durante varios años, en la novela colombiana, se ha implantado un sello principal en los espacios que representan las historias narradas, en donde cada espacio construido viene de una caracterización de los personajes, la iluminación, el arte, la fotografía, la escenografía y múltiples departamentos más, haciendo cada espacio del estudio en la telenovela único e inigualable.

Capítulo III: Ataraxia

Durante mi proceso en general he tocado el tema del espacio de múltiples formas, el espacio rural, el espacio habitable, el espacio propio y sobretodo la reflexión del mismo relacionado con la escenificación televisiva en sí. El espacio ha estado muy presente en mi acto creativo y es allí durante varios años donde he querido llevar este mismo al mecanismo que uso a diario, el mecanismo televisivo, como tal la máquina de encuadre y de manejo de luz, la cámara en televisión con la que evidencio y retrato la huella que se trata de dejar en los espectadores televisivos. En 2017, nace una obra llamada “Ataraxia”⁵, (definición de tranquilidad y estado de ánimo que se caracteriza por la serenidad y total ausencia de deseos o temores), el proyecto comienza como una investigación de campo con una familia en Tabio, Cundinamarca, donde por medio de charlas y pruebas de cámara, se planteó hacer al inicio un cortometraje ficcional con narrativa debido a la intención de construir retratos observacionales de los miembros de la familia y del espacio que ellos habitan.

Durante varias investigaciones más, se precisó el detalle hacia la esencia de ellos y de su hogar, por medio de planos abiertos se quiso narrar una historia sin guion, usar los objetos valiosos y los detalles de los espacios que siendo tan potentes, lograban que el espectador admirara el cuadro, viendo la acción simple o que no transmite nada narrativo para que

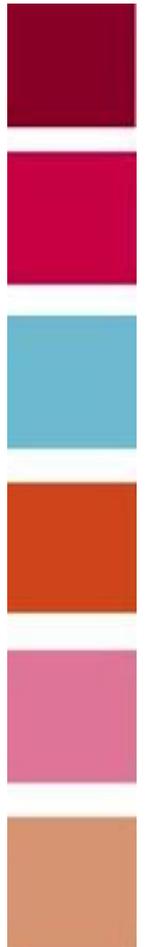
5. Diccionario RAE (2020) definición palabra “Ataraxia”, España.

llegara a observar y conectarse más con los detalles del espacio y cada uno de sus personajes, un acto netamente contemplativo. Acto que surgió desde la intención de lograr un momento de conexión con el espectador, un recorrido con la mirada a cada objeto del cuadro y lograr así que este se impregnara de cada uno de los personajes y del espacio que emerge en cada plano propuesto. Se quiso hacer una imagen no tan cargada para el público, lograr una experiencia contemplativa para disfrutar, sin sobrecargar el ojo y establecer la relación de quietud que la misma obra ejemplificaba.



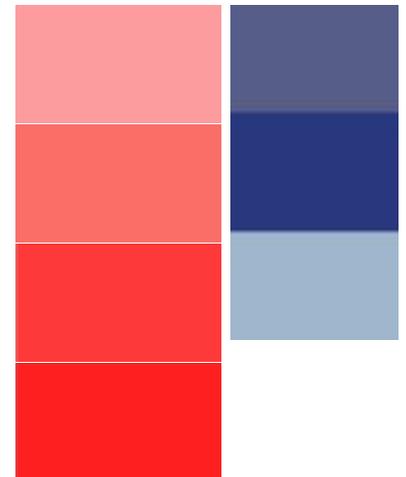
Fotografía de la casa de los Pérez, Tabio, Cundinamarca, Juan Felipe Mogollón, 2017.

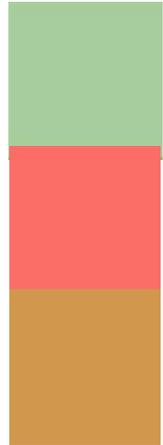
En ese momento se pensaba en los exteriores, en grandes porciones de espacio marcados en el cuadro haciendo que los personajes queden inmersos en el espacio, que sean grandes planos generales, planos abiertos para magnificar sobretudo, planos secuencia donde la imagen fuera lo más natural posible, sin manipulaciones, sin cortes de montaje ni efectos que quiten o maquillen la realidad de los mismos.



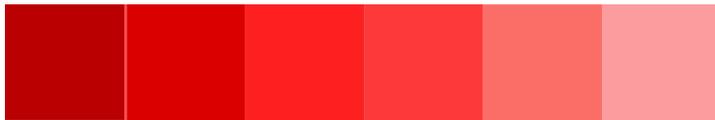


Color flora de los espacios, Juan Felipe Mogollón, 2017.





Interiores espacios casa "Ramón", Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2017.



Al dar un giro desde la narración a la observación, se pensó mejor la intensión de evidenciar la potencia del espacio, de los planos fijos, los planos generales, "time lapses" y fotografías con movimiento. Por ende, surgió un referente claro que retrataba lo que yo quería en mi trabajo, lograr registrar un espacio con unos personajes que afectan el mismo y por ende, al espectador mismo; Kim Wendt, un artista Danés en su obra "Mouritz/Hørslev Projektet, Hus og have" (Casa y jardín) del 2009, ejemplifica lo que sería una fotografía con movimiento, como se puede observar en la llamada "Pintura viviente", una expresión francesa donde por medio de un grupo de actores se apropia de una obra preexistente. Se recrea una escenografía, una composición y se ejemplifica la tensión del cuadro, el momento clímax en los gestos, los cuerpos y los espacios que reviven la imagen en forma gestual mediante cada uno de los elementos que la componen, la pintura viviente genera un suspenso en el espectador neto del teatro, es teatralidad en su máxima expresión y con el concepto del en vivo que la televisión brinda en cada uno de los cuadros.

En el cine por otro lado, existen ejemplos del “Tableau vivant”⁶ en diversas formas y autores debido a la evidente influencia de la pintura como Peter Greenaway en “Nightwatching” o Luis Buñuel en “Viridiana”, donde un grupo de mendigos representa “La última cena” de Leonardo Da Vinci, autores como Rohmer, Victor Erice, entendiendo el concepto del director como pintor y más en el acto del pintar como lo vemos en el Van Gogh de Minnelli en “El loco de pelo rojo”, un goya atormentado que retrata a la maja vestida en “Goya en Burdeos” de Carlos Saura o en “Rembrandt” de Alexander Korda, que plantean en sus obras el paralelismo entre el drama y el éxtasis de cada pieza. Este suspenso claro, también lo evidenciamos en el concepto de involucrar como autor o espectador en la pieza, como en “Vincent, vida y muerte de Van Gogh” de Paul Cox, donde el pintor forma parte del café nocturno, en “Utamaro y sus cinco mujeres”, de Mizoguchi, enamorándose de la belleza de sus mujeres, o Toulouse-Lautrec tomando apuntes en el cabaret en el filme de John Huston “Moulin Rouge”, siendo así como los autores involucran aún más el concepto pintor/cuadro o espectador/televisión, una de sus claras ventajas. Como constante, es hacer grandes planos generales descriptivos, haciéndonos recorrer con la mirada cada espacio de los cuadros, cada segmento y descubrir miles de cosas en cada detalle de cada obra.



“Mouritz/Hørslev Projektet, Hus og have”, Kim Wendt, 2009.

Cada espacio es único, todos los personajes son un mundo por descubrir, haciendo que el espectador haga inmersión en todas sus piezas. Las acciones de los personajes enmarcan el espacio como protagonista, Wendt logra atrapar la mirada con simples acciones y grandes puestas en escena de personajes misteriosos que plantean una relación con la pintura y el gesto pictórico que busca desarrollar la imagen en movimiento.

6. Anne Rouffanche. (2013) “Tableau Vivant”, Francia.



"Mouritz/Hørsløv Projektet, Hus og have", Kim Wendt, 2009.



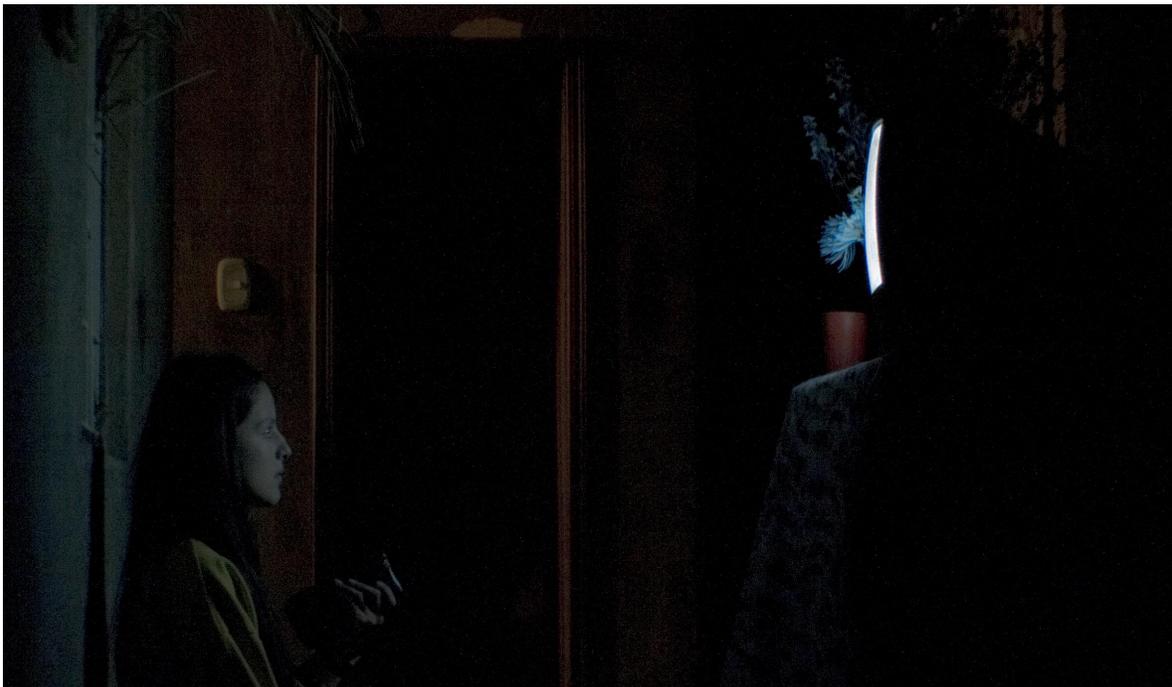
"Mouritz/Hørslev Projektet, Hus og have", Kim Wendt, 2009.



"Mouritz/Hørslev Projektet, Hus og have", Kim Wendt, 2009.

Ataraxia buscaba de por sí, descubrir un gesto y un lenguaje propio que pudiese describir y establecer una mirada con el espectador, retratar los espacios sin describirlos y hacer del acto de contemplación algo para conectar con cada uno de los espectadores. Ese sería el objetivo que la obra quería en un principio. En 2017, se creó una primera parte de lo que sería la obra, una muestra por medio de la familia Pérez, que encarna lo que sería el alma del proyecto, una mirada que quedó impresa en varios planos que se lograron dentro de los espacios que habitan ellos, los personajes que protagonizan la primera parte de “Ataraxia”.

El proyecto, planteaba volver pictórico el gesto de las acciones cotidianas que cada uno de los personajes ejemplifica en su diario vivir, es una mirada contemplativa que enmarca ese gusto al ojo por la calma y el disfrute de recorrer la imagen y descubrir lo que las mismas acciones, gestos y espacios están registrando en cada uno de los planos.



Fragmentos “Ataraxia”, Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2017.



Fragmentos "Ataraxia", Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2017.



Fragmento "Ataraxia", Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2017.



Fragmento "Ataraxia", Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2017.



Fragmento "Ataraxia", Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2017.

Capitulo IV: El documental observacional

El proyecto entonces toma otro giro donde se plantea el ¿qué espacios abordar? ¿Por qué estos espacios?

Por esto surge otro referente claro, donde se ve mediante una nueva herramienta, el manejo de la esencia de los espacios. El documental. Abbas Kiarostami, un director de cine Iraní, plantea una teoría muy clave para el desarrollo de mi tesis, plasma entonces el rodaje como medio de afección del espacio intervenido, eso quiere decir, que el rodaje mismo, hace el rodaje mismo, las cosas van surgiendo a medida que se buscan; en sus obras audiovisuales como "El sabor de las cerezas" de 1997, Kiarostami enmarca los mismos grandes planos inmersos en grandes porciones de espacios cambiantes y transitorios.

El proyecto entonces emerge desde el principal objetivo de enmarcar la experiencia del rodaje mismo como método de afección *studium*, término que viene del sobre los espacios y la espacialidad como tal, haciendo de ella, la protagonista de la narración. Usar la cámara como

mecanismo, como puente entre el espectador y el espacio que se retrata, conectar mediante el acto de creación y rodaje.

Planos generales y estáticos que hacen de los detalles del cuadro, el principal objeto de admiración, de reconocimiento y es allí entonces donde cabría entender un poco mejor lo que el documental observacional como tal se plantearía.



Fragmentos "El sabor de las cerezas", Abbas Kiarostami, 1997.



La modalidad del documental observacional hace un claro hincapié en la poca o nula intervención del realizador, se evidencia un ceder de control de los sucesos que ocurren frente a cámara, a la genuinidad de la realidad. Aquí es donde el proyecto llega a un punto de investigación de campo en cuanto a los espacios a abordar. Como primeras pruebas de cámara y de posibles planos, se establecen zonas rurales de ciudades en Colombia que han sufrido algún tipo de violencia para lograr el “*studium*” que reflejaría el hecho de afectar dicho espacio con la cámara y la mirada, el término como tal nos brinda la idea del estudio del espacio, su historia, su huella y su sello que la máquina que la captura la trasmite mediante el rodaje, espacios donde la cámara afectaría notablemente el espacio mismo para retratar su esencia pero sin moldear o modificar la realidad del mismo.



Prueba#5. Fragmento de video con plano fijo, Arauca, zona roja de violencia, 2019.

En el momento de capturar dichos planos en zonas rurales, trato de entablar un diálogo entre las composiciones y los actos genuinos que ocurren en el mismo, lograr determinar los que podría denominar tiempos muertos frente a los tiempos de acción del cuadro, componer unas narrativas claras en cuanto al clímax, los cambios y decesos dentro de los campos del documental observacional.

De aquí entonces, cabe tomar como tal el tipo de plano y que tipo de fotografía se usaría dentro del formato del documental que beneficie el cuadro. Una fotografía que iría centrándose ahora en los detalles, en la descripción minuciosa de lo que ahora iría tomando sentido, el espacio del estudio de televisión que actuaría como espacio moldeable y transfigurativo.

Para esto, me remito al referente claro en el capítulo de la fotografía en la “cámara lúcida”⁷ de Roland Barthes, donde nos clasifica la fotografía en tres acciones, el hacer, el experimentar y el mirar, razón de donde parte las terminologías que nos describe en el texto, el *studium* (estudio), el *operator* (Fotógrafo), el *spectator* (espectador), el *blanco* (objeto o espacio fotografiado), el *eidos* (La muerte de la foto), el *numen* (el gesto captado por el ojo) y el *punctum* (el pinchazo que marca al espectador), de aquí puedo relacionar el *studium* que había mencionado en el proyecto para lograr así llegar al *spectator* que evidencia “Ataraxia”, Barthes nos habla de la fotografía como acto subversivo, no solo cuando ataca o lastima, sino cuando nos inquieta y nos hace pensar, (pág 81), nos pone en contexto un término que me aterriza en la dualidad que quiero establecer entre la telenovela y la realidad, Barthes nos habla de la *fotografía unaria*, una fotografía que transforma enfáticamente la realidad, (pág 85), nos habla de la esencia de la realidad, lo que denominaré, el *noema* de la fotografía. El autor nos está hablando de una fotografía que te mira directamente a los ojos, que te cuestiona y te habla, en la telenovela, esta acción está PROHIBIDA, nadie me mira nunca, es una regla inquebrantable en la ficción. (pág 188).



Prueba#3. Fragmento de video con plano fijo, Montería, 2019.

La cámara es en sí testigo de lo que el espacio evidencia en su registro. Allí nace otro concepto que aportaría al trabajo de investigación, la dualidad entre la realidad y la ficción, ¿por qué estos espacios están inmersos entre una realidad y una ficción?, ¿para qué plantear ese paralelismo?, estas preguntas surgen con un referente fotográfico, Luis Molina Pantin, un artista Venezolano con orígenes en la fotografía y posteriormente el uso de las artes plásticas en gran parte de su obra, que retrata la importancia del espacio y el paralelismo entre la realidad y la ficción.

7. Roland Barthes, (1980) “La cámara lúcida”, capítulo “Fotografía”, Francia.



Fragmento serie "Inmobilia", Luis Molina Pantin, 1997.



Fragmento serie "Inmobilia", Luis Molina Pantin, 1997.

En 1997, en la sala Mendoza de Caracas, Luis Molina Pantin presentó la obra "Inmobilia", donde por medio de una serie de fotografías evidencia lo que sería un estilo de prototipo de espacios que para la audiencia son las correctas y fieles a la realidad, Pantin registra el set con todos los elementos que lleva de escenografía, de arte, de iluminación y por medio de la fotografía rompe el plano y punto de vista desde donde el espectador contempla dichos espacios para mostrarle lo que quizá la televisión o la ficción quiere siempre ocultar, nos muestra planos abiertos para ver el set ambientado completo, la parrilla de luces para entender la intencionalidad lumínica y demás registros ocultos para el ojo del espectador.

Al usar la cámara como ojo que figonea detrás de lo que oculta la ficción como lo logra Pantin, me permite desenvolver mejor este paralelismo entre ficción y realidad que me evidenció un claro aporte en la obra debido a que estos espacios que quise retratar mediante la cámara, bien debían ser definidos entre la realidad o lo ficticio. Por ello surge una serie de prueba en sets de televisión con el que quiero retomar el tema de la novela desde el punto de vista de la televisión nacional, con esto centrándome en el núcleo del proyecto de la experiencia contemplativa del estudio vacío como lugar de trasmisión sensorial y realizando las primeras exploraciones en estudios de canales nacionales justo con el estereotipo del que habla Pantin.



Fragmento serie "Inmobilia", Luis Molina Pantin, 1997.

Las telenovelas testimonian el sentir de una sociedad, muestran sus estereotipos. Cada estudio, cada set y cada locación refleja el imaginario popular que se manifiesta desde la decoración de las salas y cuadros, en el estudio de los personajes o en la vivienda del mismo. Las telenovelas tienen un poder cultural muy grande por la sintonía que establecen con el público y sobretodo con el público popular, el pueblo que ve televisión, es su compañía día a día, sus guiones se inspiran en hechos de la vida real que luego transforman en ficción exagerando sin duda alguna muchas partes para maquillarlo y hacerlo más interesante para el público sediento de conflictos.



Pruebas Set # 4 telenovela "La reina de Indias", Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2019.



Pero entonces en la inflexión de este punto podríamos tomar partida de algo que hace de la televisión única, algo que ni siquiera el cine podría lograr bien justo como se plantea en el

texto de “El medio es el diseño audiovisual”⁸ en el capítulo de la “televisión” de Jean Paul Forgier, donde nos describe el gesto televisivo de capturar elementos de la realidad, elementos en directo adueñándose los para construir el espectáculo, algo del pan de cada día en la televisión, lo podemos percibir tanto en los rodajes como principalmente en cada programa de estudio grabado, pre-grabado o en directo que recrea la realidad misma puesta bajo un espacio controlado. El gesto moderno de la telenovela quizá, está basado de cierta forma en el realismo, pero exagerada y adecuada a la función de la máquina misma que consume, una luz por ejemplo que se pueda manipular, no es necesario moldearla o siquiera pensar más allá que en simplemente iluminar los espacios que se quiere para cámara, registrar una luz que vaya de la mano con el camarógrafo y no con la historia o el contexto.

Sería entonces la potencialidad del “en vivo” en la televisión lo que la regocijaría de gloria desde sus inicios, podríamos pensar en ese momento del “hacer” de la misma donde se trasmite el concepto que habríamos desarrollado previamente del rodaje como afección del rodaje, convertimos nuestra cámara en antena de proyección en directo para mostrar el directo mismo del momento de hacer la televisión, claro ejemplo, como lo hace Pasolini registrando a Jesús con cámara en mano todo su evangelio, haciendo un stream registrando todo lo que ocurre, documentando y filmando a manera de reportaje televisivo cada uno de los eventos que ocurren. Como Kiarostami se pensó en el “en vivo” de “Ten” del 2002, donde construye su dispositivo dramático-narrativo por medio del automóvil que recorre el personaje por diferentes espacios convirtiéndolo en el mecanismo de transmisión en vivo tal cuál como lo habría logrado en varios de sus filmes incluyendo “el sabor de las cerezas”.



Pruebas Set # 7 telenovela “Bolívar”, Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2019.

8. Jean Paul Forgier, (2017) “El medio es el diseño audiovisual”, Universidad de Buenos Aires capítulo “La televisión”, Colombia, Editorial Universidad de Caldas.

Aquí cabría entender, ¿por qué no pensar, no en la ficción hecha, sino en el “hacer” de la ficción?, entonces lo que surge es plantear en volver al punto anterior donde se presenta el concepto de transmisión en vivo de la construcción televisiva, el hacer como afección del resultado, al igual que lo trabaja Godard en su método de filmar, con el azar y la contemplación como principales herramientas. Pensé entonces en el registro de pruebas de los mismos estudios de televisión pero vacíos, el antes de todo, el “no lugar”, un lugar de nada ni de nadie, un lugar que en el momento del “al aire” transformará la visión y el espectáculo para ser emitido por la máquina que lo lleva a cada uno de los espectadores.



Fragmentos estudios vacíos, Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2019.



Capítulo V: Habitar e instalación

Podríamos bien, definir mejor entonces a partir de aquí la acción y el acto de habitar. Por un lado, Para Heidegger, filósofo Alemán del siglo XX, el rasgo fundamental del habitar tiene que ver con el ser, “el hombre es en la medida en que habita” (Heidegger, 2004; I parte)⁹, estableciendo la relación inherente del sujeto con el espacio, una relación que encapsula la existencia de los espacios o las cosas que lo conforman como un conector, el espacio que presencia el actor al entrar al estudio de televisión, un vínculo entre el ser y el mundo físico, se comprende como un contacto que hace del tránsito un mecanismo poético que modifica las formas de habitar los espacios (estudios) y la vida misma de los habitantes (actores). Al modificar los métodos sensoriales del habitar se comprende como cada espacio “habla”, como cada espacio maneja un aura y una vibra en sí mismo y en sus transeúntes, dicho espacio tiene memoria e historia a partir de la grabación, habla de su pasado, su desarrollo, su decadencia y progreso.

El proyecto entonces se podría establecer en un espacio diferente al pensado en la televisión, pero entonces, ¿en qué tipo de espacio?, ¿por qué llevarlo a un espacio museográfico?, ¿a la galería?, ¿a la academia? Pues bien, los conceptos para entender mejor este tipo de preguntas nos aterrizan en la definición con la que me acercaría a lo que la esencia del espacio y del habitar describe claramente. Se quiere plantear el uso de la instalación para hacer más inmersivo el acto de observación entre la audiencia y la obra, el espacio real de la experiencia y el espacio sugerido mediante lo visual y lo sonoro, romper la cuarta pared, (definamos esto en la forma que el espectador interactúa con la obra o los personajes de la misma, es la ruptura de la barrera que divide lo que proyectan las pantallas (televisores) con el público inmerso en el espacio de exposición), por medio del en vivo que genera la muestra televisiva del hacer y construcción, hacer empática la relación entre el espacio del espectador, el espacio del cuadro y el cuadro mismo, como el trabajo de Nam June Paik, artista Sur-Coreano, que usa esta ruptura con el público para enlazarlo y cuestionarlo más dentro de la experiencia en su obra.¹⁰

Por ello surge la respuesta a la pregunta de ¿por qué llevar estos televisores al espacio museográfico y de galería?, ¿por qué implantar los estudios vacíos dentro de los televisores? Y bien. La televisión como tal, nace de una instalación, todo es una puesta en escena, es la magia del origen de todo y al ponerla al aire, esa puesta, esa narrativa muere con ella. Al poner a “Estudio vacío”, (como se denominaría la obra en esta etapa) en la puesta en escena, se pone el producto final (la televisión) pero desde su origen, volviendo a mostrar su nacimiento en el

9. Martín Heidegger. (2004). Construir, habitar, pensar, I parte. Bauen Wohnen Denken.

10. Nam June Paik. (1993). “Video time, Video space”, Editorial New York: H.N, Abrams, Estados Unidos.

espacio instalativo y en el video televisivo, es decir, la muestra del montaje, de la instalación de la escenografía y preámbulo de toda la muestra **en vivo** de lo que será el “al aire” y lo finalmente mostrado a todo el público al final.

Al hacerlo, se quiere develar la máquina televisiva, mostrar lo que no se ve en la televisión, evidenciar el fuera del plano, romper la relación televisión/espectador y lograr así re-encuadrar el encuadre televisivo, quiere decir lograr variar y modificar tanto los típicos planos medios u “over shoulders” de la telenovela colombiana, como el encuadre conceptual de muestra del producto final. Al mostrar una instalación de varios televisores (la máquina) dispersos en un espacio oscuro (el hábitat) acompañados de mobiliarios y accesorios donde el espectador (el habitante/observador), pueda sentarse a ver televisión y observe en cada uno de los televisores una serie de varios estudios vacíos, ambientados de telenovela como tal, en el momento del “fuera de cuadro”, en la construcción en vivo del medio, se registra la máquina como ventana al ojo de su misma creación, el sonido envuelve a cada uno de los espectadores haciéndolo inmerso en el espacio que contempla dentro de la máquina televisiva.

Las telenovelas colombianas para los intereses del público general, hacen un proceso de complacencia, donde se le da al espectador lo que quiere ver, el morbo, la violencia y demás temas que alimentan el éxtasis del público promedio en Colombia. El monstruo alimenta al monstruo. Pues bien, se quiere lograr lo opuesto, mostrarles lo que quizá a la mayoría del público no interese en absoluto ver y menos si es una construcción de días en un montaje o ambientación de escenografía, qué sentido tendría ver por horas y horas personas trabajando en escaleras, en andamios, soldando, martillando, uniendo bastidores, montando telas, cubriendo luces, moviendo backings que para la cámara, (el ojo) va a ser completamente invisible en el momento del en vivo y oculto por la misma máquina de proyección para el público nacional poco interesado en ello.

En el momento de enfrentar un género de la televisión tan apegado al contexto y a las raíces sociales del país, es como luchar contra el gigante que consume, satura los medios y espacios visuales, que usa los hilos de sus titiriteros manipulando, moldeando, controlando e imponiendo cuál mecanismo de control en cada hogar colombiano lo que se quiere que la sociedad consumidora vea, estamos en medio de una inquisición mediática, donde inmersos en el medio de luchas de poder, somos cual marionetas que simplemente vamos donde nos llevan, seguimos las masas sin preguntarnos el por qué, el cómo, el para qué, simplemente obedecemos a las órdenes de los medios que controlan desde hace mucho tiempo nuestro accionar creativo, nuestra mente y nuestras imágenes.

Como tal, la televisión y el género de telenovela en nuestro país va a seguir conquistando la mayoría de teleaudiencia por su contenido satisfactorio para el ojo del público que lo consume, seguirá moldeando un “prototipo” nacional de cine y televisión que nos ha venido catalogando a nivel internacional y que es difícil de erradicar con el monstruo que sigue alimentando el mismo contenido audiovisual y las mismas narrativas que complacen y excitan los sentidos de cada uno de los consumidores televisivos.

Capítulo VI: Pandemia

Durante finales del año 2019, el mundo tomó un giro bastante inesperado en lo que sería algo histórico para las generaciones actuales y para la televisión en toda su historia en general.

Una zona central de China, comenzó a presentar una alerta en el contagio de una posible enfermedad de carácter respiratorio que afectaba las personas, ocasionando gripes, fiebres altas y con complicaciones graves en ciertos casos de neumonía. Finalizando el año, se creía que sería una gripe normal, pero al pasar los días se evidenció que la enfermedad era de una alta transmisibilidad y afectaba gravemente a las personas vulnerables sobre todo. El gobierno chino informó que se trataba de una enfermedad nueva, pero no conocían sus orígenes ni sus síntomas como tal, el mundo se preocupó por lo que ocurría allí pero no se pensó en un problema global. China empezó a reportar casos externos a la zona de origen en el epicentro del virus, y a principios del año 2020 se graficaba el crecimiento del virus en diversas zonas del país asiático, el gobierno junto a la Organización Internacional de la salud temía por un nuevo brote de una enfermedad extraña, hasta que se reportaron diversos casos más en países cercanos como Corea del Sur y Japón lo que generó una alerta mayor en toda la zona.

Durante los siguientes meses, la enfermedad tomó un crecimiento aún más álgido y llegó al continente Europeo afectando muy fuertemente países como Italia, España, Francia, Alemania y Reino Unido, se trataba ya de algo más serio, lo que generó una alerta en el mundo para frenar el rápido crecimiento del virus a nivel global, por ser una enfermedad que en su gran mayoría de pacientes son asintomáticos, el control de la misma era muy difícil generando miles de contagios más a nivel global hasta llegar a los cinco continentes y haciendo que gran parte del mundo entrara en una cuarentena obligatoria para reducir las probabilidades de contagiarse con el nuevo llamado COVID- 19.¹¹

11. Organización Mundial de la Salud. (2020). Ginebra, Suiza. OMS, <https://www.who.int/es>

Se cancelaron reuniones, conciertos, espacios cerrados, todo tipo de multitudes estaban ya prohibidas y las personas debían estar en sus casas saliendo lo menos posible y adquiriendo medidas que nunca se usarían antes y hasta ahora. Pues bien, el cine y la televisión estaban completamente atados de pies y manos. Sería algo que planteará un antes y un después en el medio audiovisual.

Por obvias razones, la televisión ya no podría continuar grabando y menos en espacios cerrados como lo son los estudios, al verse en medio de una pandemia, los medios televisivos tuvieron que cancelar gran parte de sus rodajes y sus grabaciones como tal. Las personas por meses debían estar en sus casas sin salir para ayudar a controlar y aplanar la curva del virus que crecería inevitablemente con el tiempo, pero haciéndola así más controlable para las entidades de salud. El mundo, poco a poco debía irse acostumbrando a las nuevas condiciones que vendrían de ahora en adelante. Tanto así que se debían tomar medidas de higiene y control que nunca se habían tenido en nuestra sociedad.

Pues bien, en un mundo cambiante lo mejor sería mutar con el, tratar de desenvolverse en las nuevas condiciones actuales y llevar la obra a un nuevo significado y un nuevo contexto actual. El estudio televisivo como tal entrará en una cuarentena demasiado larga sin conocimiento de fecha, por ende, las transmisiones en vivo, el montaje de las escenografías y los rodajes como tal están clausuradas por un periodo del que aún se desconoce fecha en el calendario. La máquina televisiva es sobretodo hoy, la máquina que controla gran parte del tiempo y del espacio en la vida de las personas, el virus la alimentó y fortaleció aún más de lo que era, canceló sus orígenes y su construcción, pero triplicó su consumo masivo a nivel mundial.

“Estudio vacío”, estaba pensada en conectar estos inicios ocultos por la misma televisión mediante la máquina que la transmitía, servir de ojo por la ventana que conecta día a día este mundo con cada uno de los espectadores y que ahora no podría transmitir en vivo lo que se hacía tras de ella, pero que, sin duda alguna, en medio de una pandemia el consumo de la misma sería multitudinario incrementando su público. Por ello, la obra comienza a moldearse a las tecnologías de reproductibilidad y tomando como ejemplo el movimiento que de aquí junto a algunos directores de televisión ingeniaron realizando procesos audiovisuales y pequeños productos hechos en casa que refrescarían el contenido y que a partir de hoy tomaría una nueva relevancia en el mundo, tal como se pensaría el nuevo “Estudio vacío”, un proyecto más adentrado en el medio digital y las tecnologías que el mundo propone en cada uno de los nuevos espacios tanto artísticos como mediáticos.... La virtualidad.

Capítulo VII: Virtualidad

Al pensarse en el espacio virtual y los nuevos medios para abordarlo, me remito a un claro nuevo referente que surgiría y transformaría la vía del proyecto para una nueva etapa, como lo es Lev Manovich en “El lenguaje de los nuevos medios de comunicación”¹², La imagen en la era digital. Podríamos empezar resaltando una de las principales ventajas del internet y de los medios virtuales para la expansión y visualización de la obra, como lo sería llevar a la misma a un público diversamente más variado. Al pensar en llegar a un público más variado se rompe la barrera de la obra con la galería y el espacio museográfico del que habíamos hablado previamente, se consideraría entonces en llevar el proyecto a nuevos medios más públicos. Se quiere recrear por otro lado también lo que hubiese sido esa presencia en la instalación, ese momento en que se enfrentaría el público a la obra y ahora emergerlo para lograr una experiencia desde la tele-presencia, un uso del mismo mecanismo desde donde ahora no por medio de televisores sino pantallas el espectador percibe la obra.

La hipótesis inicial que nos plantea en su discurso, se basa en la idea de un lenguaje estructurado a través de unas interfaces fácilmente utilizables por los usuarios, interfaces que se ven sometidas a una interrelación por parte del usuario con las posibilidades que ofrecen; Manovich sugiere la exploración de los nuevos medios como lenguaje que refiera a las convenciones usadas por los diseñadores de objetos interactivos pero también a la estructura de experiencia del usuario; el usuario de los nuevos medios empieza a constituir un nuevo idioma basado en la experiencia que va adquiriendo con la interfaz, hasta el punto de llegar a dominarla.

12. Lev Manovich. (2001). “El lenguaje de los nuevos medios”. Cambridge. Mass. EE.UU.

Al enfrentarse a las nuevas crisis, la televisión se ha ido moldeando y virtualizando tanto programas de estudio como entrevistas que se han dado lugar desde la casa de cada uno de los actores o invitados, incluso se ha dado lugar al uso de la ficción desde casa donde los actores graban sus escenas con sus celulares para luego crear una narrativa uniendo parte por parte. Al pensar en ello, se crea una definición del nuevo espacio de contemplación, un espacio que es ahora el espacio propio, el de cada espectador, la casa se convertiría ahora en el espacio “museográfico” y de “galería” desde donde se desarrollan las acciones y se vive la experiencia. La televisión estaba siendo consumida aún más que antes, pero menos construida debido a las nuevas restricciones sanitarias que clausuraron las actividades en los estudios. Se llevaría cada grabación a la virtualidad, cada hacer de la misma a la transmisión en vivo desde casa, sería entonces el momento de darle el giro de 180 grados al proyecto y llevarlo junto a la nueva televisión, la televisión post-pandémica, a la proyección mediante los nuevos dispositivos virtuales y transformar la máquina que antes era limitada en formatos a una máquina ahora multifuncional que sigue cumpliendo como ventana, pero ahora de un ojo que descansa desde casa.

Transformando el espacio, se crearía la idea de una múltiple proyección en diversos formatos de pantallas y de máquinas de transmisión como computadores, celulares, tabletas, portátiles y demás nuevas antenas de recepción televisiva donde se construya la espacialidad del estudio, del mismo que ahora surge desde el hogar que se quería representar en sus ambientaciones.

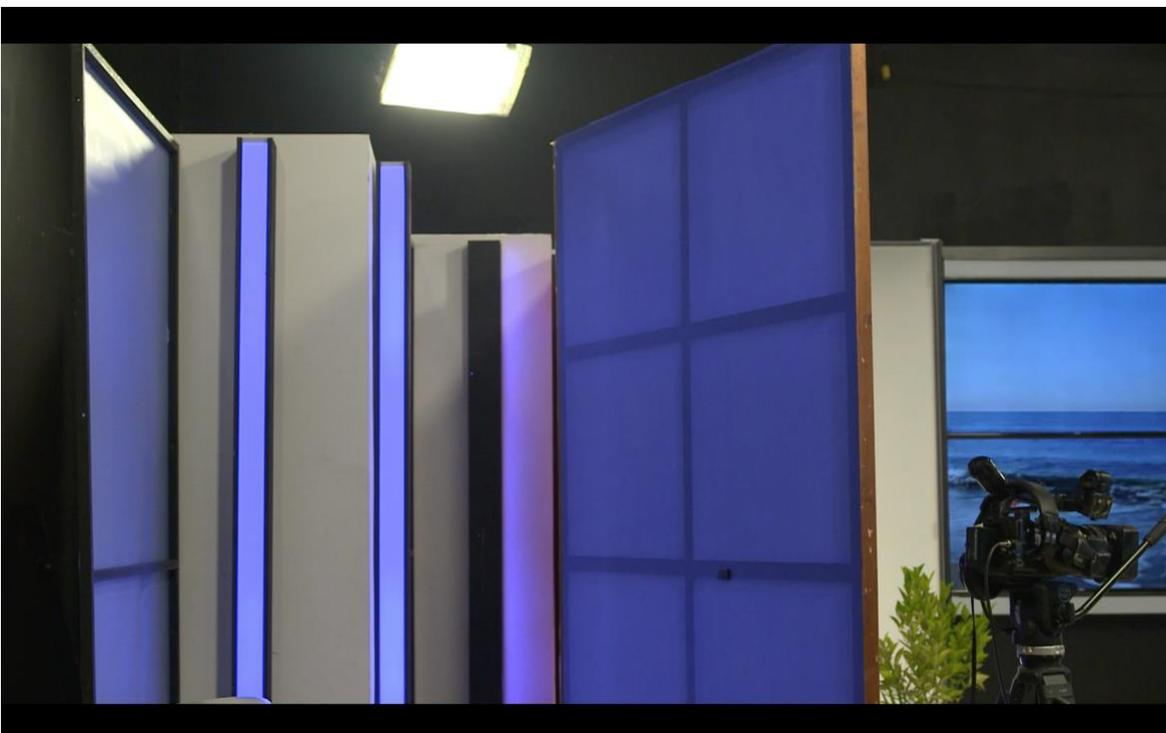
Pues bien, se quiere dar vuelta a una realidad que ahora nos encierra en casa para lograr transmitir lo que la televisión ha venido tratando de representar en sus estudios dentro de la mera realidad. La virtualidad como tal, hoy en día personifica directamente el puente que nos une los unos a los otros, conecta, nos permite formar reuniones a distancia para compartir momentos e ideas dentro de las redes actualmente. Por ello, entonces sería el medio adecuado para generar la nueva televisión que estamos consumiendo, una televisión virtual podríamos llamarla, donde toma ahora como conceptos relevantes la inmediatez y la multi-reproductibilidad, una televisión más a la mano del espectador y más portátil que antes, una televisión que surge a partir de las plataformas y de los dispositivos que la tecnología nos brinda día a día. Pensemos quizá entonces, en un “Estudio vacío” mediático, una nueva forma para la obra de presentación del “en vivo” televisivo que antes queríamos proyectar y que ahora se muestra a través de las plataformas tecnológicas, la obra y los fragmentos que cada persona vería de ella en la intermedia.

Al construir una galería virtual con lo que sería una de las nuevas formas de exposición como lo es un grupo de stream o de video llamada con más de veinte personas hasta el máximo de integrantes que esta permita, se genera un vínculo entre cada uno de los integrantes que ve “en vivo”, fragmentos de la obra que se construyen a partir de los estudios vacíos, los sets ambientados y demás piezas de la obra mientras que comparten su pantalla evidenciando el cambio de unos con otros, el proceso de modificación y el cambio entre dispositivo y dispositivo que proyecta cada una de las piezas visuales, generamos el ejercicio mediático de intercambio de información, de uso visual y de consumo masivo del “en vivo” televisivo del

que queríamos proponer en el espacio museográfico con la muestra de la máquina televisiva con transmisión contemplativa de lo que se generaba detrás de la cámara.



Estudio vacío, Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2020.



Estudio vacío Canal 13, Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2020.



Estudio vacío Caracol Televisión, Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2019.



Estudio vacío RCN Televisión, Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2020.

El registro de los estudios vacíos de los diversos canales de televisión nacional implanta el espacio contemplativo con el acto virtual de observación, donde el ojo acciona como cámara de registro de las instalaciones puestas en la experiencia desde casa.



Estudio vacío Señal Capital. Juan Felipe Mogollón Sánchez, 2020.

Pues bien, se quiere hacer del nuevo “Estudio vacío” mediático, un intercambio y un flujo de datos que retrate y haga contemplar desde el espacio propio del público, el uso de las máquinas televisivas mediante el ejercicio contemplativo de compartir los fragmentos de la obra por video resignificando mejor el concepto de ventana/ojo y logrando sellar el nuevo poder de la nueva y fortalecida televisión, la intermediación en las redes y el internet. Como tal, el proyecto fue una constante variación, fue moldeándose a los cambios de formatos, cambios de medios y de percepciones conceptuales, se recorrió por diversos campos audiovisuales donde el lenguaje y la expresión variaba aportándole nuevas nociones y concepciones a la pieza, se enfrentó a varios obstáculos siendo la pandemia el principal talón de Aquiles que imposibilitó el desarrollo de la serie de estudios vacíos pensado originalmente, llegamos a un punto en que la exploración se abre a nuevas herramientas y nuevos medios digitales que aunque lleven un tiempo en la intermedia, son nuevos para lo que el proyecto requiere. Esperemos pues junto con nuevos equipos, seguir desarrollando, adentrándonos en los estudios televisivos y logrando hurgar el concepto de contemplación mediante el uso instalativo de múltiples televisores emitiendo este concepto con señal en vivo de lo que la pantalla chica logra como experiencia sensorial y como máquina contemplativa en cada uno de los espectadores que vivirá esta experiencia.

Filmografía

- Gutiérrez, L. (1963). "En el nombre del amor", telenovela colombiana.
Wendt, K. (2009). "Mouritz/Hørslev Projektet, Hus og have".
Greenaway, P. (2007). "Nightwatching", Greenaway, P. (1985), "Zoo".
Emeterio & Felipe. (1969). "Los tolimenses".
Vilar, P. (1955), "Tarde".
Buñuel, L. (1961). "Viridiana", Buñuel, L. (1930), "La edad de oro".
Kiarostami, A. (1997). "El sabor de las cerezas".
Pasolini, P. (1964). "El evangelio según San Mateo".
Kiarostami, A. (1990), "Primer plano".
Lynch, D. (1977), "Cabeza borradora".
Paik, N.J. (1998), "Participation TV".
Buñuel, L. (1952), "Subida al cielo".
Lynch, D. (1968), "The Alphabet".
Paik, N.J. (1993), "More log in less logging".
Paik, N.J. (1995), "Electronic superhighway continental U.S".
Kiarostami, A. (1994), "A través de los olivos".
Vertov, D. (1929), "El hombre de la cámara".
Aragón, E. (2013), "Por amor a la disidencia".
Pasolini, P. (1962), "Mama Roma".
Godard, J.L. (1962), "Vivir su vida".
Korda, A. (1936), "Rembrandt".
Mizoguchi, K. (1946), "Utamaro y sus cinco mujeres".
Huston, J. (1952), "Moulin Rouge".
Saura, C. (1999), "Goya en Burdeos".
Minnelli, V. (1956), "Lust for life".
Cox, P. (1987), "Vincent: the life and death of Vincent Van Gogh".

Bibliografía

- Sarmiento, F. (2014). "Historia de la televisión colombiana", Editorial Costa, Colombia.
Augé, M. (1992). "Los "no lugares" espacios del anonimato", Editorial Gedisa, España.
RAE. (2020). Definición palabra, "Televisión", Real academia Española, España.
Paik, N.J. (1993). "Video time, Video space", Editorial New York: H.N Abrams, Estados Unidos.
RAE. (2020). Definición palabra, "Ataraxia", Real academia Española, España.
Barthes, R. (1980). "La cámara lúcida", Editorial Paidós, España.
Pasolini, P.P. (2006). En la "Homologación", Fragmento trabajo de *Matteo Cerami / Mario Sesti* sobre textos de P.P.
Pasolini: "La Voce Di Pasolini", Italia.
Áurea Ortiz, M.J. (1995). "La pintura en el cine", Editorial Paidós, España.
Forgier, J.P. (2017). "El medio es el diseño audiovisual", U. Buenos Aires, Editorial Universidad de Caldas, Colombia.
Heidegger, M. (2004). "Construir, habitar, pensar", Editorial la Oficina, España.
Nieto, F. (2017). "El arte de la composición", Editorial JDEJ editores, España.
Sontag, S. (1973), "Sobre la fotografía", Editorial Debolsillo, Estados Unidos.
Langford, M. (1979), "La fotografía paso a paso", Editorial Hermann Blume, Inglaterra.
Freeman, M. (2007), "El ojo del fotógrafo", Editorial Hermann Blume, Inglaterra.
Sontag, S. (1966), "Contra la interpretación y otros ensayos", Editorial Farrar, Straus and Giroux, Estados Unidos.
Manovich, L. (2001). "El lenguaje de los nuevos medios", Editorial Paidós, España.
Cousins, M. (2014), "Historia del cine", Editorial Hermann Blume, Inglaterra.
Buñuel, L. (1982), "Mi último suspiro", Editorial Taurus, España.
Herzog, W. (2004), "Conquista de lo inútil", Editorial Blackie Books, Alemania.
Mamet, D. (1991), "On directing film", Editorial Viking, Estados Unidos.
Lynch, D. (1994), "Images", Editorial Hyperion Books, Estados Unidos.
Barthes, R. (1986), "Lo obvio y lo obtuso", Editorial Paidós, España.
Burch, N. (1987), "El tragaluz del infinito", Editorial catedra, Francia.
Pérez, X. (2015), "El mundo, un escenario", Editorial Anagrama, España.
Brea, J.L. (2010), "Las tres eras de la imagen", Editorial Akal Editores, España.
Revault, F. (2003). "La luz en el cine", Editorial catedra, Francia.
Saura, C. (2019). "En busca de la luz", Editorial Almuzara, España.
Coppola, F. (2018). "El cine en vivo y sus técnicas", Editorial Reservoir Books, Estados Unidos.
Organización Mundial de la Salud. (2020). Ginebra, Suiza. OMS, <https://www.who.int/es>.

