



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTES

MAGISTER EN INVESTIGACIÓN – CREACIÓN DE LA IMAGEN

***ENTRE* las imágenes:
Archivo, aparatos y activación de materialidades huérfanas.**

Mauricio Daille Valenzuela

Tesis presentada a la Facultad de artes de la Universidad Finis Terrae, para optar
al grado de Magister en investigación – creación de la imagen

Profesor Guía: Camila Estrella Asenjo

Santiago, Chile

2025

Resumen

Esta investigación aborda el trabajo con imágenes huérfanas, materiales visuales desplazados de los circuitos institucionales de conservación, explorando cómo pueden reactivarse mediante dispositivos instalativos que integran tecnologías obsoletas, proyección análoga, retroalimentación de video, sensores y circuitos sonoros. A través de la metodología de investigación - creación, el proyecto examina la capacidad de estas imágenes técnicas para adquirir nuevas presencias cuando su materialidad fragmentaria es intervenida y puesta en relación con aparatos que producen comportamientos lumínicos y sonoros. Conceptos como el mal de archivo (Derrida), el gesto frente al programa (Flusser), la performatividad de la imagen (Soto Calderón) y las tecnologías políticas del archivo (Tello) ofrecen un marco crítico para comprender estas operaciones. El desarrollo de la obra *ENTRE* y de ejercicios previos demuestra que las imágenes huérfanas no solo pueden ser rescatadas, sino también resignificadas a través de dispositivos que intensifican su vibración material, generando nuevas formas de atención crítica hacia los restos visuales que persisten en los márgenes del archivo.

Palabras claves

Imágenes huérfanas - anarchivo - tecnología obsoleta – performatividad - imagen audificada.

Índice

Introducción _____	5
Un nuevo lenguaje _____	7
Capítulo 1. Marco conceptual: imágenes, archivo y materialidades _____	8
1.1. De la imagen huérfana a la imagen migrante: tránsito y resonancia ___	8
1.2. Materialidades en tránsito: restos, objetos encontrados y tecnologías obsoletas _____	12
Capítulo 2. Referentes artísticos: prácticas que activan el archivo, la máquina y la percepción. _____	17
2.1. Rosa Barba: la máquina como cuerpo y la luz como archivo. _____	17
2.2. El cine chamánico: La vía utópica y la activación de la imagen huérfana _____	18
2.3. Joan Fontcuberta: De la producción a la prescripción de sentido ___	19
2.4. Castaing-Taylor y Paravel: percepción encarnada y agencia del aparato _____	20
2.5. Descripción de obras propias. _____	21
2.5.1. <i>Para tu goce</i> (2023): hallazgo y deriva _____	21
Cortometraje found footage / 09:40 min _____	21
2.5.2. <i>Nunca escuché la voz de mi abuelo</i> (2023): cuerpo desaparecido y archivo sonoro. _____	22
2.5.3. <i>FIDAE</i> (2024): revalorización archivística _____	22
Capítulo 3. Descripción del proceso creativo. Obra <i>ENTRE</i> . _____	24
3.1 Origen de la obra _____	24

3.2 Metodología artística	25
3.2.1 Experimentos de activación: rescate, revalorización, escena, interacción	26
3.2.2. Interacción cuerpo – espacio – imagen.	29
3.2.3. Retroalimentación video análogo: imagen anidada, metaimagen.	31
3.2.4. Sonoridades experimentales con 555: desplazamiento de imagen a sonido	33
3.2.5. Automatización microprocesador Arduino: interacción espacial.	36
Conclusión	37
Bibliografía	40

Introducción

En un mundo saturado de imágenes, muchas quedan relegadas al olvido, desprovistas de valor documental, histórico o estético. Estas imágenes *huérfanas*¹, encontradas o subalternas carecen de autoría reconocible, de un contexto definido o de criterios institucionales de conservación.

El concepto de imágenes huérfanas (*orphan images* u *orphan films*) surge en la archivística estadounidense y fue formalizado en 1993 por el informe *Film Preservation* de la Biblioteca del Congreso, donde se definió la categoría *orphan works* para designar materiales excluidos de los circuitos de conservación por carecer de autoría identificable, titular de derechos o interés comercial vigente. Este conjunto heterogéneo, que incluye noticieros, filmes caseros, propaganda, registros institucionales y descartes mediáticos, comparte una condición liminal: imágenes desplazadas del archivo oficial y sostenidas en un estado de precariedad o suspensión.

Estos archivos circulan en mercados de segunda mano, permanecen almacenadas en cajas anónimas o terminan en la basura. Sin embargo, es precisamente esa condición liminal la que las vuelve fértiles para la experimentación artística. Esta investigación se sitúa en ese umbral: indaga cómo, mediante estrategias de activación y enfoques interdisciplinarios, estas imágenes pueden adquirir nuevas significaciones y abrir modos alternativos de visualizar y problematizar el pasado.

La pregunta principal que guía esta investigación es:

¹ La noción de "imágenes huérfanas" se refiere a aquellos materiales visuales, especialmente películas domésticas o fotografías, que han perdido su rastro de autoría reconocible, su contexto original claro o su valor de conservación. La calificación de "huérfano" (*orphan*) comenzó a extenderse desde la década de los noventa para describir aquellos materiales que quedaban fuera de los programas de rescate y restauración por diversas razones.

¿Cómo pueden las imágenes huérfanas, aquellas desvinculadas de su contexto original, ser reactivadas mediante estrategias artísticas para generar narrativas críticas sobre el pasado?

Esta investigación se sitúa en el ámbito de la exploración y experimentación con la imagen técnica, entendida como toda imagen producida por un aparato (Flusser, 1998); este será el recurso principal que movilizará todas las acciones y resultados de lo investigado. Este recurso está asociado a un tipo de imagen técnica que ha perdido el rastro de la autoría. Nos referimos a aquellas imágenes perdidas, extraviadas, olvidadas; imágenes que han perdido su valor de conservación y se encuentran en un estado de suspensión. Son imágenes en un estado liminal, destinadas al encuentro azaroso con personas que les otorguen un nuevo valor de archivo, o destinadas a ser consideradas basura y desintegrarse en algún vertedero.

Desde mis primeros años de formación académica en artes, la escuela de teatro se presentó como un espacio de creación que desbordaba los límites disciplinarios. El trabajo en las artes escénicas en Chile, posee un carácter intrínsecamente multidisciplinario: formar parte de una compañía no implica desempeñar un único rol, sino asumir diversas funciones según las condiciones de producción. En ese contexto, comenzó a aparecer mi interés por la imagen. Primero como un complemento para las puestas en escena y, progresivamente, como un lugar donde se concentraban discursos, atmósferas y posibilidades poéticas. Esta inclinación fue determinando mis búsquedas: la visualidad se convirtió en el eje desde el cual pensar y construir obras. Más que la literatura, la filosofía o incluso la historiografía, fueron las imágenes las que detonaron los imaginarios que me interesaba explorar. A partir de ello, mi trabajo en las artes escénicas se extendió hacia distintas áreas vinculadas a lo visual: diseño de afiches, escenografía, visuales para la escena, creación de videos tanto para los montajes como para su difusión.

Un nuevo lenguaje

La pandemia marcó un punto de inflexión en la práctica teatral, forzando una reinención del lenguaje escénico. El confinamiento transformó las plataformas digitales en espacios de representación y herramientas como Zoom, dejaron de ser soportes auxiliares para operar como verdaderos escenarios virtuales. Este tránsito acelerado hacia lo digital exigió aprender un nuevo vocabulario visual: planos, encuadres y modos de relación mediados por la pantalla. Para quienes estábamos habituados a la presencia física, este cambio no fue solo técnico, sino también conceptual; implicó descubrir cómo sostener el diálogo con un público aislado.

En este proceso de adaptación, emergió con fuerza el concepto de película performativa, que Bullo (2021) define como un género híbrido donde convergen “la escenografía, la iluminación, el vestuario, pero sobre todo la comunidad formada a través de la interacción entre el artista y el público”, condiciones que evocan la representación teatral tradicional, aunque ahora mediadas por lo digital (p. 23). Esta definición resonó profundamente en nuestro trabajo: las piezas desarrolladas durante ese periodo como *Pieza que sirve de comedor cocina y dormitorio*² exploraron justamente esa frontera porosa entre lo teatral y lo cinematográfico, utilizando archivos personales como materia sensible para construir relatos íntimos. La imposibilidad de reunirnos físicamente no restringió la creación; por el contrario, evidenció que la esencia del teatro no reside únicamente en la co-presencia de los cuerpos, sino en su capacidad de generar comunidad simbólica a través de dispositivos inesperados.

² Pieza audiovisual a partir de la obra “Testimonios de las Muertes de Sabina”, de Juan Radrigán, y del proceso creativo de corte experimental que la compañía Estudio Creativo asume en tiempos pandémicos desde Valparaíso. **Enlace de visionado (privado):** <https://youtu.be/eNatfhA1NvM>

Siempre quise estudiar cine, y durante la pandemia tuve la oportunidad de ingresar a la licenciatura en cine documental de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Esta experiencia me permitió profundizar tanto técnica como metodológicamente en el trabajo con la imagen. Fue aquí donde descubrí una de las técnicas y géneros del cine documental que ha cautivado y definido gran parte de mi trabajo hasta hoy: el cine de *found footage*.

En síntesis, esta investigación condensa y articula estos intereses diversos en una práctica de creación.

Capítulo 1. Marco conceptual: imágenes, archivo y materialidades

1.1. De la imagen huérfana a la imagen migrante: tránsito y resonancia

Las imágenes que dan origen a esta investigación, en su condición de huérfanas y fragmentos sin filiación reconocible, emergen desde la intemperie del archivo. Son restos de lo que alguna vez tuvo un contexto (fotografías domésticas, diapositivas anónimas, rollos de celuloide) que hoy sobreviven como materia suspendida. Desplazadas de los circuitos oficiales, se sitúan en una frontera donde su desgaste material: manchas, perforaciones y pérdidas de color que revelan una vida insistente. Activarlas no implica restaurar su sentido original, sino abrirlas a nuevas formas de aparición en el presente, en una práctica donde hallazgo y manipulación técnica se confunden: no se trata de coleccionar, sino de propiciar un espacio de resonancia entre lo encontrado y el gesto técnico.

El cine de *found footage* y las prácticas de archivo contemporáneas nos invitan a pensar el montaje como una forma de pensamiento. Como señala Maite Alberdi, este tipo de obras: “recuperan material antiguo, lo actualizan potenciando principalmente su forma y haciéndolo conservar su valor de archivo lo que no implica que las imágenes preserven su sentido original” (Alberdi, 2005, p. 2). En

este gesto, la imagen se desprende de su función referencial para convertirse en presencia material, una superficie vibrante en el presente.

En este punto, el concepto de archivo deja de ser un depósito pasivo del pasado para transformarse en un campo de tensiones activas, cuya ley de consignación, lo que Derrida denomina el arkhé nomológico, es decir, la autoridad que funda y ordena lo que puede ser guardado, se sostiene en la violencia de la selección y la exclusión. Derrida (1997) señala que toda conservación lleva implícita una pérdida, revelando que el archivo es una maquinaria que articula deseo y desaparición. Esta violencia inherente se manifiesta en la doble pulsión que lo constituye: “La pulsión de muerte es, en primer lugar, anarquivística, se podría decir, archivolítica. Siempre habrá sido destructora del archivo, por vocación silenciosa” (Derrida, 1997, p. 17). Esta pulsión de aniquilamiento no es un límite externo, sino que está instalada en el corazón del propio registro. En consecuencia, Derrida postula que el archivo trabaja activamente contra sí mismo:

En aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo a priori el olvido y lo archivolítico en el corazón del monumento. En el corazón mismo del «de memoria». El archivo trabaja siempre y a priori contra sí mismo. (Derrida, 1997, p. 19).

En este contexto de “mal de archivo”, las imágenes huérfanas, despojadas de su valor de conservación o de una autoría reconocible, encarnan esa paradoja: su precariedad no es un defecto, sino una materia residual con fuerza latente. Reactivar estos restos supone reconocer la agencia de lo que no tiene voz propia. Un gesto que se alinea con el proyecto filosófico de Jane Bennett (2022) para desestabilizar la distinción ontológica entre vida y materia. Bennett describe este proyecto como la necesidad de:

pensar detenidamente una idea extendida entre las mentes modernas: la idea de la materia como algo pasivo, rudo, bruto o inerte. Este hábito de analizar el mundo en términos de materia sorda (ello, las cosas) y vida vibrante (nosotros, los seres) es un ‘reparto de lo sensible’, para decirlo con Jacques Rancière. (p. 9).

Esta crítica de la materia sorda justifica por qué los restos de archivo son, en realidad, agentes potencialmente poderosos. Al acoger esta materialidad en su condición espectral, ni presente ni ausente, ni viva ni muerta, esta investigación no busca reconstruir un pasado unificado, sino abrir un espacio donde la imagen pueda desplegar su potencia y volver a actuar en el presente.

Desde esta mirada crítica, el archivo se desborda de su función de depósito institucional y se convierte en un espacio de fricción, expuesto a una “violencia archivadora” y al poder arcóntico que define qué se guarda y qué se excluye. En este punto, Andrés Maximiliano Tello (2018) propone el concepto de *anarchivismo* para describir el movimiento que “desestabiliza el sueño del ordenamiento orgánico de los registros y de los regímenes sensoriales que delimitan los modos de vida en un espacio-tiempo determinado” (p. 12). Esta perspectiva permite entender que la orfandad no solo implica precariedad: al no estar sujetas a un relato institucional, estas imágenes pueden reaparecer desprendidas de su función original y devenir materia disponible para la práctica artística.

En mi práctica, esta perspectiva se traduce en una relación directa con la materialidad del registro: proyectores de diapositivas, cámaras de televigilancia, sensores, circuitos se articulan como extensiones de ese archivo vivo que hacen aparecer la imagen en lugar de representarla. Estos aparatos encargados de dar visibilidad a las imágenes, provienen también de las ferias libre y mercados de segunda mano, son tecnologías de otros tiempos que cargan con mecanismos simbólicos que nos trasladan sensorialmente a otro momentos desde sus materialidades, sonoridades y estéticas.

Aquí el pensamiento de Vilém Flusser adquiere un lugar central. Flusser (2001) plantea que las imágenes técnicas, fotografía, cine, video, no son simples representaciones del mundo, sino modelos que lo producen, programadas por aparatos que operan bajo una lógica propia de cálculo. La amenaza es que el usuario se convierta en un "funcionario", una figura que se integra en esas funciones y opera en la lógica del aparato. La libertad del creador consiste en desviar la lógica automática y en buscar probabilidades no descubiertas dentro del programa, es decir, imágenes improbables. De este modo, la creación con imágenes técnicas implica siempre una negociación entre el gesto humano y el dispositivo, donde la imagen deja de ser una superficie estática para convertirse en un proceso.

Lo que interesa no es solo lo que la imagen muestra, sino cómo se produce, manifestándose el gesto como una acción que quiebra la automatización a través de la manipulación del aparato. En esta zona intermedia, el error y la interferencia técnica adquieren valor epistemológico, ya que las imágenes que surgen del fallo o del ruido del dispositivo son huellas de un pensamiento en proceso. Andrea Soto Calderón (2023) precisa que esta desviación de la lógica de Flusser exige una relación directa con la técnica: "no es posible crear imágenes improbables sin una atención a su arqueología medial"(p. 2). La materialidad técnica se vuelve así un campo de experimentación estética y filosófica, donde el gesto artístico consiste en escuchar las resonancias de la máquina, en permitir que el aparato se exprese.

Este vínculo con el medio abre paso a una concepción relacional y procesual de lo visual, donde la imagen no es ya un objeto autónomo, sino un punto de encuentro entre múltiples fuerzas: la luz, el soporte, el aparato, el cuerpo que la manipula y el tiempo que la atraviesa. En este sentido, Soto Calderón en su libro *La performatividad de las imágenes* (2020) propone entender la imagen no como un lugar físico, sino como un acontecimiento, una acción performativa que

va más allá de la lógica representacional: “una práctica que va creando en su curso las condiciones mismas de su posibilidad” (p. 35).

En esta línea, la potencia de la imagen radica en su capacidad de afectación y no se somete a la lógica de la representación. La práctica artística se convierte así en una forma de pensamiento sensible, una manera de pensar haciendo, de construir conocimiento a través de la experiencia directa con la materia.

El desplazamiento conceptual se amplía al introducir el pensamiento de W. J. T. Mitchell, quien aborda la imagen migrante como una entidad en circulación cuya procedencia y clasificación son inestables. “Dos metaimágenes contradictorias se yuxtaponen, por tanto, cuando las consideramos entidades en circulación, en movimiento, o migrantes” (Mitchell, 2019, p. 69). Una de ellas alude a “una circulación libre, sin obstáculos, una imagen material que resulta especialmente irresistible en la época de las imágenes virtuales y digitalizadas” (p. 70).

Pensar la imagen migrante desde los nuevos materialismos implica reconocer que lo visual pertenece también al dominio de la vibración y la resonancia: en su tránsito, la imagen se pliega, se desgasta, se mezcla con el ruido de los aparatos y se comporta como materia viva. Así, las imágenes huérfanas, rescatadas del archivo, devienen migrantes al activarse en nuevos regímenes de visibilidad y metaimágenes cuando exponen el proceso mismo de su aparición, configurando una constelación donde la técnica se vuelve gesto y la imagen, pensamiento.

1.2. Materialidades en tránsito: restos, objetos encontrados y tecnologías obsoletas

Toda práctica artística se sostiene en un modo particular de hacer. En esta investigación, ese modo encuentra afinidad con los procedimientos del *found*

footage, cuyas operaciones (recolección, montaje y recontextualización de materiales preexistentes) dialogan profundamente con los procesos que realizo con imágenes huérfanas y archivos encontrados. Aunque mi práctica no pertenezca directamente al cine, esta disciplina funciona como referencia metodológica, pues su ética del trabajo con los restos coincide con la dimensión material que sostiene esta investigación.

El *found footage* debe entenderse no solo como categoría fílmica, sino como una técnica y una ética basada en el rescate de imágenes olvidadas. Más que producir nuevas imágenes, propone reactivar lo que ya existe, explorando la memoria inscrita en el soporte para liberar su potencia latente. Tal como afirma William C. Wees (1993), el artista que trabaja con material encontrado no busca restaurar su significado original, sino “liberarla para que actúe en un nuevo régimen de sentido” (p. 153). Este marco metodológico permite pensar la práctica artística como un conocimiento que emerge del contacto directo con la materia, donde fallas, residuos y marcas orientan la obra.

La materialidad no es un soporte neutro: es un territorio activo donde los restos visuales sobreviven a su abandono y reclaman nuevas formas de relación. Si las imágenes huérfanas son fragmentos sin filiación reconocible, la materialidad es el campo donde esas imágenes encuentran una segunda vida. Mi vínculo con estas materialidades se ha construido a través de distintos modos de encuentro: hallazgos accidentales, búsquedas deliberadas y encargos de personas que confían en mi práctica como mediador técnico y sensible.

El primer archivo se formó casi involuntariamente en 2014, mientras trabajaba en un maxi kiosco en Buenos Aires. Este local ofrecía el servicio de toma fotográfica tamaño carnet/pasaporte. Los retratos fotográficos descartados terminaban en la basura y comencé a guardarlos sin saber por qué. Eran rostros anónimos expulsados del circuito de uso que conservaban una insistencia. Permanecieron años en una bolsa, gesto que se vincula con la condición marginal

que Paula Félix-Didier (2010) atribuye al *found footage*, cuya materia prima “proviene frecuentemente de espacios ajenos al archivo institucional: mercados de pulgas, cestos de basura, colecciones personales y hallazgos felices en sótanos y altillos” (p. 107).

La segunda forma de encuentro ha sido la búsqueda deliberada en ferias y mercados de pulgas. En Valparaíso, la feria de la avenida Argentina es uno de los lugares donde la memoria se vende al kilo. Allí he encontrado álbumes, negativos, cintas y diapositivas que la gente ofrece sin saber de quién fueron. Esa búsqueda exige una atención flotante, similar a la del cineasta que recorre los depósitos del olvido. El encuentro de este material, frecuentemente hallado “en la basura” y destinado a perderse (Wolf, 2010, p. 11), es un acto de rescate íntimamente ligado a la convicción del artista de imprimir una nueva significación al descarte. Esta voluntad de crear a partir de lo desechado revela la postura esencial del realizador, cuya “soberbia esencial frente al mundo” (Wolf, 2010, p. 12) consiste en inventar una identidad y un sentido a lo que no lo tenía.

Fue en esta feria donde encontré cinco álbumes de la Feria Internacional del Aire y del Espacio (FIDAE). No aparecían personas, solo aviones y desfiles militares. Esa ausencia humana contenía una extraña poética. Guardé los álbumes durante tres años, hasta que en el taller de producción de obra con Paloma Villalobos pude activarlos en un ejercicio de postfotografía³. Esa espera fue también parte del proceso: las imágenes necesitaban reposar antes de volverse acción. En ello reconocí una ética de la paciencia propia del *found footage*: la obra no se fuerza, se deja madurar.

³ El trabajo realizado en este taller lo desarrollo en el capítulo 2.5.3. *FIDAE (2024): revalorización archivística*.

Otra vía por la que los materiales llegan a mí es la confianza del entorno cercano. La obsolescencia tecnológica ha dejado a muchas personas sin medios para reproducir sus archivos familiares. En ese contexto me convierto en mediador: digitalizo, restauro y vuelvo accesible lo que antes estaba silenciado por la falta de dispositivos. El caso de las cintas *reel-to-reel* de la familia de Pablo Lobos es especialmente significativo. Contenían grabaciones de su abuelo, detenido y desaparecido durante la dictadura militar chilena. La imposibilidad de reproducirlas por la escasez de aparatos en buen estado se transformó en una metáfora viva: un archivo que existe, pero que no puede hablar plenamente. Esta fragilidad material evidencia la paradoja constitutiva del archivo, atravesado por la pulsión de muerte (Derrida, 1997). Como señala el autor:

Es necesario importar allí al mismo tiempo la pulsión de muerte, la violencia del olvido, la sobre-supresión, el anarchivo, en resumen, la posibilidad de matar aquello mismo [...] que porta la ley en su tradición: el arconte del archivo, la tabla, lo que porta la tabla y quien porta la tabla, lo subyectil, el soporte y el sujeto de la ley". (p. 86).

Trabajar con estos materiales es asumir que la materialidad, su desgaste, su silencio, su resistencia, también es una forma de memoria y de duelo, confrontando esa violencia arcónica que acecha al registro desde su institución.

Estas experiencias sostienen una concepción expandida de la materialidad. El deterioro, el ruido y la vibración no son errores: son voces. El cineasta Thorsten Fleisch lo revela en *Wound Footage*, donde la luz corroe el celuloide. Diego Trerotola (2010) observa que la película quebrada se destruye "como una herida luminosa... [pero] se siguen exhibiendo las grietas del material, las rayas que muestran una nueva superficie" (p. 58). Esa "nueva superficie" es la que busco: el punto donde la materia, al romperse, revela otra lucidez.

Esta vitalidad material puede comprenderse a través del pensamiento de Jane Bennett (2022), quien postula que la materia posee una energía intrínseca: “La materia vibrante no es el material en bruto para la actividad creativa de los humanos, sino una vitalidad intrínseca de la propia materialidad” (p. 27).

El VHS vibrante, el celuloide rayado, la diapositiva polvorienta o la cinta magnética rugosa no son objetos pasivos, sino entidades cargadas de potencia, un *poder-cosa* que orienta mis decisiones técnicas y formales. No se trata de dominar el soporte, sino de reconocer la independencia de la materia y escuchar lo que propone.

La crítica a la imagen entendida como entidad estática exige un desplazamiento conceptual. Andrea Soto Calderón (2020) afirma que la imagen debe entenderse desde su infraestructura, en sus “movimientos, intervenciones, organizaciones” (p. 35). Ese sistema es un territorio vivo donde materialidades, gestos y contextos co-emergen. En mi práctica, esta infraestructura se manifiesta en la interacción entre proyectores, sensores, sonido analógico y dispositivos de retroalimentación: una red en la que las imágenes actúan tanto como los cuerpos o las máquinas.

La materialidad, entonces, es archivo y acontecimiento. Cada fragmento hallado conserva una potencia que puede reactivarse. No busco restaurar un origen perdido, sino liberar la energía latente de los restos para que hablen en el presente. En este tránsito, el *found footage* deja de ser solo una técnica cinematográfica y se convierte en una metodología expandida: un campo donde lo visual, lo táctil y lo sonoro se entrelazan con lo político y lo afectivo.

Capítulo 2. Referentes artísticos: prácticas que activan el archivo, la máquina y la percepción.

Los referentes artísticos que acompañan esta investigación conforman un territorio donde la imagen se piensa desde su dimensión material, técnica y sensorial. No se trata únicamente de cineastas o fotógrafos, sino de creadores que tensionan las infraestructuras de la imagen y exploran lo que puede emerger cuando archivo, aparato y cuerpo técnico se vuelven protagonistas. Sus obras no buscan representar un mundo, sino producirlo mediante operaciones donde la luz, el ruido, la fragmentación o la des-encarnación del punto de vista adquieren un rol crítico.

A continuación, se presentan artistas cuyas aproximaciones dialogan con los procedimientos que sostienen esta investigación.

2.1. Rosa Barba: la máquina como cuerpo y la luz como archivo.

Rosa Barba (Agrigento, 1972) ha construido una práctica clave dentro del cine expandido contemporáneo. Su obra opera entre proyección, escultura y archivo, desarmando la transparencia del dispositivo y otorgándole a la máquina un estatuto de cuerpo activo. Barba concibe proyectores, mecanismos y celuloide como agentes vivos capaces de producir tiempo y espacio: “la máquina cinematográfica es una reliquia frágil que actúa en sí misma y es al mismo tiempo su propia audiencia” (Barba, 2021, p. 127).

En sus instalaciones, el proyector es visible y ruidoso; vibra, y ocupa el espacio. El espectador no solo observa la imagen, sino el gesto técnico que la sostiene. La artista desplaza la atención desde el contenido proyectado hacia la

infraestructura misma del ver. La proyección, lejos de limitarse al rectángulo de luz, se expande como fuerza espacial: “El espacio cinematográfico se convirtió en todo el espacio” (Barba, 2021, p. 57).

Barba trabaja con loops, fragmentos de celuloide y dispositivos automatizados que generan coreografías mecánicas. Este énfasis en la máquina como cuerpo resuena con mi práctica, en la que la imagen aparece como acontecimiento y la materia técnica es constitutiva del fenómeno visual.

2.2. El cine chamánico: La vía utópica y la activación de la imagen huérfana

Raúl Ruiz (1941–2011) propone una “vía utópica” que desborda el cine narrativo convencional y se opone a la lógica industrial —“maquinaria depredadora” destinada a reproducir el mundo visible—. El cine, para Ruiz, debe operar bajo una lógica ontogenética: producir fenómenos inesperados que privilegien la invención sobre la representación.

Su perspectiva recupera una dimensión exploratoria y manual del medio: “Algo así como un enfoque manual del celuloide o del video... Su finalidad principal consiste en crear objetos poéticos... con reglas singulares que hay que descubrir cada día” (Ruiz, 2014, p. 90).

Esta metodología convierte la fragmentación en herramienta creativa. Ruiz filma series arbitrarias que, aunque inconexas, abren posibilidades de sentido por intuición. Las imágenes liberadas de la pregunta “¿de qué trata este film?” generan viajes atmosféricos donde lo visto se experimenta como memoria real.

Este modo de operar dialoga directamente con el trabajo sobre imágenes huérfanas. El archivo huérfano no exige reconstruir un sentido perdido; busca activar su potencia latente. Al igual que en el cine chamánico, estas imágenes funcionan como “campos minados”: detonaciones que, mediante el montaje y el azar, activan en el espectador secuencias filmicas potenciales, conectando

recuerdos propios con memorias imaginadas. La deriva técnica permite que la imagen transite desde su precariedad material hacia una expansión de la experiencia sensible.

2.3. Joan Fontcuberta: De la producción a la prescripción de sentido

Joan Fontcuberta (1955) introduce un giro decisivo en la era digital: frente a la automatización de las cámaras y la producción masiva de imágenes correctas, la artisticidad se desplaza desde la destreza técnica hacia la operación conceptual. El creador ya no se define por generar imágenes nuevas, sino por activar las existentes.

Según el autor, “la autoría –la artisticidad– ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de los valores que puedan contener o acoger las imágenes” (Fontcuberta, 2016, p. 112). El arte deviene así en una práctica de lectura, selección y orientación semántica.

Esta operación se articula mediante la “segunda mirada”, instancia crítica que resemantiza materiales preexistentes: “es... esta segunda mirada la que trata de poner discurso donde hay un vacío de programa” (Fontcuberta, 2016, p. 50). La imagen encontrada deja de ser documento estático para convertirse en vector de pensamiento.

Asimismo, Fontcuberta propone sustituir la apropiación por la adopción, vínculo ético que reconoce que “no se reclama la paternidad biológica de las imágenes, tan sólo su tutela ideológica” (Fontcuberta, 2016, p. 54). Adoptar una imagen implica asumir su circulación y activarla desde un nuevo régimen de sentido.

2.4. Castaing-Taylor y Paravel: percepción encarnada y agencia del aparato

Desde el Sensory Ethnography Lab, Lucien Castaing-Taylor y Verena Paravel impulsan una investigación donde la expresión “bajo forma acústica o visual” prima sobre los códigos verbales (Matteï, 2017, p. 2). En *Leviathan*, la cámara se emancipa de la mirada humana al acoplarse a cuerpos y máquinas; oscila entre subjetividad y materia, generando lo que Matteï describe como “la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que estaría en las cosas” (2017, p. 5)

Érik Bullot lee esta estética como una “ontología plana” del Antropoceno, donde la multiplicidad de puntos de vista produce una “conciencia oceánica”. En este continuo entre lo humano y lo tecnológico, la presencia vital se manifiesta como vibración intermitente: “el animal siempre presupone un parpadeo (flicker)” (Bullot, 2016, p. 78).

Esta perspectiva resulta fértil para pensar los archivos huérfanos. Si en *Leviathan* la cámara es un “ojo en la materia”, capaz de ver sin anclaje, la fotografía huérfana opera de modo similar: imagen desprendida de su autor que sobrevive a la desaparición de sus referentes. Activarla implica sintonizar con ese estado liminal. La imagen huérfana también “parpadea”: oscila entre su muerte social y su reactivación poética. En mi práctica, trabajar con estos archivos es responder a esa intermitencia que reclama agencia más allá de la historia humana.

2.5. Descripción de obras propias.

Las experiencias previas con materialidades encontradas constituyen un eje fundamental en los lineamientos desarrollados durante la etapa de creación. A continuación, se describen obras propias que operan como antecedentes metodológicos.

2.5.1. *Para tu goce* (2023): hallazgo y deriva

Cortometraje found footage / 09:40 min

*Para tu goce*⁴ fue construido a partir de cintas Hi8 adquiridas en la feria de las pulgas: material disperso con registros de viajes por Asia y América e imágenes de un buque de la Armada Chilena. La operación artística consistió en reactivar estos fragmentos mediante una lectura especulativa. No se buscó reconstruir su contexto, sino generar nuevas relaciones que abrieran un espacio poético e irónico. La narrativa se articula como un viaje sin rumbo donde escenas domésticas, institucionales y políticas se friccionan “en nombre de la patria”.

La obra tensiona los límites entre archivo personal, militar y turístico, mostrando que las imágenes domésticas, al ser reactivadas, adquieren una dimensión crítica inesperada.



Still frame cortometraje *Para tu goce* (2023)

Película experimental de found footage.

Realizador: Mauricio Daille Valenzuela.

2.5.2. *Nunca escuché la voz de mi abuelo* (2023): cuerpo desaparecido y archivo sonoro.

Videoperformance / 20:00 min.

Esta obra⁵ El punto de partida fue una cinta *reel-to-reel* que contenía la voz del abuelo de Pablo, detenido y desaparecido en dictadura. La imposibilidad de reproducirla —por deterioro y obsolescencia— convirtió ese silencio en metáfora de la desaparición: un cuerpo que existe en registro pero al que no se puede acceder. La obra tomó forma de videoperformance donde el cuerpo de Pablo devino territorio de búsqueda. Fragmentos de su cuerpo eran proyectados en negativo, registrados y positivados en vivo mediante video análogo. Paralelamente, un texto hablado articulaba preguntas sobre lo que puede un cuerpo y ocupaba el lugar imposible de la voz del abuelo.

Estrenada en el contexto de los 50 años del golpe cívico-militar, la obra activó una memoria personal y colectiva marcada por la violencia política, poniendo en el centro la fragilidad del archivo y la persistencia de los cuerpos ausentes.



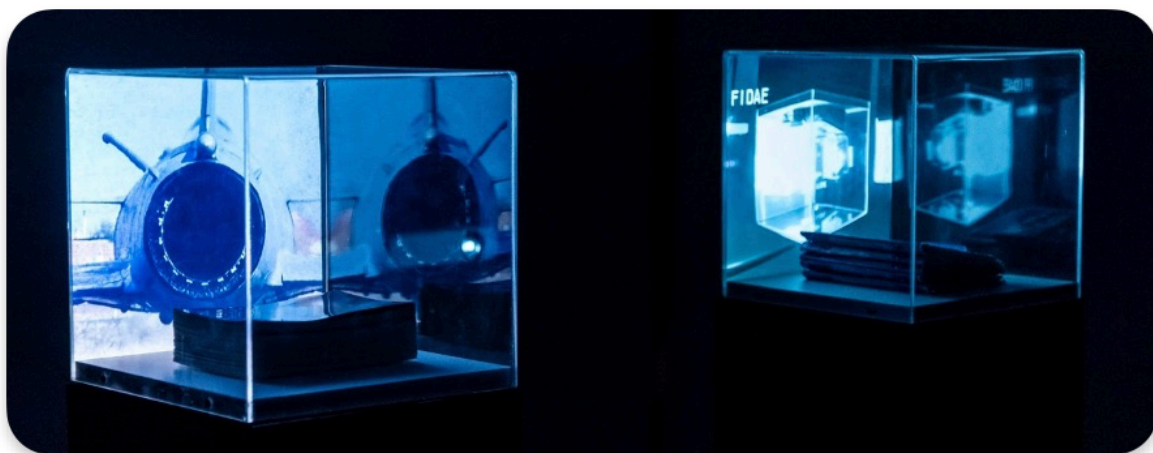
Frames registro video performance *Nunca escuché la voz de mi abuelo*.
Presentación en espacio Hub Creativo, Valparaíso, Chile.

Video instalación

⁵ **Enlace de visionado (privado):** https://youtu.be/aDOoZxC_NtM

El proyecto *FIDAE* se origina a partir del hallazgo, en la feria libre de Avenida Argentina en Valparaíso, de cinco álbumes que documentan distintas ediciones de la Feria Internacional del Aire y del Espacio realizadas en los años 1992, 1994, 1995 y 1996. Se trata de un archivo amateur compuesto por 163 fotografías análogas que muestran aviones desde ángulos y encuadres casi obsesivos. Más que una colección narrativa, el conjunto funciona como un registro compulsivo de un mismo motivo.

La puesta en escena se organiza en dos operaciones. La primera consiste en disponer la totalidad de las fotografías apiladas dentro de un cubo de acrílico transparente. El espectador puede mirar su interior, pero no manipular las imágenes. El cubo protege y distancia al mismo tiempo, transformando el archivo disperso en un cuerpo fotográfico compacto. La segunda operación toma todas las imágenes escaneadas y las monta en un video de alta velocidad proyectado sobre una de las caras del cubo, generando un cruce entre la materialidad detenida y la imagen en fuga. Un diseño sonoro basado en capas de ruido y frecuencias que remiten a turbinas de avión intensifica esta tensión. De este modo, el archivo encontrado en la feria se convierte en un dispositivo de lectura crítica sobre la fascinación militar y la persistencia material de las imágenes.



Video instalación *Fidae*. Tamaño: 150 x 160 x 150 cm. Materialidad: Cubos de acrílicos contenedores de archivo fotográfico y retroproyección. Examen de Taller de análisis y producción de obra. Magister Investigación – creación de la imagen. Universidad Finis Terrae. Año: 2024

Capítulo 3. Descripción del proceso creativo. Obra *ENTRE*.

Este capítulo da cuenta del modo en que la obra se fue construyendo en el tiempo, no como una idea cerrada que luego se ejecuta, sino como una deriva donde el archivo, los aparatos, el cuerpo y el espacio van empujando decisiones. Más que una secuencia de soluciones técnicas, lo que se narra en este capítulo es cómo ciertas preguntas persistentes, sobre la imagen, su condición de resto, su modo de aparecer y su capacidad de afectar, se encarnan en la práctica.

3.1 Origen de la obra

El punto de partida de esta obra no coincide exactamente con el inicio del magíster, sino que se remonta a una práctica previa: recoger imágenes que no eran mías. En ferias libres, mercados de pulgas o incluso en la calle, comencé a recolectar diapositivas, negativos sueltos y álbumes incompletos. Había algo incómodo y poderoso en descubrir materiales que claramente habían pertenecido a otra vida. Al comienzo se trataba solo de acumular, de guardarlos para que no terminaran en un basurero. Con el tiempo, ya dentro del magíster, ese conjunto disperso empezó a hacerse legible como un archivo informe, una masa caótica y azarosa sin orden cronológico ni temático, lo que la volvió un territorio de investigación.

En ese archivo convivían fotografías impresas, negativos, fotogramas aislados de película, material fílmico en formato 8mm y súper 8 y, sobre todo, diapositivas. Fue con el tiempo –y a partir de los experimentos iniciales– que entendí que sería este último formato el que sostendría la obra. Las diapositivas concentraban muy bien varias cuestiones que ya venía pensando: su dependencia de la luz, su carácter de imagen latente que solo se actualiza al ser proyectada, su fragilidad física y las huellas del paso del tiempo en la emulsión.

La decisión de trabajar principalmente con diapositivas huérfanas fue, al mismo tiempo, intuitiva y metodológica. Intuitiva, porque al verlas proyectadas sentía una mezcla de extrañeza y familiaridad: escenas de vacaciones de otros, retratos familiares de desconocidos, edificios, plazas, interiores domésticos que no podía situar, pero que, sin embargo, activaban algo que reconocía. Metodológica, porque estas imágenes permitían, a diferencia de otros soportes, una relación muy directa entre materialidad, luz y dispositivo.

El archivo se presentó entonces como una especie de materia en bruto, una masa informe que había que habitar y observar antes que ordenar. Más que reconstruir el relato perdido de esas imágenes, la pregunta que comenzó a guiar el proceso fue: ¿cómo activar estas imágenes subalternas en un dispositivo que no busque devolverles su origen, sino abrir otros modos de aparecer en el presente?

3.2 Metodología artística

La metodología artística que se fue consolidando en este proceso no responde a un plan previo y cerrado, sino a una serie de ensayos encadenados que fueron afinando la relación entre archivo, aparatos y espacio. Esta deriva de experimentación fue detonada por la siguiente pregunta: ¿Cómo se transforma una imagen encontrada cuando entra en relación con las materialidades y aparatos que la producen: proyectores, cámaras, sensores, circuitos. Y qué formas de presencia emergen de esas mediaciones? Las ideas de Andrea Soto Calderón funcionaron en este camino como una especie de fondo filosófico : pensar la imagen como relación, como trabajo, como algo que se articula y rearticula en la experiencia, me ayudó a entender que lo que estaba en juego no era solo “mostrar” diapositivas, sino ponerlas a trabajar dentro de un dispositivo complejo

3.2.1 Experimentos de activación: rescate, revalorización, escena, interacción

El primer gesto metodológico fue aceptar que no bastaba con rescatar las imágenes: había que activarlas. Esto implicó, en una primera fase, someterlas a diferentes pruebas para ver cómo respondían.

Una de las búsquedas más importantes fue experimentar con el dispositivo que mejor transmite las características de su materialidad: el proyector de diapositivas. Comencé proyectándolas en distintos soportes , telas, muros y papeles con diferentes texturas. Junto con esto, inicié pruebas interviniendo el haz de luz que genera el proyector: usé papel celofán y superposiciones de otras diapositivas, además de realizar variaciones en el lente para desfigurar la imagen y que perdiera su carácter figurativo

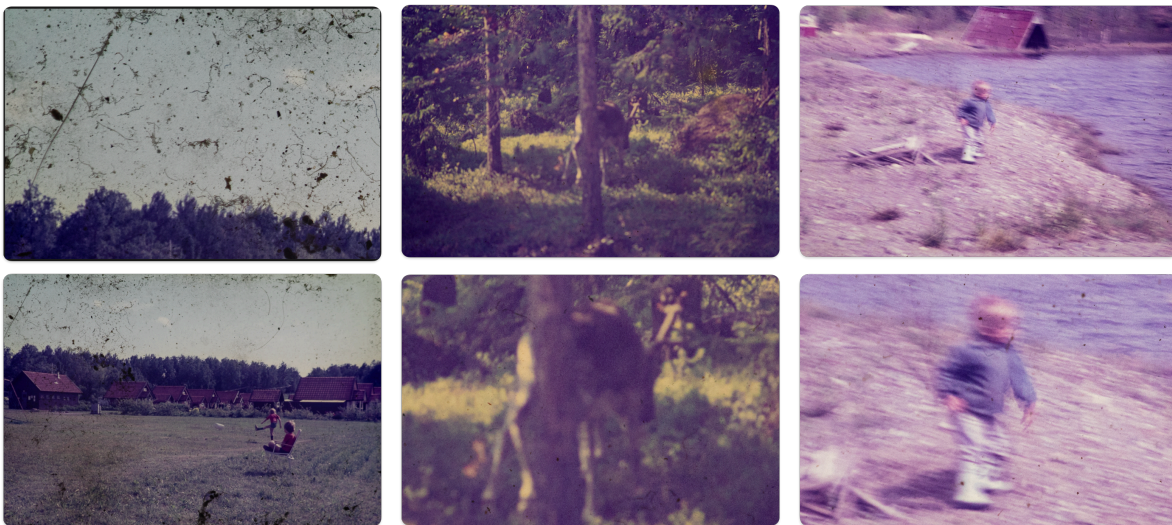
El observar el desenfoque producía el movimiento del lente del proyector se transformó en otro procedimiento central. Ajustar el proyector para que la imagen quedara ligeramente borrosa me obligaba a dejar de leer la escena fotografiada para empezar a ver estructuras: la disposición de luces y sombras, la presencia de masas de color, la fuerza de las siluetas. Observar la imagen “entrecerrando los ojos”.



Diapositiva digitalizada – desenfocada – escalada.

Proceso de experimentación y pruebas con imágenes encontradas.

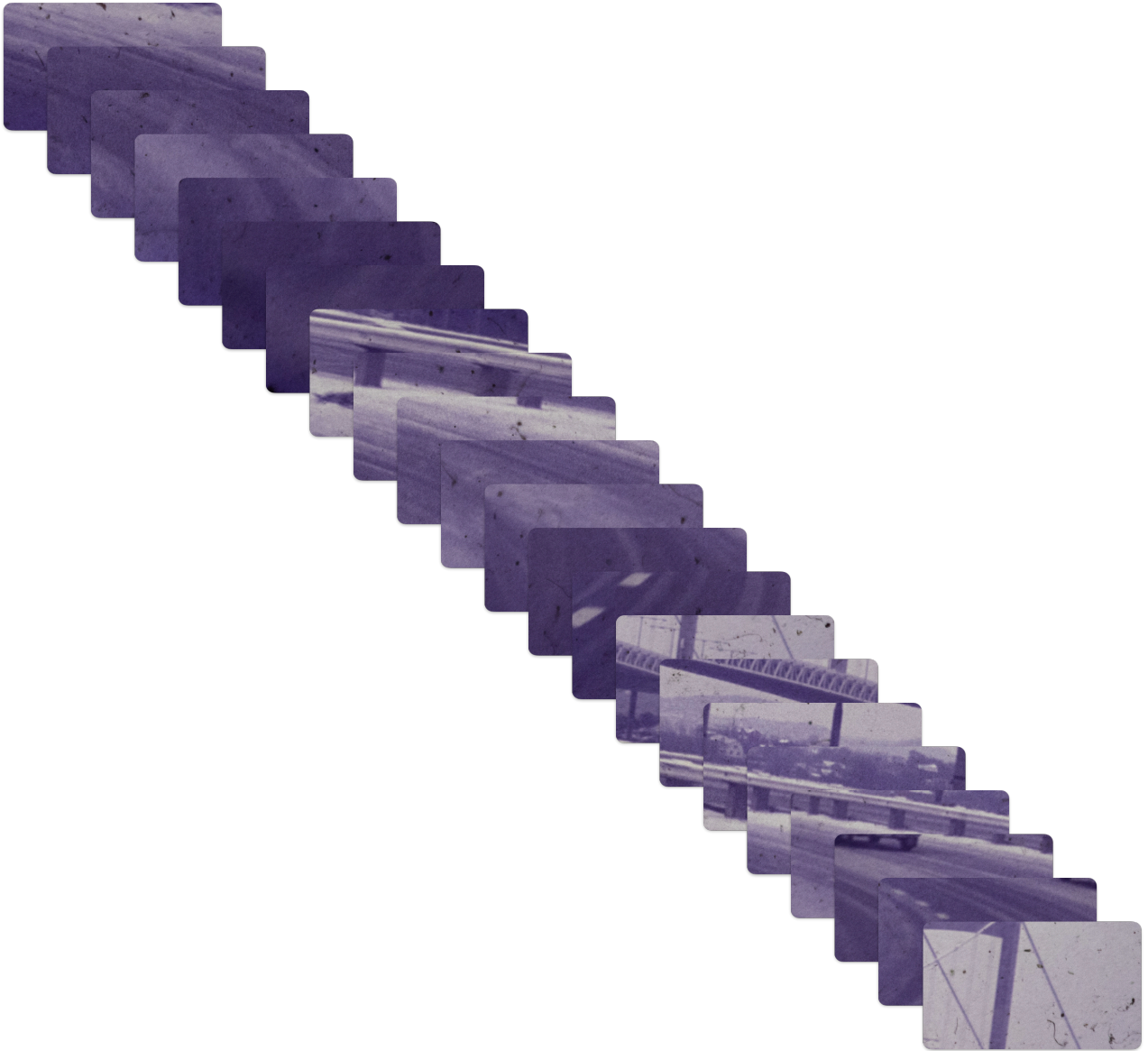
En paralelo comencé a trabajar con la digitalización como un laboratorio no destructivo. Escanear las diapositivas me permitió probar recortes, acercamientos extremos, reencuadres y fragmentaciones. Ver la imagen aumentada en pantalla reveló pequeños detalles: un gesto en el fondo del cuadro, una textura de pared, una sombra secundaria. Se abría un mapa interno dentro de cada fotografía.



Diapositiva digitalizada – desenfocada – escalada.

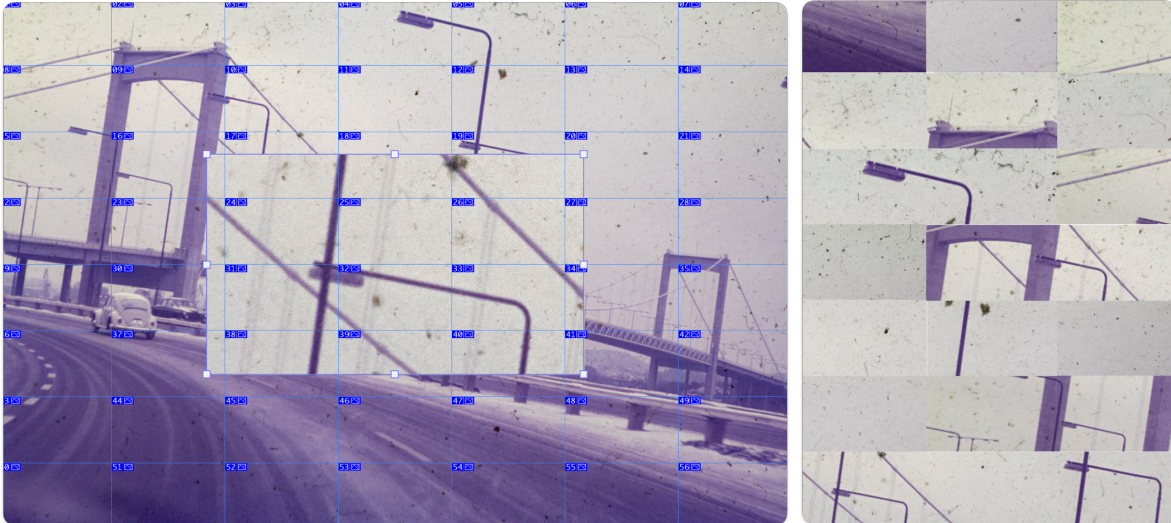
Proceso de experimentación y pruebas con imágenes encontradas.

Todo este conjunto de operaciones fue desplazando la idea de imagen como “unidad cerrada” hacia una comprensión de la imagen como campo de posibilidades. Lo que importaba en esta etapa era permitirle a las diapositivas existir bajo otras configuraciones: desenfocadas, fragmentadas, superpuestas, distorsionadas.



Diapositiva digitalizada – fragmentada – reordenada.
Proceso de experimentación y pruebas con imágenes encontradas.

Con el tiempo, esta serie de ensayos empezó a solicitar un soporte mayor. Ya no se trataba solo de pruebas sueltas, sino de comprender que lo que se estaba gestando era una escena: un espacio en el que todo esto pudiera ocurrir en simultáneo, frente a un público, con los aparatos expuestos y en relación con un tiempo compartido.



Diapositiva digitalizada – fragmentada – reordenada.

Proceso de experimentación y pruebas con imágenes encontradas.

3.2.2. Interacción cuerpo – espacio – imagen.

En un momento del proceso sentí la necesidad de integrar mi cuerpo directamente en la obra. Antes de pensar en la automatización, hubo una etapa en la que la pieza se volvió performativa. Me situaba físicamente dentro de la instalación como un operador visible: cambiaba el foco del proyector de diapositivas en tiempo real, ajustaba la cámara CCTV para modificar la retroalimentación, manipulaba la mesa de sonido para alterar las frecuencias generadas por el circuito 555, interrumpía los haces de luz con mi cuerpo generando sombras, pruebas, cortes.



Fotografías proceso de experimentación y prueba. Interacción cuerpo – espacio – imagen.

Esa experiencia fue muy intensa y muy reveladora. Entendí la obra desde “adentro” de la máquina: podía sentir cuándo el ritmo se aceleraba demasiado, cuándo un desenfoque era productivo y cuándo no, cuándo el sonido se volvía excesivo. Mi cuerpo funcionaba realmente como un engranaje más del dispositivo. No estaba fuera, mirando: estaba a la misma altura de los aparatos.



Fotografías muestra de proceso. Taller investigación desarrollo de obra. Magister en Investigación – Creación de la imagen. Universidad Finis Terrae. Julio 2025.

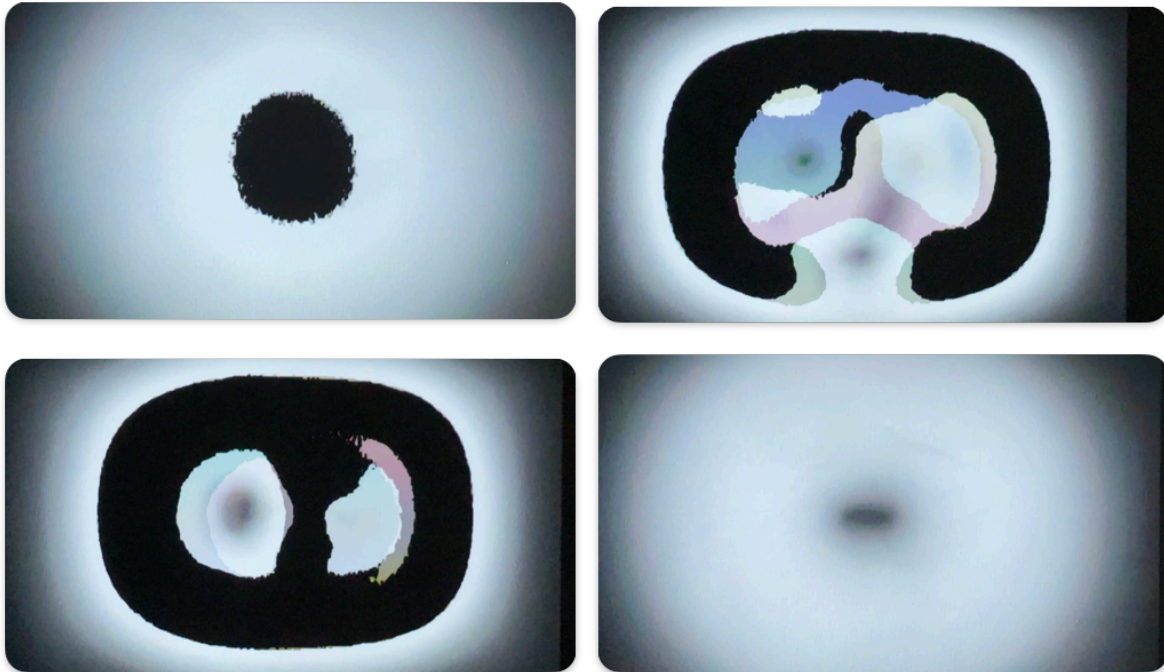
Pero a medida que repetía este procedimiento, empezó a aparecer una incomodidad conceptual. Por mucho que quisiera entenderme como “una máquina más”, mi presencia humana organizaba la experiencia de un modo que no podía evitar: establecía un inicio, un desarrollo y un final. El público, inevitablemente, leía mi acción como performance. La obra quedaba atrapada en una temporalidad escénica que no coincidía con lo que yo quería para ella.

Este conflicto me llevó a una decisión importante: acepté esa etapa performativa como parte necesaria del proceso, un momento de conocimiento íntimo con los dispositivos, pero entendí que la obra debía emanciparse de mi cuerpo. Tenía que ser capaz de funcionar sin mí, sin un operador humano en el centro.

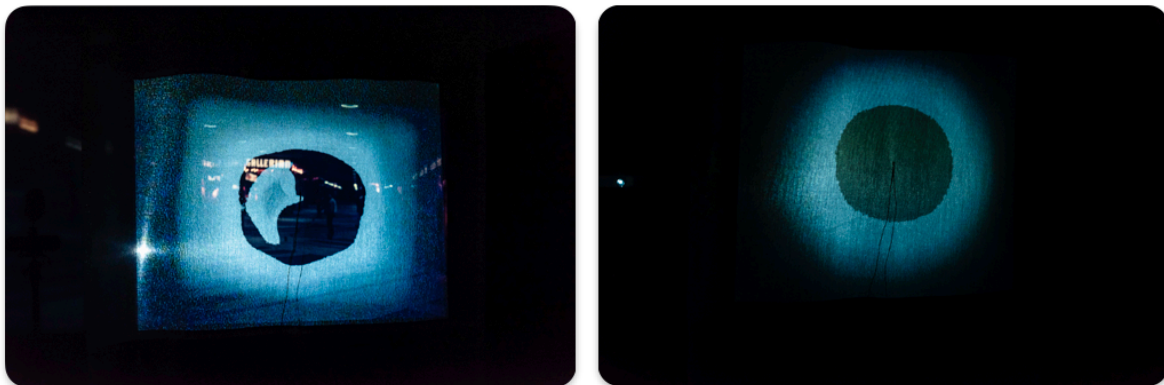
3.2.3. Retroalimentación video análogo: imagen anidada, metaimagen.

La integración de la cámara de televigilancia fue clave para esta transición. Poner la cámara frente a la proyección de diapositivas y conectar su señal a un proyector digital creó un circuito de retroalimentación que transformó radicalmente la experiencia de la imagen.

Lo que aparecía en pantalla ya no era solo la diapositiva original: era la diapositiva proyectada, vista por un dispositivo de vigilancia, sometida al ruido del sistema, a sus ajustes automáticos y a su baja definición. En algunos momentos, además, la cámara volvía a registrar la proyección digital, produciendo bucles, halos, patrones geométricos, zonas de saturación casi abstractas.

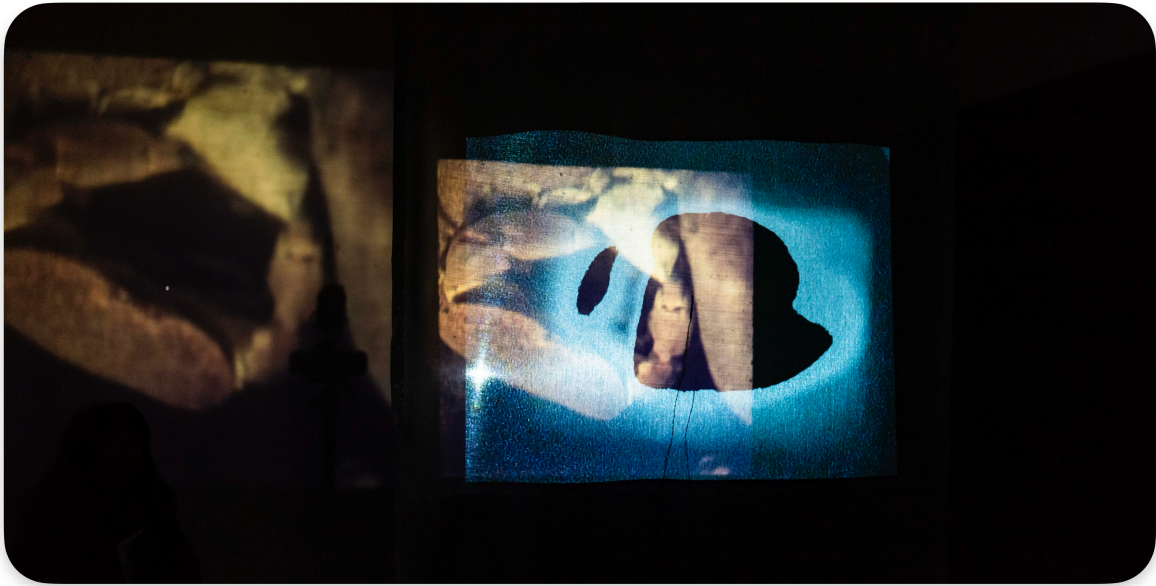


Frames digitalización de video análogo. Efecto retroalimentación de video con cámara de televigilancia y proyector digital.



Fotografías muestra de proceso. Taller investigación desarrollo de obra. Magister en Investigación – Creación de la imagen. Universidad Finis Terrae. Julio 2025.

Este juego de capas produjo lo que podría llamarse una imagen anidada: una imagen que contiene otra imagen que a su vez contiene otra, en una especie de espiral. Ver esto en vivo fue importante para mí porque hacía visible una convicción que venía trabajando de manera teórica: la imagen no es una cosa, es una relación entre cosas. Aquí la relación no era solo conceptual: se veía y se escuchaba en tiempo real.



Fotografía muestra de proceso. Taller investigación desarrollo de obra. Magister en Investigación – Creación de la imagen. Universidad Finis Terrae. Julio 2025.

La metaimagen, la imagen de la imagen, mostraba el procedimiento mismo: el hecho de que para que la imagen de esta obra suceda tienen que ocurrir muchas cosas intermedias: la lámpara del proyector encenderse, el riel avanzar, el cristal concentrar la luz, la cámara CCTV capturar, el proyector digital re proyectar. Esta lógica de la imagen de la imagen se alinea con la reflexión de Mitchell , quien afirma que la migración de las imágenes no es solo una metáfora, sino “también lo que vengo llamando una metaimagen. Es decir, provee una imagen (picture) de la manera en que las imágenes se mueven, circulan, se desarrollan, aparecen y desaparecen.” (Mitchell, 2019, p.69)

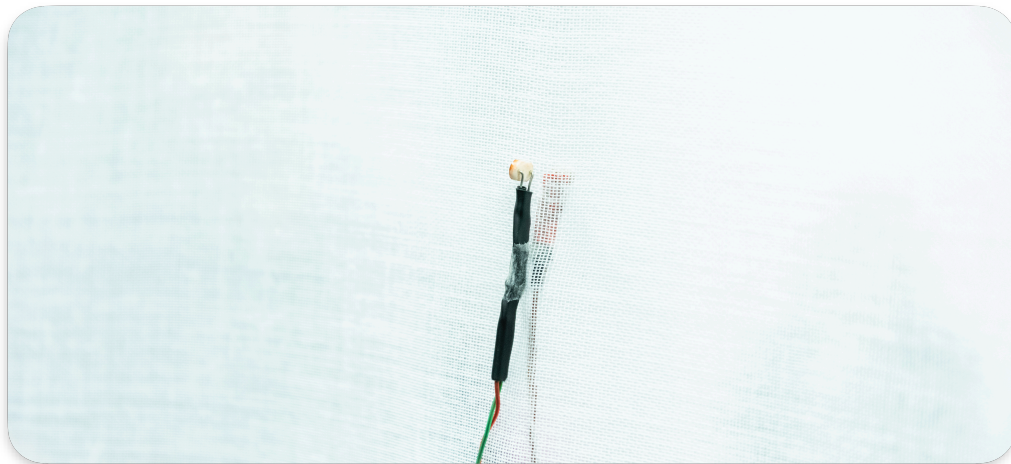
3.2.4. Sonoridades experimentales con 555: desplazamiento de imagen a sonido

En esta etapa, la instalación adquiriría un carácter performativo articulado en la relación entre imágenes de diversa procedencia y distintos aparatos. Sin

embargo, la dimensión sonora no estaba resuelta. Inicialmente experimenté bajo la lógica de la retroalimentación, utilizando un micrófono y un parlante que manipulaba en vivo. Si bien esto generaba acoples y bajos profundos que dialogaban bien con la visualidad, en ocasiones se producían picos agudos que resultaban molestos tanto para mí como para el espectador.

Posteriormente, al desplazarse la obra hacia una instalación sin la presencia del artista, surgió el deseo de que la imagen trascendiera el dominio exclusivamente visual. Me pregunté: si la luz es el elemento central de esta obra, ¿es posible que tenga una traducción sonora? ¿Podía, de algún modo, escuchar la luz?

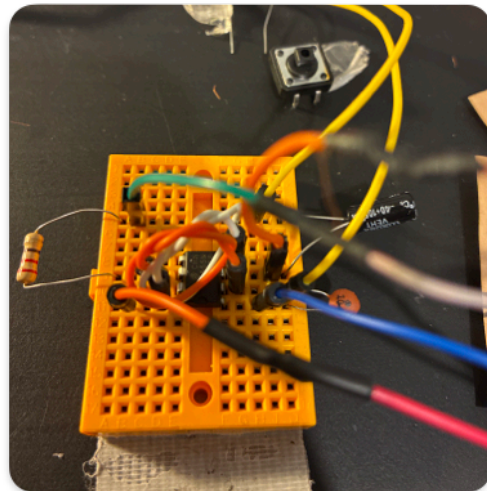
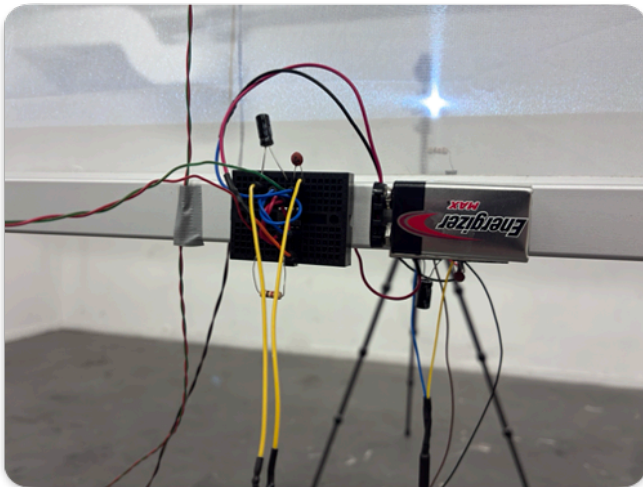
A partir del diálogo con un colega de artes mediales, incorporé fotoresistencias (LDR) conectadas a un circuito integrado 555. Este dispositivo es una pequeña máquina analógica capaz de generar oscilaciones cuya frecuencia varía según la resistencia que percibe el sensor; es decir, el sonido cambia en función de la cantidad de luz recibida. Dedicué horas a escuchar estas variaciones, probando distintos valores de resistencias y condensadores, y ajustando la intensidad lumínica para evitar sonoridades saturadas o imperceptibles. Me interesaba que el sonido funcionara como otro modo de percibir la precariedad de las imágenes: su irregularidad, sus agujeros y sus zonas quemadas.



Fotografía de fotoresistencia (LDR) adherida a tela soporte de proyección.

La incorporación del circuito 555 llevó la lógica de la obra un paso más allá: si la cámara mostraba cómo la imagen se multiplicaba, el circuito permitía que esa misma imagen se escuchara.

Para ampliar el campo de acción, ubiqué las LDR en puntos estratégicos: cerca del haz de luz del proyector, frente a la retroalimentación visual o en zonas donde el público pudiera interponerse. Así, cada variación lumínica, cada parpadeo y cada interferencia provocada por el movimiento de los espectadores o por las proyecciones se traducían inmediatamente en un cambio sonoro.



Fotografías montaje electrónico para circuito integrado 555 con fotoresistencias (LDR).
Generador de tonos audibles que varían con la luz ambiental.

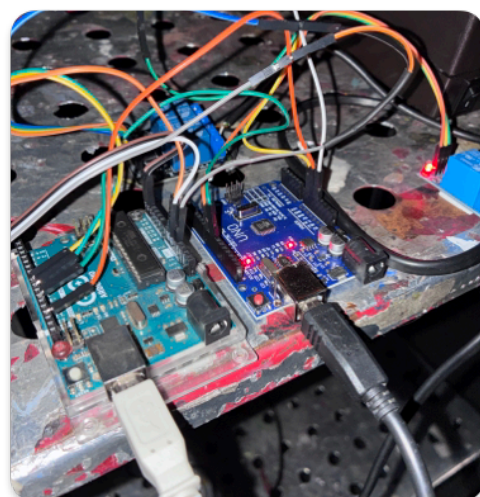
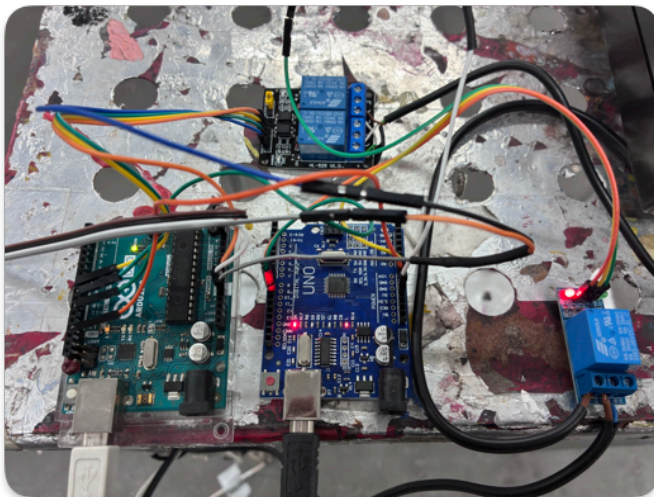
Con el tiempo, comprendí que este dispositivo devolvía a la obra algo que se había perdido al retirar el cuerpo performativo: una dimensión encarnada. El sonido no se percibe solo con los oídos; se siente en el cuerpo, en el pecho y en el estómago. De este modo, el circuito 555 permitió que la imagen volviera a afectar físicamente al visitante sin necesidad de un intérprete humano en escena.

3.2.5. Automatización microprocesador Arduino: interacción espacial.

El último gran movimiento metodológico fue la automatización. Una vez decidido que el cuerpo del artista no estaría operando la obra, la pregunta fue inmediata: ¿quién hace avanzar las diapositivas? ¿quién decide el ritmo? ¿cómo se prenden y apagan los aparatos? La respuesta vino de la mano de los microcontroladores Arduino.

Programar Arduino significó trasladar decisiones que antes yo tomaba con las manos a un lenguaje de instrucciones: establecer cuántos segundos debía mantenerse una diapositiva antes de avanzar, en qué momento invertir el sentido del riel, cómo coordinar eso con las variaciones de luz que alimentaban el sonido, cuándo encender o apagar ciertos aparatos para evitar el recalentamiento, etc.

Al mismo tiempo, la incorporación de sensores de distancia y presencia permitió que el comportamiento de la obra no fuera completamente cerrado. La instalación se volvió sensible a la entrada de un cuerpo, a un acercamiento, a un recorrido. No responde como un show interactivo, sino como un organismo que ajusta su respiración según lo que ocurre en la sala.



Fotografías del microprocesador Arduino Uno (líder) interconectado con un Arduino Uno (esclavo), programados para encender y apagar el proyector de diapositivas, además de controlar el avance y retroceso de las diapositivas.

En esta fase final, la obra alcanzó una forma que recoge el camino anterior: el archivo huérfano como materia de base; las materialidades obsoletas como agentes activos; la experimentación con fragmentación, desenfoque y superposición; la performance como etapa de conocimiento; la retirada del cuerpo a favor de una máquina autónoma; la retroalimentación analógica y la traducción de luz a sonido articuladas mediante la automatización de Arduino. La instalación se convierte así en una máquina de activación de imágenes capaz de hacer que esas diapositivas perdidas, encontradas al borde del desecho, sigan insistiendo en el presente sin necesidad de un operador humano.

A continuación presento imágenes de los avances donde se puede apreciar la forma que se ha articulado en la instalación.⁶

Conclusión

Esta investigación se inició como un gesto sencillo: recoger imágenes huérfanas y atender a aquello que la cultura visual ha desplazado hacia sus bordes. Con el tiempo, ese gesto se volvió método, pregunta y posición ética. Trabajar con imágenes sin origen, sin nombre y sin filiación reconocible implicó asumir que todo archivo es inestable, que todo soporte es contingente y que todo acto de mirar está atravesado por fuerzas históricas donde poder, deseo y técnica se entrecruzan.

A lo largo del proceso comprendí que activar estas imágenes no consistía en dotarlas de un nuevo sentido fijo, sino en producir condiciones para que pudieran insistir, reaparecer y transformarse. La materialidad dejó de ser un simple soporte disponible para la interpretación y se reveló como acontecimiento: cada diapositiva, cada superficie deteriorada y cada cinta abandonada conservaba una

⁶ **Enlace de visionado (privado):** https://youtu.be/M_bYc1yD2Ss

energía latente que podía vibrar si se le ofrecía un entorno propicio. No se trataba de restaurar un origen perdido, sino de habilitar un presente donde esos fragmentos hablaran desde su propia fisura.

Desde ahí, el *found footage* dejó de funcionar únicamente como una técnica de reciclaje cinematográfico para convertirse en una metodología expandida, capaz de articular lo visual con lo táctil y lo sonoro, y de tensar lo político con lo afectivo. Esa metodología no solo ordenó la obra, sino también mi modo de pensar: el archivo ya no como depósito, sino como cuerpo vivo, en permanente negociación entre aparición y desaparición.

La instalación *ENTRE* surgió bajo esa premisa. No buscaba representar un archivo, sino encarnarlo como experiencia: un organismo lumínico-sonoro compuesto por aparatos destinados al desuso: proyectores, cámaras CCTV, circuitos 555, sensores. Dispositivos que, al entrar en relación, activaban un ecosistema propio. Esta constelación permitió que la obra dejara espacio para el error, el ruido, la falla y el azar. Siguiendo a Flusser, comprender que el aparato nunca es neutral llevó a tensionar su programa desde la práctica, habilitando imágenes improbables.

La lectura de Andrea Soto Calderón reforzó esta idea al situar a la imagen como un acto y no como un objeto. Lo esencial no radicaba solo en “lo que las imágenes muestran”, sino en lo que hacen: cómo afectan, cómo interrumpen, cómo generan presencia. Desde esa perspectiva, la imagen huérfana dejó de ser un resto pasivo para volverse un cuerpo activo que participa del presente incluso cuando su procedencia continúa desconocida.

En síntesis, esta investigación propone que activar imágenes huérfanas mediante un dispositivo híbrido, analógico, sonoro, lumínico y automatizado, constituye una forma de resistir las lógicas extractivas y normativas del archivo

moderno. La obra no buscó llenar un vacío, sino abrirlo; no buscó completar un relato, sino permitir que la imagen migrante circulara y se transformara.

El proyecto deja abiertas futuras derivaciones: extender la investigación hacia prácticas escénicas, generar metodologías para trabajar con archivos comunitarios, e investigar nuevas retroalimentaciones entre imagen, cuerpo y tecnología. La tesis no concluye con una respuesta definitiva, sino con una certeza: las imágenes nunca están terminadas; siguen moviéndose, sobreviviendo y reinventándose en cada aparición.

Bibliografía

Alberdi, M. (2005). Found Footage. *laFuga*, 1.

Barba, R. (2021). *On the Anarchic Organization of Cinematic Spaces Evoking Spaces beyond Cinema* (D. Crimp & H. K. Fuchs, Eds.). Hatje Cantz Verlag.

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas* (M. Gonnet, Trad.). Caja Negra Editora. (Obra original publicada en inglés en 2010).

Bulot, É. (2016). Animal Flicker. *Aisthesis – pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 9(2).

Déotte, J. L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (F. Salas Aguayo, Trad.). Ediciones Metales Pesados. (Obra original publicada en francés en 2007)

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta.

Félix-Didier, P. (2010). Sin techo ni ley - Films "huérfanos", archivos y *found footage*. En L. Listorti & D. Trerotola (Comps.), *Cine encontrado: ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp. 107–112). BAFICI.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas. (Obra original publicada en alemán en 1983)

Mattei, G. (2017). *Analyse du film Léviathan*. (Manuscrito no publicado).

Mitchell, W. J. T. (s.f.). Imágenes migratorias. Totemismo, fetichismo, idolatría. (Manuscrito no publicado).

Ruiz, R. (2013). Por un cine chamánico. En *Poéticas del cine*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Sangiorgi, E. (2017). *La visión del monstruo en Leviathan: Un cuestionamiento al antropocentrismo desde la perspectiva sensorial en el cine, y otros acercamientos*. (Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Historia del Arte).

Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos* (M. Martínez & P. Rodríguez, Trads.). Prometeo Libros. (Obra original publicada en francés en 1958)

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.

Soto Calderón, A. (2023). Vilém Flusser: imágenes improbables. *Artnodes*.

Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.

Trerotola, D. (2010). Post-Cine. En L. Listorti & D. Trerotola (Comps.), *Cine encontrado: ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp. 51–64). BAFICI.

Wees, W. C. (1993). *Recycled images: The art and politics of found footage films*. Anthology Film Archives.

Wolf, S. (2010). El manantial. En L. Listorti & D. Trerotola (Comps.), *Cine encontrado: ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp. 11–16). BAFICI.

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema* (R. B. Fuller, Pról.). E. P. Dutton & Co., Inc.