

laFuga

Entrevista con Siegfried Zielinski

Buscar en el tiempo, y recuperar el tiempo

Por Natalia Moller

Tags | Nuevos medios | Cultura visual- visualidad | Comunicación- Semiótica | Estética - Filosofía | Alemania

Siegfried Zielinski, reconocido teórico de los medios a nivel internacional, es actualmente profesor de la Universidad de las Artes de Berlín en el Departamento de Arqueología y Variantología de los Medios y director del archivo internacional Vilém Flusser. Sus publicaciones más conocidas incluyen *Audiovisiones: cine y televisión como entr'actes* (1989. *Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischenspiele*. Reinbeck: Rohwohlt); *Arqueología de los medios: sobre el tiempo profundo de la escucha y la mirada por medios técnicos* (2002. *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbeck: Rowohlt) y más recientemente sus cinco volúmenes de *Variantology* (el primero publicado en 2005 y el quinto publicado en 2014. *Variantologie*. Köln: Koenig). En 2007 Andrés Burbano en Colombia publicó algunos de sus trabajos traducidos al español (Ediciones Uniandes) y desde entonces su trabajo ha despertado gran interés a este lado del océano. En Enero del 2012, Zielinski visitó por primera vez Chile para realizar una serie de actividades académicas, que incluían una conferencia magistral acerca del mundo de los aparatos de Athanasius Kircher, a propósito de una exposición sobre el mismo en la Biblioteca Nacional. Su trabajo está marcado por una reflexión destacadamente creativa, que asocia lo que a primera vista parece no corresponderse; visionarios renacentistas y medios digitales, la luz que derrochan las luciérnagas y el CD-ROM. Siegfried Zielinski muy amablemente nos concedió una entrevista durante su visita en Santiago, en la que hablamos sobre su carrera, sus metodologías de investigación y el cine.

Natalia Moller: Usted cursó sus estudios en la Universidad Técnica de Berlín... ¿qué hacía un filósofo en una universidad técnica?

Siegfried Zielinski: Durante mi juventud deseaba estudiar escenografía, pero mi padre, que era músico, no lo podía financiar. Por eso comencé a estudiar teoría teatral. Ésto me permitió mantener al teatro como objeto de estudio, pero desde una perspectiva más bien científica, lo que finalmente me pareció terriblemente aburrido. Pero tuve la oportunidad de unirme a una tropa teatral estudiantil, y pude dedicarme a experimentar con la escenografía. A la vez, mi interés por las Humanidades crecía. Sobre todo me interesaba la cuestión de cómo la tecnología se podía tornar cultura. En la Universidad Técnica de Berlín había un Instituto para Lenguaje en la Era Tecnológica, que más tarde se convirtió, con mi ayuda, en el Departamento de Ciencias Mediáticas de la misma universidad. Hay que imaginarse que éramos unos pocos filósofos y artistas rodeados de veinte facultades de ingeniería, matemáticas, química, física, etc. Organizábamos seminarios con físicos, por ejemplo. Nos preguntábamos: ¿Cómo comunican los físicos? y ese tipo de cosas. Aprendí muchísimo durante esos años.

N.M.: Y luego ayudó a constituir en 1993 la Escuela Superior de Artes y Medios en Colonia, y fue su rector fundador durante siete años ...

S.Z.: Así es. Ése parece ser mi destino: el de armar institutos o facultades. En ese tiempo la Escuela Superior de Artes y Medios de Colonia estaba a punto de cerrar por falta de un concepto global. Cuando me pidieron hacerme cargo de ella, dije (y lo recuerdo como si hubiese sido ayer): "Soy un anarquista. Si usted cree que puede confiar en un anarquista y darle total libertad, acepto su oferta". Seguramente accedieron por encontrarse en estado de emergencia (risas), y ya en el año 2000 pude

dejar el cargo con la consciencia tranquila, sabiendo que aquella era ya una escuela bien estructurada. En verdad fue un gran privilegio para mi el poder armar una escuela a mi gusto.

N.M.: ¿Cuánto de anarquía hay en la an-arqueología? ¿Nos puede explicar de qué se trata?

S.Z.: La an-arqueología es un método con el que llevo a cabo mis análisis. Inicia con un escepticismo radical frente a la muy difundida idea de que el ser humano representa la cumbre de la creación. Pongo en duda –de manera tajante– las nociones del progreso, los modelos de historia lineales. La idea de que todo comienza con una forma sencilla que se va haciendo cada vez más compleja. No. Yo creo –y muchos biólogos y paleontólogos comparten esta idea conmigo– que han existido constelaciones en el pasado que fueron mucho más interesantes, más copiosas en lo que respecta a formas de vida vegetales y animales, pero también a culturas y civilizaciones. Ésto si consideramos a la diversidad de relaciones como criterio de calidad, y no, como es usual hoy en día, a la eficacia de la producción, que de ninguna manera asegura una riqueza de variantes. Basándome entonces en Nietzsche y Foucault, favorezco a la genealogía como método de investigación histórica. Me baso en las arqueologías de Foucault para mis trabajos, pero con el prefijo “an-” pretendo contrarrestar la linealidad implícita en ellas. Se trata de una actitud investigativa que se mueve con libertad a través de “encuentros fortuitos”, en vez de un intento forzado por encontrar la linealidad de las cosas. Por medio de estos movimientos libres por el tiempo profundo de la historia podemos encontrar constelaciones más ricas que las que nos ofrece el presente y nos permite también abrirnos a las posibilidades de lo que llamamos “futuro”.

N.M.: ¿Cómo se aplica la an-arqueología al estudio de los medios de comunicación?

S.Z.: La an-arqueología es la metodología con la cual trabajo. Bajo el concepto más amplio de variantología entiendo la suma imaginaria de todas las posibles genealogías de fenómenos mediales. Tiene que ver también con una nueva concepción de los medios que puede ser resumida como relaciones entre arte, ciencia y tecnología. Los medios no son producto de una tendencia de lo primitivo a lo complejo relacionado a la historia, sino intentos contruidos de conectar lo que está separado. El problema con el término “medios de comunicación” hoy en día es que se ha vuelto inflacionario. Los medios ya no son una sensación ni el centro de nuestra curiosidad. Con ellos ya no se puede hacer revoluciones. Pero mediante esta nueva concepción de medios puedo, como investigador, incluir en el juego las particularidades de cada uno de los medios, y estar más al tanto de sus variantes.

Llevo ya más o menos treinta años trabajando con este gran proyecto de variantología. Hemos trabajado en muchos lugares, y ya llevamos cinco volúmenes publicados –2.500 páginas. Como fueron publicados en inglés están distribuidos por todo el mundo, y los efectos que ésto ha tenido me han llenado de satisfacción. Por ejemplo, existe ahora una cooperación entre jóvenes investigadores de Colombia, Ecuador y Perú que fundaron una “Variantología Latina”. Y para el año 2013 tenemos planeada ya una “Variantología Brasiliana”.

N.M.: Cada uno de los volúmenes de Variantología se concentra en un lugar específico del mundo; en China, en el mundo árabe, en Nápoles. ¿Qué importancia tiene este elemento cartográfico para la variantología?

S.Z.: Es de suma importancia. Los centros metropolitanos son lugares en los que las innovaciones mediáticas son convertidas en productos, en algo que se puede vender, en algo que se puede establecer. Pero si se rastrea la historia de estas innovaciones, uno se encuentra con bastante frecuencia con que vienen de la periferia, muchas veces de lugares más bien pequeños, en donde el poder central no se encuentra tan en casa.

Nápoles, por ejemplo. Se dice que en Nápoles todo es mafia. Que no hay nada allí. Pero Nápoles fue uno de los lugares más importantes para la creación de lo que más tarde sería el cine. En Nápoles fue que un filósofo de la naturaleza, un mago loco y también vinicultor –Giovanni Battista della Porta– fundó una academia secreta en el siglo XVI. En ella se dedicó a experimentos ópticos, y describió de manera bastante precisa una cámara oscura. En realidad, ésta ya era conocida por el mundo árabe, pero Battista della Porta describió además –y ésto es lo verdaderamente revolucionario– lo que se podía hacer con esta cámara oscura. Describe por ejemplo cómo se pueden poner en escena batallas. Hasta describe de cierta manera lo que más tarde sería el cine sonoro; que las espadas debían de

sonar, etc. Describe también cómo alcanzar la nitidez de las imágenes, los mejores colores, y mucho más. ¡Y esto en el siglo XVI! Apenas a finales del siglo XIX se contestan estas preguntas de manera concreta y a través de medios tecnológicos en Europa y Estados Unidos. Pero los cuestionamientos ya estaban sobre la mesa en Nápoles del siglo XVI. Esto es altamente interesante, y estoy seguro de que si se emprendiera una búsqueda con esa actitud investigativa en América Latina, se encontrarían curiosidades parecidas, que solamente han sido olvidadas porque no son consideradas relevantes.

N.M.: Me gustaría que nos quedemos en el tema del cine. ¿Qué quiere decir cuando se refiere al cine y a la televisión como *entr'actes*?

S.Z.: A finales de los años 80 designé al cine y a la televisión como *entr'actes* -interludios. En ese tiempo, el internet no se había establecido de manera tan fuerte, pero hoy lo incluiría. Es, por supuesto, en homenaje a la película de René Clair, que servía como interludio a un ballet dadaísta. Cuando terminaba la película, el director desgarraba el lienzo de la proyección y aparecía en el espacio real, creando una especie de lo que hoy llamaríamos intermedialidad. Con este concepto de *entr'act* quise animar a pensar en las relaciones mediales como algo que siempre está cambiando, a dejar de pensarlas como algo eterno. Cuando algunos medios están a la cabeza es gracias a condiciones sociales, políticas y culturales específicas, pero tarde o temprano son reemplazados. Alguna vez todos los medios nuevos serán viejos. Se trata de un cambio constante en la historia. Son *entr'actes* en un sentido amplio, y yo hago un llamado a tener el valor de pensar allende de ellos. Pensar, por ejemplo: ¿qué viene después del internet? o bien ¿cómo sería una situación después de los medios?

N.M.: ¿Qué importancia tiene en este contexto la teoría del cine?

S.Z.: Hubo un tiempo en que la teoría del cine dejó de interesarme porque se volvió muy formalista. Era el tiempo en el que el estructuralismo prevalecía por sobre otros enfoques. El problema para mí era, para decirlo de manera un tanto brutal, que las películas eran analizadas a muerte. Muchas veces hasta se me quitaban las ganas de mirar películas. Ésto cambia cuando el psicoanálisis irrumpe en la teoría del cine a mediados de los '70 con Christian Metz. Ahí la teoría del cine se vuelve emocionante nuevamente. Pero le perdí el rastro a la teoría del cine porque necesitaba buscar otros pilares teóricos para mi trabajo. Ahora me vuelve a interesar el estructuralismo porque nos provee de una especie de técnica cultural para el trato con imágenes, y me doy cuenta, sobre todo en mis estudiantes, que con la inflación de imágenes también se va reduciendo la capacidad de leerlas. Me parece interesante volver a activar la teoría del cine, pero bajo las condiciones de una diversidad medial, de la cual el cine solamente es una parte. Pero sigo escéptico frente a cualquier orden exhaustivo que destruya la anarquía medial. Así no debe de ser la teoría, sino flexible y variable. El cine es el verdadero objeto de nuestro deseo y hay que tener muchísimo cuidado de no matarlo.

El cine tiene además una importancia enorme porque es el medio basado en el tiempo por excelencia, para parafrasear a Gilles Deleuze. El cine solamente es pensable en el tiempo. Es un medio que siempre se encuentra en la forma de un proceso, sus imágenes siempre están temporalizadas. Es un elemento importantísimo de la arqueología de los medios del último siglo. Y creo que su aspecto de medio basado en el tiempo es algo que todavía no ha sido investigado suficientemente. Los maravillosos libros de Deleuze sobre el movimiento y el tiempo fueron un comienzo filosófico, pero todavía falta muchísimo por estudiar y reflexionar. Al cine le espera un grandioso futuro, pues la temporalidad de las imágenes es algo que nos acompañará por lo menos durante los próximos cien años. Me parece importante crear algo con el cine que nos ayude a recuperar nuestro tiempo, a hacerlo nuestro. Éste será uno de los desafíos que nos acompañará en los próximos cien años, de eso estoy seguro.

Es más, pienso que la pregunta más relevante hoy en día es ¿a quién pertenece el tiempo? Esta pregunta la planteé a principio de los '90, cuando el internet hace su aparición en el mercado de masas. Con ella quise establecer una analogía a la pregunta de Bertold Brecht de los años 20: "¿a quién pertenece el mundo?". Yo observaba que un cambio dramático sucedía en la vida de los individuos. El tiempo ya no se organizaba de manera soberana. Y ese tiempo es tiempo de vida. No es reemplazable. Por eso la pregunta: ¿ese tiempo que pasas ocupando medios de comunicación es tuyo o es de otro? Hay que tener mucho cuidado con eso, como advierte también Nam June Paik cuando dice: "No rewind button on the betamax of your life."

Como citar: Moller, N. (2012). Entrevista con Siegfried Zielinski, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2024-11-02] Disponible en:
<http://2016.lafuga.cl/entrevista-con-siegfried-zielinski/531>