

EN EL MOMENTO DE RENDIR EL FINAL, NO USAR ESTAS RESPUESTAS EXACTAMENTE. LOS PROFESORES SE DARÁN CUENTA DE QUE NOS ESTAMOS COPIANDO. REDACTARLAS CON SUS PROPIAS PALABRAS O SERÁN EXPULSADOS DE LA FADU. SI PUEDEN, APORTEN A LLENAR LOS TEXTOS QUE FALTAN.

TAV FINAL

Clase 7

GARCÍA MARTÍNEZ: La imagen que piensa

Analiza las claves esenciales del ensayo fílmico, que propone un discurso personal y asistemático que –a través de elementos como un estilo marcado, un montaje visible que privilegia la palabra o la inserción fílmica del autor– va construyendo su reflexión en las imágenes, representando así el camino del pensamiento trazado.

Palabras clave: film-ensayo, ensayo, cine, documental, fronteras, ficción, realidad.

El ensayo permite elaborar una forma artística que conserva una poderosa vertiente filosófica, que faculta para pensar ideas y exponerlas de forma personalizada y asistemática. Supone un camino de búsqueda intelectual. Propone una forma adecuada para el cine por su heterogeneidad y apertura formal, capaz de combinar diversos elementos. Y todo ello lo realiza desde una perspectiva argumentativa que asume un discurso estilizado como método para organizar el propio pensamiento y darlo a conocer en su singularidad.

Aspectos que definen el ensayo audiovisual: su acotación como género, la simultaneidad de la creación fílmica y filosófica, la amalgama entre el pensamiento y el yo, y, por último, una serie de consideraciones retóricas sobre sus particularidades.

1. Panorama histórico del EA

Jean-Luc Godard y Marker son los directores más citados en la investigación académica en torno a este asunto. Los films de ensayo fílmico se inspiran mucho en la literatura. El ensayismo más explícitamente autobiográfico determina una rama con entidad propia en el género. En el cine-ensayo español se eleva la figura de Martín Patino, donde usa los mimbres aparentes de la ficción para delimitar sus inquietudes acerca de la representación y sus problemas.

2. Rasgos definitorios

Definiciones EA: En primer lugar, enmarcamos el ensayo como un tipo de texto propio del género argumentativo, diferenciándolo de modalidades fílmicas con las que se suele confundir. A continuación, analizaremos los rasgos que singularizan al ensayo cinematográfico: un discurso que une el yo y el pensamiento, alejado de la noción de sistema y que se nos enseña haciéndose. Para terminar, nos detendremos en algunos aspectos retóricos: cierta voluntad de estilo, un uso del montaje que devuelve el valor a la palabra hasta el punto de privilegiar sobre la imagen, la utilización de variados recursos metafísicos y, por último, el activo papel desarrollado en el discurso tanto por el autor como por el espectador.

2.1) Delimitación genética

Desde el punto de vista semántico un ensayo es una prueba, un intento. Montaigne como ensayo = conjuga la idea de prueba con la de ejercicio, una tentativa que nos muestra al autor en constante aprendizaje, en el momento de experimentar.

Los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre si se trata de un género (Luckács, Aullón de Haro), un espacio creativo (Picazo), una tendencia (Renov), un modo de conocimiento (Jarauta) o una clase de textos (Arenas), una "clase de textos" englobable dentro de una cuarta categoría genérica natural: la argumentación (María Elena Arenas).

En el ámbito cinematográfico, el film-ensayo cuenta con los mismos problemas de delimitación, puesto que reúne aspectos experimentales, documentales y del cine de ficción.

La calificación de ensayo fílmico se aplicaría a aquellas obras que no cuentan con límites concretos, que carecen de un estilo retórico o comunicativo predefinido, donde no todo es reducible a la práctica de montaje aunque ésta sea esencial y que no poseen un procedimiento de creación prototípico. Sucede también que un ensayo se incube en un género para así poder reflexionar sobre él.

"Hablar desde la subjetividad no equivale a establecer una reflexión y a construir un discurso en el que el ensayista tenga la última palabra" (WEINRICHTER).

2.2) Una filosofía asistemática

Cualidad del EA de reflejo de un pensamiento enfrentado a la idea de totalidad, a la imposibilidad de una concepción sistemática y cerrada.

La vanguardia está en la raíz del cine-ensayo, pero con una distinción radical entre ambas expresiones: “En un caso [el del ensayo] es el síntoma de una *crisis general de la representación*, en el otro la *toma de conciencia de la crisis y la elaboración de una nueva estética que más que superarla la asume en beneficio de una mayor capacidad creativa, epistemológica y comunicativa*” (CATALÀ). “El ensayo se organiza así como discurso de lo incompleto, de lo no resuelto; implica una incesante emancipación de lo particular frente a la totalidad” (JARAUTA).

Picazo opone los rasgos del ensayo montaigniano: En primer lugar, el ensayo es anti sistemático porque carece de unidad de concepto ya que evita el dogmatismo y reivindica la ambigüedad y oscilación del yo; La contradicción se revela esencial en el yo protagonista del ensayo y obstaculiza la articulación armónica de todos sus elementos, fluctuantes según la cadencia del yo-ensayista que va acumulando reflexiones. Este género se opone al sistema porque, al conformar un pensamiento vivo que introduce lo concreto y los conceptos de manera inmediata, no queda acabado ni interior ni exteriormente; puede aumentarse o continuar según la disposición del yo y del tema en el que su pensamiento esté implicado. *Esto provoca un ensayo autónomo y carente de una forma definida.*

Orden: tesis o presentación del asunto - justificación argumentada mediante pruebas no demostrativas. La estructura de un ensayo es funcional para poder así acomodar en su interior al yo del autor y el fragmentarismo propio del género.

El cine-ensayo busca la verdad como una exploración, mediante una experiencia abierta abonada a la duda.

2.3) La importancia del yo

El ensayista es un perfecto combinador donde cobra especial importancia la imaginación, que se encargará de armonizar y comparar conceptos, ideas e imágenes, elementos tras los que brilla la tendencia.

El ensayo sirve para describir al hombre como problema, pero no lo resuelve.

El ensayo no pretende hacer filosofía en general sino en particular: evidencia y expresa que se trata del pensamiento de alguien sobre un concepto. Cada ensayo admite un grado diferente de exposición propia, pero en todos se deja patente el “ser así para mí”.

2.4) El camino es la meta

El camino constituye en sí mismo la meta. El ensayo audiovisual inaugura una travesía hacia la verdad repleta de paradas y digresiones, de incertidumbres e hipótesis, un viaje cuyo mayor mérito reside, al final, en el esfuerzo del propio trayecto recorrido: el proceso de juzgamiento, precisamente lo que se nos muestra en la pantalla.

2.5) Elementos para la construcción del ensayo

2.5.1. Una voluntad de estilo

“El estilo de ensayo ha de ser un ensayo de estilo”. La voluntad estilística se convierte en seña de identidad de un tipo textual.

2.5.2. Un montaje visible con predominio de la palabra

Todos los elementos que entran en juego en el ensayo fílmico se articulan entre ellos por acumulación y yuxtaposición, no necesariamente de forma lógica. El montaje tiene la función de acoplar los heterogéneos segmentos que integran el ensayo, la multiplicidad de recursos y discursos que debilitan la noción de texto único: voz en off, fragmentos de representaciones ficticias, uso de la música, citas literarias y fílmicas, efectos sonoros, utilización de cuadros o diagramas, material de archivo, etc. El montaje que caracteriza al ensayo cuenta con un elemento que necesita integrar: la palabra, muy presente en todos los discursos del género.

2.5.3. Recursos metafílmicos

La vertiente metafílmica discurre inherente al ensayo, pues constantemente trata de desentrañar el porqué de las representaciones que va mostrando.

Recursos cinematográficos que aprovecha:

- Autoconciencia del proceso de producción* (presentación diegética del productor del relato, puesta en evidencia de la producción y expresión del contexto que condiciona la creación fílmica del ensayo).
- Aparición en escena de las herramientas creativas* (cámaras, mesas de montaje, micrófonos, iluminación).
- Transtextualidad* que pone a la reflexión ensayística en relación con otros ensayos u otras obras artísticas.
- Mezcla de mundos ontológicos* (combinación de fragmentos narrativos ficticios con extractos documentales).
- Narrador-comentarista explícito* en la toma de decisiones sobre el avance del ensayo y que apela directamente al espectador.
- Desconexión sonido-imagen*.
- Estructura interrumpida*, repleta de fracturas, con ocasionales saltos de

contexto.

–*Obra indeterminada*, abierta, no cerrada causalmente.

2.5.4. *La presencia filmica del autor y el diálogo con el espectador*

El autor personaliza su discurso y su reflexión, hace presente su condición de autor una y otra vez. “Un flujo de conciencia, no sólo consciente de sí mismo, sino también vuelto sobre sí mismo para proponer una reflexión sobre el propio flujo”. El ensayista también dispone de indicadores metadiscursivos que muestran la actitud del autor hacia su propia enunciación: bien sea refiriéndose al propio texto de forma hablada, dirigiéndose mediante la cámara al público o revisando su propia obra en pantalla. Esto privilegia un modo de comunicación dialógico, que reserva un lugar de elección al espectador. El receptor literario se corresponde con un lector no especializado.

WEINRICHTER: Desvíos de lo real

“Principio de realidad” descubierto por la TV.

Documental “del nuevo cuño”: Mezcla de elementos reales con estrategias propias del cine dramatizado.

El falso documental implica una contradicción: “el cine de ficción se pone piel de cordero del cine documental”.

La ficción no es la única frontera traspasada por el documental moderno.

El término “documental” no alcanza para definir lo amplio de la “no ficción”. Este término que viene a ampliar el concepto de documental “no ficción”, implica que no sea necesaria una definición. Da libertad para mezclar formatos, desmontar discursos establecidos, hacer síntesis de ficción, de información y de reflexión.

La no ficción es un cine que parece heredar la vocación reflexiva del cine de la modernidad, e incorpora algunas de sus mismas estrategias. Extiende los límites que estaban establecidos por su propia tradición.

La noción clásica de documental está en crisis, crisis de identidad. Según el autor, se debe reivindicar al cine de no ficción, que tiene un gran potencial.

La concepción misma del cine documental parte de una problemática doble presunción: primero, se define en oposición al cine de ficción; segundo, se define como una representación de la realidad. El problema está, al igual que en los orígenes del documental, en que el cine nunca podrá cubrir la distancia que existe con la realidad. *La representación siempre implicará el uso de estrategias que acercan a la obra a la ficción.*

Tras una etapa clásica del documental de relativa inocencia con respecto a la cuestión de la representación, el documental aprendió a imitar mejor la realidad,

gracias a la ideología de no intervención del cine directo. Pero luego, esta ilusión de objetividad se evidenció ilusoria, y el documental empezó a recuperar elementos expresivos, subjetivos, difuminando los límites existentes con el cine de ficción. Perdió el miedo de presentarse como algo construido e intervenido. Más allá de esto, sigue existiendo el problema de que la premisa del documental es una visión objetiva del mundo. Frente a esta imposibilidad, existen dos posturas:

-Firmos de la buena fé y responsabilidad del documentalista.

-Concluir que todo documental es ficción.

Discurso de Grierson: "discurso de sobriedad", que acarrea connotaciones de "autoridad, gravedad y honestidad".

Docudrama: emplea una estrategia de dramatización de hechos reales: los sujetos actúan a cámara "haciendo de sí mismos". Estrategia mixta de realidad y puesta en escena. Se duda que sea documental. Tiene un extremo en el formato reality show.

Cinema Verité: Provoca la acción. Responde a la paradoja de que las circunstancias artificiales pueden sacar a flote situaciones reales ocultas.

Cine directo: ("*Fly on the wall*") con las tecnologías más livianas, es más fácil registrar. Esta nueva capacidad técnica se traduce en una postura ideológica reflejada en la decidida voluntad del documentalista de no intervenir en los eventos que registra. Evita varias convenciones del documental: música, entrevistas, reconstrucción, comentario. Cero intervención, al punto de asemejarse a una cámara oculta. El cineasta directo no quiere diseñar patrones ni construir argumentos persuasivos, sino filmar la realidad sin tratar de controlarla, explicarla o darle forma. "La pura observación". Impresión de tiempo real.

Nichols: define los modos del documental como "formas básicas de organizar los textos en relación a ciertos rasgos o convenciones recurrentes". También los califica como "modos de representación que funcionan un poco como subgéneros del propio género documental".

Idea de que cada modo de documental va evolucionando con respecto al anterior y, por ende, cancelándolo de alguna forma.

Dice que el modo expositivo tiene dos variantes: la argumentativa y la poética, que es una versión mucho más libre y musical, y que desaparece históricamente cuando se fija el modelo expositivo canónico (argumentativo). Dice que "comparte un terreno común con la vanguardia modernista".

Estado presente del documental según él:

Modo expositivo (argumentativa según Nichols): característico de la etapa fundacional del documental. Se dirige al espectador directamente con una voz

desencarnada y llena de autoridad epistémica, una suerte de *voz de Dios*. Tiene una *retórica persuasiva* que le permite establecer juicios “bien fundados” sobre la realidad que presenta. Si hay entrevistas e imágenes, sirven para *subordinar a la argumentación*. Hay poco espacio para la pluralidad de voces o la ambigüedad. El montaje cumple una función retórica y ofrece una *continuidad proposicional*.

Modo interactivo (participativo según Nichols): *Testigo de un mundo histórico representado por un auténtico actor social*.

Modo reflexivo: se centra en los procesos, en la *relación entre el cineasta y el espectador*. Se plantea a sí mismo en su misma evocación de ser algo construido, y no una evocación directa de la realidad (a diferencia de los demás tipos de documental). Defecto (según Nichols): tiende a ser muy *abstracto* y perder de vista la realidad histórica. Se trata de poner en evidencia y desafiar la noción de verosimilitud que sustenta el “efecto de realidad” del documental, por medio de estrategias autorreflexivas. Puede ser también un texto ensayístico que utiliza el formato de la no ficción para proponer reflexiones o discutir ideas sin necesidad de recurrir a un extrañamiento de las normas de género, ni a desafiar su efecto de verosimilitud.

Modo performativo (Según Nichols, es una desviación del reflexivo): no tiene objetivo de desfamiliarizar las convenciones de género, sino *subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo*. Sus enunciados no son verificables más allá de la función que cumplen al anunciar una acción. Se desvía de la problemática de la veracidad, y prioriza la comunicación. Muestra la respuesta afectiva. El participante actúa.

Modo poético: *subraya las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética en cada film*. Acoge géneros y épocas muy diferentes a las del cine documental, y permite fusionar éste con la práctica experimental en búsqueda de cierta contigüidad.

No ficción contemporánea

Si bien se siguen haciendo documentales tradicionales, hay mucho avance y renovación en el cine de no ficción. Esta nueva corriente del cine de no ficción tiene alto interés en *explorar el conocimiento encarnado en el sujeto performativo*. No se preocupa en crear un modelo de objetividad, se presenta como algo construido haciendo énfasis en los protocolos previos (negociar con el sujeto).

Actualmente, se dan ciertas alteraciones de las fotografías clásicas que generan una baja del índice de realidad de la fotografía en sí mismo (ejemplo: Forrest Gump).

Igual, *lo verdaderamente preocupante no es la manipulación de las imágenes, sino del discurso*.

Hoy en día, el cine documental tiende a alejarse de los conceptos de “mosca en la pared” y “voz de Dios”, para dirigirse a algo más **personalizado y flexible**. Además, por la democratización de la tecnología hay muchísimos **documentales y registros caseros**. Lo que entra en juego es cómo afecta la subjetividad en el cine reflexivo.

Fake o mockumentary / falso documental:

Tiene que ser deliberado, y consciente de sí mismo. Característico de la ficción posmoderna. **El fake es un síntoma de la posmodernidad** llegando al documental. A través de sus parodias, denuncian los clichés y develan la hipocresía del documental clásico en cuanto a su posición con el realismo.

¿Primer fake per se fue Guerra de los Mundos de Orson Wells? Probablemente sí, pero claro que hubieron fake news de guerra y eso antes.

-

Material de archivo:

En el documental clásico, el material de archivo suele tener el mismo sentido que esos fragmentos “documentales” expositivos, o que en secuencias de collage. Pero hay un subgénero donde el archivo se usa menos para legitimar que para producir un efecto persuasivo o retórico: en el film de montaje o compilation film. **Se resignifican o desvían los significados** de los viejos materiales de archivo, mediante el montaje.

Pueden usarse imágenes históricas o home movies. Cuando se usa el primero, se tiende a emitir algún tipo de denuncia; mientras que, cuando se usa el segundo, una recuperación de una memoria perdida. En este último, se enfatiza la “tenebrosa” relación del cine con el tiempo, su capacidad de embalsamamiento.

La utilización de cualquier tipo de material de archivo en el cine documental, implica la superación del paradigma del cine de observación.

FAROCKI: Desconfiar de las Imágenes

El autor explica algunos usos de la tecnología que se emplea para cuestiones relacionadas a las ventas, las guerras, tratamientos psicológicos; por medio de videojuegos, realidad virtual, animaciones digitales

TRABAJADORES SALIENDO DE LA FÁBRICA (pág. 177-pdf)

-La película *La sortie des usines* Lumière à Lyon de los hermanos Louis y Auguste Lumière (1895) dura cuarenta y cinco segundos y muestra a unos cien empleados de la fábrica de artículos fotográficos de Lyon-Montplaisir saliendo de la fábrica por dos portones y abandonando la imagen por ambos lados.

-En los avisos publicitarios hay dos temas que producen pavor: la muerte y el trabajo fabril

-En 1895, la cámara de los Lumière enfocó al portón de la fábrica, y se convirtió en la precursora de las tantísimas cámaras de vigilancia que hoy en día producen a ciegas y automáticamente una cantidad infinita de imágenes para proteger la propiedad privada.

-sensores automáticos de movimiento (Video Motion Detection): estas cámaras pueden desestimar un cambio en la iluminación o en el contraste y están programadas para poder diferenciar un movimiento irrelevante de una amenaza real.

-Así se preanuncia la creación de un nuevo tipo de archivo, una futura biblioteca de imágenes en movimiento donde se puedan consultar los elementos de una imagen.

-El cine sobre el trabajo o el trabajador no se ha constituido en un género central, y el espacio frente a la fábrica quedó relegado a un lugar secundario. La mayoría de las películas narran aquella parte de la vida que está después del trabajo.

- Pero la cámara de cine siempre ha estado capturada por el movimiento.

-Esta adicción al movimiento dispone cada vez de menos material, pudiendo conducir al cine hacia su autodestrucción.

-Antes de que la dirección cinematográfica comenzara a intervenir para condensar la acción, ya existía un orden industrial que sincronizaba la vida de los individuos.

↳ Fue por este orden preestablecido que salieron en un momento determinado y allí estaban las puertas de la fábrica para capturarlos como dentro de un marco.

↳ La cámara de los Lumière todavía no contaba con visor y, por lo tanto, no podían estar seguros del encuadre, pero con las puertas de la fábrica se concibió la noción de un encuadre del que no se puede dudar.

-los individuos que atraviesan el portón tienen en común algo fundamental.

-Siempre representando nociones como las de "explotados", "proletariado industrial", "trabajadores del puño" o "sociedad de masas".

↳ la apariencia colectiva no dura mucho. Los obreros se transforman en individuos ni bien cruzan el portón: esa es

la parte de sus vidas que recupera la mayoría de las películas de ficción.

-El capital no pretende que los esclavos del trabajo tengan una apariencia uniforme.

-Como la imagen de lo colectivo no se sostiene después de abandonar la fábrica, esta figura retórica por lo general aparece al principio o al final de una película.

-El *portón* constituye el límite entre la esfera resguardada de producción y el espacio público,

-Existen tantas personas que no pueden encontrar ni un trabajo ni un lugar en la sociedad del trabajo que hay que preguntarse cómo se podría realizar una revolución social en ese contexto. (1933-pudovkin)

-Las estrellas de cine que llegan al mundo proletario son gente importante al estilo feudal. Su experiencia es similar a la de los reyes que se apartan del camino en las cacerías y aprenden qué es el hambre.

-Los grandes actos de violencia de este siglo, las guerras civiles y las guerras mundiales, los campos de detención para la reeducación y el exterminio, muchas veces tenían que ver íntimamente con el modo de producción industrial y sus crisis. Muchos conflictos están relacionados con eso, pero todo ocurre muy lejos del escenario de la fábrica.

-reuní, estudie y compare estas y muchas otras imágenes que retomaban el tema de la primera película de la historia del cine y realicé con ellas: *Trabajadores saliendo de la fábrica* (1995).

↳El montaje del film tuvo sobre mí un efecto *totalizador*: una vez que tuve el montaje a la vista, me asaltó la idea de que *el cine había trabajado durante cien años sobre un único tema*.

↳El cine se inventó cuando ya no se podía creer en esa perfección.

-las imágenes cinematográficas capturan ideas y son capturadas por ellas.

↳Vemos que la determinación con la que los obreros y las obreras realizan sus movimientos tiene un carácter simbólico, que el movimiento humano allí visible *representa los movimientos ausentes e invisibles de los bienes, el capital y las ideas que circulan en la industria*.

MIRADAS QUE CONTROLAN (pág. 187 – pdf)

-En enero comencé con Cathy Crane, en los Estados Unidos, la investigación para una película con el título provisorio de *Imágenes de prisión*.

-[...]el guardia hará un llamado de advertencia y disparará una vez con balas de goma. Si los presos no cortan la pelea, el guardia utilizará balas de plomo. Las imágenes son mudas, del disparo solo vemos el humo de la pólvora que cruza la imagen. La cámara y el arma están al lado, el campo visual y el campo de tiro son iguales.

↳Se ve que el patio fue construido en forma de segmentos circulares para que nadie pudiera resguardarse de las miradas o de las balas.

-Los presos integran *Prison Gangs*. Cumplen largas condenas y están encerrados y alejados del mundo en las cárceles de máxima seguridad. No tienen mucho más que sus cuerpos, [...]. Para ellos el *honor* es más importante que la vida y pelean aunque saben que recibirán un disparo.

-Para ahorrar material, las cintas de las cámaras de seguridad funcionan a una velocidad reducida.

↳Las peleas en el patio parecen salidas de un videojuego barato. Es difícil imaginarse una representación menos dramática de la muerte. (Registros).

PLANO AMERICANO NOTAS ACERCA DE UNA PELÍCULA SOBRE CENTROS COMERCIALES

-*AnySite* -> mapa electrónico- Al clicar en una posición específica, se selecciona la ubicación del negocio, en nuestro caso un *centro comercial*.

↳El programa calcula los datos demográficos de los alrededores y nos muestra el poder adquisitivo de la población radicada entre una y doscientas cincuenta millas a la redonda. El cálculo también tiene en cuenta la oferta de locales ya existentes y qué rutas prefieren utilizar los habitantes.

↳Los mapas electrónicos son un desarrollo militar que se utilizaba en un principio para controlar los misiles de crucero.

-*Emplazamiento*-> El centro de compras periférico es autosuficiente. Es el lugar de la abundancia y de la densidad urbana en una periferia vacía.

-*CAP Risk* es otro mapa electrónico que promedia los datos demográficos de los barrios para poder realizar predicciones sobre la delincuencia.

-*Exterior* -> los centros comerciales *no necesitan ventanas* por lo que no hay ningún elemento funcional que sirva para estructurar las fachadas.

↳En los Estados Unidos la mayoría de los centros comerciales está fuera de las ciudades y hay que llegar en auto, por eso en general los edificios están rodeados de varios *niveles de estacionamiento* ubicados en diferentes pisos.

↳A los centros comerciales les falta el elemento repetitivo que podría utilizarse para representar el todo.

-Aunque un centro comercial tenga una fachada que lo distingue, de todos modos esta sigue siendo completamente externa. [...] Como si tuviéramos que tomar una decisión: quedarnos afuera o ingresar al hábitat del centro comercial.

-**Entrada**. En general los centros comerciales no tienen entradas muy impactantes, lo que también podría significar que tienen conciencia de su poder de atracción y eligen expresarlo de esa manera.

-**Umbral**. **Victor Gruen**, el pionero austríaco de los centros comerciales, quería lograr que el público entrara en una suerte de trance ni bien atravesara el umbral. De ahí proviene el denominado "*efecto Gruen*".

-**People Counter**. Las cámaras de video vigilan las entradas y un dispositivo transforma las figuras humanas en cifras.

-**Ralentización**->**Preisser** diseñó un código para la circulación peatonal: ¿qué distancia debe haber entre dos visitantes al caminar o cuando uno de ellos se adelanta al otro?

↳El objetivo es que la cantidad de personas presentes en el lugar no genere ni una sensación de opresión ni de vacío.

↳La distancia ideal sería aquella en la que un visitante vea desde la cabeza hasta más o menos las rodillas del otro.

-¿**Hacia dónde?** -> Cuando entramos a un centro comercial por lo general dirigimos la mirada *primero hacia la derecha*. **Bing** dice que la explicación de este fenómeno es que el actual peatón está completamente condicionado por sus *costumbres automovilísticas*.

-En el *camino al trabajo* deberían ofrecerse, principalmente, artículos para el desayuno y el almuerzo, así como algunos regalos de bajo precio [...]. Los negocios de ropa y alimentos conviene situarlos en el lado de la calzada por donde se *regresa al hogar*.

↳La disposición de los negocios dentro de un centro comercial debe hacerse de la misma manera, estableciendo un vínculo entre las necesidades y las subnecesidades.

Encuesta.-> El experimento muestra que las mujeres jóvenes prefieren ayudar primero a las mujeres jóvenes y los hombres mayores a los hombres mayores, etc. Además que el contexto ejerce una influencia.

↳Este experimento encubierto se emplea para evaluar los distintos ambientes del centro comercial.

Gilbram ->el olor a comida perjudica la venta de ropa y que el aroma de las esencias de baño, por el contrario, es el mejor estímulo para las compras.

Tenant Mix -> cómo recombinar a sus inquilinos. La disposición de los locales sigue ciertas reglas y las trasciende.

↳Gilbram trabaja como consultor para centros comerciales de crecimiento negativo. En general su primer paso consiste en colocar unos andamios para transmitir la imagen de cambio, de *relanzamiento*.

-**Ciclos**. Siguiendo a **Spengler, Sylvia Berger-Stüssgen** aplica la noción de ciclo vital a los centros comerciales: 1) *fase inductoria*, 2) *fase de crecimiento*, 3) *fase madurativa*, 4) *fase degenerativa*.

-**Sondeo**. -> En cámara rápida se puede ver el flujo de visitantes, los lugares no frecuentados, los sitios por donde pasan sin detenerse o dónde se junta una muchedumbre sin haber un local a la vista.

↳los amplios pasillos que recorren un centro comercial casi siempre están llenos de *obstáculos*: macetas, asientos, etc. Incluso las alfombras o los colores del suelo sirven para *conducir el caudal de peatones*.

-**Tierra de nadie**.-> Los centros comerciales declaran tierra de nadie todo lo que se encuentra *fuera de su radio de acción*.

-**Palmeras**. -> son troncos disecados con ramas conservadas con alambre para que se las pueda doblar como más les guste.

-**Cúpula**. -> Una veneración del Panteón romano, una unión simbólica y real del cielo y de la tierra.

-**Ocho segundos**-> precisa un peatón promedio para pasar por delante de una vidriera de tamaño estándar. En ese tiempo la exhibición de productos debe *lograr atraer la atención del público*. Por eso el local debe tratar de *generar una impresión previa con su presentación y su gráfica*.

-**Laboratorio**. -> *Comportamiento impulsivo*: ¿por qué motivos se compra algo que no se había planificado adquirir? El motivo principal se relaciona con la *disposición de los productos* o con el modo en que se logra estimular la compra de un objeto mientras se espera en la cola de la caja. etc.

-**Disposición**. -> La disposición de un producto determinado en un estante también es un arte.

↳ Especialistas que pueden diseñar las góndolas mediante programas informáticos. Allí hay muchas reglas en funcionamiento, como la dirección de la mirada de izquierda a derecha que indica que el artículo más caro debe estar a la derecha.

-**Klever-kart** -> es un carrito de compras "inteligente". Se puede ver dónde se detiene cada cliente, qué productos coloca en el carrito y cuáles vuelve a colocar en el estante.

↳ Las empresas que fabrican actualmente los equipos electrónicos avanzados de control de ventas también producían antes tecnología militar.

-**Miradas**. -> Según **Joseph Weishar** -> La mirada debe sentirse atraída por lo expuesto en el fondo del local.

-Catedrales. [...] Hoy el lugar de la sexualidad ha sido ocupado por el deseo de consumo.

LA GUERRA SIEMPRE ENCUENTRA UNA SALIDA

-1920, Estados Unidos las tomas cinematográficas realizadas desde una posición que una persona generalmente no adopta.

↳ como imágenes desde debajo de un tren -> *phantom shots*

-En el cine narrativo las imágenes hechas desde la posición de una persona se denominan *subjetivas*.

-Las imágenes desde la perspectiva de una bomba se podrían interpretar como una *subjetiva fantasma*.

↳ Algo nuevo, representaba una realidad de la que no se sabía nada desde la aparición de los misiles de crucero en los años ochenta.

Las imágenes aparecían unidas a la frase "*armas inteligentes*", vinculando así de manera irreflexiva la *noción de inteligencia con una noción de subjetividad*.

-Las *animaciones*, hechas a mano o generadas por computadora, recurren con frecuencia a *perspectivas complicadas* o directamente imposibles para una cámara de cine.

↳ Ej: La vista de una bala disparada desde un revólver.

↳ Los dibujos animados reclaman una *ubicuidad del punto de vista* que el cine, su competidor, no posee.

-Las animaciones por computadora afirman indirectamente la insuficiencia de la imagen fotográfica.

-La creencia generalizada de que las computadoras son el medio ideal, queda en evidencia que las *animaciones generadas por computadora* se consideran a sí mismas *representaciones ideales del mundo*.

-La guerra se mostraba como si fuera un juego de niños.

-En las imágenes con la mira en el centro en general no vemos personas. -El campo de batalla se muestra desierto.

↳ Hoy los archivos militares ya no proveen imágenes en las que se vean vehículos, imágenes que lleven a concluir forzosamente la *presencia humana* en la zona del impacto. Mucho menos, imágenes que muestren personas desarmadas en la zona del ataque.

↳ Las tácticas de producción de información coinciden con las tácticas de guerra. Las imágenes que recibimos son producidas y controladas políticamente por los militares.

-Productoras-> además de la película, realicen una película sobre la producción de la película tendiendo a conservar en sus manos el control de la información sobre el producto.

↳ las Guerras de Irak tenían una policía visual. En la primera de las guerras, actuaba siguiendo el esquema del policía bueno y el policía malo.

↳ Irak era el policía malo que mantenía a los medios alejados del campo de batalla

↳ EEUU excluía a los medios con el uso de "bombas filmadoras". Contienen una cámara pero no hay lugar para un periodista independiente.

-Los corresponsales en Bagdad integraban la reserva táctica de una estrategia de guerra bastante contradictoria del régimen de Saddam: por un lado, se debía ocultar la inferioridad del lado iraquí, por el otro, debía denunciarse públicamente el carácter inhumano de la incursión bélica de los Aliados.

-La primera imagen capturada por una cámara alojada en un proyectil es de 1942. Las imágenes fueron transmitidas por radiofrecuencia al avión escolta después de que arrojara la bomba y se alejara.

↳ Filmada en el momento por uno de los técnicos con una Bolex directamente del monitor.

↳ La miniaturización de la cámara de televisión fue un gran paso tecnológico.

-En 1991, las imágenes de las puntas de los proyectiles y la expresión "armas inteligentes" lograron horrorizar y fascinar tanto porque con ellas las bombas ya no eran ciegas.

↳ La capacidad de reconocer (*pattern recognition*) y perseguir (*object tracking*) de las bombas "observadoras" amenaza con su infalibilidad.

-aproxima a la idea de un arma inteligente -> El simulador HIL (Hardware in the Loop) un equipo que se utiliza para testear el funcionamiento de los misiles, principalmente la comprobación automática del recorrido y la ubicación automática del blanco.

-Esta máquina-ojo dispone de algunas interfaces de búsqueda a través de las cuales observa las imágenes del mundo real.

-Las máquinas sensoriales reemplazarán el trabajo del ojo humano.

-Llamé "imágenes operativas" a estas imágenes que no están hechas para entretener ni para informar (*Ojo /Máquina*, Berlín, 2001).

↳ Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación.

-Si sentimos interés por las imágenes que integran una operación, nuestro interés más bien es el resultado del aluvión de imágenes no-operativas, del tedio por el metalenguaje.

-Se podría decir que con su sobreproducción la industria del cine y la televisión han agotado su material.

-exposición *Control Space* en Karlsruhe en 2001 → Las imágenes se ven o se archivan únicamente en casos excepcionales.

↳Esas imágenes desafían a los artistas que no se interesan por un trabajo puramente intencional, sino por encontrar *una belleza no calculada* por anticipado.

- **Heidi y Alvin Toffler** -> Los autores sostienen que existe una correspondencia obligada entre las técnicas de producción y de destrucción, entre la producción de bienes y la guerra.

- **Oerlikon-Bührle** -> Este paisaje sintético y desértico es el sitio justo para imaginarse una guerra pura donde para cada arma exista un anti-arma y para ella, a su vez, un anti-anti-arma que le responda.

-Los productos de industria de la tecnología informática tienen una mayor capacidad de duración que las de maquinarias de guerra, pero para no obstruir el *funcionamiento del mercado* se realizan *campañas morales* que los presentan como *anticuados* y *logran reemplazarlos por nuevos*.

↳Se sostiene que la importancia creciente de la *producción de bienes informáticos*, tendientes a la inmaterialidad, fue la causa de la caída repentina de la Unión Soviética.

-En la industria de la tecnología informática, incluso la competencia ha dejado de ser necesaria.

-A la industria armamentística, por el contrario, le cuesta fundamentar la creación de nuevos productos, le hace falta el enemigo que produzca el anti-arma y transforme en necesaria el anti-anti-arma.

-la guerra posee una *capacidad de inventiva* increíble cuando se pone en juego su propia subsistencia. Aunque ya no quede nadie que desee su continuidad, la guerra intentará murar hacia una *guerra automática* en un campo de batalla vacío y desértico. Hablo aquí desde la *perspectiva fantasma* de la guerra, desde una perspectiva subjetiva imaginada.

-Considerando la relación *entre producción y destrucción*, podría pensar esta analogía: mientras en los *países ricos* las *fábricas están cada vez más vacías*, en los *países pobres* cada vez *hay más personas que efectúan trabajos mecánicos*.

- Guerra del Golfo de 1991 -> [...] Las personas siguen siendo seres políticos, pueden conversar y criticar las imágenes.

-En 2003 ya no se vieron tanto las imágenes de las puntas de los proyectiles. Tampoco se hablaba de armas inteligentes, sino de *armas de precisión*.

-La intención era que *la idea* de las bombas observadoras fuera tan *normal* que solo hiciera falta *la persona que las encargara, las desarrollara o las pagara*. dado que la bomba prácticamente *ya existía incluso antes de su creación*.

-Las imágenes del lenguaje-objeto se diferencian gradualmente de las metalingüísticas, así como la estética de las máquinas se distancia de la estética de los bienes de uso.

-imágenes aéreas de la primera Guerra del Golfo se remonta al trabajo para mi película *Imágenes del mundo y epitafios de guerra* (1988).

↳Esas imágenes me parecieron un medio apropiado para mostrar los campos por la *distancia que mantienen de las víctimas*.

↳Más apropiadas que las imágenes de cerca donde se volvía a ejercer *violencia simbólica* sobre las víctimas.

↳Es inevitable que aparezca la barbarie aunque se intente ser humano.

-Hoy todavía cuesta más creer en la inmediatez, al menos en el sentido de que no puede haber nada nuevo que sea anunciado en imágenes.

- Florida -> película de promoción de *Texas Instruments*: unos bombarderos B-52 en cámara lenta de los que caen unas bombas. Lo opuesto de una imagen operativa. Una imagen que debe asustar y entretener, en la medida de lo posible de forma simultánea.

- [...] la reducción de la cantidad de bombas produce un *retroceso en los ingresos*.

↳ Se buscará comercializar menos *hardware* y *más control*. Pero solo se puede vender más control si se dispone de una diferenciación clara entre quiénes son los amigos y quiénes los enemigos.

↳ La *economía*, al menos la del fabricante de armas, *pide guerras con objetivos humanitarios*.

Clase 12

LOSILLA: Tautología y metacine.

El posmodernismo cinematográfico de los 80 puede hoy contemplarse en el fondo como una mera *repetición de esquemas*, un comentario irónico sobre el propio pasado del cine y los mecanismos que ha ido inventando a lo largo de los años.

La conversión del concepto del cine dentro del cine en fundamento y razón de ser del cine mismo, y la promulgación de una ley no escrita según la cual *ya no hacía falta mostrar una cámara o una pantalla en una película para que ésta pudiera hablar de cine*.

Discurso en los 80: el *enfrentamiento entre lo real y su réplica*, entre un universo de ilusiones y lo que pretendía reflejar, oposición creada a su vez en dos situaciones concretas y características: el discurso sobre el mundo físico del cine -ante todo Hollywood- y el discurso sobre la realidad y la apariencia.

Estos dos conceptos se vinculan con otra idea: un vigoroso relato del Hollywood dorado, a su propio reflejo en un universo ya decadente y marchito, donde *importa más la sombra que la propia figura que la proyecta*, la apariencia que la realidad que la sustenta. Esta línea alcanza su culminación en la vorágine de los años 50, cuando muere el clasicismo. Si el **clasicismo** establecía una relación de poder dialéctica con la realidad, el **manierismo** la aborda ya de igual a igual, pues el cine ha alcanzado ya ese estadio en el que *su propio mecanismo de reproducción se revela*, se autoexpone ante

el espectador, como simple imitador de la naturaleza. A partir de esto, Hollywood lanza películas donde se contempla a sí mismo desde dentro, y el cine empieza a tomar conciencia de sí mismo como arte. En esta época, el cine quiere posicionarse al nivel del resto de las artes, lo cuál lo lleva a olvidarse de su propia especificidad. Lucha del ideal contra la realidad.

El proceso que va desde el tratamiento del *cine dentro del cine* como puro idealismo tautológico hasta su aprehensión como mecanismo de conocimiento del medio y de la realidad, de comentario sobre el propio arte y su relación dialéctica con el exterior, es en realidad un itinerario que debe pasar forzosamente por el cine entendido como descubrimiento del efecto de las cosas en uno mismo, etapa inmediatamente previa a la del cine entendido como descubrimiento de las cosas en sí mismas, que es hacia donde parece dirigirse el cine moderno. El cine dentro del cine ya no es un hecho meramente tautológico, como ocurría con el manierismo de los 50, en cambio debe conducirnos a la conclusión de que la revelación de la realidad por parte del cine no pasa por un acto de transformación mágica. La mostración del cine en el interior del cine alcanza así el estadio de la modernidad, de la simple **tautología convertida en metacine**.

Subjetivismo al objetivismo, del idealismo al materialismo, de la tautología al metacine.

CANET: El metacine como práctica cinematográfica

Metaficción: «el común denominador de [esta práctica] es cómo se crea ficción al tiempo que se hacen declaraciones sobre la creación de esa ficción». Son dos los procesos que conviven en este quehacer: por un lado, *la creación* y, por otro, *la crítica*.

Aunque parezca que el metacine haya nacido con la posmodernidad cinematográfica, más bien se trata de una tendencia que ha recorrido la historia del cine. Sin embargo, con la posmodernidad ha alcanzado mayor popularidad; hasta tal punto que podemos afirmar que la práctica meta cinematográfica es uno de los síntomas de la misma. «El texto posmoderno ideal es, pues, un “metatexto”, o sea, un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto auto-reflexivo y auto-referencial».

Antes de la posmodernidad llegó la modernidad, y con ella una postura abiertamente crítica sobre lo que significaba e implicaba cierta práctica cinematográfica: aquella que resultaba excesivamente industrializada y amanerada.

El objetivo de este artículo (el de Canet) es justificar una tipología de las diferentes formas de abordar la práctica meta cinematográfica y estudiar cómo son actualizadas en la contemporaneidad cinematográfica.

Se propone que el metacine se puede dividir en dos categorías genéricas que describen las dos prácticas básicas que lo definen, esto es, la «*reflexividad cinematográfica*» y la «*reflexividad fílmica*». Mientras la primera se centra en los procesos y mecanismos de creación y recepción cinematográficos, la segunda dirige su mirada hacia la herencia fílmica. Se puede optar por una, por otra o (más raramente) por ambas.

Reflexividad cinematográfica

En la medida en que el cine se iba configurando como industria, la mirada se fue desviando de los propios mecanismos fílmicos hacia las características que iban definiendo la floreciente industria. «Películas de Hollywood que tienen el propio Hollywood como tema y que se centran, adecuada o inadecuadamente, crítica o acriticamente, en el proceso de producción de una película». En los 50, la reflexividad propuesta no es tan condescendiente, sino todo lo contrario: surge como crítica al statu quo imperante.

Otra de las categorías que podemos distinguir dentro de la reflexividad cinematográfica es la formada por aquellas películas que narran las dificultades que deben ser superadas para que un proyecto cinematográfico llegue a buen puerto.

De este modo, se puede hablar de dos prácticas: por un lado, aquella que hace visible el proceso de creación de una película (la creación de un enunciado) y, por otro, aquella que lo hace de la propia película, es decir, de su propio enunciado.

Reflexividad fílmica

No se centra tanto en la creación como en la apropiación de la herencia cinematográfica. A diferencia de la anterior, la mirada no se dirige hacia el proceso de construcción de una película o de la película en sí, sino, hacia «el juego de espejos que una película mantiene con otras». La constante interpretación de la historia fílmica, es un ejercicio de reciclaje del pasado en el presente.

La reflexividad fílmica nos conduce irremediabilmente hacia el concepto de intertextualidad.

La mirada retrospectiva a la herencia cinematográfica puede ser articulada siguiendo dos estrategias: por un lado, la «*reescenificación*» (la llamaremos *alusión reescenificada*), de ese pasado cinematográfico en el presente diegético; y, por otro, la apropiación de este y el modo en que dialoga con el material no apropiado («*apropiacionismo*»).

La apropiación puede no justificarse diegéticamente, sino formar parte de la estrategia discursiva que se articula en la película.

Conclusión

Aunque su articulación puede resultar más o menos determinante, una de las características que definen el metacine es la reflexividad, esté dirigida hacia el propio proceso creativo («*reflexividad cinematográfica*»), o hacia la herencia cinematográfica («*reflexividad fílmica*»).

MACHADO:

Pre-cine y Post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales

Es imposible constatar fechas concretas referidas a los inicios del cine. No podemos limitarnos a nombrar eventos cuyas fechas se conocen. El hombre de las cavernas hacía dibujos en la oscuridad de ellas para generar un pseudo cine, no tenían las herramientas para hacer cine, pero eran cineastas, o hacían "cine underground". "Cualquier marco cronológico del cine que elijan (los historiadores) como inaugural siempre será arbitrario, ya que el deseo y la búsqueda del cine son tan viejos como la misma civilización de la que somos hijos".

Lo que se reprime en la mayoría de los discursos históricos sobre el cine es lo que la sociedad reprimió en su propia historia del cine: el devenir del mundo de los sueños, el afloramiento del fantasma, la emergencia del imaginario y lo que tiene de gratuito, excéntrico y anhelante; todo esto es lo que constituyó el motor mismo del movimiento invisible que conduce al cine.

La historia técnica del cine, la historia de su productividad industrial, tiene poco que ofrecernos para una comprensión amplia de su nacimiento y del desarrollo.

Todos los hombres de ciencia que innovaron en el cine, son menos los padres del cine que la productividad industrial, la racionalización de la línea de montaje, del taylorismo, la ergonométrica y la robótica.

El cine fue "inventado" más o menos a ciegas, según un método empírico de prueba y error, porque, desde sus primeros prototipos experimentales, se apoyó en el soporte técnico equivocado. Esto viene a demostrar que las máquinas pueden funcionar aun cuando las teorías en las que se basan están equivocadas.

El fenómeno de la persistencia de la retina no tiene nada que ver con la síntesis del movimiento. Lo que salvó al cine como inversión técnica fue la existencia de un intervalo negro entre la proyección de un fotograma y otro, intervalo que permitía atenuar la imagen persistente que era retenida por los ojos.

Fenómeno phi: si dos estímulos se exponen ante los ojos en diferentes posiciones, uno después de otro y en pequeños intervalos de tiempo, los observadores notan un solo estímulo que se mueve de su posición inicial a una segunda (es una producción de la psiquis y no una ilusión del ojo).

Algunos residuos de discontinuidad permanecen hoy; entre los cuales podemos citar a la sobrexposición y al efectoestroboscópico. Anomalías de este tipo denuncian la naturaleza discontinua y fragmentaria de la base técnica del cine, naturaleza que precisa disimularse en todas sus instancias, a fin de que el desplazamiento de los fotogramas en el tiempo no traicione la transparencia deseada por el cine.

El cine trabaja con un movimiento falso, con la ilusión de movimiento, ya que si lo que hace es congelar instantes, a su vez bastante cercanos entre sí, el movimiento es lo que se produce entre estos instantes congelados, y esto es justamente lo que el cine no muestra. De ahí que la ilusión cinematográfica opera como movimiento abstracto.

CINE: sistema particular de recursos expresivos que tiene, por un lado, la síntesis del movimiento y la duración por la rápida exhibición de las imágenes fijas separadas y, por el otro, la proyección de estas imágenes sobre una pantalla blanca instalada dentro de una sala oscura, con su acompañamiento sonoro, para una gran audiencia. Arte del simulacro, de la apariencia, que pone a pulular dobles “copias degeneradas”, imperio de los sentidos, hacia donde una población inicialmente marginada y ofendida acudía en grupos en busca de evasión y refugio.

-

Eduardo Russo:

Lo viejo y lo nuevo ¿Que es del cine en la era post-cine?

El cine es una forma artística. Condición constituyente de haber sido inventado como máquina de visión, por el afán de conocimiento del mundo visible, por su pertenencia al complejo mundo de las imágenes técnicas y necesitado de una operatoria maquina para que sus imágenes puedan *suced*er, más en términos de acontecimientos temporarios que de objetos palpables a atesorar. Se lo puede observar aún demasiado joven, pero para otros es demasiado viejo.

Cierto optimismo a un arte de masas en expansión y ligado a la fe en el progreso técnico, hicieron dominar a las décadas que siguieron. El asentamiento de eso que hasta hoy es llamado como cine clásico, fue una experiencia que disimuló esa fragilidad inicial. Algo pasaría a mediados del siglo pasado que iba a marcar el inicio de una conciencia abrupta de pérdida en el seno del arte cinematográfico. Fue un conjunto de cuestiones, todas relacionadas: de orden técnico, culturales en sentido amplio, y de cuño estético. Conciencia de algo que comenzaba a plantear una falla misma en el cuerpo mismo del cine fue agudizada por algunos cineastas y críticos. Abarcaba el campo cinematográfico o bien un terreno mayor que hacía a un ensanchamiento de la iconosfera, ese universo de imágenes técnicas que en aquella década del cincuenta incorporaba la expansión de la imagen electrónica bajo el modo de la instalación a escala planetaria de la televisión como medio de

comunicación masiva. Luego de ser considerado como arte decisivo y formador de conciencias en la posguerra y de la mano de movimientos como el neorrealismo italiano, con su propuesta de reconexión reparadora entre cine y mundo, el cine vivió el drama de un desplazamiento. La misma teoría y la incipiente investigación académica vivieron lo que implicó esa ola expansiva de una televisión joven, buscando un lugar que no renegaba de las transacciones con el cine, tomándolo como insumo o como referencia tan decisiva como igualada con aquella de la radio, el periódico o innumerables formas del espectáculo que canibalizó de modo casi espontáneo en su primera década. La naciente filmología unificó el esfuerzo de psicólogos, filósofos, antropólogos y otros científicos sociales en el afán de entender el papel del cine en el mundo contemporáneo luego del trauma de la guerra. Souriau legitimaba al cine, en un mismo movimiento, como forma artística mayor y como fuerza social determinante en el mundo contemporáneo. La impresión de realidad en la imagen cinematográfica, la actividad del espectador, las aventuras del espacio y tiempo en el film, la imaginación, lo fantástico y lo maravilloso, la poesía cinematográfica y la integración de imagen y sonido eran allí examinadas. Señales de ciertas fisuras ya perceptibles para aquellos atentos a las manifestaciones de modernidad cinematográfica ya frecuentes en la pantalla. El esfuerzo filmológico fue de algún modo clausurado en esos años. El cine, de ser un medio estrella y arte mayor en el universo estético del siglo, había pasado a ocupar un lugar más restringido, como máquina de y como un arte de masas, pero en crisis, vinculado a ciertas dramáticas transformaciones del hombre contemporáneo luego de los campos de exterminio, de la bomba atómica, de la devastación masiva y la amenaza pendiente de una aniquilación definitiva para la cual, en lo técnico, ya estaban dadas las condiciones. El cine ya no imperaba solo en el mundo de las imágenes que aparecían en pantalla. Otras imágenes desde pequeñas e inestables pantallas multiplicaban la experiencia audiovisual de modo algo incierto, aunque ya evidente. Al inicio de la década siguiente, Cohen-Séat junto a Pierre Fougeyrollas ya marcaban claramente el tránsito desde la consideración de centralidad en el cine, a una iconosfera donde la imagen electrónica, especialmente impulsada en el plano de las masas y las técnicas, tomaba la primacía en lo que se pensaba ya como la “acción sobre el hombre” de un medio masivo que iba a configurar desde otro tipo de pantallas la segunda mitad del siglo.

En la misma afirmación de un universo audiovisual más complejo que el de la primera mitad de la centuria, un cierto estado de ánimo post-cine se había instalado, desde los mismos inicios de la década del sesenta, en el seno de las ciencias sociales. Otros signos inquietantes habían marcado, bajo la figura dramática de una “muerte del cine”, la de una prolongada idea que acompaña la trayectoria íntegra del pensamiento cinematográfico, una conciencia de fugacidad, la evidencia de cierta condición efímera inherente a este arte de la modernidad cuyas imágenes se deterioran en el acto mismo de cada proyección, o son acechadas implacablemente por todo tipo de factores degradantes en su misma situación de almacenamiento, a lo largo de períodos de tiempo medidos en pocas décadas. Un arte moderno, joven

y mal dispuesto al envejecimiento. Un arte del presente, pero con poca perspectiva de futuro. Pueden fecharse en el mismo apogeo del estudio científico y humanístico de los filmólogos los primeros síntomas de un “cierre”, bajo la forma de una vanguardia tardía. Debord: “El cine está muerto; no puede haber más cine”. La demanda de Debord por una negación superadora del cine no era raro. Desde un terreno muy distinto y apelando a otras razones, pero entre las cuales había también una crítica consistente al espectáculo convencional, Roberto Rossellini fue uno de los primeros cineastas modernos en arribar a la idea de un posible post-cine que para él estaba a punto de abrirse por medio de la pantalla y en el seno de la misma institución televisiva.

En 1963 Rossellini abandona el cine. Este es también el año del reflujo del primer nuevo cine de Europa Occidental, la *nouvelle vague*. Lang: “Debe terminarse lo que se ha comenzado”, un cine herido de muerte, en estado terminal. Rossellini mira hacia una imagen electrónica que juzga el futuro: *“Cine y televisión: la televisión constituye en la actualidad el más potente y sugestivo de estos dos medios de comunicación porque dispone de una audiencia mucho mayor. La televisión debería ser el medio más adecuado para promover una educación integral, es decir, un nuevo concepto de vida para el pueblo.*

Rossellini fue a la televisión lo que Eisenstein había sido para el cine: solitarios fundadores de prácticas que intentaron redefinir el perfil de un medio y la misma condición de sus espectadores, aunando imagen y conocimiento. El pasaje de Rossellini hacia la televisión también puede ser considerado, desde otro ángulo, como la prosecución lógica de lo iniciado en el cine dos décadas atrás, bajo otro entorno tecnológico, discursivo y de relación con sus espectadores. Cabe pensar la existencia de una dimensión transmediática en su producción, que permite dar cuenta no sólo de lo que cambió en esa mudanza, sino también de lo que continuó vigente en plena transformación.

Desde los años sesenta, asomaba ese ánimo ligado a la clausura de un tipo de cine, y de una idea del cine, llamado clásico. Influyó una asunción de ciertas paradojas inherentes a los “nuevos cines”, tensados entre su agotamiento por la persistencia en los márgenes o su cooptación por un mercado con grandes capacidades de asimilación, transformando los gestos y formas más desafiantes en un novedoso tipo de mercancía.

Los ochenta fueron al comienzo ambiguos en cuanto al ánimo de un nuevo tipo de espectáculo ya unificado, cine-televisivo, junto al lamento multiplicado de aquellos que diagnosticaban la definitiva “muerte del cine”. No parecía cuestión de tecnología (la televisión, el video) como de una avería imaginaria, una potencia imaginaria agotada en el imperio de *otras* imágenes. “Post” adquiriría un sesgo de Post-mortem. Los años siguientes re enfocaron la cuestión a ciertas evidencias de revolución en las técnicas y las prácticas. El culto a un progreso técnico y superador de etapas obsoletas. Al cierre del siglo Robert Stam hacía un diagnóstico: *“la situación actual*

recuerda a los inicios del cine como medio. El "pre-cine" y el "post cine" han llegado a parecerse entre sí. [Entonces, como ahora], todo parecía posible, el cine "lindaba" con un amplio espectro de dispositivos de simulación, el lugar preeminente del cine entre las artes mediáticas no parecía inevitable ni claro. el cine colindaba con los experimentos científicos, el género burlesco y las barracas de feria, las nuevas formas de post-cine limitan con la compra desde el hogar, los videojuegos y los cd-rom.

Stam pasa revista a las transformaciones abiertas en lo audiovisual por la digitalización creciente, la pérdida de indexicalidad relativa al abandono de la imagen fotográfica tradicional, de origen fotoquímico, los sistemas de recepción tanto hogareños como en sala, las fronteras desplazadas en cuanto a la representación y actividad del espectador. Estas posibilidades han desembocado en un discurso eufórico de la novedad, que en ciertos aspectos remite al que celebró la llegada del cine un siglo antes.

Peter Greenaway decía que todo lenguaje artístico tiene tres períodos: la aparición, la consolidación y finalmente el declive. En el caso del cine, él ponía como emblemas de cada uno a Eisenstein, Welles y Godard. En la década de los diez y los veinte se crea el lenguaje cinematográfico clásico, y en los sesenta se empezaron a repensar sus fundamentos. Se podría decir que estamos donde estaba el cine en 1905: ya había cierto lenguaje, pero unos años después apareció algo distinto. Creo que estamos sólo en el principio.

Planteo de Greenaway sobre la muerte del cine basado en la hipótesis de un ciclo de vida que cumpliría cada forma artística. En los últimos tiempos sus argumentos han girado hacia una fundamentación más bien tecno-social. En 2007, Greenaway comparaba a los actuales movimientos del cine con los últimos coletazos de un dinosaurio afectado de muerte cerebral. "La fecha de defunción del cine fue el 31 de setiembre de 1983, cuando el control remoto fue introducido en el *living room*, porque ahora el cine tiene que ser interactivo, un arte multimedia". "Cada medio tiene que ser re-desarrollado, de otro modo todavía estaríamos mirando las pinturas de las cavernas. Los nuevos medios electrónicos significan que se ha ampliado el potencial de expansión de lo que llamamos cine, muy rico de hecho". No cesa de oscilar entre denominar como cine a la institución representativo-narrativa-industrial canonizada desde los tiempos de Griffith hasta el paradigma del nuevo Hollywood, o llamar así a un arte de la imagen que puede implicar un campo más amplio desbordante de los preceptos de cierto tipo de relato o régimen figurativo. Riesgo de pensar en términos de ciclos de vida lo que parece algo relativo a una lógica fluida de elementos complejos, permanentemente dispuestos a la renovación y a la mutación. La posibilidad de considerar eso que históricamente hemos llamado cine como una parte restringida de un campo proteico que no depende de determinaciones tecnológicas o especificidades atadas a un tipo particular de máquinas. Youngblood: para él, cine era como la música. No

importaba tanto en qué instrumento podía ser ejecutada. En cuanto al cine podría ser en soporte fílmico, en video o en hologramas. Habría particularidades, pero en tanto forma artística residía en un terreno diferente al de su despliegue técnico. Youngblood recorría las posibilidades de un cine cibernético, un cine videográfico y un cine holográfico. La restricción residía en los términos del drama convencional, que proponía reemplazar por una nueva forma de experiencia para la que reclamaba la participación de dimensiones sinestésicas y la consideración de claras zonas *intermediales*. Machado destaca que además de ser un referente crucial en cuanto al despegue del cine respecto de su determinación por un paradigma fotográfico tradicional, el artista y teórico también lo es en cuanto a postularse como el primer pensador de la convergencia: *“Según Youngblood, podíamos pensar el cine de otra manera, como un cine lato sensu, siguiendo la etimología de la palabra (“escritura de movimiento”), que incluye todas las formas de expresión basadas en la imagen en movimiento, preferencialmente sincronizadas a una banda sonora. En ese sentido expandido de arte del movimiento, la televisión también pasa a ser cine, al igual que el video también lo es, y la multimedia también. Así, el cine encuentra una vitalidad nueva, que puede no sólo evitar su proceso de fosilización, como también garantizar su hegemonía sobre las demás formas de cultura.*

Chris Marker demostró los vasos comunicantes entre territorios que la tradición clasificatoria (sea como ejercicio intelectual, como necesidad técnica o de mercado) insistía en considerar como dotados de una especificidad irreductible. Raymond Bellour exploró estas experiencias que permiten pensar esa compleja constelación que acostumbramos llamar cine, y cómo desafía permanentemente su consideración como un espacio con reglas fijas y fronteras rigurosamente cartografiadas. Durante largo tiempo la tendencia predominante fue, a lo largo de distintas líneas de estudio pensar el cine en términos de cierta especificidad. Eran tiempos de afirmación de una especificidad desde una teoría ensamblada con la conciencia crítica de cierto tipo de asedio a lo cinematográfico proveniente del campo de la imagen electrónica.

Especificidades, mutaciones y convergencia fueron creando un complejo panorama que resulta tentador unificar bajo el prefijo de lo “post”. Frente a las divergencias o la complejidad de matices en tensión propia de cada hibridación, lo “post” daría una cobertura general, para cierta modalidad de lo nuevo que sólo se definiría por lo que deja atrás. El post-cine, acompañado por la post-fotografía, la post-televisión y otras prácticas post-artísticas y post-mediales en un entorno del que también cabría considerar su dimensión post-histórica.

Machado también llama la atención sobre esta obsesión por las especificidades, que viene de larga data: *“Los autores critican el pensamiento “especificante” que se instaló en los nuevos medios, según el cual todo lo que no es digital “ya era”: es como si fuese una tentativa de promover el “núcleo duro” del medio digital, demostrando que los medios “viejos” ya están muertos y que los nuevos medios*

(realidad virtual, computación gráfica, videogame, Internet) son absolutamente diferentes con relación a ellos y deben buscar distintos principios estéticos y culturales.

Un medio “mata” a su antecesor. “Bolter y Grusin –prosigue Machado– prefieren acreditar que los nuevos medios encuentran su relevancia cultural cuando revalidan y revitalizan medios más antiguos, como la pintura en perspectiva, el film la fotografía y la televisión. Los llamados nuevos medios sólo pudieran imponerse como “nuevos” y ser rápidamente aceptados e incorporados socialmente por lo que tienen también de “viejos” y familiares.”

También está el mandato de renovación permanente, propio de la dinámica de mercado, por el cual la obsolescencia planificada es parte de cualquier disponibilidad técnica. No se trata de un desplazamiento de lo viejo por lo nuevo sino de una intrincación donde, en múltiples niveles, formas y materiales tecno-culturales se reconfiguran con componentes de proporción variable, en los que se entremezclan dimensiones de lo nuevo y de lo viejo, de continuidad y continuidad, de revolución y despliegue progresivo. Winston formuló un modelo para examinar la complejidad de los procesos de cambio tecnológico, con particular atención a algunos momentos de transición en la historia del cine: la aparición del cine temprano, la introducción del color o los sistemas livianos de filmación en 16 mm fueron estudiados bajo nuevas perspectivas. Según Winston, todo proceso de aparición de una nueva tecnología sufre los efectos de un acelerador y de un freno. El primero, ubicado entre el prototipo y la presentación de la invención en sociedad, es lo que denomina la ley de su “necesidad social emergente”. El segundo localizado entre la presentación y su instalación mediante una lógica de usos, obedece a la ley de “supresión del potencial radical”, la adecuación de la novedad por medio de la lógica de usos a los horizontes de lo ya conocido. Así el cine pensado como aparato de laboratorio se lanzó a espectáculo masivo en el mismo arranque del siglo xx.

Elsaesser descubre que muchas de las manifestaciones actualmente celebradas como propias de un post-cine revolucionario y *original* pertenecen a una larga y a veces disimulada trayectoria de las máquinas de visión (y audición) que abarca más siglos de los que la clásica historia y teoría del cine está acostumbrada a admitir.

Un examen arqueológico permite advertir que el cine *no tiene orígenes*. No hay un punto originario, salvo por un mito fundador, que permita establecer que a partir de allí “eso es cine”. La primera década del cine fue la de una ebullición de inventos técnicos, de prácticas cambiantes, de redefiniciones aceleradas de un conjunto de aparatos que contaban con la posibilidad de visualización de imágenes dotadas de movimiento aparente, entremezcladas con toda clase de experiencias de tipo espacial, de actividad performática de músicos y “explicadores”, de intercalación de films y números en vivo, en salas multipropósito. El cine temprano estuvo compuesto por otra expansión olvidada, en tanto sistema de conocimiento por lo

visual: *“ciertas muestras del cine de los comienzos como la «vista», las actualidades, o muchas otras formas de películas o géneros, inicialmente se apoyaron en técnicas de visión y hábitos de observación que tuvieron que ser «disciplinados». Para hacerlos encajar en la sala de cine y hacerlos pasibles de una recepción colectiva, de públicos.”*

A lo largo de su historia el cine incurrió en numerosas tentativas de expansión hacia lo multi-sensorial, hacia el incremento de su inmersividad o la redefinición radical de sus contextos de producción o recepción. La más aceptada es la transición del mudo al sonoro. Elsaesser: *“Las diferentes maneras en que la imagen en movimiento, en su forma electrónica multimedia está hoy “rompiendo el marco” y excediendo, si no saliendo incluso, de la sala de cine, indican que podemos estar “retornando” a las prácticas del cine de los comienzos, o que podemos estar en los umbrales de otra poderosa emergencia de «disciplinamiento» y de priorización normativa de un estándar multimedia sobre los otros.”*

Elsaesser: ¿Cuándo es cine? Si aceptamos que el cine no tuvo orígenes fechables en términos absolutos, sino nudos a partir de los cuales se cuentan puntos de partida, pero con variables grados de convención, puede admitirse que la cuestión de su término dependerá de coordenadas igualmente complejas. No hay fronteras duras, sino zonas intermediáticas de densidad e hibridación variable. El autor propone considerar que, a lo largo de su prolongado recorrido, el cine ha multiplicado permanentemente su existencia: *“Aún antes de la llegada de la digitalización, el cine siempre había existido también en lo que uno puede llamar un campo expandido. “Campo expandido” en el sentido en que hubo muy distintos usos de la cinematografía y la imagen en movimiento, tanto como otras tecnologías de registro y reproducción asociadas con él, más allá de las industrias del entretenimiento. Lo que es nuevo –y una consecuencia de los nuevos medios digitales– es que ahora estamos deseosos de otorgar a esos usos el estatus de historias del cine paralelas, o de paralaje.*

Elsaesser propone considerar qué es el sonido, las discontinuidades que tapizan el largo siglo del cine. Siendo arte audiovisual desde el inicio, Rick Altman ha demostrado que en pleno período previo al sonido registrado en película y sincronizado con el film de largometraje, al menos ocho modelos diferentes se sucedieron, disputando la definición de lo cinematográfico a lo largo de las tres décadas que las historias oficiales largamente consignaron como “cine mudo”. El cine como foto, música ilustrada, vaudeville, ópera, *cartoon*, radio, fonografía y telefonía, fueron modelos lanzados en ese tramo. Nuestros presuntos post-cines son parte de un cine dicho de otro modo, que más allá de metamorfosis varias, sigue tratándose de ese mismo cine que alguna vez Godard consideró: “ni un arte, ni una técnica: un misterio”.

stam

STAM:

Teorías del cine. Capítulo Post-cine: la teoría digital y los nuevos medios.

El cine perdió privilegio, y debe competir hoy con la televisión, los juguetes, etc. El cine hoy ocupa una franja estrecha de la cantidad de dispositivos de simulación. Hoy en día está bastante relacionada con la televisión.

Cultura visual: heterogéneo campo de intereses cuyo epicentro es la visión y la importancia de lo visual a la hora de producir significado, de canalizar las relaciones de poder, y de configurar las fantasías del mundo contemporáneo en el que la cultura visual "no es simplemente parte de nuestra vida cotidiana, sino que es nuestra vida cotidiana". Indaga las asimetrías de la mirada. Sin embargo, debemos recordar que, en cuanto a su relación con el cine, debemos evitar la hegemonía de la cultura visual en este (también importan el sonido y el lenguaje).

Los teóricos de la cultura visual adoptaron el concepto de **panóptico**: un régimen de visibilidad sinóptica cuyo objetivo es facilitar la visión panorámica "disciplinaria" en la sociedad de pertenencia.

SEG MITAD P2

En la actualidad la cultura del cine dejó de significar la especificidad que significaba antes y hoy en día, el cine se ubica a la par de la televisión compitiendo con los medios audiovisuales (fotográficos, cibernéticos o electrónicos).

La cultura visual se interesa "en la visión y la importancia de lo visual para producir significado, de canalizar las relaciones de poder y de configurar las fantasías de un mundo contemporáneo en el que la cultura visual "no es simplemente parte de nuestra vida cotidiana, sino que es nuestra vida cotidiana"(Mizoeff, 1998, pág 3)" (pág 360). La cultura visual va a preguntarse por la mirada del otro, y así también integrar al Panóptico de Foucault, "un régimen de visibilidad sinóptica cuyo objetivo es facilitar una visión panorámica disciplinaria de la población penitenciaria (ej.: cárceles panópticas de Bentham).

Algunas figuras dirán que la visión está ligada al poder social (Crary en Technique of the observer), que la cultura visual trata de salvar la mirada de visión de Postman, quien afirma que el imaginario de los medios de comunicación influye en el pensamiento y la racionalidad.

Caldwell se centra en el impacto de las nuevas tecnologías en la estética y la producción televisiva; él demuestra el desdibujamiento de los límites entre convencionalismo y vanguardia (la vanguardia se encontró en la producción publicitaria televisiva).

Con la nueva tecnología audiovisual se generó un nuevo cine y un nuevo espectador, las innovaciones en sonido y tecnologías digitales amplió "las sensaciones" generando

un “espectáculo de sonido y luces” y así ubicando al espectador dentro de la película, habita la imagen.

Las cambiantes tecnologías audiovisuales, los nuevos medios de comunicación, transformarán al cine y la teoría del cine.

La imagen digital hace posible cualquier imagen, “las imágenes ya no son garantía de verdad visual” (Mitchel, 1992, pág 57; pág 364).

Las nuevas tecnología dan nuevas posibilidades para el realismo y el irrealismo del estilo (ej.: realidad virtual).

“Las nuevas tecnologías reciben una enorme carga ideológica” (pág.365). El cambio que se da en el comportamiento colaborativo y los efectos de estratificación suprimidos (Edad, género) le da un enorme poder a quienes crean, divulgan y comercializan con los nuevos aparatos. Ejemplo: internet, privilegia el inglés a comparación de las otras lenguas.

Lev Manovich sostiene que la pantalla del cine clasico, productora de emociones, está siendo reemplazada por la pantalla dinámica, que le permite al participante (espectador) apropiarse de la temporalidad y personalizarse de sus emociones. La pantalla transforma el espacio y el tiempo, ej.: videojuegos, uno decide la duración.

En la actualidad, el montaje y las nuevas tecnologías dieron paso a crear el cine en casa, en poder bajar películas con alta definición e interactuar con fotos y vídeos, no solamente actuales, sino que también del pasado, haciendo posible que un cantante actual pueda cantar con uno fallecido.

Los nuevos medios tienen ventajas como limitaciones, y es relativo, algo nuevo o de alta tecnología en USA (IMAX), no es lo mismo que en el Amazonas (antenas de tv a satélite). La situación física geográfica tiene importancia, en el tercer mundo el internet suele ser más lento por la inadecuación de los sistemas telefónicos.

Clase 8

Amado, “La imagen justa”, Cap. 4 y 5

“El documental fue el formato utilizado de modo creciente durante la década del noventa para examinar acontecimientos del pasado histórico y del presente social (...)”

Política y estética: mutaciones de un vínculo

Vínculo entre los procedimientos visuales y representativos en el cine argentino y los procesos histórico-políticos. Interrelación entre dispositivo y política, entre forma y política –en la que ninguno de los elementos actúa de forma aislada o autónoma– es el eje que permite estudiar temas como peronismo, crisis y revuelta, memoria como operadora de la historia, etc. Problema de la relación entre política y estética: la política pensada en términos de asuntos públicos y en ese sentido con potencia de definición histórica y cultural, y la estética, que constituye su representación en el plano simbólico.

Benjamin captó en el periodo de entreguerras del siglo XX la relación entre los procesos históricos y la difusión de estéticas determinadas. A partir de las señas distintivas con las que la naturaleza de los nuevos medios de difusión y de las artes de masas impactan en las formas de colectividad social, llamó “estetización de la política” a la tendencia de los fascismos a espectacularizar la arena pública a través de dichos medios. Extiende por igual su condena a vanguardias como el futurismo, cuyo esteticismo político culminan en la apoteosis de la guerra, como espectáculo intensivo. Benjamin imaginó la “politización del arte” en manos del comunismo.

Benjamin quería demostrar que con esto se produce una transformación histórica en el arte y un cambio de función de la obra de arte que, ya muy alejada de su finalidad de servir al culto y despojada del aura que le confería su condición a obra única, empieza a servir ahora, por mediación de la tecnología y bajo la forma de producción masiva, relacionados con la política y los movimientos sociales de masas que se despliegan en el contexto de las transformaciones que se producen en el modo de producción. La utilización del arte y la cultura, reforzada por el uso de la tecnología para fines políticos de agitación y propaganda, constituyen para él una confirmación de sus premoniciones en relación a la obra de arte. Al igual que Adorno, consideraba la posibilidad de que estas transformaciones pudieran concluir en la “liquidación de la obra de arte” y su transformación en otra cosa.

Para Benjamin el debate sobre la naturaleza y significados del cine revistió singular importancia en el campo de lo estético. El hace alusión a los excesos de significación propagandística de los noticiarios que reproducen los grandes desfiles festivos, las asambleas, las celebraciones deportivas y la guerra, ya que los movimientos de masas se exponen más ante los aparatos que ante el ojo humano.

La política es un show en el que se nos compele a mirar y en el que lo que se oferta no son simple divisiones de lo esencialmente idéntico. Más allá de la estetización de los sistemas, las figuras y los acontecimientos políticos, hay una estetización o alienación más fundamental: la estetización de la práctica humana, aceptamos y disfrutamos ver nuestra propia destrucción. Todo es una experiencia estética, incluso la guerra. Leslie argumenta que la guerra se convirtió en el acontecimiento artístico final, porque satisface las nuevas necesidades del sensorio humano, que han sido remodeladas tecnológicamente.

Benjamin menciona a los dadaístas, cuyos cuadros y poemas con “ensaladas de palabras que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable”, sólo parecen tener un patético destino de escándalo. Los efectos técnicos del cine son los que heredarán esos procedimientos, para liberarlos de sus derivaciones gratuitas dándoles una salida política, en el sentido de presentarse como un descubrimiento técnico revolucionador de formas expresivas.

Las tácticas dadaístas basadas en el conflicto, con sus técnicas formales de collage de opuestos, encuentran en el cine una equivalencia estética en el montaje, la

fragmentación y ruptura de la representación, utilizada por todas las vanguardias estéticas contemporáneas. Obras significativas del cine político de los años sesenta y setenta adoptaron estos procedimientos (Solanas, Rocha, etc.). La coincidencia en los dispositivos de “estetización de la política” de éstos y de otros autores (al hacer del cine un instrumento propagandístico, la estetización de la política alcanzó en este sentido una simbiosis con la politización de la estética) no impidió las divergencias, generadas menos en las opciones formales de sus películas, que en la relación de éstas con el activismo político militante.

Roger, integrante del grupo Dziga Vertov en 1968, describió en una entrevista las divergencias en torno de la forma y de la función del cine político producido en esa etapa. Había tres actitudes:

- 1. La ficción de izquierda: representemos el conflicto social con el sistema de narración clásico. Ese tipo de películas que en su forma misma desapropiaban al espectador de su capacidad de pensar. La representación novelesca desgasta las luchas.*
- 2. Una versión de extrema izquierda de la ficción de izquierda: “¡denos películas para nuestros mítines políticos!”*
- 3. Nuestro punto de vista: films hechos políticamente y no films políticos con sentido utilitario...que no se resuman en el discurso político que se reivindica, sino por una forma que organiza lo real cinematográficamente en nombre de un punto de vista sobre las luchas. Apostando por la complejidad, no a los slogans. Nuestra meta no era hacer “ficciones políticas”, sino reapropiarnos de la ficción. Tomar distancias con la ficción de izquierda y con la idea de que se puede retomar el sistema tal cual es, insuflándole simplemente un contenido “de izquierda”, de la revuelta o de lo social”.*

Para el colectivo filmico Dziga Vertov no era cuestión de producir o reproducir imágenes de propaganda, en el modelo del agit prop soviético.

En los dos lados del Atlántico había una preocupación común del cine por responder a las luchas políticas, pero las situaciones concretas distan de ser las mismas. Los principios sostenidos por el colectivo Dziga Vertov acerca de “no resumir en las obras el discurso político que se reivindica”, y en evitar su utilización para el activismo militante, tiene su contraparte en las concepciones de los distintos cines latinoamericanos comprometidos sin distancias con la turbulencia contestataria en sus respectivas realidades políticas.

El Grupo Cine Liberación (GCL) en Argentina – colectivo nacido en 1966 e integrado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo constituye la manifestación fundacional. “Las ideas o los instrumentos de propagandización importan más que por su origen, por el sentido que les imprimen aquellos que se apropian de ellas, por

la instrumentalización que se les da". Se suceden términos como "rol", "papel", "función", para el film entendido como "obra-instrumento-arma" en el accionar militante de inspiración abiertamente peronista, en clave revolucionaria.

Estos principios establecen puentes fundamentales con las formulaciones esbozadas por Rocha en el marco del Cinema Novo brasileño, sobre la "estética del hambre" y la "estética de la violencia", a la que Solanas y Getino legitiman y profundizan desde el marco teórico proporcionado por Sartre y Fanon. Y también con las tesis del "cine imperfecto" del cubano Julio García Espinosa.

En los inicios de la Unión Soviética, el debate sobre las formas artísticas y su utilización en estrategias directamente agitativas con fines políticos incluía a los creadores de todos los campos del arte. Era Dziga Vertov –quien evitaba las relaciones con el poder estatal, relaciones que sí mantenía Eisenstein- el que ponía por delante el hecho de que toda invención de contenido político pasa necesariamente por una reinención de la forma. Para Vertov, el cine debía romper con todas las artes anteriores y por lo tanto con todas las formas precedentes.

En el film La hora de los hornos (1968, Solanas, Getino), se emplea una estructura formal de ruptura basada en el fragmento, la cita, la interrupción para el debate y la discusión de los contenidos propuestos por parte de los espectadores. Todos los recursos están dirigidos a una pedagogía sobre la historia argentina, a la que describen como regida por el imperialismo económico y cultural y sus aliados locales y sus efectos en el presente (1966, en el que se iniciaba un nuevo período dictatorial en Argentina, con el gobierno de Onganía). La aspiración a la "liberación nacional" es solidaria con las ideas defendidas por el peronismo de izquierda como una "guerra de liberación popular". La hora de los hornos se convirtió en un instrumento de propagandización importante con que contó el peronismo en estos años, a través de innumerables proyecciones clandestinas.

Solanas sintetizaba los lineamientos estéticos y la inspiración política del GCL que confluyeron en La hora de los hornos:

"Se trataba de trabajar para el proceso de liberación que debe operar también con el cine. Elaborar una obra que sirva para la movilización, concientización y profundización de la lucha revolucionaria. Ser un instrumento útil, al servicio de una causa (ligada al) accionar de las masas y del movimiento nacional peronista de masas que es el eje del proceso revolucionario nacional, y parte del proceso de descolonización que se está viviendo a nivel ideológico mundial. Solucionar la dicotomía tradicional que existe entre militantes e intelectuales. Hasta ese momento, cine y política, política explícita eran antagónicos. Se hablaba de política a través de la intermediación de los personajes, a través de un argumento; pero en La hora de los hornos nosotros queríamos realizar un discurso distanciado y objetivo, directo, totalmente directo. Y si alcanzó el grado de difusión internacional y alcanzó a resolver la contradicción aparente que había entre lo artístico y lo explícitamente

político o, panfletario, Principal destinatario: la clase trabajadora del pueblo argentino; al mismo tiempo que llegara a sectores más amplios y que también fuera, en el extranjero, un instrumento de contrainformación, de propagandización de la realidad nacional”.

Bory manifiesta su opinión sobre la visión del peronismo que hacen explícita Solanas y Getino en *La hora de los hornos*, visión que Bory parece justificar sólo a raíz del dispositivo filmico en el que se inserta:

“Este film constituye un acto. Panfleto, volante, manifiesto, es un film de guerra. De cine-combate. El peronismo me es presentado como el primer movimiento nacional popular; son los adversarios, los burgueses liberales quienes lo habían deformado en dictadura fascista. Provocación al diálogo. El espectáculo deviene acto por la participación de los espectadores. Ejemplo de cine abierto y por eso profundamente movilizador.”

*La dificultad de caracterizar una vía específica para el cine político y la diversidad de posiciones que mantenían cineastas europeos y latinoamericanos en el tramo final de los años sesenta y primeros setenta, fue inscripta en *Vent d’Est* (1969), rodada por Godard en Italia.*

Rocha tiene un papel pequeño, pero simbólicamente importante. Mientras Rocha está de pie, los brazos extendidos, en una encrucijada de caminos polvorientos, una joven mujer, cámara en mano avanza por uno de los senderos –y el hecho de que ella muestre un evidente embarazo está sin duda, ‘impregnado’ de significación. Ella va en dirección a Rocha y le dice muy educadamente: ‘Discúlpeme por interrumpir su lucha de clases, ¿pero podría por favor indicarme el camino del cine político?’ Rocha apunta primero para adelante, después para atrás, después a su izquierda, y dice: ‘Por aquí, es el cine de aventura estética y de cuestionamiento filosófico, y, por allá es el cine del Tercer Mundo, un cine peligroso, divino, maravilloso, donde las cuestiones son cuestiones prácticas, como usted sabe...’.

La concepción de un cine aliado a la resistencia política duró, en distintos países y latitudes, no más de cuatro o cinco años. El cine que describe no existió más.

En la Argentina, los enfrentamientos internos en el peronismo recrudecieron con la muerte de su líder en 1974 y la espiral de violencia culminó en la dictadura militar de 1976, provocando un fuerte impacto en los cuerpos físicos y en el cuerpo social. Las huellas de ese sufrimiento tuvieron también consecuencias culturales importantes en las décadas siguientes. El vínculo entre representación cultural e imaginario político que en los años sesenta y setenta había marcado decisivamente el cine, se fracturó de manera decisiva. Para Beatriz Sarlo, el quiebre se inscribe en el campo cultural como la deriva en direcciones diferentes de las valencias artísticas y las valencias estrictamente políticas (políticas en un sentido de poder y de Estado, de partidos e instituciones)”.

Los núcleos que revelan las transformaciones de aquel vínculo forman parte de debates que llegan incluso al presente y ciertamente exceden el marco de un país determinado. La particularidad que este dilema presentó en la Argentina desde los inicios de la recuperación democrática, consistió en que debió incorporar paralelamente los efectos profundamente desestructuradores de diversas formas de violencia en el nivel simbólico y cultural. Lo político concebido en términos tradicionales -como experiencias que hacen eje en estrategias de poder público- se ausenta del imaginario artístico y es reemplazado por cuestiones que tienen que ver con las consecuencias de su (mal) desempeño.

Amado sitúa a la memoria como el eje que permite enlazar los acontecimientos del pasado con cada presente específico.

MIRADAS CRÍTICAS: OTRAS ARTICULACIONES DE LA POLÍTICA.

El viraje de la “mirada política” en los ochenta fue descrito por Beatriz Sarlo:

“Al defraudar la expectativa y subvertir la pauta de lo previsible, fragmentos de discurso reclaman ser escuchados de manera diferente. Una mirada política también trabajaría con lo aparentemente inmotivado, en la medida que lo inmotivado no responde a las interrogaciones consideradas legítimas. La mirada política atiende a la alternativa y esboza recorridos entre las formas diversas y, en ocasiones, casi inaudibles de lo nuevo. Descubre y pone en relación. Una mirada política descubriría también los espacios virtuales de lo nuevo.

La reorganización del espacio simbólico y las perspectivas con las que se manifestó en las producciones filmicas argentinas motivó diferentes posiciones críticas respecto a los signos que pudieran definir su nuevo estatuto político.

Aguilar revisa las características del documental político de los noventa, etapa en la que reconoce “nuevas condiciones para la representación del pasado y la reinscripción del presente”. Encuentra en este género, dedicado al procesamiento de la memoria a partir de la post-dictadura, diferencias sustanciales con los documentales históricos políticos de los sesenta. Considera que “el carácter abierto, panfletario e interpelador de *La hora de los hornos* o el cine de Raymundo Gleyser planteaban el presente como política, mientras que las películas (documentales) hechas durante los noventa tienen algo de evocación, lamento y recogimiento”. Enfrenta la “idea teleológica de la historia” que guiaba las construcciones de los sesenta y setenta, para encontrar que en los documentales realizados en la post-dictadura “el presente es un hiato, un tiempo suspendido que exige repensar el pasado y especular sobre el porvenir. El presente nunca puede expresarse como tal”. Ejemplifica con el estilo de evocación de los militantes que en el film de Blaustein testimonian “con nostalgia” sobre un pasado “épico”, provocando “un empequeñecimiento del presente”. Para Aguilar, esto sucede, porque la organización cronológica de lo narrado en el film y las exposiciones de todos

aqueños testigos, apuntan a una repetición del pasado, antes que a su reformulación crítica. En oposición, reivindica el tipo de procedimiento que seguirán los hijos de los militantes en sus documentales, donde revisan las opciones políticas por las que murieron sus padres y afirmándose en su propio presente, establecen distintas formas de distancia con ese pasado.

Amado sostiene que si se compara estos relatos con los testimonios de los protagonistas de los sesenta y setenta un malentendido se revela: los hijos no pueden repetir porque no estuvieron allí. Sus poéticas testimoniales son episódicas, fragmentarias, a menudo vueltas sobre sí mismas, literalmente enlazadas con un pasado al que mitifican, a pesar de que simultáneamente lo acosen y desafíen desde convicciones que no explicitan. Estas narraciones son expresión de la anomalía que se reserva a las referencias al pasado de parte de una generación que no vivió en él sus experiencias, pero que lo reconoce como fuente donde consolidar lazos de filiación. La “repetición” adjudicada a los protagonistas de la política revolucionaria de los sesenta y setenta es asociada, a una posición melancólica en el sentido freudiano del término, sin distancia con el objeto perdido en el pasado, a diferencia del duelo, que involucra la aceptación de la pérdida.

El crítico lleva las preguntas sobre la construcción de lo político a las ficciones del nuevo cine argentino, que examina desde la renovación que éstas proponen en la representación de temas tradicionales de la política. Encuentra que en estas ficciones las elecciones estéticas de la joven generación de cineastas dan cuenta de la crisis actual de las categorías de “pueblo” y de lo “popular”. Para defender estas alternativas de representación de lo político, Aguilar recurre a su comparación con aquellas empleadas por los cineastas de generaciones anteriores, sobre todo la generación que se manifestó durante los años ochenta, que en términos estéticos juzga negativamente, por su inclinación a utilizar “alegorías nacionales” y estar atrapada en la referencia insistente del pasado histórico. Menciona a Solanas, quien en su documental *Memorias del saqueo* (2003), sobre los episodios de diciembre de 2001 y las movilizaciones populares que ocasionaron la caída del gobierno del presidente Fernando de la Rúa, “retoma su obra del sesenta” sin considerar que “el pueblo al que se dirige, ya no existe más”, concediéndole una “homogeneidad y (una) carga épica” que no se hallan como tales en el presente. Aguilar hace ingresar lo “popular” en las inflexiones posmodernas de este término, que termina condenado en la misma “profunda crisis que la categoría de pueblo”.

Las películas de los años de recuperación democrática iniciado en 1983 tendieron, en respuesta a una suerte de mandato político, a enfocar los hechos de la historia reciente y la denuncia de las injusticias cometidas. Algunos realizadores recurrieron a estilos estéticamente devaluados, con mensajes directos y “alegorías nacionales”. La adecuación entre las imágenes y el principio de realidad tendió a manifestarse en una serie de películas que tradujeron con las reglas del espectáculo las consecuencias del terror político-social, a las que representó bajo el molde de la

violencia formal de alguno de sus géneros narrativos. Para una sociedad que con la ruptura de la oscuridad y el silencio quería saber, las ficciones cinematográficas coincidieron en añadir su cuota interpretativa, o simplemente informativa, a la circulación de discursos sociales sobre los procedimientos genocidas y sus víctimas. Había una tremenda necesidad de verdad.

En los años post dictatoriales la creación cinematográfica intentaba revelar imágenes de lo que había permanecido oculto con procedimientos y estilos heterogéneos. El discurso crítico, el mediático y los espectadores se inclinaban a aceptar la exposición directa de esa verdad.

Estaba la preocupación de un núcleo de realizadores por encontrar los dispositivos formales adecuados para referir la realidad histórico política, conscientes de la imposibilidad de utilizar modelos, parámetros o alternativas de una construcción anterior. La revisión del pasado inmediato en todas sus facetas fue el compromiso ineludible que toda una generación asumió en todos los campos artísticos, en principio en lo temático.

La violencia política fue también la base de sucesivas ficciones filmicas que aludieron a las relaciones entre víctimas y victimarios por medio de narraciones fuertemente codificadas.

-

CASSETTI: Teorías del cine.

EL 68 Y DESPUÉS

Este año señala la aparición de un debate que dura toda la década posterior y que servirá de fondo a otros debates más tardíos, y que tiene como objetivo los valores políticos del cine.

Cine-política: este binomio ya había ocupado una posición relevante en el marco de la reflexión neorrealista. Subrayaba el valor documental del cine y tenía la esperanza de que sirviera para tomar conciencia de los aspectos negativos de la realidad que se vivía y para movilizar las fuerzas que deseaban corregir esos aspectos. Hubo también otras tendencias que consideraban el cine como un instrumento de lucha, un terreno de combate, una toma de posición a favor de unos u otros. Actitudes como la denuncia del cine de evasión, la exigencia de que el director fuera el cantor de la historia colectiva, la creencia en la posibilidad de que el nuevo medio serviría para acercar al pueblo a los intelectuales, expresaban su tendencia política.

Antes la aproximación al problema solía consistir en reclamar una línea política, definir la naturaleza del cine y mostrar que la segunda enlazaba con la primera. A partir del 68 se invierte el orden de los factores y se trata de identificar los comportamientos del cine, captar sus implicaciones políticas y proyectar tales implicaciones en toda la sociedad. En vez de la política al cine, se va del cine a la política. Se abre un camino nuevo. A ello contribuyen varios factores como la percepción de que el arte constituye un terreno especial de lucha o el convencimiento de que el intelectual es un sujeto político específico. De ahí que ni el arte ni el intelectual puedan subordinarse a directivas elaboradas en otros lugares. La toma de partido del cine por la política da paso a una dinámica más articulada y compleja, a una superposición, a una mezcla, a un ir y venir. El cine expresa ciertas instancias políticas que propone a la reflexión de todos.

Otro dato de este nuevo camino, es la actividad de los teóricos comprometidos en el debate. Se trata de un momento que se concreta en un muestrario de distintos tipos de filmes que representan distintas posiciones. El siguiente paso es un juicio sobre lo que se ha hecho y lo que se puede hacer, con indicaciones de las opciones que el teórico considera más adecuadas. La teoría asume su carga política, en el que toma partido. Se produce una evaluación directa de aquellos filmes que supuestamente encarnan las tendencias defendidas, a través de su defensa en revistas, libros, etc. El teórico se hace militante.

Del cine a la política en una combinación de análisis, juicios y promociones.

ENTRE LA CONTRAINFORMACIÓN Y EL EXPERIMENTALISMO

En Italia el debate se encuentra en torno a 4 revistas, que representan las posiciones ejemplares. Las 2 primeras nacidas al comienzo de los 50 y duran todo el periodo que nos ocupa, y últimas 2 nacidas en estos años y con una vida muy corta. Tales posiciones se establecen en coincidencia con 3 hechos:

1. Aparición de algunos filmes directamente comprometidos con la política –participantes en las luchas que se estaban desarrollando-.
2. Movimiento estudiantil –con su ataque violento a todas las formas de poder, estatal o familiar, con su polémica radical frente a la cultura dominante y su invitación a que los intelectuales descendieran al terreno de la lucha concreta-.
3. Polémica sobre algunos festivales, acusados de albergar por pura comodidad productos nuevos en estructuras elitistas, selectivas y autoritarias.

Tales posiciones se configuran como expresiones de un grupo que trata de situarse como vanguardia de un movimiento más amplio y que se nutre de enfrentamientos en busca de la “línea correcta”.

Las 4 revistas son:

1. Cinema Nuovo: hace de puente con las polémicas de los tiempos del neorrealismo. Director: G. Aristarco (en contacto con intelectuales de la izquierda tradicional y rodeado de un grupo de estudiosos más jóvenes). Su orientación es explícitamente marxista. Esta revista piensa que el cine es un fenómeno cultural, que pertenece a la cultura de masas, a esa falsa cultura que la burguesía detenta el poder fabrica y distribuye con generosa abundancia para que la sociedad no perciba su interna dialéctica de clase. En el caso de obras de gran calidad, el cine continúa perteneciendo a la cultura dominante, burguesa. Lo único que se debe hacer es favorecer la liberación de la hegemonía de una cultura que no es nuestra, que deseáramos que no fuese nuestra. Se debe abrir las puertas a una cultura distinta, que, a través de la diversidad, la negación y el antagonismo exprese la vida y las aspiraciones de una clase que hasta ahora ha estado al margen de la historia, para así rescatarla del destino que se le asignó. Un cine capaz de romper los equilibrios tradicionales y dar voz a quien nunca la tuvo; un cine que se libera de los viejos métodos y adopta nuevos contenidos y desarrollos, para que los sujetos que siempre estuvieron fuera accedan al centro de la historia.
2. Filmcritica: Dirigida por E. Bruno. Situó el cine en el terreno de la estética. Interés por analizar los problemas formales del cine, por la calidad y la coherencia de la dimensión expresiva y por la conciencia de los métodos adoptados, que definen la posición de una obra, incluida su posición política. Rechazo del instrumentalismo: un filme no vale ni por lo que dice ni por lo que hace hacer, no es político sólo porque denuncie o invite a la movilización. Uso de un lenguaje no impositivo y no autoritario; la superación de la dimensión didáctica e ilustrativa; la voluntad de contar no sólo lo que existe, sino también lo posible y lo necesario; la densidad de las soluciones y la apertura a lecturas siempre nuevas; la creación de estructuras económico-institucionales que permitan una libertad de expresión efectiva. Construyó todos sus principios sobre el orden futuro, a partir de lo que llamará "más sentido" –la capacidad que tiene el cine de ir más allá de sus significados literales, ofreciendo al espectador una auténtica experiencia-.
3. Ombre Rosse: Camino más cercano al movimiento estudiantil y a otros paralelos. Fofi, Arlorio, Bertetto, Volpi (algunos promotores). Ve en el cine un instrumento, tanto de análisis como de lucha. Un cine progresista, al servicio de la revolución, que tiene 2 opciones; desmitificar las falsas verdades que ofrece la cultura burguesa y transgredir los límites que ella establece ó ser militante e intervenir activamente en el proceso revolucionario. Puede estar dentro del sistema para sabotearlo o salir de él y transformarse en un acto político realizado con los medios del cine. No se subestima el momento del análisis, especialmente el de las contradicciones. El cine puede ser un despiadado medio de investigación solo si es capaz de superar ese subjetivismo al que permanecen vinculados los directores de izquierda. La mejor solución es constituirse en expresión de un grupo o de un colectivo. La reflexión teórica debe

abandonar su cómoda posición, asumiendo una función no objetiva, rechazando la mistificación de la neutralidad de la cultura; debe manifestar un abandono de la ideología de la especialización-competencia del intelectual; debe recurrir al juicio político para verificar y motivar la hipótesis del trabajo cultural.

4. Cinema e Film: Inspirada en los Cahiers de Bazin, y comprometida con una nueva generación de directores italianos. El problema principal está en el lenguaje que se usa en la pantalla; lenguaje de imágenes y sonidos que por eso mismo posee sus propias reglas; lenguaje que es fruto de una elección individual y que por eso nos devuelve la figura del autor; lenguaje que permite hablar con una lengua adecuada, en vez de sufrir pasivamente el habla de las formas dominantes de representación. Máxima importancia de las elecciones estilísticas de un filme, ya que gracias a ellas el director manifiesta su auténtica posición frente a la realidad, a la obra que está creando y al espectador. Exige una moralidad y junto a ella, un carácter político para el cine.

Estas son las revistas que representaban el panorama italiano e incluso otros escenarios. La primera enfatiza la posibilidad de dar voz a otra cultura. La segunda, la posibilidad de convertirse en instrumento de análisis y de lucha en las manos adecuadas. La tercera, la posibilidad de atender al plano formal. La cuarta, la posibilidad de evidenciar una actitud moral a través de la elección de un estilo. Entonces, hay quien quiere que el cine se haga sobre todo portador de contenidos que no aparecen en otros lugares (contrainformación) y hay quien le pide que subvierta la dimensión expresiva (experimentalismo). Esos son los 2 polos.

EL PAPEL DE LA VANGUARDIA

Obras vanguardistas que en nombre de la pureza rompen radicalmente con la tradición en esos años. Son varias las revistas que se apoyan en esto, basándose en que es imposible separar el compromiso político de la investigación estética; la ruptura con el discurso dominante, cargado de ideología, comporta un rechazo de los procedimientos y soluciones al uso; sólo una experimentación continua del lenguaje permite que el cine se libere de sus lazos tradicionales y se mueva hacia horizontes nuevos y más amplios.

Revista Afterimage: no posee una línea editorial concreta, pero su interés en la vanguardia, considerada banco de pruebas del carácter político del cine, no decaerá durante más de una década.

P. Wollen ve en "Vent d' Est" de Godard el manifiesto de un contra-cine radicalmente opuesto al cine corriente y ortodoxo. Rupturas, historia no lineal e intransitiva, agujeros, saltos, digresiones, momentos cerrados en sí mismos, etc. Por otro lado, sustituye la identificación por el extrañamiento, así el espectador no se identifique con los personajes y sea consciente en todo momento de la ficción escénica. Abandona la transparencia a favor de la evidenciarían, el lenguaje deja de

ser un vehículo imperceptible de lo que se narra y poniendo ante los ojos del espectador sus mecanismos. La diégesis múltiple sustituye la individual. Nos ofrece un universo homogéneo y disperso. De la clausura pasa a la apertura, haciendo referencia a otros filmes, medios y relatos. El placer deja lugar al displacer, el espectador no goza con la historia, sino que se siente provocado por lo que ve. Sustituye la ficción por la realidad, los actores ya no interpretan papeles, son ellos mismos trabajando en ese filme, que de esa forma confiesa lo que es. La consecuencia es la liquidación de las características a que el cine nos tiene acostumbrados, inaugurando un camino nuevo, en el que nada se da por sabido.

Intentos de desmontar y subvertir los códigos. Se trata de evidenciar el principio constructivo de la obra, de poner en evidencia los vínculos estructurales y seriales, y de buscar el recambio a los sistemas de representación al uso.

La ruptura de los modelos tradicionales de la representación conduce a una nueva dimensión estética, en la que lo importante es la materialidad de la obra y la objetividad de sus procedimientos.

LOS ECOS DEL DEBATE

En aquellos años las revistas tuvieron discusiones, debates internos y escritos. Este modo de proceder se relaciona con el espíritu de la época, los que se ocupaban de política buscaban la "línea correcta", la pertenencia a un grupo, y el contraste frontal.

ENTREVISTA A JORGE LA FERLA

"El futuro del cine digital, como la post pandemia, es hoy"

La categoría cine ha venido variando en su significado, en su soporte material, producción, circulación y consumo. El registro de cámara y el dispositivo de sala, el "laboratorio" y la proyección son datos informáticos y su circulación va dejando de lado el legendario dispositivo instaurado por los hermanos Lumière. Es el streaming la variable más destacada de un audiovisual convertido en base de datos disponible en las reducidas pantallas de los computadores, plasmas, tabletas, teléfonos celulares.

¿De qué modo la convergencia entre el cine que hemos conocido y el cine digital cambia la forma de pensar la imagen y el relato que se construye?

La mayoría de los realizadores han cambiado poco su forma de pensar la imagen y su narrativa, salvo por las funcionalidades, los costos y los procesos de la producción, el cine digital ha sido a nivel conceptual un simple reemplazo. Godard rompe en todo momento las cláusulas de los programas de marca de posproducción desviándose además de los parámetros de la calidad broadcast, que son la norma.

Es en la posproducción que se establece la estructura de una obra sin guión, sin plan de rodaje, sin actores, que elude la sala cinematográfica para su exhibición. Como plantea Lev Manovich los medios digitales redefinen la verdadera identidad del cine, la convergencia entre cine y digital es amplia y, al momento, difícil de sistematizar.

¿Qué es el audiovisual tecnológico? ¿De qué forma implica un cambio en los métodos de producción-realización, en los espacios de exhibición y en los vínculos entre las distintas artes visuales?

El audiovisual tecnológico abarca una praxis de realización-producción-consumo y enseñanza concentrado en el determinismo maquínico, que puede considerar los usos masivos del audiovisual, pero que tiene el interés particular de buscar desvíos y la diferencia en la creación de obras experimentales y autorales. Esto se considera parte del campo del Media Art a partir de las relaciones del cine con la tecnología, los lenguajes electrónicos y los nuevos medios expandidos al campo del arte contemporáneo. Se consideran además los canales de exhibición, transmisión y recepción del audiovisual tanto como su migración al campo de las artes visuales contemporáneas.

En esta convergencia, ¿cuál es el lugar de lo real y de su representación en formato documental? ¿Cómo es posible que el espectador “confíe” en las imágenes?

Una manera de confiar en las imágenes documentales es el reconocimiento de los procesos de su puesta en escena y de los artificios de un cine documental que experimenta con la forma y la tecnología utilizadas. Se trata de un cine ensayo que se hace cargo del soporte, del dispositivo, de los procesos de realización a partir de lo cual se podría transmitir una confianza sostenida en la evidencia de la construcción audiovisual de un real. Serge Daney se refería al realismo como una acción cuyo valor principal no es mostrar las cosas, sino que destacaba el interés de un sujeto autor presentando un informe sobre lo real.

Harun Farocki planteó hace años que ya no era necesario filmar para hacer cine, que en el mundo todo estaba siendo registrado. En este mundo en que cada persona es una cámara, ¿cómo es posible crear relatos cinematográficos con un punto de vista original? ¿En dónde queda el arte?

Sin duda, Farocki fue claro en relación con el determinismo poco dinámico en la producción de imágenes propias y cuestiona su función ideológica de originalidad. Son los grandes desplazamientos de Farocki, uno de los cuales fue el operar con archivos; el siguiente fue pasar al campo expositivo del arte contemporáneo y exhibir su obra bajo la práctica de la instalación. En la difusión on line no reemplaza al espectador de cine, para el caso de este objeto digital su intensidad discursiva no

se debilita y resulta coherente considerando las posibilidades del streaming que encuentra un producto genuino en soporte digital. Si bien lo numérico no acapara la atención de la mente y el cuerpo, se genera otra percepción en el medio frío informático y el masajeo retiniano de los píxeles.

¿Cómo es la situación de América Latina en el marco de la convergencia entre cine y tecnología?

Estudios que plantean otras clasificaciones en relación con las firmes fronteras que se establecieron en torno al cine continental. Las clasificaciones de cine militante, político, indigenista, tercer cine y el eterno retorno a la etiqueta del “nuevo cine”, nacional o latinoamericano, parecen no responder a la riqueza de una producción que excede tales categorías. Así es como se reconsideran temas y tratamientos que tratan la historia, la contemporaneidad, la memoria, la geografía, las etnias que incluyen cuestiones formales a partir de marcas estéticas, narrativas y de puesta en escena.

Retomando algunas de las cuestiones antes sugeridas, ¿de qué forma el audiovisual computarizado permite la conservación eficiente de la memoria? ¿Cómo impacta en América Latina, un continente con una tendencia histórica al olvido?

La conformación de archivos se ha visto afectada por los cambios tecnológicos que han convertido al audiovisual en un proceso informático. La compulsiva digitalización de la información ha variado la concepción clásica de los archivos, en su materialidad, concepto e ideología. Establecer un panorama, comparado y comprensivo, histórico y contemporáneo del audiovisual tecnológico, sigue siendo muy complejo debido a la falta de criterios en la conformación de colecciones abarcadoras, nacionales y regionales, de obras de cine y video, instalaciones y nuevos medios. En América Latina el archivo de películas de largometraje, de mucha mayor visibilidad y reconocimiento, está aún disperso e incompleto, siendo crítico su estado de relevamiento y conservación. Gran parte de la producción fílmica del continente del siglo pasado está definitivamente perdida: hablamos de los acervos del cine experimental, de vanguardia y underground, el videoarte, las instalaciones y las variadas prácticas en soportes digitales, de las cuales ni siquiera existe un relevamiento comprensivo. La posibilidad de acceso, consulta y exhibición pública de estos materiales es central para abordar el estudio de las artes audiovisuales, para constituir una memoria de sus más significativas manifestaciones a lo largo del tiempo.

En ese marco, ¿cuál imagina que es el futuro del cine digital?

El futuro del cine digital, como la post pandemia, es hoy. Impuesta la simulación numérica de los procesos de producción, circulación, exhibición y consumo de lo

que una vez fue el cine, en su soporte y dispositivo, se verifican algunas tendencias significativas. La traumática reducción del público de sala frente al crecimiento del consumo del audiovisual por streaming es un hecho consumado. Las redes monopolizan la circulación de imágenes en movimiento a través de los servicios programados on line, personalizando los vínculos automatizados con cada usuario. Las regulaciones por parte de los entes de control estatales y las regulaciones sindicales de la industria cinematográfica frente a la falta de inversión se refugian en las producciones independientes, lo que suele encarecer los costos de las mismas. El cine digital, a nivel expresivo y creativo, implica combinaciones que se expanden al campo de las artes audiovisuales donde confluye el cine bajo la práctica de la instalación y, lo que es más interesante, con direcciones de cine pensando el espacio y el tiempo volumétricos y el tiempo audiovisual como artistas en la escena del arte contemporáneo.

Clase 10 - # Analógico / Digital // Audiovisual Inmersivo

-HOBERTMAN: El cine después del cine (Cap. 1 y 3).

Cap. 1 El mito de “El mito del cine total”

¿Podemos hablar de un cine del siglo XXI? ¿en qué nos basamos?

Bazin caracterizó el cine como *un fenómeno idealista* y a la creación cinematográfica como una empresa intrínsecamente irracional. la búsqueda obsesiva de esa representación completa de la realidad que llama el CINE TOTAL

La noción en boga de durante la época de posguerra era opuesto a la postura de Bazin – El cine se desarrolla en el espíritu de la indagación científica.

Según Bazin (1946) “el cine todavía no se había inventado”, alrededor del 2000 llegaría el cine verdadero.

“Mito del cine total” — “la recreación del mundo en su propia imagen” — factor de la esencia del cine. El realismo integral del medio ya estaba predicado en la mirada imparcial de la cámara, así como en la reacción química mediante la cual la luz deja una huella auténtica en la emulsión fotográfica.

Bazin (1945) : “La fotografía nos afecta como un fenómeno de la naturaleza (...) la fotografía como tal y el objeto fotografiado en sí mismo comparten un ser común”

Una fotografía es una forma de prueba, “una alucinación que también es un hecho”.
En la década del 90, se produce un divorcio entre la fotografía y el mundo vinculado a la llegada del Photoshop y otras herramientas de edición digital. La fotografía pasó a ser un elemento o subconjunto de la gráfica.

La edición digital es una técnica que se presta a la producción de mentiras útiles. La Fotografía puede conservar “sus poderes de semejanza”, pero pierde su “veracidad”. El avance de esta nueva modalidad provoca crisis de fotografía, finalmente reemplazada pero NO el deseo por filmar la imagen en movimiento.

Capítulo 3: “El nuevo realismo”

Psicoanalizando las películas del siglo XXI, observamos síntomas de dos tipos de angustia: objetiva e histérica.

Angustia objetiva— Se manifiesta tanto en un reconocimiento de que el medio cinematográfico está en decadencia debido a diversos factores como los son la falta de recursos económicos, disminución de público masivo, el cierre de laboratorios, falta de fondos en industrias nacionales, entre otros. pareciera haber un irreversible sentimiento extendido entre los interesados en el cine de que la cultura cinematográfica está desapareciendo.

Susan Santog: “Cada arte cría sus propios fanáticos”

La angustia objetiva es también un factor de lo que el teórico Rodowick llamó “voluntad digital”.

Refiriéndose al modo en el que la tecnología CGI pareciera rehacer el mundo, mientras que las películas al haber renunciado a su relación privilegiada con lo real, son, en cierto sentido, obsoletas. Esta es la angustia que enfatiza el grupo danés neorrealista conocido como “Dogma 95”.

Sontag vincula la decadencia del cine con el nuevo milenio “El cine, alguna vez anunciado como el arte del siglo XXI, hoy que el siglo cierra numéricamente, parece ser un arte decadente”.

Las restricciones originales del Dogma son las siguientes:

- Rodajes en locación real. El decorado debe ser original de la locación también.
- No puede utilizarse música de fondo. El sonido no puede ser mezclado separado de las imágenes o viceversa.
- Todo debe ser grabado con cámara en mano.
- La película debe ser en color, no se permite iluminación artificial.
- Queda prohibido el uso de efectos ópticos y filtros.
- La peli no debe contener una acción superficial.
- Se prohíbe la alineación temporal o geográfica
- No se aceptan pelis de género
- Formato de peli final — film 35mm y proporción 4:3
- El nombre del director no debe aparecer en los créditos

Lo que diferencia al Dogma del cinema verité es la presencia de actores.

A partir de acá el texto da ejemplos de películas europeas y autores rusos que coinciden ciertos valores con el Dogma e intentan ser cercanos a los principios bazianos de representación (lo real). A su vez también menciona obras de Godard y otras que hablan sobre una característica propia del cine de los últimos años.

Lymme Sachs (2011) en una mesa redonda de discusión sobre cine identificó un nostálgico “fetichismo de la decadencia”. Muchos autores, como mencione previamente, abocan al deterioro, a la pérdida y al abandono, como una especie de luto del cine que ha dejado de ser.