

Nara Cristina Santos
(organizadora)

Arte, Cinema e Audiovisual

CAL/UFSM



Arte, Cinema e Audiovisual

ISBN: 978-85-93462-08-5

Organização: Nara Cristina Santos (UFSM)

Revisão: Natascha Carvalho e Manoela Vares

Projeto Gráfico: Daniel dos Santos | www.ds.art.br

Grafismos: <https://freepik.com/>

A786 Arte, cinema e audiovisual [recurso eletrônico] / Nara Cristina Santos, (organizadora). – Santa Maria : Ed. PPGART, 2018.
1 e-book : il

ISBN: 978-85-93462-08-5

1. Arte 2. Cinema 3. Audiovisual I. Santos, Nara Cristina

CDU 7.036
791.4
791.43

Ficha catalográfica elaborada por Alenir Goularte - CRB-10/990
Biblioteca Central da UFSM

Todos os direitos desta edição estão reservados à
Editora PPGART.

Av. Roraima 1000. Centro de Artes e Letras, sala 1324.

Bairro Camobi | Santa Maria / RS

(55) 3220-9484 | (55) 3220-8427

editorappgart@ufsm.br e seceditorappgart@gmail.com

<http://coral.ufsm.br/editorappgart/>

Sumário

Apresentação

5
7

Estudios Cinematográficos Expandidos

Jorge La Ferla

Universidad de Buenos Aires / Universidad
del Cine • UBA/FUC/Argentina

Producción Artística y Nuevas Tecnologías

Felipe Londoño

Universidad de Caldas • UCA/Colômbia

27

Oito Questões e Meia Sobre o Ensino de Realização Audiovisual nas Universidades

Carlos Gerbase

Pontifícia Universidade Católica • PUC-RS/Brasil

49

Enseñar Lenguaje Audiovisual en la Era del Lenguaje Audiovisual

Marcelo Raffo

Universidad de Valparaíso • UV/Chile

63

La Enseñanza del Cine en la Universidad (Entre el Arte y el Audiovisual)

Eduardo Russo

Universidad de La Plata • UNLP/Argentina

74

Cinema e Audiovisual na Universidade Pública Brasileira com Perspectiva à Integração Latino-Americana: o Caso da Unila

Franciele Rebelatto

Universidade Federal da Integração
Latinoamericana • UNILA/Brasil

90

Da Experiência: um Olhar Contaminado

Marcos Borba

Tv OVO • Brasil

104

Sumário

4

O Ensino do Documentário: Algumas Inquietações

Cassio Tomaim

Universidade Federal de Santa Maria • *UFSM/Brasil*

116

Poética de la Realidad, Reflexiones Sobre el Documental y su Enseñanza Académica

Gabriel Szollosy • *Uruguai*

133

Documentartismo

Diana Kuéllar

Universidad del Valle • *UNIVALLE/Colômbia*

142

O Espectador Hoje: um Estudo das Modificações no Visionamento Cinematográfico

Kitta Tonetto

Universidade Franciscana • *UFN/Brasil*

163

Arte, Cinema e Audiovisual: Cenário de Santa Maria para um Curso de Graduação na Área

Nara Cristina Santos, Andreia Machado Oliveira,
Gilvan Dokhorn, Luiz Carlos Grassi, Neli Mombeli,
Marcos Borba, Luciane Treulieb, Carlos Donaduzzi,
Muriel Paraboni • *UFSM/Brasil*

175

Biografias

191

Apresentação

5

Esta publicação surge no âmbito da proposta do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), não apenas como uma demanda institucional histórica na área de Artes e Comunicação, mas também como uma demanda local e regional, fundada no histórico da cidade de Santa Maria, como polo cultural e artístico, no centro geográfico do Rio Grande do Sul. Desde 2014, está em andamento um estudo para o Curso de Cinema e Audiovisual, a ser aprovado e implementado na UFSM, no Centro de Artes e Letras (CAL). Esse Centro já abriga os cursos de graduação e pós-graduação nas áreas de Artes Visuais, Artes Cênicas, Dança, Desenho Industrial, Letras e Música. A proposta está pautada também em atividades de extensão que foram realizadas e fundamentaram o projeto. Em 2015, ocorreu o 1º Fórum de Arte Cinema e Audiovisual, com intuito de aproximar docentes, discentes e técnicos-administrativos atuantes da UFSM, com interesse e ou atuação na área, e profissionais com reconhecimento na América Latina para pensar em conjunto as estratégias curriculares para o novo curso. Neste sentido, esta primeira publicação Arte Cinema Audiovisual do CAL/UFSM reúne artigos de alguns pesquisadores e profissionais que participaram como convidados dos 6 primeiros Fóruns. A próxima publicação, reunirá artigos dos demais pesquisadores que integram edições anteriores e aqueles que farão parte do 7º Fórum.

Nesta coletânea, os artigos foram organizados por proximidade temática, seguindo em parte a orientação temporal dos Fóruns. No âmbito sul americano, **Estudios Cinematográficos Expandidos**, de Jorge La Ferla (UBA/FUC/Argentina), trata do cinema, suas contaminações com diversas tecnologias que levam a um ponto sem retorno a práxis cinematográfica, para discutir o campo expandido. **Em Producción Artística y Nuevas Tecnologías**, Felipe Londoño (UCA/Colômbia) discorre sobre a dualidade entre a imagem analógica e digital, enfatizando imagens algorítmicas que exploram os novos meios na arte.

No contexto das Instituições de Ensino Superior (IES), com **Oito Questões e meia sobre o Ensino de Realização Audiovisual nas Universidades**, Carlos Gerbase (PUC-RS/

Brasil) apresenta um panorama da realização audiovisual, ao mesmo tempo em que questiona diferentes modos de ensinar a partir de sua experiência docente. Também **Enseñar Lenguaje Audiovisual en la Era del Lenguaje Audiovisual**, de Marcelo Raffo (UV/Chile), busca entender o que se ensina de audiovisual diante da condição digital na hiperconectividade. **Sobre la Enseñanza del Cine en la Universidad (Entre El Arte Y El Audiovisual)**, Eduardo Russo (UNLP/Argentina) propõe pensar a formação contemporânea do cinema na universidade, como uma experiência criativa e uma intervenção no entorno do audiovisual. Ainda, com **Cinema e Audiovisual na Universidade Pública Brasileira com Perspectiva à Integração Latino-Americana: o Caso da UNILA**, Franciele Rebelatto (UNILA /Brasil) aponta a necessidade de romper fronteiras para formação cinematográfica a partir da América Latina.

No Campo da Experiência: um Olhar Contaminado, Marcos Borba (TV Ovo/Brasil) trata da vivência como produtor de audiovisual para discutir o documentário como uma potência política. Em **Sobre o Ensino do Documentário: Algumas Inquietações**, Cássio Tomaim (UFSM/BRASIL) discorre sobre o ensino e a produção documentária nos cursos de cinema e audiovisual em relação à boa fase do cinema documental brasileiro. Com **Poética de la Realidad, Reflexiones Sobre el Documental y su Enseñanza Académica**, Gabriel Szollosy (Uruguai) compartilha de modo poético sua experiência como cineasta e professor, ao colocar em prática sua teoria do documentário. Em **Sobre Documentarismo**, Diana Kuéllar (UNIVALLE/Colômbia) aborda o cinema e o documentário como linguagens ampliadas na arte contemporânea, inseridas no espaço do museu. E, a partir de **O Espectador Hoje: um Estudo das Modificações no Visionamento Cinematográfico**, Kitta Tonetto (UFN/Brasil) discute a figura do novo espectador como internauta e também como participante no cinema expandido, para compreender a dinâmica de cada público.

Para encerrar, o artigo **Arte, Cinema e Audiovisual: cenário de Santa Maria para um curso de graduação na área** da Comissão para o Projeto do Curso de Cinema e Audiovisual CAL/UFSM, (integrada por Nara Cristina Santos, Andreia Machado Oliveira, Gilvan Dokhorn, Luiz Carlos Grassi, Luciane Treulieb, Carlos Donaduzzi, Muriel Paraboni e os colaboradores Neli Mombeli, Marcos Borba), contextualiza a história do audiovisual em Santa Maria, para confirmar a demanda latente para um curso de Cinema e Audiovisual na “cidade cultura”.

Estudios Cinematográficos Expandidos

JORGE LA FERLA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

UBA

UNIVERSIDAD DEL CINE

FUC/ARGENTINA

7

El desafío del encuentro en Santa María (2015) fue pensar que podían constituir los estudios cinematográficos en el marco de una universidad pública. Esa primera convocatoria a discutir el tema resultó auspiciosa, pues antecedió al proyecto de crear una curso de cine en la Universidad Federal de Santa María. Asimismo me pareció significativo vincular este proyecto con la historia de las carreras de arte y diseño, y sus correspondientes posgrados, en a UFSM. Las sucesivas ediciones de los Forum de Arte, Cinema e Audiovisual han continuado con esta tarea de reflexión ampliando el planteo de aquella primera edición de 2015. Encuentros que fueron excediendo al mismo proyecto de creación de una carrera de cine, para constituirse en un espacio de análisis y praxis sobre el audiovisual. Un buen testimonio lo constituye esta publicación.

La conversión del audiovisual en máquina informática, con la consiguiente pérdida de la materialidad de los aparatos analógicos de la imagen fotoquímica y electrónica ha producido un punto de inflexión en la producción cinematográfica. El optimista discurso del progreso y la novedad, que acompañó los inventos y las máquinas audiovisuales a lo largo de los siglos XIX y XX, convivió con el oscuro pesimismo que siguió a las paulatinas pérdidas de las originalidades del cine durante toda su historia. Un relato que funcionó a lo largo del tiempo, ofreciendo una resistencia a las sucesivas modificaciones y contaminaciones sufridas por un cine que cada vez menos respondía a su materialidad original en sus aparatos y dispositivos de filmación, procesamiento y proyección que se mantuvieron vigentes durante más de un siglo. El cine había sosteniendo una serie de vínculos híbridos con diversas tecnologías y que, según el criterio, fueron catalogadas como pérdidas, o mejoras sustantivas del quehacer cinematográfico. Estas variables tecnológicas fueron jalonando una serie de cambios en el desarrollo de la producción, la puesta en escena, el consumo y la recepción desde el cine de espectáculo masivo al cine de autor. El cine se ha convertido en su totalidad en un proceso informático que lo ha desvinculando de la materialidad que le dio sustento ontológico. Este estado de crisis implica una pérdida irreparable, pero al mismo tiempo plantea desafíos en base a los nuevos parámetros que se establecen entre la tecnología y el imaginario, citando a Arlindo Machado. Sin duda el campo de los estudios cinematográficos está en crisis debido a la disolución material de la máquina fílmica y los corrimientos de su dispositivo. Toda una paradoja, considerando que las escuelas de cine se mantienen, a la par de los festivales de cine.

Por este motivo la propuesta de este Forum implica considerar como significativo el predominio del aparato informático y a una cierta globalización del consumo audiovisual, que han generado una homogeneización de ciertos parámetros en la producción cinematográfica limitada al simulacro tanto en el llamado cine independiente y de autor como en el comercial. Esta transferencia del soporte fílmico/fotoquímico/electromecánico ha producido corri-

mientos significativos, entre los que se encuentran el proceso en la captura de imágenes, los transcurso en la posproducción y el consumo del cine fuera de la sala teatral.

Aquel discurso sobre las posibles muertes del cine a lo largo de todo el S. XX se intensificó hacia fines de los años setenta e inicios de los ochenta, cuando un conjunto de cineastas plantearon serias preocupaciones frente a la irrupción de equipos de video portátiles con calidad broadcast. Varias décadas habían pasado desde el surgimiento del video industrial dentro de las productoras de TV, y la posterior aparición de los primeros aparatos de video portátiles. Recordemos que esto se produce a partir de 1965, cuando artistas y músicos los adoptaron como materia de expresión sentando las bases del video arte. Había nacido una praxis creativa con la imagen electrónica, que apenas se desarrolló en la televisión a partir de la cual surgieron variables, por ejemplo, en las prácticas artísticas contemporáneas de la performance y la instalación. Asimismo el documental, e incluso la ficción, iban a desarrollarse como vertientes experimentales a partir de la producción independiente de video, que se exhibió en la escena de galerías, festivales, exposiciones. Salvo raras excepciones, el cine se mantuvo lejano del movimiento video, por más que fue creciendo el número de directores que incursionaban en la creación con la imagen electrónica.

Fue durante los Festivales de Venecia, 1980 y Cannes, 1982, que se explicita un debate propiciado por una serie de cineastas, anunciando un estado de crisis relacionado con la predominancia creciente de la televisión, el deterioro de los archivos fílmicos y la contingencia del video como variable de producción. Michelangelo Antonioni, Francis Ford Coppola, R. W. Fassbinder, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Wim Wenders, y acá en Brasil, Glauber Rocha, por sólo mencionar a unos pocos, iban a generar en esos años trascendentes producciones en video, algunos de manera independiente, otros vinculados a la televisión. Estas recordadas experiencias demostraron las posibilidades expresivas del medio electrónico. La aparición en el mercado

de equipos portátiles profesionales reformuló los múltiples vínculos que el cine venía manteniendo con la televisión. La presentación de *Il mistero di Oberwald* en el Festival de Cine de Venecia, 1980, fue acompañada de una serie de intervenciones personales de Antonioni, y su equipo, en las que se expresaron dudas y certezas frente a un posible futuro del cine vinculado a la tecnología electrónica.

En lo que a mí se refiere, pienso que apenas he comenzado a arañar la gama riquísima de posibilidades que ofrece la electrónica. Otros pueden ir más lejos. Sí puedo decir que la cinta magnética tiene todos los papeles en regla para sustituir la película tradicional. Dentro de una década el cambio ya se habrá realizado. Con grandes ventajas para todos, económicas y artísticas. En ningún campo como en el de la electrónica, poesía y técnica caminan cogidas de la mano. Michelangelo Antonioni. Conferencia de Prensa. Mostra Internazionale del Cinema, Venezia, 1980.

Fue en esse mismo festival de cine que Fassbinder presentaba su serie para TV Berlin *Alexanderplatz* (1980) filmada en 16 mm., una década después de haber producido sus primeros trabajos experimentales en video para televisión.¹ Asimismo fue durante este evento que se organizó un coloquio sobre archivos fílmicos y el deterioro de las películas Eastman. Martin Scorsese fue uno de los participantes. Ese temprano derivó creación de la World Cinema Foundation como un ente dedicado a la preservación de películas, ocupando un rol central Paolo Cherchi Usai. En el Festival de Cannes de 1982, Wim Wenders realiza el documental *Habitación 666* (1982) a partir de entrevistas a diversos directores de cine, en base a una serie de preguntas² sobre el futuro del cine frente a un estado de crisis re-

¹ Fassbinder, Reiner Werner, *Bremer Freiheit: Frau Geesche Gottfried. Ein bürgerliches Trauerspiel* (1972); *Das Kaffeehaus* (1970).

² M. Antonioni, R.W. Fassbinder, J.-L. Godard, Werner Herzog, Paul Morrissey, Robert Kramer, Steven Spielberg, entre otros.

³ Preguntas leídas en voz alta por Jean-Luc Godard en Wenders, Wim: *Room 666*, Alemania, 1982.

lacionado con el avance del video y el imperio de la TV. ¿Se está perdiendo el lenguaje del cine? ¿El cine es un arte que va a morir?³ Las respuestas de Antonioni y Godard son las más contundentes, considerando el rol de la televisión como espectáculo masivo y considerando la imagen electrónica como posible alternativa a la producción y consumo audiovisual. El film *Lighting over Water*, Nicholas Ray/Wim Wenders (1980), continuaria la experiencia considerando la combinatoria del cine con el video. Por su parte, Godard venía produciendo su propio manifiesto sobre el tema, con el largometraje *Número Dos* (1975), el documental *Aquí y allá* (1976), las dos series de TV *Seis veces Dos* (1976) y *France/tour/detour/deux/enfants* (1977) quien ya había empezado la serie de videos a partir de la realización de algunos de sus largometrajes. Entre los cuales, *Algunas observaciones sobre la realización y la producción del film "Salve quien pueda (la vida)"* (1979), *Guión del film "Pasión"* (1982) y *Pequeñas notas sobre el film "Yo te saludo María"* (1983) que ya anunciaban la saga *Historia(s) del cine* (1988/1998), un serie antológica de ensayos sobre el cine aunque realizados en video. En sus últimos largometrajes, si se los puede llamar así, Godard retoma la composición digital, siendo particularmente radical *Le livre d'Image* (2018) que retoma de manera virtuosa el uso de archivos y de citas, dejando de la lado la captura de imágenes con la cámara.

Un nuevo estado de crisis, iniciado por la televisión durante la posguerra, fue sistematizado por el video, durante la década de los ochenta, anunciando el traslado del cine hacia la imagen electrónica analógica, luego a la numérica. Este contacto entre el cine y el video durante el último cuarto del siglo XX marcaría un hito disparador en el proceso creativo de combinación entre tecnologías, que provocaría según estos directores otra de las llamadas muertes del cine. Es de notar que esta fusión entre lo fotoquímico y lo electrónico derivó en obras, y conceptos, con un cierto eco en el campo de la crítica y la academia. Recordemos el antológico número especial de *Cahiers du Cinéma*, ideado por Jean-Paul Fargier, *Où va la vidéo*, 1986, recordado por la manera en que analiza aquel estado de situación

histórico y crítico del video y el audiovisual. La revista fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca que había nacido bajo el nombre de “Cahiers du Cinéma et du Têléfilm” y retomaba aquella idea fundacional de incorporar lo televisivo recuperando el video como parte de esa historia. Lo que había sido un interés original en la televisión y el video lograba una sección fija en la revista.

Godard ya había planteado en su obra la problemática de la materialidad de los soportes y los dispositivos. Sin embargo, su visionaria práctica con el video se amarró al mismo tiempo con la máquina del cine. Es memorable su diálogo con Jean-Pierre Beauviala, fundador y dueño de la empresa Aaton,⁴ inventor y fabricante de aparatos audiovisuales, entre los cuales una de las primeras mini-cámaras de video, la paluche, el marcaje del código de tiempo uniforme entre el fotograma de la cámara de cine, y su sincronización con los equipos asistentes de video y de sonido, y toda una gama de cámaras de cine, 16, Súper 16, 35 mm. Fue en la década del ochenta que Godard le solicita un nuevo tipo de cámara de cine 35 mm., liviana, portátil y operable por una sola persona que pudiese utilizar en instancias documentales o en su próximo film, *Prénom Carmen* (1983) que requería escenas en espacios muy reducidos. Godard deseaba filmar apartado del pesado aparato industrial de rodaje. El famoso diálogo entre ambos, *Génesis de una cámara Beauviala/Godard*, 1985 p. 163-193) testimonio de reflexiones cruzadas sobre la especificidad de la cámara de cine y las maneras de considerar la fabricación de um nuevo modelo. Un abanico de posiciones que se desarrollaron en la década del ochenta, y que fueron parte del último acto, de poner en cuestión la sobrevivencia del cine frente a la imagen electrónica, pero en una confrontación que se presentó como una búsqueda y una opción entre los diversos soportes de las máquinas audiovisuales. Beauviala, como nadie, era la figura

⁴ Disponible en: <http://www.aaton.com>

del empresario, científico y fabricante de aparatos, interesado en considerar variables para el determinismo tecnológicos en el audiovisual. Luego de tres décadas esas preocupaciones se fueron diluyendo y derivaron en un actual discurso un tanto conformista que se adapta a lo que ofrece el mercado. Esta pérdida de los dispositivos fílmicos tiene un punto álgido en el paulatino abandono de la cámara del cine, en parte por el uso del video digital. La incisión del real en la escena, a través de la técnica cinematográfica, implicaba una escritura con marcas precisas.

Las cámaras digitales ya propusieron otros tipo de escritura, retomando la idea de Astruc, *La caméra stylo* (1948). La especificidad de la máquina cine era categórica en la expresión cinematográfica. Asimismo la dinámica del rodaje en los tiempos de preparación de la toma implicaba un proceso lento a partir de los tiempos en la preparación de la toma, la composición técnica del plano, la preparación del foco, la carga del material virgen, la iluminación, por sólo citar algunos. La cantidad de metraje disponible en el chasis condicionaba la duración de la toma y la estructura del film, no sólo por el tiempo de la unidad de registro sino también por la imposición de una forma de trabajo específica en el rodaje. El guión técnico y el plan de filmación eran vitales por una cuestión de economía del rodaje, ligado a los escenarios, las secuencias y la fragmentación según el tiempo de carga de película virgen. Las variables introducidas por la virtualización de la captura de imágenes con la cámara, condiciona las instancias de manera bien distinta al rodaje fílmico, donde ya no hay más desfile de fotogramas, siendo todo el proceso más rápido. La lentitud de los procesos cinematográficos implicó para algunos directores instancias de pensamiento relacionadas con los tiempos menos acelerados de producción del cine.

La industria del espectáculo viene logrando parámetros de simulacro digital altamente exigentes en cuanto a la calidad de la imagen y la creación de efectos especiales de posproducción. La aparición de *La Guerra de los clones* (George Lucas, 2002), como uno de los primeros proyectos de largometraje

enteramente digital, parece un tanto lejana. Este título marcó un hito en la historia del cine espectáculo al no utilizar material fílmico en ninguna etapa de su realización y proyección. La serie iniciada por Parque Jurásico (Steven Spielberg, 1993) y The Matrix (Andy y Lana Wachowski, 1999) tuvo en el film de Lucas el testimonio del soporte digital como mensaje absoluto para una vanguardia, comercial que concluiría con Avatar (James Cameron, 2009), o experimental con Adiós al lenguaje (Jean-Luc Godard, 2015) para un cine numérico que buscaba pistas de nuevas narrativas considerando las posibilidades que ofrecían los procesos informáticos.

Este momento de homogeneidad de las máquinas de imágenes, estamos frente a un panorama inédito dentro del cual un videoartista, un realizador de cine experimental, un realizador de largometrajes, un documentalista o un director de televisión, usan todos la misma tecnología digital que nunca fue concebida como máquina procesadora de imágenes. Inland Empire de David Lynch (2006) dentro del espacio y mitología de Hollywood, se presenta como una experiencia radical, comentario, y parodia, sobre el el cine de estudio y la fenecida máquina industrial del espectáculo. Se trata de una obra sobre el cine de Hollywood, pero realizada por opción en video digital de baja resolución. Aquí es donde se origina el nudo de la trama, en la remake de un film nunca terminado, cuyos actores desaparecieron violentamente, volviendo inconsistente cualquier lógica de racconto según las normas del MRI. Es la textura rota de la imagen apelando a imágenes hápticas y a confusas relaciones espacio-tiempo, que fragmentan cualquier linealidad posible del relato según las categorías habituales, de continuidad y elipsis determinadas. Los parámetros marcados por la ficción, la linealidad novelasca del relato clásico, el encuadre renacentista, la declamación de los actores apropiándose de sus personajes, la calidad fotoquímica de la imagen y el encadenamiento lógico de causa-efecto, ya no sirven frente al desmembramiento de la ficción de las majors. El desquicio de la protagonista, una estrella de cine, la pesadilla entre lo filmado y el acto de filmar, la huida de Hollywood a una Europa decadente se articulan en el registro de un formato

de video digital de baja definición, la única máquina, de registro y visión, con la cual sigue siendo posible escribir sobre los mitos del cine.

Otro hecho trascendente que desmonta parte del significativo dispositivo fílmico es el gran cambio en las condiciones de exhibición y consumo. La proyección colectiva teatral fue la esencia del efecto cinematográfico. El carácter fotográfico de la imagen se reconfiguraba en la proyección de su transparencia sobre la pantalla blanca. El registro en la cámara de cine de una cantidad determinada de fotografías, bajo una cadencia establecida de obturaciones, asumía un valor distintivo cuando el film positivo era atravesado por la luz, cuyo rayo llegaba en forma efímera a la tela, inscribiéndose en la mente del espectador. La doble ilusión de la representación fotográfica y del movimiento, en la reconstitución del falso movimiento de base, es el resultado de la luz proyectada que atraviesa el celuloide. Este efecto tenía un sentido ontológico por la función del proyector y el paso de los fotogramas a una cadencia determinada y atravesados por el haz agrandado significativamente por la lente. La colisión con la tela de la pantalla del continuo desfile de imágenes fue la esencia del dispositivo y por ende de la experiencia cinematográfica que bifurcó la experiencia de consumo del cinematógrafo con el kinetoscopio de Edison. Las cámaras Lumière registraban y también proyectaban. Hasta hoy aún se mantiene en la proyección el haz recorriendo el espacio de la sala oscura como resultado del desfile de las imágenes, atravesadas por la luz de la lámpara. Pero ese efecto fue variando radicalmente, por un lado en lo que se denomina proyección de una base de datos, es decir la proyección de información digital, una imagen inmaterial y dinámica, nunca acabada en el tiempo. La simulación del efecto cine, si bien es similar, no apela a la percepción generada por las características materiales de la proyección cinematográfica y en su consumo a través del ojo, el sistema nervioso y el cerebro humano. Además de generar un espectáculo social y colectivo, la percepción, la identificación y la memoria estaban marcadas por ese aparato de base fotoquímico. Por otra parte están las pantallas móviles, portátiles o en los espacios de arte contemporáneo, destinadas a un consu-

mo absolutamente individual para el caso de los monitores de las computadoras, las tabletas, los displays de los teléfonos celulares y las pantallas en los respaldos de los asientos de los aviones que generan un fenómeno diverso y más lábil en la percepción, que modifica la identificación y memoria del espectador y nos remiten paradójicamente a la experiencia de consumo individual del kinetoscopio de Edison.

Desde sus inicios el cine ofreció variables aisladas al dispositivo de exhibición y a la fórmula de captura de imágenes de acciones dinámicas frente a cámara. En su proyecto *La casa de cristal* (1926), Eisenstein había ideado una escena de múltiples acciones simultáneas que se combinaban a través de las paredes de vidrio que las separaban y que ofrecían una multiplicidad de planos conviviendo en un mismo cuadro (LA FERLA, 2011). Por su parte, Dziga Vertov en *El hombre de la cámara* (1929) inaugura una práctica con el documental que desvirtuaba el valor de la locación, produciendo un ensayo sobre la acción misma de filmar y de procesar esos materiales como archivos encontrados. Abel Gance filmaría *Napoleón* (1927) a tres cámaras, para ser proyectado en tres pantallas simultáneas. Experiencias que remitían, a fines de los años 20 (BONGIOVANNI, 2007), a obras y proyectos que se desprendían de la uniformidad del cine clásico. Desde los años sesenta, con la irrupción del video portátil y la temprana creación de imágenes asistidas por el ordenador, estas búsquedas experimentales que practicara el cine se concretizaron con mayor continuidad de experiencias que buscaban un espectador fuera de una butaca y una expresión desligada de la narrativa lineal vinculada al teatro y la novela del siglo XIX.

Autores modernos como Stan Vanderbeek, Hollis Frampton, Woody Vasulka, John Whitney, fueron pioneros en el uso de las tecnologías electrónicas con las digitales, ofreciendo otro tipo de cine que necesitaba de otros espacios de exhibición fuera de la sala oscura y la pantalla blanca. Asimismo, legendarios realizadores cinematográficos como Jean-Luc Godard, Chris Marker, Agnes Varda han producido una variedad de proyectos para ámbitos que trascien-

den el dispositivo del cine clásico, concebidos como instalaciones destinadas a espacios museales y teatros virtuales interactivos, online y offline. Un cine expuesto que se ha desplazado al museo, la galería de arte, el espacio público. La historia de las instalaciones testimonia la paulatina incorporación de los medios audiovisuales, como la fotografía, el cine y el video, como parte de un proceso que fue involucrando poco a poco a realizadores de cine experimental, videoartistas y, más tarde, a directores de cine independiente. Una historia determinada por el desplazamiento de las máquinas de proyección y exhibición al cubo blanco de los espacios de arte. Primero fueron los proyectores de cine de paso reducido y 16 mm, luego los monitores de tubos de rayos catódicos y los proyectores de video de uno y tres tubos hasta que finalmente todo el sistema de proyecciones se trasladó a información numérica a través de los data projectors, los plasmas y variados soportes de pantallas móviles. La materialidad de la exhibición de las imágenes y su dispositivo expositivo son parte del concepto del espacio practicado de la instalación y del proceso artístico de diseño de un espacio tridimensional.

Es de referencia el proyecto Pachito Rex, desarrollado en México por Fabián Hofman, fotógrafo, videoartista, documentalista, director de cine y realizador multimedia, quien desarrolló este proyecto como parte de un proceso de investigación que proponía el diseño de una película interactiva en soporte DVD Rom. Pachito Rex fue registrado o filmado, rodado, grabado, captado... -faltan los términos apropiados-, entre fines de 1999 y 2000 en los legendarios estudios Churubusco de Ciudad de México; con actores, sin decorados y en Blue Screen. Tras la edición off line del material, se incrustaron los fondos con las imágenes de los actores sobre la pantalla azul. Todo el proceso se desarrolló en una plataforma de unos pocos computadores personales, con una buena capacidad de memoria. Una configuración sencilla y de costo reducido, en comparación con los grandes equipos industriales. En total, todo el material del largometraje pesaría dos teras (dos mil gigas), la medida matemática de memoria virtual que reemplaza la duración en tiempo o la medición del metraje de un film. Las imágenes se transfirieron desde

los discos de almacenamiento para obtener el internegativo en 35 mm. La calidad de imagen del transfer era muy aceptable, teniendo en cuenta que Hofman no buscó la analogía realista del celuloide sino una textura que en su definición y valores cromáticos ofreciese una estética más cercana al comic, evidenciando la manipulación digital como parte del relato. De esta manera se contradecía la paradoja de las películas realizadas en soporte digital que buscan ocultar este proceso. El parámetro utilizado por el cine industrial sigue siendo la “buena calidad de la imagen final”, eufemismo que significa ocultar el dispositivo digital. Por otra parte, Pachito Rex se había originado como una propuesta interactiva cuyo diseño de interfaz formulaba la ruptura de la linealidad en la combinatoria de nueve historias permanentemente entrelazadas. El DVD nunca se terminaría a pesar de haber sido diseñado en sus etapas previas, pero quedaría un prototipo de una versión para DVD, con una opción de menú no lineal, donde se pueden navegar las cuatro versiones del film de manera independiente.

Parte del desafío de este proyecto fue evitar las locaciones y los decorados realistas en estudio, ubicando a los actores en un espacio neutro y trabajando la iluminación en el registro para perfeccionar la calidad del recorte en la incrustación de las imágenes.⁵ El proyecto de pensar una interfaz para una obra navegable se agrega a las posibilidades intrínsecas de un dispositivo que fue reemplazando procesos operativos del cine pero que asimismo permite, a través de programas e instancias de programación, concebir una obra interactiva, que ya no está destinada para la pantalla blanca de la sala oscura. Esta diferencia es significativa y auspiciosa a pesar de que hasta el momento haya sido ignorada por la mayoría de los realizadores audiovisuales. En verdad este tópico requiere de otras posturas, de otros saberes

⁵ El cine ha venido trabajando esta relación de figura y fondo en la composición del cuadro cinematográfico. La técnica del back projecting, anterior al front projecting, fue un recurso utilizado por el cine de los años treinta, el cual fue rescatado de manera magistral por Hans Jurgen Syberberg. Su película Hitler, un film de Alemania pone en práctica parte de su narrativa basándose en este procedimiento.

y de otros procesos de trabajo en la construcción de una obra; así como de otras propuestas expresivas que deben contemplar estrategias más activas de recepción. Esta desorientación de la mayoría de los claustros, de los críticos y de los cineastas, es aún más marcada cuando realizadores como Fabián Hofman o Chris Marker, por citar a algunos, comenzaron a trabajar con propiedad en vertientes de un cine digital interactivo.

El realizador gaúcho, Gustavo Spolidoro, participante de estos Forums de la UFSM, viene marcando una praxis con su trabajo como profesor, gestor cultural y realizador, que me parece importante de destacar en cada una de sus vertientes, todas relacionadas. Es emblemático su trabajo, *Vuelta al cuarto 666*⁶ (2008) pues rememora desde Porto Alegre, el film de Win Wenders, *Room 666* (1982), reconsiderando las cuestiones que en su momento se plantearon, con respecto a una crisis del cine, vinculada al advenimiento de la imagen electrónica. Spolidoro pone a Wenders en cuadro, quien responde algunas de las mismas preguntas que planteó en su film, 25 años después. Para el director alemán ya no hay estado de alerta, el digital vino a resolver todas las dudas. En todo caso, esta pseudo remake, pone en contraste y en el mismo cuadro, algunos de los entrevistados del film de Wenders, como fantasmas, contrastando ese pasado cuestionador con un presente conciliador. Es cuestión de cuerpos que ya no están, particularmente notoria es la figura de Michelangelo Antonioni, tanto como la desaparición del cuerpo del cine.

Frente a estos cambios radicales en las tecnologías audiovisuales, surge la cuestión de fondo: ¿cómo plantear la enseñanza del cine en este estadio post cine? (CROWDER-TARABORRELLI, In: KAMIL, 2011) Frente a aquel rechazo consolidado de considerar las nuevas tecnologías como soportes expresivos

⁶ De volta ao quarto 666 (2008). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=PgmMhbWtjxA&t=104s>

relacionados con la formación cinematográfica. De hecho, aún son pocas las instituciones que han incorporado la enseñanza de la televisión, del video y las herramientas digitales, en sus especificidades y combinaciones con el cine, como una posibilidad de praxis proveniente de la imagen electrónica, digital y fotoquímica. Ciertas escuelas y universidades vienen marcando algunas variables, interesantes de considerar dentro de una concepción situada en el área de las artes mediáticas.⁷ Estos centros en su praxis académica no sólo dan cuenta de la diversidad tecnológica de las artes audiovisuales, sino también de los cambios en los procesos de creación, que difieren radicalmente de la clásica secuencia de los estudios cinematográficos, cuyo mayor objetivo sigue siendo el largometraje. Hasta ahora las escuelas de cine, los estudios cinematográficos y la crítica especializada han sorteado esta problemática insoslayable del fin de la materialidad original del cine y de las variables tanto en su consumo como en la función del espectador. Los mencionados momentos de crisis frente a la irrupción del video y la informática en la práctica cinematográfica y luego de una retórica, entusiasta o pesimista, se diluyeron. El cine, comercial, independiente y de autor, terminó aceptando el fin de la era de un soporte, adaptándose a lo que el mercado viene ofreciendo como imagen numérica en el rubro cámaras, posproducción y exhibición.

La industria, la crítica y la academia, se vienen adaptando a estos cambios, pero intentado disimular al máximo, y de mala manera este corrimiento trascendente. El predominio del consumo y del espectáculo total, sostenido por los medios masivos en su transmisión digital, ha convertido al cine en un confuso híbrido tecnológico, que ya no responde a las especificidades que lo definían. La mutación en la materialidad de los pasos y de los conceptos que se desprendían de sus aplicaciones, como expresión y discurso, ha sido radical en lo que puede ser hoy, valga el eufemismo, hacer cine. Ignorar esta

⁷ Royal College of Arts, en Inglaterra; KHM, la escuela de Artes y Medios, de Colonia, Alemania; Rijks Academy, Amsterdam,; FUC, Fundación Universidad del Cine, Buenos Aires; la Carrera de Artes Electrónicas de la Universidad Nacional Tres de Febrero, Provincia de Buenos Aires.

desaparición del cine como tal, es un dislate, pues más allá de cualquier pérdida purista no deja de plantear retos interesantes, expresivos y productivos. Más allá de lamentar esta pérdida, irreparable por cierto, sigue siendo un desafío pensar en toda la serie de las posibilidades creativas, que precisamente continúan una historia de las artes mediáticas experimentales, de desvío y apropiación de los previsibles discursos de entretenimiento y simulación cinematográficas. La eterna relación máquina/medios con el imaginario humano estaría en el centro de la cuestión de la discusión sobre el fin de los medios y las maneras en que se desarrolla como práctica artística. El entusiasmo por las reales potencialidades de la informatización se verificó en resultados masivos en que los relatos hipertextuales, la escritura de algoritmos, las narrativas transmedia, el diseño de instalaciones interactivas, quedan aún en un estadio de hipotético. Salvo raras excepciones estas prácticas creativas quedaron en especulaciones, experiencias individuales y búsquedas sin continuidad.

Por su parte, el arte contemporáneo también se hace cargo del tema y expone al cine en el cubo blanco del museo y la galería. Es en el marco de un selecto espectro de las prácticas artísticas contemporáneas que algunos realizadores han venido produciendo un discurso sólido, y trascendente, sobre lo específico cinematográfico en su ontología, historia y ocaso. La exposición FILM de la artista inglesa Tacita Dean en la gigantesca sala de turbinas de Tate Modern en 2011⁸ ubicaba en el espacio del museo la pérdida de lo fílmico. La propuesta surgía, entre otras motivaciones, de la dificultad de Dean para seguir con su obra fílmica experimental. Se trata de una artista situada en su momento en el grupo del Young British Art que, como algunos de sus colegas, pasó de la formación plástica a la realización audiovisual. A diferencia de Tracy Emin, Isaac Julien o Steve Mc Queen, Tacita

⁸ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-tacita-dean-film>

reflexiona sobre la materialidad del cine, poniendo en el centro de su obra un pensamiento sobre el hecho mismo de hacer cine. Es en este contexto de producción que su trabajo se vio afectado a principios de 2011, cuando el laboratorio de revelado de 16 mm. en el barrio de Soho, donde Dean siempre había procesado sus rollos de película, dejó de ocuparse de todos los procesos que tenían que ver con este paso.⁹ La cita a Prince, “Somos gente analógica, no digital”, rubricaba la mega proyección de 13 metros de alto sobre una de las paredes de la inmensa entrada de Tate dedicada a exponer proyectos individuales experimentales, los Unilever Turbina Hall Project. El film proyectado había sido filmado en algunas partes con lentes cinemascope, consistiendo en un conglomerado de imágenes según la forma de un film experimental mudo con técnicas de efectos de manufactura artesanal. La espectacular proyección era la paradoja de un cine pensado para el ámbito expositivo de un museo de arte contemporáneo, uno de los más concurridos de Europa. Esta proyección vertical de 35 mm en el hall de entrada se instala donde funcionaba la antigua sala de turbinas de la central termoeléctrica hoy sede del museo Tate Modern. Aquel espacio industrial recibía simbólicamente en su sala de máquinas al aparato cine figurado como un tótem funerario, inspirado en la imagen del monolito (de) 2001. Una odisea del espacio de Stanley Kubrick (1968). Dean es muy tajante frente a la imposición por parte del mercado y la industria de las máquinas audiovisuales digitales y FILM es tanto un manifiesto de resistencia como de adaptación a las nuevas reglas del mercado del arte.

Pensando el corpus de una arqueología, estudiando la prehistoria del cine (ZIELINSKI, 2012), la obra del realizador brasileño Carlos Adriano es una referencia importante, ya que sus ensayos audiovisuales, desde la imagen digital, reconsideran los pre-cinemas y los inicios del cine. Adriano logra un

⁹ Fue en ese momento que la BBC inicia una cuenta regresiva para digitalizar enteramente todos sus archivos en cinta de video magnética analógica en el 2012.

diálogo inédito sobre el cine en base a una reflexión que se articula a través de la manipulación de imágenes en el ordenador. Esta prehistoria(s) del cine que traza Adriano recupera archivos de registro del mutoscopio y los reconstituye en *Santoscópio = Dumontagem*.¹⁰ Aquellos archivos en que el ingeniero brasileño Santos Dumont exponía en 1901 su proyecto de dirigible a C. S. Rolls. A partir de la digitalización de esos fragmentos pre-cinematográficos, se reformula la esencia del aparato, el mutoscopio, analizando su forma de descomponer y reconstituir el movimiento a través de tarjetas con imágenes fotográficas. La digitalización de esas imágenes no se limita a archivar y recuperarlas sino que las reinterpreta, compilándolas a nivel informático. Es en este procesamiento numérico que Adriano formula su teorema sobre esas imágenes y el valor exegético de aquella máquina precinemática documentando hechos históricos. El resultado de este cortometraje experimental fue luego trasladado, digital to film, a un negativo 35 mm para un proceso sintomático en cuanto a las combinatorias de soportes distanciados por un siglo de cine, del mutoscopio al video digital y de la imagen numérica al 35mm. Por su parte, en *¿Santos Dumont pre-cineasta?*,¹¹ Adriano imbrica varias vertientes del ensayo documental, uno de cuyos temas es el seguimiento de la investigación, y el desarrollo de su tesis, donde relaciona las invenciones de Santos Dumont como búsquedas asociadas a los albores del cine, vinculadas a su vez al desarrollo arquitectónico. Las estructuras urbanas de hierro de fines del siglo XIX, los inicios de la aeronavegación, se relacionan como dispositivos de comunicación vinculados a la revolución industrial y a las máquinas resultantes provenientes de textos científicos. La vertiente del autorretrato documenta (SCHEFER, 2008) como forma de ensayo reflexiona sobre el rodaje a partir de los recorridos urbanos en New York y París. Los reportajes a figuras importantes del estudio de archivos fílmicos y la historia del cine, del MOMA y la Cinemateca Francesa, tanto como

¹⁰ Adriano, Carlos: SANTOSCÓPIO = DUMONTAGEM, DV CAM/35mm, Dolby digital 5.1, 14'31'', Brasil, 2007/2009.

¹¹ Adriano, Carlos: SANTOS DUMONT PRÉ-CINEASTA?, HDV, estéreo, 63'5'' 7 cuadros, Brasil, 2007/2010.

a artistas de la talla de Ken Jacobs o estudiosos como Laurent Mannoni; se vinculan a la minuciosa documentación sobre los aparatos y se recombinan en la lectura digital de los archivos del mutoscopio, y de los films de Étienne Jules Marey, de los hermanos Lumière y de Georges Méliés. Santos Dumont, es el personaje en cuadro registrado por el mutoscopio y la cámara de cine de los hermanos Lumière, aparatos que a su vez son registrados por Adriano. Sin embargo, es el contrapunto entre las imágenes de cámara del realizador y su co-equiper, Bernardo Vorobow, lo que marca una cadencia significativa en este diario de bitácora que es ¿Santos Dumont pre-cineasta? Es en el parque Campo de Marzo, que el personaje de Bernardo fotografía al camarógrafo, Adriano, quien a su vez captura imágenes de Bernardo en la interminable explanada que tiene como fondo a la torre Eiffel, otro de los leimotiv del documental. La torre mecano es asociada al tiempo, espacio y concepto que marcaron los inicios del cine bajo la revolución industrial. Ante la imposibilidad de filmar, el video digital permite la captura de estos trayectos de pensamiento en que los archivos encontrados conviven con las máquinas que los produjeron hace más de cien años. Es a través de la imagen informática que Adriano escribe las maneras de documentar desde la contemporaneidad una arqueología de la imagen en movimiento electro/mecánica/fotoquímica.

Las obras de Carlos Adriano, Tacita Dean, Gustavo Spolidoro son parte de una práctica artística que ofrece un sólido discurso sobre el cine que, de manera sintomática, se ubica en el ámbito del arte contemporáneo y en la política de archivos. Un relato que recupera aquellas preocupaciones visionarias de muchos cineastas experimentales y videoartistas y que parecen haber quedado en el olvido para los directores de cine un tanto complacientes frente a la conversión definitiva del cine en una máquina digital.

REFERÊNCIAS

- ANTONIONI, Michelangelo. Para mí, hacer una película es vivir. Barcelona: Paidós, 2002.
- ASTRUC, Alexander. La cámara lapicera. Nacimiento de una nueva vanguardia: la 'caméra stylo'. L'Écran Français Nº 144, 30 de marzo de 1948.
- BARTLETT, Mark. Expanded Cinema: Art, Performance, Film. Londres: Tate Publishing, 2011.
- BEAUVIALA, Jean-Pierre; GODARD, Jean-Luc. Genesis of a Camera: Jean-Pierre Beauviala and Jean-Luc Godard. Camera Obscura, Vol. 5, Nº 13-14, Spring-Summer 1985, p. 163-193.
- BONGIOVANNI, Pierre. Eisenstein Digital. El medio es el diseño audiovisual. Manizales: Universidad de Caldas, 2007.
- CHERCHI USAI, Paolo. La muerte del cine. Prefacio de Martin Scorsese. Barcelona: Ed. Laertes, 2005.
- CROWDER-TARABORRELLI, Tomás. Pasado, presente, futuro. Nuevas tendencias en el cine. La Universidad del cine después del cine. In: KAMIN, Bebe (comp.): 20 años de creación. Buenos Aires: Universidad del cine, 2011.
- FRODON, Jean-Michel. Cinéma et musées. Cahiers du cinéma, Nro. 611, abril de 2006.
- GÓMES, Renata. La poética de los tiempos muertos. Diálogos entre el cine y los videojuegos". In: LA FERLA, Jorge y REYNAL, Sofía (comp.). Territorios Audiovisuales. Cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos. Buenos Aires: Libreria, 2012.
- KUBRICK, Stanley. 2001: A Space Odyssey, USA, 1968.
- LA FERLA, Jorge. La casa de cristal. La Tempestad. Volúmen 13, N.79, México D.F., Julio/Agosto 2011.
- MITRY, Jean. Historia del cine experimental. Valencia: Fernando Torres Editor, 1971 (1974).
- PARENTE, André. Cinema em Trânsito. Cinema, arte contemporânea e novas mídias. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

- POLAN, Dana. Scenes of Instruction: The Beginnings of the US Study of Film. Berkeley y London: University of California Press, 2007.
- SCHEFER, Raquel. El autorretrato en el documental. Buenos Aires: Ed. Catálogos, 2008.
- VASULKA, Woody y WEIBEL, Peter (Eds.). Buffalo Heads. Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973-1990. MIT Press/ZKM: Cambridge/Karlsruhe, 2008.
- WASSON, Haidee. Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema. Los Angeles: University of California Press, 2005.
- ZIELINSKI, Siegfried: Arqueología de los médios. Bogotá: Uniandes, 2012.

Producción Artística y Nuevas Tecnologías

FELIPE LONDOÑO

UNIVERSIDAD DE CALDAS
UCA/COLÔMBIA

27

Cada vez es más evidente que las tecnologías permean todas las áreas de la vida cotidiana, y que ellas generan una hibridación permanente de textos y de formas, que propician un diálogo y un debate constante sobre la esencia misma de la creación y la percepción. En el contexto del lenguaje audiovisual, lo digital, como lo afirma Eduardo Russo, contamina lo que toca y se fusiona con éste, “adoptando una forma protéica” (2007, 166). Paralelo a ello, y seguramente también como su consecuencia, surgen movimientos que, desde la tecnología, cuestionan y transgreden los principios de las máquinas para trascenderlas y generar rupturas, como en su momento lo hicieron los artistas de las vanguardias del siglo XX.

Un ejemplo de lo anterior se observa en la obra Puentes Sonoros-Catenarias Digitales, que se presenta cada año en el Festival Internacional de la Imagen (www.festivaldelaimagen.com), en Colombia, y que ofrece una visión crítica de la creación artística a través de los medios y las redes. En esta instalación, diferentes artistas sonoros del mundo envían por correo electrónico a los servidores del Festival impresiones acústicas de sus lugares de origen. La convocatoria invita a todos los creadores que lo deseen para que contribuyan con sonidos, sin límite de cantidad, que tengan en consideración, de una u otra forma, la idea de transporte de información y conocimiento y la de diálogo en constante construcción. Desafiando los conceptos tradicionales de espacio-tiempo, estos sonidos se mezclan por medio de un software, y luego se transmiten en una octofonía que enlaza las texturas sonoras recibidas. Los ocho altavoces, instalados en la estructura de madera de la Torre de Herveo, situada en el sector del Cable, en Manizales, difunden en el espacio los sonidos que pueden ser escuchados desde la base de la Torre, así como desde cualquier otro punto de sus inmediaciones. En su conjunto, las obras suenan sincrónicamente y generan una composición en constante construcción; con ello, evocan metáforas de catenarias diversas que enlazan la ciudad con otras regiones del mundo. Así mismo, cuestiona la creación individual que se envía desmaterializada a través de redes, para configurar una nueva obra con rasgos artísticos de impulsos provenientes de varias geografías.

Las visiones críticas de la relación entre arte y tecnología han estado presentes a lo largo de la historia, y evidencian el dualismo existente entre los medios analógicos y los medios digitales. Vilém Flusser afirmaba, respecto a las imágenes técnicas, que “son productos indirectos de textos científicos” y qué si las imágenes tradicionales son abstracciones de primer grado, pues abstraen del mundo concreto, las técnicas son de tercer grado, porque “abstraen de textos que abstraen de imágenes tradicionales que abstraen, como hemos visto, del mundo concreto” (FLUSSER, 2001, p. 17). Esto significa que las imágenes técnicas manejan una extraña y engañosa objetividad,

por cuanto son complejas de descifrar. De ellas solo se observa su superficie (y no los textos que las componen) y no son simbólicas como las imágenes tradicionales, sino, como afirma Flusser, ventanas, síntomas a través de los cuales se reconoce el mundo. Así, las imágenes electrónicas poseen una especie de magia que revela una extraña fascinación que, en sí misma, absorbe las imágenes tradicionales.

La dualidad entre la imagen análoga y la imagen técnica reitera un pensamiento complejo de un universo estable, mecánico, acorde con los ritmos del ser humano, frente a otro globalizado, digitalizado, inseguro, transformable y oculto en su origen por codificaciones algorítmicas desconocidas. Para Zieliński (2006), el computador representa una “cámara oscura”, un dispositivo cerrado y misterioso que provoca respeto y miedo, excepto entre quienes lo dominan, como los ingenieros, programadores y piratas informáticos. A pesar de ello, afirma, su magia fascina incluso a los artistas más vinculados con la materialidad, lo que posibilita —como en el caso de los hermanos Quay, Alain Resnais o Francis Ford Coppola— nuevas estratificaciones y un amplio abanico de variantes narrativas.

La producción artística en los inicios del siglo XXI está representada por los discursos que abogan por el afán de la digitalización y los procesos colaborativos, pero también por recuperar la materialidad en los procesos creativos y por la revisión del papel de las máquinas como sistemas organizativos que crean flujos, aproximaciones y dominios (RAUNIG, 2008). De igual forma, la tecnología se ha posicionado como modelo central de producción cultural y ha desplazado a la cultura, como lo afirma Jasso, “en su función de centro normativo-simbólico de toda la estructura social” (2008, p. 25).

La velocidad con la que en las anteriores décadas se creó un planeta electrónicamente enlazado con diversos medios tecnológicos se refleja en la expansión de las prácticas artísticas, que trascienden las vanguardias pictóricas tradicionales. La mayoría de las áreas creativas de las artes se han visto afectadas.

tadas, de alguna u otra manera, con la entrada de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y la aparición de estos nuevos medios ha introducido una percepción diferente del mundo, que implica miradas inéditas de representar, comunicar y diseñar las tipologías existentes del arte.

El impacto social, político, cultural y económico de los medios libera importantes cuestiones filosóficas que implican aspectos esenciales de la vida del ser humano y están relacionadas con el medio ambiente, los aspectos laborales, la salud, las manipulaciones genéticas y, por supuesto, el arte. En el contexto del arte contemporáneo, surgen entonces conceptos como interactividad, inmaterialidad, redes, códigos abiertos y realidad aumentada, entre otros, que invitan a los creadores a explorar y realizar investigaciones sistemáticas en torno a las nuevas relaciones entre arte y ciencia. Explorar posibles contenidos y reinterpretar la realidad a partir de estas visiones es la función de artistas, críticos y público, cada uno desde su papel específico.

LA IMAGEN MÁS ALLÁ DE LO VISIBLE

El arte creado por medio de las tecnologías, configuró la especialización del artista desde finales del siglo XIX y abrió el camino para que sus obras se integraran a nuevas vanguardias, que rompieron con la representación visual. La insignificancia de las formas y la vinculación del artista a procesos de ingeniería técnica y social, según Argan, conllevaron una gran transformación del pensamiento y la cultura que tuvo como consecuencia la eliminación del sistema, entendido como un conjunto de afirmaciones lógicamente relacionadas entre sí, como una estructura dada a priori para buscar la verdad y la realidad (ARGAN, 1984, p. 155). A finales del siglo XIX, Konrad Fiedler (1841-1895) propone una vía cognitiva para analizar la imagen que trasciende el materialismo formal y se desborda hacia lo visual, lo táctil o lo auditivo. Fiedler, jurista de profesión, coleccionista, estudioso y mecenas, era, en principio, una personalidad tangencial al mundo del arte. Sin embargo, gracias a sus estudios sobre Kant y Schopenhauer, explora en los análisis de obras de arte diversos arquetipos visuales o táctiles que trascienden la represen-

tación pictórica. La forma sensible pasa a un segundo nivel y el visualismo puro se convierte en otra forma de leer la historia, más allá de las caracterizaciones tradicionales. Fiedler entrega una lección por cuanto no se encierra en una única y delimitada orientación, sino que salta por encima de los límites de la imagen para proponer una visión global de la realidad de finales del siglo XIX (FIEDLER, 1991).²

Como Fiedler, Alois Riegl propone ir más lejos de la historia para encontrar los principios estéticos de una composición y los conceptos fundamentales que la hacen posible. Riegl demuestra la independencia de las formas visuales respecto de la técnica y el material, y contrapone formas similares realizadas en productos técnicamente dispares para señalar la independencia técnica y material de ellas. Riegl presenta la continuidad de estas formas en el tiempo e incluso a través de las culturas. Los arquetipos formales son autónomos, afirma Riegl en los inicios del siglo XX, y adquieren una vida propia que les permite traslaciones en el espacio y en el tiempo.

La conciencia de la existencia de formas universales, independientes del contexto y sus soportes, posibilita también pensar en una producción artística que vaya más allá de las construcciones pictóricas tradicionales. El artista aborda una fenomenización del espacio-tiempo que le permite desarrollos creativos integrados a la ciencia, la tecnología y la sociedad; que lo especializan, en palabras de Argan, como un científico de las formas sensibles apoyado en la fotografía, la radio, el cine, la televisión o el computador. En los finales del siglo XIX e inicios del XX, esto es posible observarlo en las obras de artistas como Manet, Cézanne, Kandinsky o Seurat quienes, según Kuspit, representaban, más que imágenes, códigos y toda una matriz de sensaciones que independizaban lo pictórico de una realidad contingente que no era exclusivamente táctil u óptica, sino que estaba co-determinada por un hibridismo que anticipaba el arte digital postmoderno (KUSPIT, 2006). Para Kuspit, el código abs-

² Véase también JUNOD, Philippe. *Transparence et opacité: essai sur les fondements théoriques de l'art moderne: pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2004.

tracto se convierte en el vehículo principal de la creatividad que rompe con el presupuesto original de que toda apariencia se basa en una realidad objetiva. La matriz de sensaciones proporciona un sentido diferente a la realidad porque cada código, como en lo digital, refleja una característica diferente y, de esta forma, la apariencia es una suma de sensaciones que no llega a ser un todo identificable. El surgimiento del concepto del código, observado desde esta perspectiva, se acerca a la noción del átomo como estructura compleja de partículas en movimiento, lo que facilita líneas de trabajo que acercan el arte y la ciencia, la creatividad y las máquinas.

Mitchell reflexiona sobre la imagen más allá de lo visual y habla de “giro pictorial” para representar la renovación de una presencia pictórica que necesita no solo del modelo textual para su interpretación, sino también de complejas decodificaciones que se relacionan con lecturas individuales, interacciones sociales, reflexiones sobre los dispositivos, entre otros. Al respecto, afirma:

Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible. (MITCHELL, 2009, p. 23)

LO ALGORÍTMICO, LO GENERATIVO, LA FRAGMENTACIÓN Y EL SOFTWARE ART

El computador se concibió, desde un principio, como una máquina de la razón y el conocimiento, de la misma forma como lo entendieron Ramón Llull (con su Ars Magna) y Gottfried Leibniz (con su idea de la combinatoria universalis). En 1945 Vannevar Bush, director de la Oficina de Investigaciones de los Estados

Unidos, afirmó que por primera vez en la historia de la humanidad aparecía un invento que potenciaba no la manufactura ni los procesos industriales, sino el pensamiento y la adquisición de conocimientos. De forma similar, Charles Babbage propuso incorporar un elemento de organización y memorización de instrucciones a la máquina por medio de tarjetas perforadas, y de este modo, replicar las formas universales a través de diseños algebraicos. Para controlar la información y la comunicación entre las máquinas y las personas, Norbert Wiener acuñó el concepto de la “cibernética” en 1940, y en 1946 la Universidad de Pensilvania, en Estados Unidos, creó la primera computadora digital, llamada ENIAC (Computador e Integrador Numérico Electrónico). El perfeccionamiento de los lenguajes tecnológicos para los artistas avanzó de la mano de Ted Nelson, quien en 1961 inventó la palabra “hipertexto” para designar los documentos electrónicos interconectados, y también gracias a Ivan Sutherland, que en 1962 presentó el Sketchpad como un programa gráfico de abscisas y coordenadas que permiten la manipulación de lo observado en la pantalla mediante un lápiz óptico.

Se considera que la gráfica por computador inicia con los experimentos que ingenieros y matemáticos realizaron a partir de movimientos vibratorios de la Curva de Lissajous, y con los gráficos realizados por Ben F. Laposky en 1950. En 1965, la galería Howard Wise inauguró la exposición con las primeras imágenes generadas por computador, y en 1968 el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres presentó la legendaria muestra “Cybernetic Serendipity”, que recopilaba no solo gráficos digitalizados, sino también música, danza, literatura, cine y arquitectura.

Las imágenes algorítmicas, conocidas también como imágenes evolutivas, procedurales o generativas, exploran las cualidades del medio digital e implican una complementariedad entre las prácticas artística y técnica. Artistas como Larry Cuba, pionero de las imágenes evolutivas de la escuela de John Whitney; Bryan Evans, ilustrador y compositor que utiliza modelos matemáticos para el sonido y la imagen; George W. Hart, que trabaja la geometría y

su aplicación a la escultura, la ingeniería y el arte digital; Karl Sims, pionero del cálculo de imágenes basado en modelos genéticos; y Christa Sommerer junto con Laurent Mignonneau, creadores de instalaciones interactivas con generación de formas; todos ellos desarrollan una compleja obra compuesta por imágenes “calculadas” que interrelacionan los lenguajes del código desde perspectivas sintácticas y semánticas.

Una de las obras pioneras en el trabajo con algoritmos genéticos y evolución interactiva fue desarrollada por Karl Sims, un biólogo, programador y artista de Cambridge, Massachusetts. Sims usó el método de programación genética combinado con la selección basada en criterios estéticos del usuario para desarrollar sus imágenes abstractas, que retoman las teorías de la evolución y crean procesos interactivos que actúan independientemente para producir formas “vivas”, que sintetizan la belleza y complejidad de los organismos naturales (SIMS, 1991). Sims y otros artistas contemporáneos (como William Latham y su trabajo con formas sintéticas esculturales) investigan la ciencia de la complejidad, los códigos genéticos y los sistemas naturales y artificiales para crear estructuras con vida artificial propia.

En otra línea, la arquitectura algorítmica propuesta por Marcos Novak se desarrolla a partir de la noción de “transvergencia”, que intenta descubrir una poética cultural y tecnocientífica de la sociedad que ha cruzado a una nueva fase de evolución de la diversidad; una cultura que está buscando esta diversidad y que, para ello, no sigue líneas de desarrollo naturales o previstas, sino que escoge deliberada y exactamente esos caminos — que ni convergen ni divergen, sino que transvergen, que emplean tecnología para construir continuidades artificiales donde no existían previamente —. Sin perder interés en lo virtual, lo supradimensional, lo líquido, lo invisible, y en otros temas que han formado la estructura de sus proyectos, Novak está cada vez más interesado en la nanotecnología, la ciencia de los materiales, la biotecnología, las neurociencias, y habla entonces de transarquitectura, con lo que prevee un futuro donde la arquitectura pueda llegar a ser cultivable y

evolucionable por sí misma, donde los espacios tengan muchos accesos remotos y las interrelaciones se den no a partir de las geometrías euclidianas, sino de las cartografías sensibles.

De manera más reciente, el movimiento Software Art utiliza las herramientas computarizadas para crear directamente desde el código de los lenguajes de programación. Denominación usada por primera vez en el festival Transmediale de Berlín en el 2001, el software art, como lo describe Alsina, se basa en la consideración de que el software no es solo un instrumento funcional, “sino que también se puede considerar una creación artística en sí misma: el material estético resultante es el código generado y la forma expresiva es la programación de software” (ALSINA, 2004). Este movimiento, que trabaja dos líneas básicas, el trabajo con las instrucciones formales del código y el trabajo crítico en torno al artefacto del software, ha derivado en videogames art, que modifica los videojuegos comerciales, y en el browser art, que crea interfaces para acceder a Internet por fuera de los navegadores comerciales.

La profundización en los principios de la evolución digital, la interactividad y el software art facilita el acercamiento a las potencialidades de las nuevas herramientas de creación, pero, sobre todo, permite un mayor reconocimiento de la estética humana a partir del comportamiento de los usuarios frente a las máquinas. La producción artística, apoyada en los nuevos medios, pone en conocimiento la esencia de la existencia humana, lo que evidencia la importancia de las tecnologías como extensión de los procesos científicos y mentales.

EL CONCEPTO Y LOS ORÍGENES DEL MEDIA ART

Uno de los primeros problemas que aparecen al intentar hacer una reflexión sobre producción artística y nuevas tecnologías es la propia terminología a utilizar. La denominación media art parece privilegiar el medio utilizado, pero deja de lado la categoría artística. Si bien las innovaciones en ciencia y tecnología han sido importantes en la historia del arte, los medios no ne-

cesariamente constituyen el mensaje, como lo afirmó en los sesenta Marshall McLuhan (MCLUHAN, 1964). Desde esta perspectiva, Zielinski propone hablar de arte a través de los medios o arte con los medios (más que media art), para conservar la preeminencia del concepto de arte por encima de otros aspectos formales.

Los procesos de transformación del arte a partir de los nuevos medios se observan en la ruptura de la linealidad de los mecanismos de comunicación, que conlleva la progresiva complejización de los medios de producción. La linealidad artista-obra-receptor es ahora más compleja, como en su momento lo constató Walter Benjamin en su clásico ensayo “El Arte en la era de su reproductibilidad técnica” (BENJAMIN, 1973), uno de los primeros textos teóricos y críticos publicados alrededor del tema arte y tecnologías. Benjamin confirmó la pérdida del aura del original a consecuencia de la proliferación de reproducciones de imágenes y analizó cómo este hecho alteraba el sentido de la percepción. De igual forma, en la obra de arte de la era digital no existe una distinción entre original y reproducción, bien sea en el cine, el video, los performances, la fotografía, la música electrónica o en las instalaciones interactivas.

En 1967, Frank Malina inició la publicación Leonardo, una revista que presenta textos teóricos y críticos sobre arte, ciencia y tecnología, y que se convirtió, junto a otras iniciativas similares como las llevadas a cabo por la Fundación Daniel Langlois, de Montreal, Canadá, o el ZKM, de Karlsruhe, Alemania, en impulsora de investigaciones y procesos de difusión de proyectos de creación transdisciplinaria, configurando así un nuevo imaginario artístico-tecnológico en la sociedad.

El arte, a través de los medios, facilita la manipulación, repetición y serialización de imágenes de manera casi infinita, permitiendo una disponibilidad de elementos que favorecen la transformación inmediata de la forma, colores y significados. Los medios digitales convierten la obra de arte en algo maleable y con características dinámicas. Como lo afirma Carrillo,

esta condición de “lo digital”, vendría a significar lo que Calabresse denominó una re-lectura del momento Barroco en tanto acumulación, densidad, inestabilidad, mutabilidad y desarticulación de la administración, suprimiendo los centros únicos, multiplicando los detalles y haciendo cuestionar la instancia matriz de la identidad. (2008, p.108)

Por otra parte, Ryszard Kluszczyński reinterpreta los fenómenos artísticos de vanguardia para determinar los orígenes del concepto contemporáneo de media art. Para ello, analiza las características del movimiento Cine Estructural, que cuestiona la durabilidad y la consistencia material de los filmes. Así mismo, Kluszczyński (2007) profundiza en las estrategias de trabajo colectivo por parte de artistas en los movimientos de vanguardia, que se reinterpreta hoy en los movimientos de Open source y el arte interactivo. Con respecto al cine estructural, afirma que esta tendencia es co-determinada por tres movimientos:

- El expresionismo, que hizo énfasis en la dimensión material de la obra de arte para revelar sus procesos de creación.
- El conceptualismo, que presenta una compleja construcción física y epistemológica a favor de la simplicidad.
- El minimalismo, que propone un enfoque analítico para aprovechar al máximo las posibilidades creativas implícitas del medio artístico.

Para Kluszczyński, el cine estructural rompe con dos de las tradiciones más importantes, que ni siquiera el cine de vanguardia había podido socavar: el rol de la permanencia y la durabilidad formal, y el rol del carácter subjetivo de la obra. Esto mismo es lo que posibilita la apertura hacia los nuevos retos que se imponen con la creación multimedia y la cibercultura. Las películas realizadas hasta el momento por el cinema experimental o de vanguardia, que se inicia con el futurismo y otros movimientos artísticos y literarios, tenían una estructura formal y una durabilidad creadas por un autor, que le imprimían un carácter único según la subjetividad del realizador. Cuando surge

el cine estructural, término introducido por P. Adams Sitney en 1969, “resalta su configuración formal y cualquier contenido narrativo que tenga es mínimo y subsidiario a su estructura” (SITNEY, 1970), lo que genera que la durabilidad de la obra y su estructura determinen el contenido por encima de una mínima narración. Las características de este movimiento se relacionan con la posición generalmente fija de la cámara, montaje repetitivo, destellos, refilmación de la pantalla, el celuloide como material, la proyección como acontecimiento y la duración como dimensión concreta, entre otros.

Lo estructural en el cine trata de considerar un punto de aproximación entre el cinematógrafo y el computador, puesto que tiene en cuenta las tradiciones de la música visual y el arte no objetivo y acude a los principios del montaje métrico, llamado también aritmético, propuesto por cineastas soviéticos (como Eisenstein) que toman el fotograma como unidad de cálculo. Dicho método traslada al cine los conceptos musicales de ritmo, tempo, armonía e intervalos, después retomados por el cineasta vienés Peter Kubelka (el *Webern* del cine, en palabras de Stan Brakhage) y por otros experimentalistas de la imagen cinética (BONET, 1994).

El cine estructural establece un vínculo con las prácticas actuales de la creación en soportes digitales. Como lo afirma Malcom Le Grice (1977), la no linealidad de un cine narrativo anticiparía las propiedades inherentes a las tecnologías basadas en principios de acceso directo o aleatorio. A su vez, Le Grice rechaza la pasividad del observador de la obra y propone un cine expandido que integra las nuevas tecnologías con las prácticas audiovisuales y multimedia. En la misma línea, Youngblood anticipa que el computador creará nuevas realidades y terminará por ser el medio estético sublime: un instrumento parasicológico para la proyección directa de pensamientos y emociones (YOUNGBLOOD, 1970).

Precisamente estas nuevas realidades — que se dieron por la deconstrucción (trabajo directo sobre el celuloide y nuevas estrategias de proyección),

problematización, transgresión y negación de las normas— abrieron el camino para una producción artística interactiva donde el destinatario puede ser también autor. Muestra de ello son los performances fílmicos de Le Gris, que exigen la presencia del autor en la estructura de la actividad fílmica; las instalaciones de Jürgen Reble, que utiliza procesos químicos para revelar las estructuras cromáticas del filme, que a su vez sirven de fuente para el sonido de la obra; el juego de interfaces de Zbig Rybczynski, específicamente en su filme *New Book* de 1971, donde establece relaciones espacio-temporales entre cada una de las nueve pantallas; y las experimentaciones perceptuales de Stan Brakhage, que integran los eventos fenomenológicos del mundo externo, los dispositivos ópticos, mecánicos y biológicos, y el universo psíquico del espectador. Todos estos casos potencian la experiencia de cada persona y llevan implícita una correlación de participación en la que lo interactivo e hipermedial se enlaza con lo colaborativo.

CATEGORÍAS COLABORATIVAS EN EL ARTE

Con el rápido desarrollo de las tecnologías interactivas, los conceptos tradicionales de individualismo, subjetividad e identidad se transforman en el contexto de la producción artística. Cambian las relaciones entre el observador de una obra y su autor, y entre el observador y la obra en sí misma. De igual forma, la creatividad se combina con la invención científica y las obras requieren preferiblemente un equipo multidisciplinario de investigadores para su desarrollo. Benjamin afirmaba que el artista apoyado en la ciencia examina y profundiza en la “textura de los datos”, de tal modo que puede observar y crear de una manera mucho más cercana a la realidad y, por lo tanto, al público, aproximando así el arte a la ciencia, y el espectador a la obra de arte (BENJAMIN, 1973). Por otra parte, F. Popper sostiene que el argumento estético y la situación científica han cambiado radicalmente y que una mutación o quizás una revolución ha tenido lugar en este campo. Así mismo, dice que si Paul Klee era capaz de hacer invisibles las cosas visibles, la visualización artística y científica, sobre todo a partir de la revolución informática en el decenio de 1980, ha contribuido decisivamente al quebrantamiento de las divisiones entre la ciencia y el arte (POPPER, 1994).

Todos los movimientos de vanguardia que evolucionaron hacia el concepto de media art se relacionaron, de algún modo, con dinámicas colaborativas entre artistas, científicos o espectadores, aspecto central en la producción artística contemporánea y en la organización de las sociedades. Kluszczyński afirma que la vanguardia artística en los inicios del siglo XX es un fenómeno fundamentado en la idea de la colaboración: los constructivistas rusos, los expresionistas alemanes, los futuristas, los dadaístas y los surrealistas basaron sus programas y prácticas en la creación colectiva y las acciones en las que participaban los artistas y los espectadores. Identifica, así mismo, tres categorías en el desarrollo del concepto de colaboración en el arte que posibilitan el trabajo creativo conjunto (KLUSZCZYNSKI, 2007):

- Construcción de estrategias de acción. La primera categoría se limita a la definición de estrategias generales para el conjunto de la actividad artística y se observa, sobre todo, en las prácticas artísticas de inicios del siglo XX: los expresionistas alemanes, los futuristas, los dadaístas y los surrealistas llevaron a cabo acciones políticas y sociales que luchaban contra lo establecido. Las obras en sí mismas no se benefician de estas estrategias, pero sí sus sistemas de producción.
- Cooperación artística. La segunda categoría se relaciona directamente con la manera de emprender el trabajo en equipo, y se manifiesta en la coordinación de los distintos actos artísticos, organizados jerárquicamente y supervisados por un artista. Ejemplos de ello son los filmes de vanguardia realizados a principios del siglo XX. Lev Kuleshov realizó, en un laboratorio experimental, películas como *The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of Bolsheviks*, donde cristalizó sus teorías con la participación de varios realizadores, como Pudovkin. René Clair, por su parte, realizó *Entr'acte* en 1924, con la participación de Picabia, Duchamp y Man Ray. Más recientemente, diversos proyectos multimedia han propiciado desarrollos colectivos aprovechando las dinámicas de Internet, como el

reconocido The File Room de Antoni Muntadas.

- Colaboración artística. La tercera categoría tiene que ver puntualmente, con los procesos llevados a cabo a través de las redes, los medios digitales y las formas interactivas. Esta colaboración puede ser de dos tipos: una que implica la colaboración entre artistas, con limitada participación de los espectadores; y otra que propone un modelo conjunto de creatividad, en el que un grupo de personas participa en la elaboración de la obra. El trabajo es así abierto e indeterminado, porque los usuarios, a partir de su interacción, determinan la versión final de la obra.

Las redes sociales, las formas colaborativas y la participación interactiva son, para Kluszczynski, las categorías principales del arte contemporáneo y las que mejor describen el arte interactivo, los espacios virtuales y la cibercultura. Esta transformación de paradigmas es visible no solo en el arte, sino también en los medios de comunicación, en el contexto social y en las redes, en donde se ponen en primer plano temas relacionados con dinámicas de comunicación, participación y colaboración. La noción de la inteligencia colectiva, descrita por Pierre Lévy, o el concepto de un cyborg en red, como lo presenta Stelarc, pueden ejemplificar la diversidad de teorías contemporáneas alrededor de la colaboración, la comunicación y las prácticas artísticas.

Obras colectivas o colaborativas como las de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau, Antoni Muntadas, Ken Rinaldo, Eduardo Kac o Antoni Abad, que se han exhibido en el Festival Internacional de la Imagen (Manizales, Colombia), muestran al usuario como un coautor que en un contexto visual introduce datos, navega y explora universos interactivos que él mismo construye o escoge.

ECOLOGÍA 2.0, CYBORGS Y BIOARTE

Nuevas perspectivas que tienen que ver con sostenibilidad, participación ciudadana, evolución artificial, prótesis y transgenia se abren paso en el contexto tecnológico de la producción artística. De acuerdo con Davis, Ni-

kolic y Dijkema, la ecología industrial que hoy evoluciona gracias a las redes informáticas se puede definir como el estudio de las interacciones entre los sistemas industriales, el medio ambiente y la sostenibilidad, con el objeto de entender la conducta emergente de los sistemas naturales a partir de una visión multidisciplinaria.

Al utilizar este punto de vista holístico, se espera no solo comprender, sino también dar forma a los vínculos entre la economía, las preocupaciones sociales y el medio ambiente, con el fin de guiar al mundo hacia la sostenibilidad (DAVIS, 2010). Muchos artistas interesados en estas visiones holísticas del medio ambiente proponen análisis, activismos y regeneración de los ecosistemas, algunos de ellos inspirados en el ecofeminismo y en las luchas políticas contra el poder dominante. Las primeras producciones artísticas en esta categoría se pueden observar en los estudios sobre paisaje en ciudades europeas, en las visiones de los territorios salvajes del siglo XIX y en las obras de artistas de los años sesenta como Robert Smithson, Dennis Oppenheim y Christo (WILSON, 2002). Más recientemente, Newton y Helen Harrison exploran las ecologías interdependientes a través de instalaciones conceptuales, mapas, fotografías de satélite, fotomurales y performances. De igual forma, Doug Buis crea aparatos interactivos, interfaces y aplicaciones donde reflexiona sobre el consumo verde y los jardines personales portables. La instalación “Budapest Heat”, de Adam Somlai-Fischer, director de Aether Architecture, juega con la idea de que la temperatura se relaciona con las diferencias culturales. Para ello, recibe información de la temperatura actual de Budapest por medio de mensajes SMS e iguala la temperatura del sitio de exposición utilizando dos calentadores eléctricos de 2000 vatios.

En el ámbito de las intervenciones en los espacios urbanos, el colectivo Graffiti Research Lab llama la atención sobre situaciones políticas o sociales específicas a través de robots que proyectan rayos láser sobre los edificios. Trabajos similares desarrolla el colectivo Knowbotic Research, Rafael Lozano-Hemmer, el Gruppo A12 y Hernando Barragán, quienes con diversos propósitos inter-

vienen los espacios urbanos, interrelacionando arte y tecnología.

Mientras los avances tecnológicos siguen transformando las relaciones del ser humano con el entorno, las reflexiones sobre el cuerpo y sus limitaciones toman fuerza y este es observado como un objeto de conocimiento que se convierte en protésico. Prótesis motoras, destinadas a acrecentar la prestación de fuerza, destreza o movimiento; prótesis sensoriooperceptivas, como dispositivos para corregir minusvalías de la vista o el oído; prótesis intelectivas, como dispositivos que permiten almacenar y procesar datos; y prótesis sincréticas, que gracias a los avances informáticos y microelectrónicos consiguen combinar interactivamente cálculo, acción y percepción, son objeto de análisis por parte de teóricos y artistas como Tomás Maldonado, Stelarc, Marcel.Í Antunez Roca, Arthur Elsenaar y Remko Scha.

El trabajo con la simulación digital de organismos autónomos se ha ampliado con los experimentos realizados por varios artistas que trabajan en laboratorios con bioarte, genética y secuencias de ADN. Eduardo Kac explora los límites del arte con la biotecnología e inaugura el concepto de arte transgénico utilizando principios genéticos para fines artísticos. Su coneja fluorescente Alba y la “Edunia” (mezcla de la petunia y su ADN), son propuestas únicas que abren el camino del arte hacia nuevos paradigmas (BURBANO, 2010). Por otra parte, el colombiano Alejandro Tamayo creó v*i*d*a lab en el 2005 como un taller experimental que explora la concepción de nuevos objetos para la vida cotidiana y toma como punto de partida acercamientos de distintas disciplinas sobre el fenómeno de la vida. Abre con ello diversas posibilidades de observar comportamientos de sistemas vivos para hacer evidente la relación simbiótica con otros sistemas y organismos, incluido el ser humano.

PRÁCTICAS POSTDIGITALES

Como se enunció al inicio de este artículo, un análisis crítico de los sistemas de poder detectados desde los programas informáticos y las máquinas trae como consecuencia el desarrollo de procesos y estrategias creativas,

más allá de la pantalla y de los mitos de la alta tecnología. La creación con los nuevos medios parece retomar ahora otras formas de arte del siglo XX, como el Dadá o el Fuxus, que exploraban los conceptos de interactividad y participación recurriendo al lenguaje natural y la mecánica, sin necesidad de algoritmos ni códigos. Theo Jansen, por ejemplo, enlaza las prácticas artísticas con los procesos biológicos, la ingeniería avanzada, el diseño sostenible y la escultura cinética en su obra Strandbeest. Lo que se observa al final son unas esculturas robóticas que nacen desde las formas algorítmicas, pero que no requieren sensores ni tecnología avanzada para caminar, sino que se mueven por la fuerza del viento y la arena mojada (Vicente 2008).

El término postdigital fue implementado por el artista y diseñador John Maeda, fundador del Grupo de Computación y Estética del Massachusetts Institut of Technology (MIT). En palabras de José Luis de Vicente:

Maeda ha promovido un acercamiento humanista a la tecnología que replantee nuestra relación con el medio digital, que se aleje de la intimidadora complejidad del software y base los principios de interacción entre ordenadores y usuarios en la simplicidad y la cercanía. (2008, p. 23)

En su publicación *Las leyes de la simplicidad*, Maeda promulga diez leyes que equilibran la complejidad de las tecnologías con la visión humanística de la vida, con el objeto de aplicar estos principios en el arte o en los negocios. Al final sintetiza que “la simplicidad consiste en sustraer lo que es obvio y añadir lo específico” (MAEDA, 2006, p. 89).

Movimientos artísticos recientes retoman las prácticas postdigitales para promover una no utilización de la alta tecnología impuesta por las leyes del mercado y las corporaciones (Google, Yahoo, Microsoft, Apple, Facebook, entre otras). Un nuevo tipo de proyectos sociales y estéticos surgen de las redes peer-to-peer y de los nuevos modos de organización estratégica que

tienen como principios la libertad de expresión, el trabajo colaborativo, el apoyo a las luchas globales, los creative commons, la construcción de solidaridades y la baja utilización de las tecnologías, entre otros.

PROGRAMAS Y PROYECTOS EN DISEÑO VISUAL

Algunas de las obras citadas y muchos de los autores mencionados, se han presentado en Colombia y han participado en eventos como el Festival Internacional de la Imagen, y en programas académicos como el Doctorado y la Maestría en Diseño y Creación que organiza el Departamento de Diseño Visual de la Universidad de Caldas. El pensamiento transversante se ha propuesto como una forma de abordar la complejidad de la creación contemporánea, en la que se intersecta el arte, el diseño, la ciencia y la tecnología, integrado a la realidad de un contexto regional latinoamericano marcado por la contradicción de políticas hegemónicas y las visiones alternativas de transformación social.

Se trata de entender, a partir la investigación y la experimentación, las relaciones de las personas con su entorno, los intercambios simbólicos, las nuevas formas de expresión presentes en los espacios digitales, las nuevas formas de lo orgánico a partir de sensores que amplifican los sistemas naturales, entre otros.

El Festival Internacional de la Imagen es un evento que lleva a cabo Diseño Visual desde 1997 y que tiene como objetivo reflexionar sobre las imágenes electrónicas y digitales a partir de la realización de seminarios especializados sobre nuevos medios, cine digital, paisajes sonoros, muestras de representaciones multimedia, exposiciones gráficas y audiovisuales, y una muestra competitiva denominada Muestra Monográfica de Media Art. El Festival se integra a otros programas del Departamento de Diseño Visual que han posibilitado la creación de los postgrados de Maestría en Diseño y Creación Interactiva, iniciada en el año 2007, y el Doctorado en Diseño y Creación, que inició en el año 2010. Así mismo, al Media Lab, un laboratorio de investigaciones en entornos virtuales; al programa Escenarios Digitales, que propone la alfa-

betización digital a través de la creación con nuevos medios; a la Imagoteca, centro de documentación especializado en artes electrónicas; al Consultorio de Diseño, espacio de proyección de la imagen en el contexto; a la revista Kepes, indexada por Colciencias; y a la colección editorial en Diseño Visual. Todo ello pone en relieve una diversidad de temas y enfoques para el estudio, el análisis crítico y la divulgación de las nuevas estéticas digitales y sus interrelaciones con la ciencia y la sociedad.

TAREAS ESTÉTICAS Y RETOS FUTUROS

La inestabilidad de los medios electrónicos, las dificultades de conservación, restauración y emulación de las obras en las nuevas plataformas y la apropiación de los medios por las comunidades son, al menos, tres retos importantes que quedan por resolver en este entresijo de una producción artística que día a día se renueva. Y, por supuesto, la encrucijada que observa Zielinski frente a dos esperanzas: una, que busca humanizar la tecnología, y otra, que aboga por la democratización de los medios, por la eliminación de las jerarquías, por la heterogeneidad y la fuerza de la diversidad.

Para ello, se hace urgente mirar con perspectiva crítica la cultura digital y los medios, las políticas institucionales que regulan la producción cultural, las cualidades poéticas de los mundos creados por los artistas, las tensiones permanentes de las redes y los proyectos que surgen de ellas. Sólo de esta manera se podrá comprender el valor del media art como un metalenguaje que posibilita entender las tensiones sociales, políticas y culturales de la sociedad contemporánea.

REFERENCIAS

- ALSINA, Paul. Introducción al Arte Digital. En Boletín Gestión Cultural n.º 10, 2004. Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/gc/boletin/pdf/PAlsina.pdf>
- ARGAN, Gulio Carlo. El concepto del espacio arquitectónico, desde el Barroco hasta nuestros días. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1984.
- BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos, I. Madrid: Taurus Ediciones. 1973.
- BONET, Eugeni. Cinema Experimental. 1994. Disponible en: <http://www.iaa.upf.edu/cinexp/cinexp.html>.
- BURBANO, Andrés (comp.). Eduardo Kac, el creador de seres imposibles. Colección Diseño Visual. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2010.
- CARRILLO SANTANA, J. Ramón. Influencia de la estética en los objetos virtuales. Universidad de Barcelona. 2008. Disponible en: <http://www.tdx.cat/TDX-1103108-121635>, consultado el 3 de enero del 2010.
- DAVIS, Chris; NIKOLIC, Igor y DIJKEMA, Gerard P. J.. Industrial Ecology 2.0. In Journal of Industrial Ecology vol. 14, n.º 5. Yale University, 2010. Disponible en: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1700321
- FIEDLER, Konrad. Escritos sobre arte. Madrid: Visor, 1991.
- FLUSSER, Vilém. Una filosofía de la fotografía. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- JASSO, Karla. Arte, tecnología y feminismo: nuevas figuraciones simbólicas. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- KLUSZCZYNSKI, Ryszard. Re-Writing the History of Media Art. In Leonardo vol. 40, n.º 5, pp. 469-474. Massachusetts Institute of Technology, 2007.
- KUSPIT, Donald. Del arte analógico al arte digital. En: Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación. KUSPIT, Donald (ed.). España: Circulo de Bellas Artes de Madrid, 2006.
- LA FERLA, Jorge. El Medio es el Diseño Audiovisual. Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas, 2007.

- LE GRICE, Malcom. Abstract Film and Beyond. London: Le Grice / Studio Vista, 1977.
- MAEDA, John. Las leyes de la simplicidad. Madrid: Editorial Gedisa, 2006.
- MCLUHAN, Marshall. Understanding Media. New York: Mentor, 1964.
- MITCHELL, W. J. T. Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- POPPER, Frank. Visualization, Cultural Mediation and Dual Creativity, 1994. Disponible en: <http://www.leonardo.info/isast/articles/popper.html>, consultado el 2 de enero del 2010.
- RAUNIG, Gerald. Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- RIEGL, Alois. Problemas de estilo. Barcelona: GG Arte, 1980.
- RUSSO, Eduardo. El lenguaje del cine: evolución, crisis y renovación de un concepto. En: El Medio es el diseño audiovisual. LA FERLA, Jorge (comp.). Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2007.
- SIMS, Karl. Artificial Evolution for Computer Graphics. In Computer Graphics vol. 25, n.º 4, julio, pp. 319-328, 1991. Disponible en: <http://www.karl-sims.com/papers/siggraph91.html>, consultado el 2 de enero de 2010.
- SITNEY, Adams P.. Structural Film. In Film Culture Reader. New York: Praeger, 1970.
- VICENTE, José Luis de. Nuevos medios y viejas instituciones. En: Máquinas y almas. Arte digital y nuevos medios. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.
- WILSON, Stephen. Informations Arts. Intersections of Art, Science and Technology. Cambridge, Ma.: MIT Press, 2002.
- YOUNGBLOOD, Gene. Expanded Cinema. New York: Dutton & Co, 1970.
- ZIELINSKI, Siegfried. Genealogías, visión, escucha y comunicación, Andrés Burbano (ed.). Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.

Oito Questões e Meia Sobre o Ensino de Realização Audiovisual nas Universidades

49

CARLOS GERBASE

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO GRANDE DO SUL
PUCRS/BRASIL

Depois de 37 anos envolvido com o ensino da realização audiovisual na universidade – comecei a dar aulas de cinema e fotografia no dia 10 de agosto de 1981, na PUCRS, lecionei por alguns anos na UFRGS e participei de vários cursos de curta duração em outras instituições, como a UCS, a UNIVATES e a UNIPAMPA - creio que tenho o direito de tomar três liberdades na elaboração deste texto: serei pessoal, deixando que minha subjetividade e minhas memórias manifestem-se quase sem censura; serei prescritivo, isto é, tomarei posição em questões polêmicas, indicando o que julgo ser o melhor caminho; e, mesmo respeitando as normas da ABNT e aquela proverbial castidade estilística que envolve os ensaios no meio acadêmico, tentarei não me sentir aprisionado pela metodologia das ciências exatas, que tanto mal fez e faz nas áreas das ciências humanas, das linguagens e das artes. Escreverei, portanto, com o objetivo de ser claro e honesto, expondo meus pontos de vista sem aquela suposta necessidade de “provar” alguma coisa. Usarei autores - acadêmicos ou não - como suportes para meu raciocínio, e não como autoridades que validem minhas opiniões.

A base principal deste artigo é, portanto, muito mais o que vivi como professor em todos esses anos de prática docente, do que o (pouco) que li sobre pedagogia do audiovisual. Mas há outros dois suportes importantes para minhas reflexões: as aulas “teóricas” de cinema que tive, ainda como estudante de jornalismo na PUCRS, entre 1977 e 1980, com o professor Anibal Damasceno Ferreira; e o simultâneo processo, absolutamente empírico, de aprendizagem da realização cinematográfica usando a bitola super-8, tendo como preceptor informal meu então colega de turma Nelson Nadotti. Sou um privilegiado por ter encontrado estes dois mestres em minhas primeiras tentativas de fazer filmes, quando o cinema me parecia uma brincadeira de final de semana, e não uma futura carreira profissional.

É bom lembrar, todavia, que o cenário da educação audiovisual no Rio Grande do Sul mudou radicalmente a partir de 2003, quando dois cursos superiores de cinema, primeiro na UNISINOS e logo depois na PUCRS, iniciaram suas atividades. Vários outros surgiram nos últimos anos, em diversas regiões do estado. Falarei, com certeza, já dentro dessa realidade contemporânea, ficando minha própria formação como uma lembrança de uma educação audiovisual “amadora”, talvez interessante e rica em criatividade, mas já vencida pelo profissionalismo que hoje caracteriza as aulas de cinema e TV nas faculdades. Não tenho qualquer dúvida que, em nossos dias, o melhor caminho para quem quer tornar-se um(a) cineasta é fazer um curso superior, não só pelo que é ensinado nas aulas, mas também pelo ambiente colaborativo na produção dos filmes, capaz de proporcionar encontros interpessoais que geram coletivos de realização e até empresas produtoras.

As questões que examinarei a seguir surgiram naturalmente, depois do convite para a criação deste ensaio, à medida que eu pensava no que é mais importante fazer (e também o que não fazer) para que um curso superior de educação audiovisual seja útil e cumpra, pelo menos parcialmente, as grandes expectativas geradas entre os estudantes. Nas escolas particulares, em que o alto valor das mensalidades é uma ameaça perene para a continuida-

de dos estudos de boa parcela dos alunos, saber o que ensinar e como ensinar é fator determinante para evitar a evasão. Não se trata de satisfazer os desejos de “clientes”, denominação que coloca o professor numa condição subalterna e à mercê de juízos de valor bastante discutíveis. Preocupar-se com a qualidade da educação é, isso sim, o único caminho para quem quer ver a atividade docente valorizada, tanto no plano individual, quanto no coletivo. O futuro sucesso profissional dos estudantes, que acaba sendo o maior patrimônio de um curso de cinema, depende de nossa vigilância permanente para que esses jovens cineastas nasçam em um cenário que estimule a criatividade de cada indivíduo e valorize o trabalho coletivo e cooperativo.

O QUE É (E O QUE NÃO É) UM CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL?

Ensinar cinema é uma coisa. Ensinar realização audiovisual - o termo “audiovisual”, neste ensaio, é usado como um guarda-chuva sob o qual se abrigam produções de cinema, televisão e obras afins que engendram uma narrativa com imagens, palavras e sons sincronizados - é outra. Cinema, em sentido amplo, é uma linguagem, uma arte e uma indústria. Vários tipos de profissionais, às vezes com propósitos bem diferentes, circulam em torno do cinema.

Críticos de cinema, por exemplo, são jornalistas que ganham a vida falando e escrevendo sobre filmes em órgãos de comunicação, de preferência com certa autoridade. Pesquisadores acadêmicos procuram explicar o que é cinema e refletem sobre seus aspectos estéticos e sociais em livros e ensaios. Distribuidores e exibidores de cinema têm a importante função de colocar o filme em cartaz. Críticos, acadêmicos, distribuidores e exibidores, contudo, não são realizadores. Eles são importantes personagens no universo cinematográfico, mas não produzem obras audiovisuais.

Um curso de realização (ou produção) audiovisual tem como objetivo formar cineastas. Pesquisadores e críticos podem até aprender coisas valiosas se estudarem realização audiovisual, mas sua formação geralmente acontece

de forma autodidata, com muita leitura e muitas horas assistindo a filmes, ou em cursos de pós-graduação acadêmicos. Cineastas também crescem muito, intelectualmente falando, se prestam atenção às críticas e são capazes de rebatê-las, usando até conceitos teóricos. No entanto, as grandes preocupações dos cineastas são a câmera, os atores e as dezenas de outros componentes do processo de realização.

Quando um curso começa, é importante que sua identidade seja bem definida. Se o objetivo é ensinar realização audiovisual, professores e alunos estarão engajados na concepção e produção de filmes (e assemelhados), o que envolve aspectos técnicos e artísticos do fazer cinematográfico. Um curso de produção não pode estruturar-se em torno de conceitos e teorias, e sim de atividades que permitam aos estudantes colocar em prática o que aprendem em sala de aula, o que inclui, é claro, um bom embasamento teórico, técnico e cultural.

É POSSÍVEL ENSINAR REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL?

Há controvérsias a respeito. As mesmas que costumam cercar outras atividades artísticas. Minha opinião é a de que qualquer arte exige o domínio da linguagem (ou linguagens) sobre a qual se apoia, e que linguagem é uma capacidade humana de base inata, mas que só se desenvolve por experiência e aprendizagem. Portanto, tem sentido ensinar cinema (em sentido amplo) e é possível afirmar, com honestidade, que um estudante diplomado em curso superior de realização audiovisual deveria ter as habilidades mínimas para desenvolver o seu ofício e participar da produção de obras cinematográficas. Este sujeito recém-formado é, necessariamente, um “artista”? Claro que não. Talvez já seja. Talvez venha a ser. Mas talvez nem queria ser. Uma obra audiovisual precisa do talento e do esforço de muita gente. Quase todos podem ser chamados de cineastas. Poucos podem ser chamados de artistas.

De qualquer forma, um cineasta, sendo artista ou não, precisa conhecer o seu meio de expressão e ter a competência linguística necessária para par-

ticipar de uma comunidade que trabalha de forma coletiva. Ele é obrigado a interagir com seus pares. Nesse sentido, ensinar a linguagem cinematográfica é como ensinar uma língua. Nas palavras de J.H. Dacanal

(...) toda língua é, por natureza, uma convenção, vigente numa sociedade específica, num momento determinado e num espaço geográfico específico. (...) a função de um professor de língua é precisamente a de ensinar as regras dessa convenção àqueles que fazem parte desta sociedade. (DACANAL, 2012, p. 22; grifo do autor)

O mesmo professor Dacanal escreveu um livro chamado “Oficinas literárias: fraude ou negócio sério?” (2011), em que ataca vários modelos de oficinas oferecidas nas universidades e fora delas (que seriam as “fraudes”, mais comuns), mas admite que, se alguns conteúdos forem efetivamente desenvolvidos, elas podem ser “negócios sérios” (mais raras). Nesse caso, as oficinas precisam ter como objetivo “o conhecimento rigoroso e profundo da matéria através de métodos adequados e eficientes” (DACANAL, 2011, p. 17).

Que métodos são esses? Dacanal (referindo-se especificamente à literatura) lista: estudo da gramática, leitura sistemática dos grandes clássicos, leitura de algumas obras teóricas, estudo da história de literatura e, finalmente, “diuturna e intensiva produção de textos de natureza variada e sobre temas diversos, submetidos a rigorosa correção morfológica, sintática e semântica e a acurada análise estilística e retórica” (DACANAL, 2011, p. 18).

Em suas aulas na PUCRS, o professor Anibal Damasceno Ferreira, depois de explicar as bases da linguagem cinematográfica, sempre incentivava seus alunos a fazerem pequenos filmes narrativos, que eram projetados e discutidos em sala de aula. Ele costumava dizer: “Agora vamos examinar a patologia nas obras que vocês cometeram”. Havia sempre alguns tumores semânticos, estilísticos ou retóricos, que podiam ser relativamente benignos, mas todo traço patológico era devidamente exposto e discutido.

Até podia parecer brincadeira, e dávamos muitas risadas, mas essas aulas eram muito sérias e eficientes.

Dediquei-me aqui a analisar o ensino da linguagem, por este ser mais polêmico. Creio que não resta dúvida sobre a possibilidade de ensinar técnicas (de roteiro, de fotografia e de montagem, por exemplo), de debater aspectos teóricos, históricos e culturais do cinema, e de explorar as questões econômicas da indústria audiovisual.

EXISTE UMA GRAMÁTICA DA NARRATIVA AUDIOVISUAL?

Esta questão está diretamente ligada à anterior. Ao contrário da linguagem verbal, a audiovisual (ou “audioverbovisual”, o que ela na verdade é) costuma negar a si própria, à medida que o espectador de um filme não tem uma educação específica para decodificar o que está na tela. Como decorrência desse fato, o criador estaria também dispensado de aprender uma gramática. Tudo seria possível na realização de um filme, pois tudo pode ser visto e ouvido. A interpretação é, por definição, um atributo do receptor.

Nada mais falso. Flusser, em “Filosofia da caixa preta” (2011), mostra que uma das principais características das imagens técnicas (aquelas geradas pela fotografia e pelo cinema, por exemplo) é promover o grande embuste da naturalização da representação imagética, que se fantasia de realidade e nega sua anterior manipulação. Resumindo ao máximo: todo filme é um discurso linguístico manipulado, cheio de convenções históricas, de artifícios retóricos, de signos cuidadosamente escolhidos que buscam determinados efeitos. Uma obra audiovisual, portanto, deve sempre ser lida. Não é tão diferente assim de um texto escrito, embora faça questão de afirmar-se como “universal” ou “não dependente de uma língua”.

A gramática da linguagem audiovisual deve ser abordada nas primeiras aulas de qualquer curso sério de realização audiovisual. Mais uma vez recorrendo às lições do professor Dacanal, é preciso notar que

A gramática - entendida como disciplina ou livro - de qualquer língua é a codificação a posteriori das regras que regem a variante dominante desta mesma língua em determinado espaço geográfico e em determinado momento histórico. Por isto, toda gramática, no acima referido sentido do termo é, por definição impositiva, sincrônica e a-histórica. Isto é, ela diz

- a) O que é certo e o que é errado
- b) Naquele momento específico e
- c) Sem preocupar-se com o passado. (DACANAL, 2012, p. 31, grifos do autor)

É bom notar que a expressão “sem preocupar-se com o passado” não significa que estudar as origens das convenções gramaticais numa aula de história do cinema seja inútil, e sim que apenas as convenções atuais serão usadas pelos espectadores atuais. O que era “certo” no passado – usar as folhinhas de um calendário sendo levadas pelo vento para dar a entender que houve uma passagem de tempo – é “errado” hoje, pois tanto a linguagem quanto o espectador sofreram modificações importantes. O que não impede que um cineasta esperto faça um uso irônico de convenções já ultrapassadas.

Não estou aqui pregando o respeito absoluto às regras gramaticais e às convenções cinematográficas em geral. Muito menos defendo a absoluta “limpeza” de um texto, seja ele verbal ou audioverbovisual. Lembro perfeitamente o momento em que o professor Damasceno dizia: “Para quebrar uma regra, é preciso primeiro conhecê-la.” Os contraventores só são verdadeiramente (e orgulhosamente) contraventores se sabem a lei que desobedeceram.

PRIMEIRO A TEORIA, E SÓ DEPOIS A PRÁTICA?

Não. Nunca. Os alunos de um curso de realização não podem ser soterrados por toneladas de aulas teóricas antes de fazer um filme. Teoria e prática devem andar juntas, desde o primeiro semestre. Eles devem aprender o que é “certo” na sala de aula enquanto têm a oportunidade de fazer “errado” (ou

até, por sorte, “acertar”) no processo de realização. A própria separação formal entre atividades de base teórica e de base empírica deve ser questionada. Num set de filmagem, por mais conturbado que seja, um bom professor pode demonstrar a importância de um ponto aparentemente “teórico”, como a quebra de eixo. Ou, ao menos, lembrar-se de mostrar mais tarde, na exibição do filme, como o desconhecimento de uma convenção gramatical provoca falhas graves na construção no discurso cinematográfico.

A teoria é importante, mas ela deve ser colocada em seu devido lugar em um curso de realização. As teorias do cinema derivaram dos filmes, e não vice-versa. Estudos de estética devem estar ligados a obras estéticas. As universidades, desde a Idade Média, legitimam saberes a partir de fazeres, para o bem e para o mal. Alguns acadêmicos fazem questão de construir teorias cheias de jargão, quase incompreensíveis, para falar com falsa autoridade de temas às vezes bem prosaicos. Protegem-se mutuamente atrás de pesadas cortinas semânticas e assim estabelecem seus jogos de poder. Num curso de realização cinematográfica, as teorias a serem valorizadas são aquelas que promovem uma melhor compreensão dos filmes e do mundo do cinema. Aproximar teoria e prática deveria ser a preocupação número um de qualquer professor. Além disso, Feyerabend lembra que

Durante muito tempo, a pintura e a arquitetura não foram consideradas matérias universitárias. Por quê? Porque não tinham uma parte teórica com princípios abstratos e regras precisas. Então, quando a perspectiva foi descoberta, os defensores dos artesãos que tinham visão de futuro disseram: “Agora essas pessoas terão a chance de ver suas disciplinas ensinadas nas universidades - vamos então escrever alguns livros sobre o assunto”. Os livros foram escritos e fizeram muito sucesso. Desse modo, essa distinção [o autor fala da diferença entre os conhecimentos prático e teórico] esteve em vigor durante muito tempo e teve consequências práticas importantes, apesar do fato de não ser nada realista. (FEYERABEND, 2016, p. 160)

Creio que a seguinte divisão de atividades (horas-aula) no currículo é bastante adequada: laboratórios de realização de filmes - 30%; disciplinas de base cultural - 20%; disciplinas de base técnica - 30%; disciplinas de linguagem - 20%.

O ENSINO DEVE SER GENERALISTA OU ESPECIALIZADO?

Questão difícil. A maioria dos cursos de realização no Brasil são bacharelados (com oito semestres) ou tecnológicos (cinco semestres). Num curso de cinco semestres, é bem mais difícil propor atividades especializadas para alunos interessados por um aspecto particular da produção. Na PUCRS (curso tecnológico), optamos por um ensino generalista, em que todos são considerados cineastas, isto é, aprendem o ofício de fazer cinema. Naturalmente, ao longo do curso, e em especial nos laboratórios de realização, eles vão encontrando suas especialidades, mas estas não são registradas no diploma. Bacharelados costumam propor uma base curricular comum nos primeiros semestres e depois separar as turmas de acordo com as funções que pretendem exercer profissionalmente. Os alunos saem do curso já com um registro oficial de sua especialidade no diploma. As duas estratégias podem funcionar se o planejamento for bem feito.

O ENSINO DEVE SER INTERDISCIPLINAR?

Sim, mas ser interdisciplinar não significa obrigar os estudantes a frequentar aulas de disciplinas que pouco (ou nada) têm a ver com sua formação. Isso costuma ser frequente em cursos de audiovisual que funcionam como habilitações de faculdades de Comunicação Social. Muitas vezes, a verdadeira razão para manter conteúdos compartilhados com Jornalismo, Publicidade ou RP são econômicas (menos professores para contratar e melhor aproveitamento de suas horas-aula), e não pedagógicas. Creio que o currículo de um curso de produção audiovisual deve ser construído de forma independente, sem vinculação com cursos de Comunicação, o que não impede o compartilhamento de uma ou duas disciplinas. A verdadeira interdisciplinaridade geralmente nasce das aspirações dos próprios alunos, que devem ser livres para procurar conteúdos em outras faculdades. Na PUCRS, nossos estudantes costumam procurar disciplinas dos cursos de Letras e História, com bons resultados.

COMO AVALIAR E CRITICAR OS TRABALHOS DOS ALUNOS (E ELES PRÓPRIOS)?

O ato de avaliar alunos em disciplinas teóricas, técnicas ou de formação cultural oferece os mesmos desafios de qualquer avaliação nas universidades e na educação em geral. É difícil, mas já há jurisprudência a respeito. A avaliação dos filmes produzidos, em suas diferentes fases, é um problema ainda mais complicado. Devemos dar uma nota coletiva, igual para todos os membros da equipe, ou analisar a conduta de cada um? Ou estabelecer um sistema misto, que avalie o filme (nota coletiva) e depois os méritos de cada um dos integrantes da equipe (nota individual), fazendo uma média? Quando mostramos os filmes, no final do semestre, as exhibições devem ser privadas (apenas alunos e professores) ou públicas (com atores, parentes e amigos)?

Nos 14 anos de funcionamento do curso de produção audiovisual da PUCRS aprendemos alguma coisa sobre esse tipo de avaliação e, resumindo ao máximo, posso afirmar que:

- a) a avaliação não deve ser deixada para o final do semestre. Funciona melhor se for contínua, acompanhando as etapas de realização (projeto, pré-produção, produção e pós-produção) e sendo divulgada passo a passo. Assim, os alunos sabem como a performance da equipe (e, eventualmente, sua própria) está sendo vista pelos professores;
- b) uma nota coletiva e uniforme para a equipe, em cada fase, é muito importante. Independente da função que exerce, o estudante deve se sentir responsável pelo projeto como um todo. Notas individuais podem ser também lançadas, mas os critérios de avaliação (e o tipo de média entre a nota coletiva e a individual) precisam ser bem claros. Em nosso curso, procuramos sempre privilegiar a avaliação coletiva;
- c) depois de vários percalços, definimos que as estreias dos filmes no final de cada semestre acontecem em duas sessões bem diferentes. Na primeira, estão apenas os estudantes e os professores. As observações e críticas, nesse ambiente privado, podem ser bem claras e objetivas. É a hora de lavar

a roupa suja. Discutem-se os filmes e os processos de realização, com seus acertos e erros. Na segunda sessão, aberta ao público, o clima é mais de festa e confraternização. Geralmente são convidados comentadores externos (críticos de cinema, cineastas, ex-alunos), mas estes fazem avaliações mais genéricas e quase sempre mais condescendentes.

É inevitável que a avaliação de uma obra audiovisual tenha alto grau de subjetividade. Os professores podem ter opiniões bem diferentes sobre um mesmo filme. Isso não é um problema, contanto que não provoque cisões e discussões públicas intermináveis. O melhor caminho para os professores é debater antecipadamente até encontrar pontos em comum em suas avaliações e, se possível, estabelecer as notas ou conceitos por consenso. Isso não impede que cada avaliador destaque, através de opiniões pessoais, diretamente para os estudantes, os pontos que julga mais positivos e negativos dos filmes.

UM PROFESSOR DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL DEVE TER FORMAÇÃO ACADÊMICA OU EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL?

Um professor com carreira essencialmente acadêmica pode ser muito útil nas disciplinas teóricas e culturais (estética e história do cinema, por exemplo), mas, se colocado num set de filmagem, terá pouco a contribuir. Seu título de mestre ou doutor, contudo, será sempre precioso nas avaliações da CAPES. Um professor sem pretensões acadêmicas, sem titulação, mas dedicado ao mercado e cheio de experiências na realização audiovisual, é muito útil nas aulas mais técnicas e na produção dos filmes. Montar um grupo de docentes que equilibre essas duas necessidades é o primeiro passo para o correto funcionamento do curso.

O professor ideal reúne o melhor dos dois mundos: tem doutorado, está vinculado a um programa de pós-graduação e publica regularmente, tem currículo como realizador (em qualquer das funções cinematográficas) e ainda está inserido no mercado, isto é, produz obras audiovisuais de tempos em tempos. Em outras palavras, além de dar aulas na universidade, esse profes-

sor precisa ter uma atividade paralela que o torne um cineasta. Há dez anos, essa figura híbrida era raríssima. Com a proliferação dos cursos superiores de audiovisual, muitos realizadores se interessaram em fazer mestrado e doutorado e procurar a vida acadêmica. Alguns já estão contratados, mas há ainda há uma oferta interessante de profissionais desse tipo.

CONCLUSÃO (E A MEIA QUESTÃO QUE FALTAVA)

Em “Diálogo sobre o cinema”, o roteirista e diretor Nelson Nadotti pergunta:

(...) dá para ensinar a fazer filmes? A resposta é sim. (...) E aí vem outra pergunta capciosa: todo mundo aprende a fazer filmes? Não. Nem todo mundo. Sinto muito. É a vida. Algumas poucas pessoas adquirem excelência em sua atividade profissional. (...) O fato é que depende de cada um. Woody Allen defende o aprendizado que se tem apenas assistindo a filmes. Ajuda? Sim. É suficiente? Não. Se praticar, melhora? Muito. Se praticar com orientação de um mestre? É o ideal. (NADOTTI, 2016, p. 126)

Nadotti fez um belo resumo e, de quebra, ainda suscitou a meia questão presente no título deste artigo: como devemos encarar os estudantes que, mesmo tendo feito o curso e recebido seu diploma, evidentemente não são (nem nunca serão) cineastas, por motivos vários, alguns deles difíceis de expor aqui? Algumas vezes, os professores percebem essa incapacidade ainda durante o curso. O que fazer?

Certa vez, Wim Wenders esteve dando uma palestra para nossos alunos de produção audiovisual da PUCRS e ele confessou que não queria mais dar aula em curso de cinema, preferindo a docência em faculdades de arte. Disse que se sentia triste ao perceber a pequena parcela de estudantes de cinema absorvidos pelo mercado e os muitos sonhos profissionais soterrados. Quem estuda arte tem uma perspectiva mais aberta, mais lúdica, menos pragmática, explicou ele. Portanto, sofre menos com as restrições do

mercado de trabalho. Compartilho com o cineasta alemão esse sentimento.

É inevitável que haja estudantes frustrados durante e depois de um curso de realização audiovisual. Alguns deles já tiveram experiências ruins em outras faculdades. Por razões que a psicologia evolutiva explica, mas que não cabe reproduzir aqui, nossos cursos atraem uma boa parcela de alunos bastante criativos, mas com evidentes dificuldades emocionais, que os atrapalham e, às vezes, até os impedem de cumprir algumas tarefas.

Por um lado, creio que é dever de qualquer professor detectar onde estes alunos podem atuar com mais desenvoltura e incentivá-los a dar o seu melhor. Por outro, também cabe a nós alertar - e isso vale para todos os estudantes - para o fato de que ensinamos um ofício, e não uma profissão específica. Aprender a expressar-se audiovisualmente faz bem a qualquer ser humano: amplifica a sua capacidade de autoexpressão e de comunicação, estabelece novos laços sociais e afetivos, e aumenta o seu repertório cultural. Quem realmente gosta de cinema, séries de TV e afins terá prazer em realizar obras audiovisuais e levará para a vida ensinamentos importantes. Possivelmente sairá do curso um pouco mais culto e um pouco mais feliz do que entrou. Isso basta para justificar qualquer atividade educativa.

REFERÊNCIAS

- DACANAL, José Hildebrando. Oficinas literárias: fraude ou negócio sério? Segunda edição. Porto Alegre: Soles, 2011.
- DACANAL, José Hildebrando. Linguagem, poder e ensino da língua. Quinta edição. Porto Alegre: Leitura XXI, 2012.
- FLUSSER, Vilhém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.
- FEYERABEND, Paul K. Ciência, um monstro: lições trentinas. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- NADOTTI, Nelson & GERBASE, Carlos. Diálogo sobre o cinema. Porto Alegre: Escritos, 2016.

Enseñar Lenguaje Audiovisual en la Era del Lenguaje Audiovisual

63

MARCELO RAFFO TIRONI

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
UV/CHILE

NOTA INTRODUCTORIA

Al día de hoy, la sensibilidad se ve permanentemente excitada por la omnipresencia — y omnipotencia —, audiovisual. El mundo occidental globalizado, como si viviera en un ejercicio autorreferencial permanente, nos recuerda a cada instante la poderosa e ineludible presencia del hombre en cualquier lugar y a cualquier momento a través de imágenes. Manuel Castell, en la introducción del Volumen I de la famosa “La era de la información: Economía, sociedad y cultura” explicaba el porqué de escribir en inglés su trabajo, aludiendo que el inglés es el “latín de nuestros tiempos”. Lo que no advirtió Castells en ese instante, era que el “latín” de la hiperconectividad digital serían las imágenes audiovisuales, neutralizando cualquier barrera idiomática. Asumiendo el supuesto de la hegemonía del lenguaje audiovisual como lenguaje universal que requiere de la representación audiovisual como instrumento de comunicación y expresión, es que cabe preguntarnos, qué es lo que enseñamos cuando enseñamos realización audiovisual y cómo es que pretendemos hacerlo. Con la idea de aproximarnos a estas preguntas, es que escribo a continuación.

LA HEGEMONÍA AUDIOVISUAL EN LA ERA DE LA HIPERCONECTIVIDAD DIGITAL

La producción, circulación y el visionado de registros/imágenes audiovisuales implica una importante actividad en redes sociales online. A enero de 2018 la plataforma de creación y circulación de imágenes 'Instagram', marcó un registro de 800 millones de usuarios activos. Por su parte, 'Youtube' a la misma fecha registraba 1.500 millones de cuentas activas y globalmente a inicios de 2018 un 53% de la población mundial tuvo alguna actividad mediante las redes sociales online¹, plataformas en las que circula un alto flujo de imágenes audiovisuales. Haciendo un paralelo, para el año 2017 el Instituto Cervantes calculaba en 572 millones los hablantes del idioma español a nivel global², la segunda lengua más hablada después del chino mandarín. Una interpretación de estos datos nos permite concluir, rápidamente, que las imágenes audiovisuales tendrían un importante influencia en la comunicación posible en las redes sociales online, impactando directamente a la población usuaria de dichas plataformas, número considerablemente mayor a los hablantes de la segunda lengua más utilizada mundialmente, lo que nos permite llegar a la idea de que la representación audiovisual y el modo en que ella se articula como un lenguaje, tiene altísima relevancia para la vida cotidiana en nuestra época globalizada e hiperconectada digitalmente.

La hegemonía del audiovisual despierta interrogantes que enmarcaremos dentro de dos condiciones: su digitalidad y cotidianidad. Por un lado, la condición digital de la representación audiovisual despide el arraigo ontológico que, en alguna medida, gozaba la imagen fotográfica respecto del mundo físico fotografiable³. La posibilidad de construir imágenes mediante softwares que permiten al usuario autoprodutor la modificación a gusto de la tex-

¹ Datos en informe "Digital in 2018", de We are social y Hootsuite. Consultado en <http://www.juancmejia.com/wp-content/uploads/2014/02/Estudio-de-estad%C3%ADsticas-de-Internet-y-Redes-Sociales-WeAreSocial-y-Hootsuite.pdf>

² Consultado en http://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/prensa/2017/noticias/Presentaci%C3%B3n-Anuario-2017.htm

³ He podido desarrollar esta idea en el trabajo "La imagen libre". Ver en Raffo Tironi, M. (2015). La imagen libre. Revista de Teoría del Arte, Universidad de Chile (27), p. 29 - 39.

tura lumínica de las imágenes digitales —lo que posibilita poner en cuestión la condición óptica de dichas representaciones—, es sólo un aspecto que amplifica las sospechas que despertaba ya la fotografía como construcción subjetiva de un realismo sin igual, durante el siglo XX⁴. Y por otra parte, el carácter cotidiano del audiovisual permite eludir, pasivamente, la reflexión tanto ontológica, epistemológica y metodológica respecto de su operación como vehículo de expresión y comunicación. Resumiendo, bajo dichas condiciones, ¿qué es lo que vemos en esas imágenes? O, ¿de qué son representación las imágenes digitales? ¿de la materialidad y facticidad del mundo físico? ¿del deseo de quien las produce? ¿de una ideología? ¿cómo es que opera el dispositivo digital de imágenes audiovisuales? ¿cómo funciona este lenguaje? ¿cómo se construyen estas imágenes? ¿quién lo hace? ¿un realizador? ¿un algoritmo? Sin duda no responderemos a estas preguntas, pero sí nos aproximaremos a ellas desde el impacto de estas problemáticas, los que van apareciendo en la labor pedagógica que implica guiar procesos de realización audiovisual en la academia.

EL IMPACTO DE LO DIGITAL: PROBLEMAS PEDAGÓGICOS

Partiremos de un supuesto que se desprende de las preguntas anteriores. Al día de hoy, la condición digital y cotidiana del audiovisual permite un modo de experiencia que exime a la distancia como brecha para el conocimiento. Es posible acceder a ‘una cosa’ sin el requisito de estar situado al momento de su manifestación como fenómeno. Es decir, es posible tener experiencia sin experiencias. Si a lo anterior le agregamos la inmediatez de las comunicaciones digitales, estamos frente a la posibilidad de estar en conocimiento de “realidades” sin estar cotidianamente implicado con ellas en la experiencia. Ello permite el ingreso a la cotidianidad particular de un sujeto, una compleja idea de realidad que desborda los límites espacio-temporales de la cotidianidad, lo que permite pensar la idea de una cotidianidad globalizada, sin el requisito de ir al encuentro de lo real⁵. Es como

⁴ Respecto a este problema las ideas de Vilem Flusser en *Hacia una filosofía de la fotografía* (1983) y *El universo de las imágenes técnicas* (1985) son especialmente reveladoras.

⁵ Para despejar dudas, la referencia fundamental al enunciar ‘lo real’, se vincula con la idea de ‘cosa en sí’ en la teoría del conocimiento de Kant.

si “lo real” no fuera necesario por sí mismo para darse por conocido. Llevemos esta idea al terreno propio de las imágenes. Y para ello Vilem Flusser nos resulta especialmente clarificador.

A inicios de los 80, Flusser en ‘Hacia una filosofía de la Fotografía’, sostiene una idea que en nuestra reflexión se vuelve muy pertinente. Menciona:

Las imágenes técnicas omnipresentes han empezado a reestructurar mágicamente la “realidad” en un escenario semejante a una imagen. Lo que esto implica es una especie de olvido. El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en éstas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas. (Flusser, 1990, p.13)

Si decíamos, en nuestras preguntas, que en nuestra época hiperconectada las imágenes realistas han perdido su arraigo esencial con el mundo físico y, leyendo a Flusser, quien describe una especie de desarraigo más originario entre el hombre que imagina y el mundo por el cual ese hombre camina imaginando, estaríamos frente a una descalibración de la brújula que guía a un sujeto que centraliza su producción artística en base al realismo que el cine ha heredado como una de sus condiciones formales elementales. Esta situación puede ser especialmente problemática dentro de una Escuela de Cine que considera fundamental el vínculo de sus cineastas en formación con la realidad social del entorno cotidiano del realizador.

Junto con promover el aprendizaje de las competencias técnicas propias a la realización audiovisual, el acervo fundamental de nuestra escuela se podría resumir en tres premisas: 1) El cine como un modo de pensar “la realidad”, desde la realización que resulta de la investigación y experimentación con imágenes audiovisuales de “lo real”; 2) Un perfil de egreso conducente a un sujeto especialmente sensible a su entorno social y crítico de su realidad cotidiana y 3) La síntesis de las anteriores, en la idea de que formamos a

Realizadores-Pensadores. De forma práctica —y en lo personal—, la confirmación de este encargo autoimpuesto se revisa permanentemente en la labor pedagógica del Taller, el lugar dispuesto para pensar y hacer.

El Taller es la estructura troncal de la carrera de cine en nuestra Escuela. Allí convergen los desempeños teóricos de los estudiantes y el desarrollo de sus conocimientos técnicos de los oficios del cine, junto con sus motivaciones personales y punto de vista, lo que resulta en el ejercicio de la realización cinematográfica. Allí, en el taller, continuamente se realiza un proceso que comienza con ideas de proyectos cinematográficos y termina con ejercicios de cortometraje. No sólo uno, sino varios ejercicios durante el semestre.

Ese camino tiene dificultades, las que comienzan por distinguir claramente, por una parte, los elementos ideológicos de una propuesta —aquellos de dotan de un punto de vista a la obra cinematográfica— y por otra, los elementos formales y estéticos requeridos para formalizar la propuesta discursiva, no sin antes dejar claramente establecida la coherencia de esa relación estética e ideológica de la propuesta, es decir, sostener coherentemente por qué esas decisiones formales (estéticas) son las escogidas para concretizar ‘ese’ punto de vista ideológico en particular. Esa triada de elementos componen lo que llamamos “Nota de intención”, un texto básico que permite transitar de la mera idea de un proyecto de realización, a una base intelectual que dota de coherencia y cohesión a los intereses particulares que motivan originariamente una idea de proyecto y que permite sentar las bases de lo que podría llegar a desarrollarse como obra cinematográfica.

Al momento de presentar la Nota de Intención, algunos estudiantes develan dificultades al relatar su punto de vista ideológico. Es lo que comúnmente en el taller llamamos la ‘falta de ideas’. Hay una dificultad en situarse —el realizador—, en un ‘querer decir’. ¿Qué narrar? ¿Qué quiero decir en esta película? Son preguntas que arrojan falta de claridad. Hay dispersión e indefinición. En cambio, al momento de enunciar las formalidades estéticas de la pro-

puesta; aparecen sinopsis con personajes e historias variadas, que abordan temáticas generales y a veces con temas extensos y difíciles de abordar en un cortometraje; abundan las ideas respecto a la coloración de su proyecto; la musicalización, el sonido y cómo éste será registrado tecnológicamente; los movimientos de cámara y los artefactos requeridos para llevar a cabo dichos movimientos; las escalas de plano; el uso de específicos objetivos para grabar y montarle a la cámara; los formatos de cámaras y las diferentes texturas que los diversos formatos de grabación permiten conseguir, y así, un largo etcétera. Y finalmente, al momento de consultar por la coherencia en la relación estética e ideológica, nuevamente aparecen ideas difusas que impiden sostener robustamente la propuesta completa. Entonces, ¿por qué algunos estudiantes tienen dificultades para tener una idea, una intención discursiva? ¿por qué en cambio, rápidamente aparecen los elementos formales y estéticos sin una idea; sin una mirada intencionada que las motive?

Aquí es donde podemos establecer una vinculación con el problema planteado al comienzo. Al día de hoy, en el sistema educacional chileno en el que comúnmente, terminada la educación escolar, el estudiante inmediatamente ingresa a la educación superior, un estudiante de cine que, por ejemplo, haya ingresado en 2016 a la Escuela, tiene cumplidos alrededor de los veinte años de edad. Eso quiere decir, que los estudiantes de cine que están ingresando a la Universidad, han nacido, prácticamente, a inicios del siglo XXI, lo que significa que su relación con el conocimiento se ha dado en una sociedad en la que el impacto del audiovisual ha sido especialmente importante; en un lugar con una larga e intensa cultura televisiva, a lo que se suma la incorporación acelerada de las tecnologías digitales de comunicación y el uso cotidiano de las imágenes audiovisuales como medio masivo. Es posible pensar que hay un conocimiento incorporado sobre el funcionamiento del lenguaje audiovisual desde muy temprana edad en nuestros actuales estudiantes, conocimiento que, conforme avanza la cotidianización del audiovisual como medio de experiencia, permite estandarizar ciertos modos de relatar audiovisualmente, a la vez que posibilita identificar rápidamente las particularidades de aquel-

las formas estéticas que difieren de lo que convencionalmente va marcando tendencias en el universo comunicacional audiovisual. Tomando el lenguaje de Flusser, en la época de la hiperconectividad el hombre “*Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas*”. Y el sentido de esta frase es espeso. Más allá de las implicancias estéticas relatadas anteriormente, volvemos al problema esencial por ‘la cosa en sí’ de estas imágenes. Si la imaginación, propia capacidad del ser humano, ha quedado suspendida por un imaginar a través de imágenes técnicas de “la realidad”, es posible pensar que quienes habitamos bajo dichas condiciones, antes que todo, habitamos una cotidianidad que se vive en base a preconcepciones de ella. O tomando el lenguaje kantiano, habitamos en una experiencia no-fenoménica, pues el fenómeno mediante el cual ‘la cosa en sí’ se manifiesta, no es requisito para dar por conocida ‘la cosa’. La ‘cosa en sí’ cataliza sus representaciones, las que nos llegan con un alto grado de modulación.

El poder performativo de la hiperconectividad digital, relega el arraigo fenoménico, dejando al escrutinio subjetivo la validación de dichas representaciones. Ese es, a mi modo de ver, el problema esencial respecto a lo digital, especialmente en el ámbito de las imágenes. De algún modo, lo que hay en las imágenes digitales son simplemente imágenes. No hay allí fenómenos. Sergio Rojas, filósofo chileno, bien resume esta idea en su ensayo “¿Sobrevive la subjetividad la muerte del index?” Allí relata una experiencia suya al estar visitando una exposición fotográfica que mostraba al público imágenes horrorosas e impresionantes, de catástrofes y gran contenido violento. Allí, un grupo de jóvenes escolares comentaban estas imágenes. Rojas reflexiona sobre ese momento:

Los escuchaba hablar acerca de los tipos de cámaras, de los lentes y de los procedimientos digitales que habían hecho posibles esas imágenes. Me daba cuenta, en ese momento, de que yo pertenecía a una especie de “generación indicial”, y los jóvenes que comentaban animados esas imágenes a una “generación digital”. Allí en

donde yo veía “fotografías”, esos jóvenes veían imágenes (digitales). (Rojas, 2014)

El dispositivo audiovisual viene incorporado en el programa cognoscitivo de las nuevas generaciones. La cultura de la hiperconectividad digital ha situado al lenguaje audiovisual como aquel que permite transmitir conceptos e ideas, más allá del arraigo con el hecho fotográfico potencialmente presente en la realidad física. Toda esta situación supone un encargo a la labor pedagógica en una Escuela de Cine. Sobre aquello me referiré a continuación.

LA CONEXIÓN ESENCIAL CON LA EXPERIENCIA COTIDIANA. DE LA IDEA A LA OBRA

El desafío pedagógico más allá del problema filosófico exige una revisión a los procedimientos desde donde los realizadores construyen sus ideas, procedimientos que, en nuestro caso, son exigidos dentro del marco ideológico de la misión y visión de nuestra Escuela. Es así que, en el caso del Taller de Integración, asignatura de la que soy profesor en la carrera de cine, se ha hecho imperativo estructurar un dispositivo pedagógico que activamente gatille “la ida al encuentro de ‘lo real’” a través de la propia experiencia del estudiante; imaginar por sí mismo en la observación directa sobre territorios delimitados en la ciudad de Valparaíso.

El Taller de Integración nace como una repuesta metodológica a una visión hegemónica de concebir el ámbito del cine. Esta concepción estandarizada, define al ámbito cinematográfico en función de su rendimiento como entretenimiento e insumo cultural para el consumo masivo, es decir, el cine como un lugar inhibidor de la realidad cotidiana y, como instrumento recreativo que se presta para hacer ‘pasar el tiempo’, irreflexivamente. Dicho esto, el Taller de Integración se propone comprender el ámbito del cine, esto es, la realización audiovisual y la muestra de la obra resultante frente a un público, precisamente al revés: la realización cinematográfica como una herramienta virtuosa para construir relatos audiovisuales a partir de la búsqueda reflexiva de la

realidad cotidiana en territorios determinados, en nuestro caso, de Valparaíso, asumiendo como principio, la vinculación con la comunidad y el territorio como condición de la apertura creativa del Taller de Integración. Y el asunto conceptual a la base de esa búsqueda tiene que ver con interrogar, precisamente la cotidianidad. ¿Qué es la cotidianidad? ¿cómo ésta se delimita? ¿Qué es lo que pasa en la cotidianidad de estos lugares? Para esta revisión la lectura de algunos pasajes de *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia* de Humberto Giannini se vuelve fundamental, sustrato conceptual que nos sitúa de lleno en el centro de la experiencia cotidiana. La cotidianidad entendida como “aquello que pasa cuando no pasa nada”.

Hemos creído necesario, sin embargo, delimitar teóricamente el territorio propio donde esta experiencia se hace posible. Delimitarlo, describirlo, recorrerlo, interpretarlo. Este territorio es, como decíamos, la vida cotidiana; vida que desde la insignificante apariencia de su superficie ha de abrir el acceso, así lo pensamos, a una reflexión sobre aspectos esenciales de la existencia humana. (Giannini, 1987, p. 26)

La vida cotidiana para Giannini tiene dos movimientos fundamentales, una doble circularidad que permita delimitar la cotidianidad:

- 1) Topografía: Domicilio → calle → trabajo → calle → Domicilio
- 2) Cronología: Lunes → Domingo → Lunes

En el Taller de integración intentamos aproximarnos audiovisualmente a los territorios estudiados, tomando de Giannini su delimitación filosófica. Así se busca que el sujeto realizador se implique con la cotidianidad del territorio desde la observación, dejando fuera — de momento — cualquier preconcepción estética que influya a priori en las conclusiones de dichas observaciones. Esto no excluye la posibilidad de realizar registros audio-visuales durante el proceso de observación, ni que el realizador deba resetear sus referencias estéticas al momento de ingresar a la observación de determi-

nados lugares. El encargo tiene que ver con que sea la imaginación excitada por el encuentro entre realizador y territorio/habitantes, el catalizador que resulte en una idea cinematográfica, para luego darle forma estética y no al revés. Dicho de otro modo, se espera que el realizador se encuentre con ‘la idea’ durante el proceso de investigación en terreno. Luego de relevadas las observaciones desde el territorio, aparecen elementos concretos tomados desde una determinada cotidianidad y que han sido traducidos, por el sujeto realizador, a interpretaciones que tengan un sentido acorde a su propio punto de vista. A esta traducción hemos llamado ‘Rendimiento creativo de la realidad cotidiana’ y es la puerta de entrada a la subjetividad del realizador, que le permita concluir con la elaboración de una idea.

Lo descrito antes no ambiciona conseguir obras audiovisuales más realistas o verosímiles que otras. Tampoco se trata de resolver el binario problema verdad/mentira, como si hubiese imágenes más reales y ciertas que otras. Lo que se busca en el ejercicio de este taller, es que la sustancia ideológica que lleve la propuesta audiovisual — que se espera, se convierta en una obra —, tenga en sus bases fundacionales un eficaz antídoto a la arbitrariedad y el simple gusto estético por ‘imágenes’.

Más allá de los resultados de esta experiencia pedagógica, lo fundamental de este asunto, a modo de conclusión, tiene que ver con relevar un modo de acercarse a la realidad cotidiana que exija al sujeto realizador desde la experiencia misma, desde la observación de los fenómenos que motiven sus intereses de búsqueda. Dicho de otro modo, implica estar abierto a la sensación de ‘lo real’. Dejar que la brisa de ‘lo real’ sea la que haga aparecer en el realizador una experiencia estética.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 2008.
- DE LA LUZ, Maria. Historia de la televisión chilena entre 1959 y 1973. Santiago de Chile: Ediciones Documentas, 1989.
- FLUSSER, Vilém. Hacia una filosofía de la fotografía. México: Trillas: SIGMA, 1990.
- GIANNINI, Humberto. La “reflexión” cotidiana. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1987.
- KEMP, Simon. Digital in 2018. We are social/Hootsuites. Enero 2018. Disponível em: <http://www.juancmejia.com/wp-content/uploads/2014/02/Estudio-de-estad%C3%ADsticas-de-Internet-y-Redes-Sociales-WeAre-Social-y-Hootsuite.pdf> Acesso em: 19 abr. 2018.
- RAFFO, Marcelo. La imagen libre. Revista Teoría del Arte, Universidad de Chile, n 27, p. 29-39, 2015.
- ROJAS, Sergio. ¿Sobrevive la subjetividad la muerte del index?. Atlas. Revista fotografía e imagen, Noviembre 2014. Disponível em: <https://atlasiv.com/2014/11/18/sobrevive-la-subjetividad-a-la-muerte-del-index/> Acesso em: 10 abr. 2018.

La Enseñanza del Cine en la Universidad (Entre el Arte y el Audiovisual)

74

EDUARDO RUSSO

UNIVERSIDAD DE LA PLATA
UNLP/ARGENTINA

Lo expresado en esta propuesta debe, necesariamente, comportar un sesgo interrogativo. No se dirige a proporcionar respuestas fundadas en un trabajo o acervo preliminar, sino que surge en el empeño de formular ciertas preguntas sobre la enseñanza del cine, tal como se suele llevar adelante en la universidad de hoy. Estas cuestiones, cabe señalar, se presentan localizadas especialmente en el ámbito académico latinoamericano, que es el más asiduo en nuestra práctica, pero cuenta también con correlatos evidentes en otras latitudes. Las preguntas que insisten se relacionan con un estado que atraviesa el cine, particularmente en sus aspectos que involucran a las prácticas artísticas, y los que hacen el campo del audiovisual en general. Ese estado es muy frecuentemente considerado como una crisis, lo que connota cierta dimensión dramática. De modo más neutral, en las aulas, la industria o la cultura en general, suele aludirse a una situación dinámica, inestable y altamente imprevisible, no obstante, en términos de la profundidad de este cambio, cabe hacer referencia a una verdadera mutación.

ESTUDIANTES, ESPECTADORES, REALIZADORES

Destaquemos algunos ángulos de acceso a esta mutación: por un lado tenemos a la estrella del momento, la tecnología, cuyas transformaciones atraviesan todos los terrenos de la realización audiovisual. Pero este cambio profundo, que se evidencia en el terreno de los artefactos, también es apreciable en todos los ámbitos de la creación, la producción, la circulación y la fruición de lo cinematográfico. Es una situación tan omniabarcativa que resulta preciso escoger un ángulo por donde avistar esta situación y comenzar a interrogar su complejidad. Proponemos, en esta intervención, preguntarnos por la situación actual del cine a partir de una experiencia y una figura compartida por todos, más allá de las profesiones, las especializaciones y las disciplinas que hacen a lo cinematográfico: el lugar y el trabajo del espectador. La elección de efectuar un abordaje desde el espectador implica reconocer importancia a la dimensión más disimulada, acaso por ser precisamente la más cercana e íntima, de nuestra relación con el cine. Desde ella comenzamos nuestro contacto a edad muy temprana. Es desde esa posición y esa actividad que se recrea nuestra relación con el cine, en cada encuentro con un film realizado. Y arriesguemos una hipótesis: un punto fundamental en la educación cinematográfica dimensionada como carrera universitaria es la de activar, a partir del trabajo desde la posición y competencias espectatoriales tomadas como punto de partida, una mirada y escucha atentas que harán posibles no solo la percepción de un arte de las imágenes y los sonidos, sino que también desarrollarán el mirar y escuchar ese mundo que el cine registra, reelabora por medio de sus recursos y que misteriosamente juega a restituir en pantalla.

Partir desde el espectador implica enfrentar de inicio la complejidad de esa actividad que, de modo tan familiar, llamamos ver cine. Por una parte, se trata de intensificar esas actividades complejas que implican el mirar y el escuchar, como punto de partida para poner en marcha las maquinarias por las cuales otros podrán a su vez emprender esa aventura. a partir de su propio encuentro con una obra cinematográfica. Pero también ese punto de partida comporta indagar otras dimensiones que el ser espectador comporta: la

red de relaciones que se establecen entre percibir, sentir, pensar, imaginar y recordar. Si el deseo predominante en un estudiante de cine implica una necesidad más o menos apremiante de “hacer películas”, o más localizado en términos de proyecto personal, de “hacer mi película”, a la vez de orientar su formación posible a una inserción en un campo profesional o laboral en el marco de una industria, encarar de inicio el problema del posicionamiento de los estudiantes a partir de su condición previa de espectadores no implica desplazar dichas aspiraciones, sino comprometerlas en una movilización que atraviesa ese deseo por obtener, dar forma a las imágenes propias, o el impulso de presentar a otros esas imágenes obtenidas por uno, como objetos deseables. De lo que se trata es de enfrentarse, medirse con el cine, tratar en concreto con los films existentes, presentarlos como posibilidad de estudio y aprendizaje, antes de preguntarse qué es el cine en abstracto o, más complicado aún, en plantear la formación posible a un conjunto de casos y fórmulas a aprender, con el entrenamiento técnico correspondiente. La cuestión crucial es la de reconocer y adentrarse en una historia, o un entramado de ellas, con sus legados y herencias.

El cine siempre ha prosperado en una alquimia entre la tradición y lo nuevo: Si lo que ocurre hoy es novedoso, lo es porque entra en tensión con lo que hubo antes. Algo se presenta como discontinuo, mientras que otras cosas permanecen a través de los cambios: hay revoluciones y continuidades. En los tiempos de formación de un Jean-Luc Godard, los jóvenes que luego serían la *nouvelle vague* hacían lo suyo con la certeza de que, a la par de la renovación necesaria, consistían en la primera generación conciente de que alguna vez hubo un David Wark Griffith entre los primeros maestros. En tiempos posteriores, cada generación deberá tener en cuenta que hubo un Griffith, pero también que hubo (¡y que aún hay!) un Godard, y de allí hasta el presente, muchos otros, si es que verdaderamente importa hacer algo nuevo en cine. Son las responsabilidades propias de ser contemporáneo: quiérase o no, cualquier acción o gesto presente se compone con lo actual y con el legado de lo ya realizado que, reconocible o no, ha dejado sus marcas

en cada nuevo evento. Lo contemporáneo del cine no remite únicamente al presente, o más aun, a la insistencia permanente en la construcción y seguimiento de lo actual, la que es más bien la propuesta principal del conjunto avasallador que denominamos con el término deliberadamente impreciso de lo audiovisual. Lo contemporáneo, según nos recuerda Giorgio Agamben, es algo tejido con hilos de pasado y de presente, en el que se avizoran algunas puntas que asoman prefigurando lo futuro. Lejos de ser lo más accesible por inmediato, la intrincación y la opacidad, hasta una oscuridad constitutiva, son datos cruciales de lo contemporáneo.

Pensar lo contemporáneo del cine en el actual entorno audiovisual implica no solamente atender al surgimiento de lo que ocurre en tiempo presente y conjeturar futuros posibles, sino también releer un pasado que cuenta con cada vez mayor cantidad de elementos, que se reconfigura y arroja diversos efectos de sentido en cada nueva operación de lectura. Se trata no solamente entonces de informarse sobre lo que ocurre a cada momento, sino de atender a toda una larga y compleja trayectoria, redescubrir una historia. El esfuerzo incluye tanto ver como rever: Aún no hemos visto los films más importantes del siglo XX, ha afirmado en numerosas oportunidades, casi como una consigna orientadora de su trabajo, la docente, investigadora y programadora de la Cinemateca Francesa Nicole Brenez. La cuestión será entonces no solamente no solamente estar al día, con ese imperativo predominante de la cultura de lo actual, sino también cómo moverse por la historia y la geografía del cine.

EL CINE COMO MODO DE EXPERIENCIA

Trabajar a partir de la condición y el horizonte del espectador consiste no en formar un erudito enciclopédico, sino en lograr, mediante el contacto renovado con lo que comportan los films como objeto de estudio, un estudiante alerta a las pasiones que moviliza el cine. Por una parte, alguien atento a lo que lo mueve a él o ella en el encuentro con esa experiencia que llamamos cine. Por otra, a las posibilidades abiertas por dicha experiencia en el eventual encuen-

tro de otros espectadores con el film que podrá ser de su producción.

Uno de los esfuerzos centrales en una pedagogía de lo cinematográfico en el siglo XXI es el reactivar y sostener la intensidad y densidad de una experiencia del cine. Compartimos, en ese aspecto, las consideraciones formuladas por teóricos contemporáneos como Francesco Casetti en sus planteos de que lo fundamental en lo que seguimos llamando cine radica en un modo de experiencia. Más allá de los cambios en los soportes, en sus estructuras y dinámicas económicas, en sus contextos de producción, difusión y consumo, cabe resaltar que el cine es no una tecnología particular, ni un medio de comunicación, ni un espectáculo localizado de modo absoluto, sino una experiencia. En ese sentido, esta apreciación permite avistar cómo, más allá de una historia atravesada por transiciones y transformaciones que, lejos de ser la excepción parecen haber sido la regla en una trayectoria de bastante más de un siglo, el cine continúa. Aunque haya sido siempre conciente de su fragilidad, acechado por el fantasma de su propia obsolescencia, el cine resiste y persiste.

Esta caracterización del cine como un modo particular de experiencia dentro de las prácticas audiovisuales no es exactamente nueva. Ya asomaba en los escritos de un Walter Benjamin, preocupado por la intensidad, la permanencia o la pérdida de la experiencia y su sentido en la vida del siglo XX. Posteriormente, autores como Raymond Bellour, Miriam Hansen o Vivian Sobchack, entre otros, han remarcado que es desde ese ángulo como el cine puede identificarse y reconocerse a lo largo de distintas estabilizaciones y desplazamientos en cuanto a su condición de espectáculo, su carácter institucional o sus redefiniciones tecnológicas. En cuanto a la acepción que debemos considerar sobre el concepto de experiencia, remontándose a aquella original percepción benjaminiana que ha sido, en tiempos recientes, retomada por Martin Jay en su volumen *Cantos de experiencia*, Casetti aísla tres sentidos posibles con los que solemos utilizar este término. El primero y más inmediato remite a un evento vivido en términos actuales y que destaca por su singularidad y, tal vez, su importancia. Es aquel significado evocado

cuando decimos que tal o cual ocasión “ha sido una verdadera experiencia”, y que algunos, siguiendo la elección terminológica que alguna vez formuló Ortega y Gasset para traducir el original alemán *Erlebnis*, eligen mentar como vivencia. Pero también hay un segundo sentido, cuando la experiencia articula pasado y presente, cuando lo vivido en un momento anterior resuena en el acontecimiento actual. Allí opera una línea de tiempo y un efecto estructurante de lo vivido previamente, que es actualizado en un punto preciso. Así, por ejemplo, uno puede considerar que la experiencia es algo que se va ganando, que requiere de un transcurso entre acontecimientos, que se va definiendo y haciéndose más compleja a lo largo de un eje temporal. Es esa dimensión de la experiencia la que intenta apresar el término alemán *Erfahrung*, que implica en ella la acción de la memoria, el lenguaje e incluso una necesaria dimensión intersubjetiva. Pero hay además un tercer sentido para el término, que es aquel que se evoca cuando se considera que alguien cuenta con experiencia, o que la ha obtenido a lo largo del tiempo. Aquí ya pensamos en un acervo, en algo capitalizado, disponible, incorporado a una historia que es tanto individual como colectiva.

De ese modo, la sola mención de una experiencia remite a una situación en la que intervienen la percepción de un presente vivido, pero también la reflexividad, la memoria, el lenguaje y un conjunto de prácticas individuales y sociales que conjugan la cognición, lo emotivo, el cuerpo, la situación en un sentido físico y también social, junto a la cultura y la historia. De ese modo, puede afirmarse que el núcleo de eso que llamamos cine no reside en una tecnología, un medio expresivo o en un tipo particular de arte o espectáculo, sino la acción compleja de cierto tipo de experiencia que remite a las tres dimensiones aquí detalladas. Concluye Casetti que el cine será, por tanto, una modalidad particular de relación con el mundo a través de las imágenes en movimiento formadas en una pantalla. Y a la vez, también consiste en un modo de relación con dichas imágenes por parte del espectador.

Así como no es un artefacto particular, el cine tampoco es un dispositivo inalterable, entendiendo como dispositivo un arreglo de disposiciones maquinicas y de actividades reguladas propias de cada sujeto en contacto con ese artefacto. Como experiencia, el cine circula y cambia entre distintas posibilidades abiertas por distintos dispositivos. Hasta el presente, su persistencia ha atravesado configuraciones propias de sus estabilizaciones fílmicas, durante la época de su predominio argéntico. Pero luego se sumaron las posibilidades de su vida electrónica y más tarde los avatares de la era digital. A la vez, los tiempos y lugares de lo cinematográfico abarcaron los espacios de las ferias, barracas y salones de los comienzos, luego los palacios cinematográficos, las salas de arte y ensayo, las multiplex, los espacios hogareños mediante las pantallas electrónicas y digitales de las computadoras, hasta llegar a las múltiples posibilidades de su existencia nómada de hoy, signada por las culturas y prácticas de la movilidad.

Frente a la tendencia a pensar el cine de hoy como signado por un movimiento sísmico relacionado con la revolución digital, sometido a una crisis inédita que amenaza convertirse en una posible extinción, como si fuera el tantas veces conjeturado meteorito que culminó con la era de los dinosaurios, pensar al cine como experiencia obliga a advertir la numerosa serie de transformaciones tecnológicas, sociales, económicas y políticas atravesadas desde sus tiempos iniciales. Y percibir cómo cierta identidad se ha sostenido mediante sus distintas estrategias de sustentación en sistemas altamente sometidos a regímenes de cambio. La revolución digital, en ese sentido, implica no tanto una corrosión de su estatuto técnico o institucional, sino una virtualización, que comporta más potenciación que quiebre u obsolescencia. Frente a esa ola, o el “tsunami digital”, como lo ha denominado Laurent Mannoni, acudiendo a la acertada figura de una ola de carácter gigantesco que deja completamente alterado un terreno luego de su paso, algo en la experiencia se sostiene. El terreno, luego del paso dramático de la ola, vuelve a establecer sus configuraciones, combinando construcciones nuevas y alteraciones en las viejas, mixturando una topografía compuesta

por trazos de lo que ha sido, elementos de lo que se conserva y la irrupción de lo novedoso. El cine parece especialmente apto para ajustarse y explorar nuevos territorios y tecnologías: rearticula su propia experiencia, incorporando los cambios. Como destaca Casetti apelando a un concepto del filósofo Paul Ricoeur, no posee una identidad idem (esto es, siendo siempre igual a sí mismo), sino que su identidad es ipse (está modelada en relación a los otros, modificada a lo largo de su materialidad e historicidad). Su resistencia y flexibilidad es aquella propia del superviviente.

TRANSMISIÓN, FORMACIÓN, CREACIÓN

La continuidad de esa experiencia que hace posible la identidad anteriormente comentada, es permitida por una forma de transmisión que es constitutiva de la experiencia cinematográfica. Uno de los teóricos que ha enfatizado la importancia de esta transmisión ha sido Alain Bergala. En su libro *La hipótesis del cine*, destaca que no se trata de una cuestión que hace al pasaje de un acervo puramente cognitivo de una a otra generación. Tiene que ver con el sostén de una relación libidinal, un amor por el cine. Se trata, para este autor, del esfuerzo conjunto por defender la emoción y el pensamiento que nacen de una forma, de un ritmo de la experiencia que nace de la mirada y la escucha, y se prolonga en una producción de afectos y de sentido, que sólo puede existir en y por el cine. Transmitir, de acuerdo a la apreciación de Bergala, no debería ser entendido como un mero traspaso de ciertos contenidos o competencias. De lo que se trata es principalmente de que conducir un movimiento, hacer pasar cierta energía de uno a otro punto. En cierto sentido, esta acción debería concebirse en un sentido afín al que se utiliza cuando se habla de la transmisión en un vehículo, desde el motor hacia las ruedas o la hélice, para que éste pueda ponerse en marcha: es cuestión de conducir una potencia desde un lugar al otro, de ese modo, el cine pasa a través de una experiencia formativa. Traslada no solamente contenidos, sino también a los sujetos desde un lugar a otro. En cierto sentido el enseñante cumple la función de un Caronte, como barquero (*passeur*) permite tanto el pasaje como la iniciación.

La educación en cine es un desafío político y cultural. Más aún lo es en la universidad: involucra técnica, arte, pensamiento. Y localizando la cuestión, resulta más dramático aún este reclamo cuando la cuestión se plantea en una universidad pública, inserta en la América Latina contemporánea. Se trata, en última instancia, de instalar y sostener la posibilidad de una agenda latinoamericana, fundada en el valor de la cultura y su sentido emancipador, frente a la mercantilización de la enseñanza superior que avanza de manera arrasadora a escala global, de la mano de la globalización a la medida de los mercados.

Una formación cinematográfica cabal no podrá desdeñar de la movilización producida a partir del encuentro con los films y con aquello que se piensa en los films. Es cuestión de poner en marcha una conexión entre ver, sentir y pensar, a través de un trabajo compartido (entre los docentes, entre docente y estudiante, entre los estudiantes). A diferencia del conglomerado audiovisual, que se funda en la generación y el sostén de ciertas modulaciones emocionales y la inducción de estados de ánimo, el cine siempre se ha caracterizado por abrir la posibilidad de contacto y relación productiva entre experiencia presente y trabajo de la memoria, o entre el impacto sensorial, la traducción en experiencia sensible y la elaboración de sentido, con una proyección que es tanto individual como colectiva. Indica Bergala que es preciso confiar en la inteligencia propia del cine, que permite ese movimiento que va del ver a comprender. Esa conexión consiste en toda una fe del cine no ha dejado de cultivar, aunque fuera como horizonte, en todo su decurso. De ese modo, el cine se planta frente al imperio de lo audiovisual, que justamente lo que no necesita, y que más aun, trata de evitar a toda costa, es que uno piense por su propia cuenta. Tampoco el audiovisual necesariamente irá a indicar qué es lo que uno debe pensar, porque resulta que no le hace falta. Sólo pide intensidad, goce y permanencia en un tiempo presente continuo, en un baño envolvente. Así prospera el reino de la impaciencia y la impermanencia, el dominio de una intensidad maníaca o el fomento de un entretenimiento sin fin, de una plenitud fabricada con emociones compulsivas, perseverando en un espectáculo total y non stop.

En el actual escenario de una verdadera mutación antropológica de nuestro entorno de imágenes, y de nosotros mismos en nuestra propia relación con ese ámbito, lo que hace falta en la universidad es cultivar, mediante la formación, la posibilidad de creación en el cine: pensar el proceso y el proyecto, con ese delay necesario que se produce entre lo visto dos veces, lo dos veces inscripto. El presente, o mejor aún, lo contemporáneo, se presenta implicado en capas de pasado propio del cine. En ese sentido, aunque desde la perspectiva de las industrias audiovisuales lo que sigue parecería una cuestión decididamente minoritaria, crece en su centralidad una relación crucial, que es la establecida entre cine y arte. Pensar esa tensión se hace necesario, más aún cuando una carrera de cine está instalada en una facultad de Artes o Humanidades. Esto implica, por la inscripción del cine en el seno de las prácticas artísticas, reconocer un disenso, desafiar la normalización. Referirnos a una normalización no consiste en una igualación o nivelación homogénea, sino una diversificación regulada. Toda libertad será permitida en tanto y en cuanto se disponga entre opciones preexistentes, no siendo producto de una elección libre, sino una selección entre posibilidades programadas, diferencias calculadas. Plantear y reforzar la conexión entre cine y arte en el audiovisual contemporáneo conlleva, como corolario, pensar al cine como una forma de intervención a contracorriente en un entorno audiovisual que se dirige, aunque lo haga en un marco de estetización creciente, en un sentido contrario. Esta necesidad redobla su importancia en el marco de una universidad pública, que no se limita a encarar la formación superior de acuerdo a criterios puramente profesionalistas, sino que se orienta a la educación de sujetos críticos.

EL CINE, EL ARTE Y LA UNIVERSIDAD

A nuestro juicio hay tres riesgos evidenciados en la actual situación de la formación superior en cine y artes audiovisuales, presentes en las instituciones de capacitación técnico-profesional pero más críticos aún en las del campo universitario. Por cierto no son los únicos, aunque puede destacarse los en función de elaborar un diagnóstico y proponer, a la vez, lineamientos

distintos para una acción posible dentro de algunos marcos institucionales. Estas propuestas comportarían una revisión de la misma dinámica de la institución, que desde la teoría aunada con una perspectiva crítica tradicionalmente se ha considerado como necesariamente ligada a una dimensión restrictiva, si no conservadora o hasta represiva. No obstante, creemos que atendiendo al estado de crisis que hoy atraviesan respecto de los objetos que nos ocupan, presentan aristas que ofrecen cierta permeabilidad, la posibilidad de trazar líneas de fuga y la recreación tanto de los conocimientos como de las prácticas en lo que a las artes audiovisuales respecta.

a. No reducir la enseñanza a la instrucción

Entre los aplanamientos comunes de la enseñanza de lo audiovisual está en primer término ciertas modalidades heredadas de la práctica de los talleres de artes y oficios que, si bien fueron históricamente neutralizadas por los grandes maestros, se han basado en instalar la fuerza de la institución al servicio de lo reproductivo, en una relación de maestro-aprendiz. Paradójicamente, a menudo esta situación es avalada por no pocos estudiantes que desean, de acuerdo a una percepción simplificada de la enseñanza —por cierto avalada por el discurso del mercado— que se les provea un “aprender a hacer” (una película, un programa, una pieza audiovisual de lo que sea). Se promete o se busca la fórmula, y el resultado no es otro que el de la reproducción acrítica de lo ya conocido. La formación artística reducida a la instrucción en técnicas y procedimientos, que en el mejor de los casos el aprendiz perfeccionará superando al maestro. El estudiante presuntamente provisto de un saber de oficio, guiado por lo que considera un utilitarismo realista, es lanzado a un mercado de trabajo cuya inestabilidad creciente hace pensar en los perfiles posibles de un proletariado tan altamente calificado en sus pericias técnicas como atado a una subsistencia cada vez más marcadamente precarizada, produciendo artefactos audiovisuales crecientemente normalizados. No implica esto que todos serán iguales, pero es esperable que en el más afortunado de los casos el experto hacedor no pueda ser otra cosa que un funcionario especializado proveedor de objetos audiovisuales

cuya diferencia será programada por gerentes y otro tipo de expertos (de marketing, de ventas, etc.), al servicio de un aparato corporativo.

b. No confinarse en la disciplinarización

La reducción de la formación audiovisual a un modo de instrucción en técnicas y procedimientos posee un correlato en la consolidación de campos disciplinares que, obedientes a largas tradiciones en los claustros y renovadas por las exigencias de las estructuras universitarias en los sistemas académicos promovidos por el capitalismo, disputan fracciones de poder y presupuestos. Las artes audiovisuales siempre han sido un elemento de encastre difícil en facultades o departamentos. Dependiendo de las áreas de Humanidades, de Arquitectura, de Comunicación o de Artes, siempre cierto factor de incomodidad ha hecho que los Film Studies fueran un campo compuesto, tan afanoso en su busca de especificidad como indudablemente heterogéneo en su conformación interna. A caballo entre las artes visuales y las letras, entre las humanidades y las ciencias sociales, entre la estética y el profesionalismo de la industria, el ascenso de la presencia de las carreras de cine, TV y video durante los últimos cincuenta años, y de los estudios sobre cine en los claustros de diversas carreras que lo han tomado como objeto o material de estudio para distintos fines, está lejos de haber sido legitimado plenamente. Y en la última década, la creciente presencia de los Visual Studies con sus iniciativas transversales posiblemente ha potenciado en buena parte de los estudios sobre cine cierta tendencia a una afirmación de soberanía disciplinar que estreche las miras en la academia. Dudley Andrew observó que la disciplina de los estudios fílmicos ha atravesado, como lo indica cierto entrañable título de Buster Keaton, tres Edades. Primero, en la heroica Edad de Piedra, los cineclubes, las vanguardias y algunos grandes solitarios elaboraban su pensamiento sobre el cine al margen de la academia. Ese período épico, pre-disciplinar, con muchos nombres propios y pasiones diversas, que cedió paso a una segunda Era, la del Imperio. Allí comenzó a regir otra verdadera pasión, la de la disciplina. Creció la importancia de contar con una teoría regulada y acompañada por aparatos provenientes de las cien-

cias humanas y sociales, cuando no de una verdad provista por un ideario político. Podría parecer un tanto rígida la vida de la teoría bajo el imperio (de los signos, entre otros poderes hegemónicos) pero en las últimas décadas, Andrew observa que ha sido reemplazada por otra Era, la que considera moldeada por la economía de mercado. Una Era marcada por el auge de los estudios culturales, por un lado, y por otra parte, por aquello que David Bordwell y sus colegas norteamericanos han propuesto designar como post-teoría. Un pensamiento sobre el cine tan fuertemente anclado en sus poderes analíticos como desinteresado de la interpretación y la actitud crítica. La investigación sobre las artes audiovisuales lentamente abandonan el campo de la estética para ingresar en un suburbio de los estudios sobre culturas populares o cultura visual, y la indagación sobre el sentido de la experiencia audiovisual queda reemplazada por el escrutinio riguroso de la modificación de ciertos patrones cognitivos de sujetos particulares, o la conducta de las poblaciones expuestas a los sucesivos eventos programados —y programables— del espectáculo global.

c. Rechazar toda tendencia a la fragmentación

Francesco Casetti ha denunciado en los últimos años una situación inquietante en el presente de los Film Studies. En realidad, no se trata de un fenómeno demasiado novedoso. Hace dos décadas, él mismo ya había definido el panorama que rodeaba al centenario del cine como un archipiélago, cuyas islas —escuelas, tendencias, líneas teóricas y de investigación— se veían reunidas en una configuración que se caracterizaba por esa misma condición de ensimismamiento. Entre unas y otras no había puentes ni circulación, sino corrientes cada vez más difíciles de atravesar. Esa imagen no sólo sigue vigente hoy, sino que a su criterio se ha agudizado. Casetti consignaba que la principal responsabilidad de los académicos de hoy hacia la comunidad universitaria es la de no aislarse a sí mismos en sus propias especializaciones, sino perseguir un diálogo productivo con otros estudiosos que trabajen en similar campo pero que provengan de otras áreas disciplinares. Entre los peligros actuales, señala el estudioso, está el de la fragmentación y la ul-

traespecialización. Cada uno tiene su propio campo de investigación, y uno sólo puede hablar con aquellos especializados en el mismo ámbito. Más allá de ese compartir restringido, no hay intercambio posible. Esta tendencia de investigación tiene varias causas, y no es la menor el gran aumento del número de investigadores. Pero también es un efecto colateral del reflujo de la “gran teoría”, el cuadro de conjunto, en favor de una visión delimitada. El riesgo de los Film Studies de hoy es que se están convirtiendo en algo muy restringido: lo explican todo, exhaustivamente, sobre un tema particular o un simple episodio histórico, abunda en información minuciosa y precisa, pero no proveen una clara visión de conjunto.

El panorama es, como requiere la división del trabajo corporativo, hiperespecializado, pero ajeno a toda posibilidad de visión totalizadora. A la vez, esto hace que los lineamientos de conjunto sean programados por expertos de otro campo. Si se trata de gestión de medios audiovisuales, serán especialistas en entertainment industries. Si se trata de programas de investigación, las políticas serán diseñadas, por ejemplo, por expertos en marketing u otra forma de ingeniería psicosocial. Lo que hace falta es la percepción del conjunto, el establecimiento de conexiones, estudios sobre cine capaces de definir un campo general dentro del cual los ejemplos particulares deban ser insertados. Esto es, una forma de responsabilidad hacia la propia comunidad académica, que haga posible entender de qué estamos hablando cuando hablamos de cine, bajo qué criterios, con qué fundamentos, métodos y estrategias encaramos su estudio y qué pretendemos de ellos.

Finalmente, la educación universitaria en cine y artes audiovisuales requiere un particular balance en la activación conjunta de los recursos de enseñanza, investigación y extensión a la comunidad que involucren a la academia. En el in between tendido entre los mundos del cine y del arte desde los tramos finales del siglo anterior, radica una polémica que es contemporánea a las transformaciones tecnoculturales que hemos mencionado al inicio de nuestro artículo. Una polémica que Raymond Bellour ha preferido designar

con la ilustre caracterización de una querella, como aquella que en Bizancio enfrentó a la iconoclastia como la iconodulia. El tránsito se produce entre los dos sentidos, del cine al mundo del arte, y del mundo del arte al cine. Es preciso indagar el sentido y los alcances de ambos trayectos, bajo riesgo, en caso contrario, de abonar a una suerte de entropía que no hace más que agregar elementos a un estado donde predomina la indiferenciación y hasta una celebración de la confusión, hasta el extremo de abonar a un “todo es arte” o a un “todo es cine”, que está muy lejos de contribuir a la comprensión de lo que está ocurriendo. Bellour ha realizado una crítica especialmente cáustica del segundo trayecto, el que va del mundo del arte al cine, que no por contar con notables logros en casos específicos, por lo general se orienta hacia parodia y vampirización del cine pensado como un raw material, una materia prima a la que la legitimación del mundo del arte le permite encontrar su forma.

Contra esa estética (que es también decididamente una política) de la confusión entre cine y arte, Bellour advierte contra esa inclinación a considerar que, crecientemente, “todo es cine”. ¿Y si acaso el cine fuera tal mientras se sostuviera en su misma condición abierta e incompleta, como un no-todo? En ese estatuto, como instigador de una cultura que incita a mirar y escuchar precisamente porque no todo puede ser totalmente visible o audible, el cine encuentra su fortaleza y su inscripción como práctica artística. Se convierte en un punto de referencia y una forma de resistencia frente al avasallamiento de una comunicación audiovisual omnipresente y crecientemente poderosa. Desde la postulación del cine como un modo singular de experiencia, al decir de Casetti, hasta su intelección como punto o núcleo de referencia, de acuerdo a la intelección de Bellour, la cuestión fundamental es la de recuperar, sostener y cultivando esa densidad relacional que ha sido propia del cine a lo largo de su primera centuria y se renueva en el curso decidido de la segunda.

Retomando la clásica tripartición de funciones de la moderna institución universitaria, que en nuestra región cuenta con antecedentes de gran peso,

puede considerarse que respecto de la enseñanza, en el marco de un departamento o facultad orientada a la comunicación, es preciso marcar las zonas de convivencia y diferencia entre las prácticas comunicacionales audiovisuales y una forma abierta y por definición orientada al campo artístico como lo es el cine. En cuanto a su eventual inscripción en un departamento o facultad de Humanidades y artes, será preciso integrar la formación cinematográfica al diálogo con otras prácticas artísticas desde el pregrado, recordando que singularidad no implica insularidad.

Respecto de las actividades de investigación, la dinámica de transformación aquí examinada obliga a programar tareas investigativas que atraviesen las instancias de grado, posgrado y proyectos de pesquisa y desarrollo que abarquen los aspectos sometidos a mutación acelerada, con el objetivo de producir conocimiento y, en la medida de lo posible, aportar lo generado a la enseñanza.

Por último, en relación a la extensión, la transferencia del trabajo y la producción universitaria en su articulación con el territorio social y cultural al que pertenece, sin que esto implique la ambición de hacer de la universidad una compañía productora de películas, es necesario en el entorno presente generar mediante intervenciones cinematográficas, un conocimiento construido mediante el cine, ampliando el círculo, como siempre ha ocurrido a lo largo de su historia, rechazando toda reclusión en el ámbito de los claustros, como también todo impulso al autocontención en una lógica de camarillas de presuntos entendidos. Uno de los principales poderes del cine siempre ha sido su vocación por ganar territorios y expandir la demografía de su experiencia. De ese modo, en la articulación entre creación, enseñanza e investigación, ese reclamo que siempre ha sido propio del cine como arte de la mirada y la escucha que se dirige a anudar el ver con el sentir y el pensar, permitirá no sólo formar sujetos, sino también construir nuevos modos de conocimiento promovidos por la institución universitaria.

Cinema e Audiovisual na Universidade Pública Brasileira com Perspectiva à Integração Latino-Americana: o Caso da Unila

90

FRANCIELE REBELATTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO
LATINOAMERICANA
UNILA / BRASIL

As dimensões territoriais do Brasil, somadas ao histórico de colonização que caracteriza nosso país como único de língua portuguesa no continente, e ainda, as escolhas políticas e econômicas dos governos do passado e do presente, muitas vezes nos distanciam da efetiva integração econômica e cultural com os demais países latino-americanos. Tratar da integração latino-americana, no entanto, caracteriza-se como um desafio complexo, ao mesmo tempo que abre a possibilidade para diversas perspectivas interdisciplinares, que perpassam questões econômicas, políticas e culturais, também se confronta com amarras institucionais e históricas. Visto que, o ideal da integração povoa o imaginário latino-americano desde as lutas pela independência lideradas pelo libertador Simon Bolívar, que pretendia formar uma confederação de Estados independentes.

Depois, muitos outros projetos de integração - sobretudo de cunho econômico - foram implementados, alguns de caráter regional e outros de abrangência continental. Apesar dos avanços conseguidos, ao longo de quase dois séculos, nestas experiências históricas de integração - principalmente na área comercial -, a conclusão a que se chega é que se avançou pouco e que o caminho a ser percorrido é ainda muito longo. (CORAZZA, 2011)

Mas é preciso reconhecer que nos últimos anos tivemos significativos esforços para a integração cultural e econômica entre os países do Conesul, o que resultou, no campo da educação pública, na criação do projeto da Universidade Federal da Integração Latino-Americana -- UNILA¹ -, em Foz do Iguaçu. A universidade tem hoje mais de trinta nacionalidades da América Latina e do Caribe que compõe o corpo discente somando um total de 45% de estudantes, também 15% dos docentes são de outros países. Bem sabemos que a perspectiva da integração latino-americana independe da nossa posição geográfica, porém ao estarmos em uma região de fronteira, nos são ampliadas as condições estratégicas para processos e projetos de integração.

A Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), não obstante, também está vinculada a um território que pode ter efetivo diálogo com o outro lado da fronteira, ao estar localizada a menos de 300 quilômetros dos limites com o Uruguai, além disso, é reconhecido seu potencial de internacionalização e acolhimento de pesquisa e pesquisadores de outros países, pois se trata de um projeto universitário já consolidado. Levando em conta essas considerações iniciais, entendo que os cursos de Cinema e Audiovisual destas universidades - UNILA e UFSM -, podem e devem ser um campo das artes impulsionador de projetos de integração, tanto pelo viés da produção cinematográfica latino-americana na perspectiva da coprodução e das narrativas transnacionais, quanto pelo viés do ensino, tendo como base a constru-

¹ Não poderia também deixar de mencionar a importância da criação da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB-, criada em 2010 na região nordeste do Brasil e que tem estudantes do Brasil e dos países de língua portuguesa na África.

ção de novas epistemologias a partir do pensamento cinematográfico do nosso continente e do papel da educação como prática emancipatória, com condições de reverter cenários de opressão e de desigualdades.

Este ensaio pretende demarcar um caminho construído por diferentes atores e instituições do Sul do Brasil, Noroeste da Argentina e Paraguai que possibilitaram experiências empíricas no campo do ensino em cinema e audiovisual, e também, da produção audiovisual com vistas a problematizar a região da fronteira como um espaço que proporciona reconhecimento cultural, sendo assim um lugar de enfrentamento das nossas assimetrias em relação aos grandes centros urbanos dos nossos países, isso sem desconsiderar as experiências históricas no campo do cinema. Refletir, por fim, como estas experiências deram suporte e alimentaram as discussões da criação e implementação do Curso de Cinema e Audiovisual da UNILA e podem alicerçar o projeto do curso de Cinema e Audiovisual da UFSM, ainda em vias de ser implementado. Trata-se de um relato de experiências, por vezes em primeira pessoa.

ROMPENDO FRONTEIRAS E PROPONDO NOVAS CARTOGRAFIAS DE FORMAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DESDE A AMÉRICA LATINA

Nesse cenário de destroços, a arte parece ser um dos únicos lugares onde é possível interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência. Ao provocar rupturas, perturbações, percepções alteradas, a obra de arte despertaria um estranhamento que nos impregnaria com o conhecimento da realidade social. (MELLENDI, 2017, p. 16)

Não poderia deixar de iniciar esta reflexão sem a provocação da pesquisadora e professora Maria Angélica Mellendi da UFMG, em seu recente livro, *Estratégias da Arte em uma era de catástrofe* (2017), que destaca a importância da obra de arte e das manifestações artísticas como um território/lugar de elaboração e rupturas de novas leituras sobre a realidade. O cinema é uma dessas expressões que potencializam, no interior do seu texto,

o acesso a outras formas de representação e construção da memória e da história do nosso continente. Mas para isso, é necessário reivindicar que esta linguagem tenha maior alcance em outros espaços de formação nos diferentes territórios, que não os já tradicionalmente hegemônicos, democratizando assim, seu acesso tanto para formação de público, quanto para o ensino de novos profissionais e, como consequência, a possibilidade de novos olhares sobre as distintas e distantes realidades sociais dos nossos países latino-americanos.

O acesso à formação em cinema e audiovisual na América Latina, especialmente nos países da Argentina, Brasil e Paraguai sempre estiveram restritos aos grandes centros urbanos, ou então, às universidades privadas. No entanto, no Brasil, nos últimos quinze anos houve uma evidente expansão de cursos de graduação fora dos grandes centros, a exemplo do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPEL (em Pelotas/RS), da UFRB (em São Gabriel da Cachoeira/BA), da UFJF (em Juiz de Fora/MG), da FAAP (na cidade de Curitiba/PR) e da UNILA (em Foz do Iguaçu/PR), para citar alguns exemplos.

Do mesmo modo, na Argentina, foram perceptíveis os descentramentos do papel das universidades no processo de formação e na implementação do Programa Polos Audiovisuais² para atender à demanda da produção de conteúdo para Televisão Digital Aberta, o que promoveu fundamental articulação entre universidades, canais de televisão públicos e educativos, e ainda, a sociedade civil. Já no Paraguai, há mais de dez anos os agentes culturais da área de cinema (cineastas, produtores, gestores, etc) tentam articular

² O programa Polos Audiovisuais Tecnológicos foi uma das políticas públicas levadas a cabo pelo Conselho Assessor do Sistema Argentino da TV digital Aberta, buscando instalar e fortalecer as capacidades de produção de conteúdos para a TV digital promovendo a igualdade de oportunidades e diminuição de assimetrias entre províncias e regiões. A partir da divisão do país em nove regiões (polos) se constitui um sistema federal em rede onde as Universidades nacionais nucleam os atores do setor audiovisual conformando núcleos. 'Los Nodos Audiovisuales son sistemas productivos locales integrados por cooperativas, organizaciones sociales afines al sector audiovisual, PYMES, productores independientes, televisoras y organismos públicos locales' (Informação disponível em <http://www.unpa.edu.ar/contenido/polos-audiovisuales-tecnologicos>, entre outros sites de universidades argentinas)

lar a criação de um curso de cinema e audiovisual na Universidade Nacional do Paraguai, sem conseguir efetivar até então. O país conta apenas com universidades privadas de cinema e recém em 2018 aprovou sua Lei de Cinema no Senado Federal. Mesmo assim, é importante lembrar que o Paraguai tem uma recente filmografia que circulou por diversos espaços internacionais (festivais, fundos internacionais e cinema comercial), e muitos dos/as jovens estudantes têm buscado na Unila os estudos em cinema.

Diante deste cenário, e a partir do entendimento da importância da descentralização de políticas públicas para produção em audiovisual, ainda frente à necessidade de novos espaços de ensino e circulação do cinema realizado em regiões periféricas, foi que em 2010, um grupo de realizadores reunidos nos festivais Santa Maria Vídeo e Cinema (SMVC), Festival Internacional Oberá en Cortos, da Argentina, Festival Internacional de Cine Lapacho, de Resistência no Chaco e realizadores da região de Formosa (fronteira da Argentina com Paraguai) e paraguaios criaram o Fórum Entre Fronteiras. Um fórum itinerante que se propôs a atuar em ações que pudessem descentralizar os meios de produção, mas também alavancar espaços de formação e realizar projetos de coprodução.

Tive a oportunidade, neste momento, de fazer parte deste grupo de realizadores, docentes e gestores interessados/as na efetiva articulação desde as regiões da fronteira dos nossos países. A partir deste encontro, buscamos fortalecer espaços de formação que surgiram junto com os festivais de cinema, como por exemplo, o Laboratório Guayrá³ em Misiones, na Argentina, que até hoje oferece cursos de curta duração para os profissionais e não-profissionais; estivemos atuando em espaços de discussão e formação no

³ O laboratório Guayrá surge da demanda evidente da falta de formação específica e técnica para o cinema e audiovisual na região de Misiones. Muitos jovens nas décadas de 80, 90 e nos anos 2000 tiveram que migrar para Buenos Aires para estudar e se profissionalizar, mas com o fortalecimento das políticas públicas de implementação da Televisão Digital na Argentina se fez urgente e necessária a formação técnica especializada nas regiões periféricas do país.

⁴ O encontro acontece todos os anos na cidade de Assuncion e é organizado pela Organização dos Profissionais do Audiovisual Paraguai e conta com atividades de formação técnica, mostras e debates para fortalecimento do setor.

TESAPE - Encuentro del Audiovisual de Paraguai⁴, e articulando junto com a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, um marco de troca de experiências entre estudantes da Unila, da Universidad Nacional de Misiones (UNaM) e estudantes da Universidad del Pacifico de Paraguai, por meio do projeto 'Intercâmbios Audiovisuais' que aconteceram durante os anos de 2014, 2015, 2016 e 2017, no Festival Internacional Oberá en Cortos.

Neste intercâmbio, os estudantes da UNILA, de UNaM/FAU e do Paraguai, durante uma semana, puderam participar de oficinas formativas, realização de curta-metragem em coprodução, além de participar das mostras e debates do Festival Internacional Oberá en Cortos. Do mesmo modo, no ano de 2015, nós, professores/as e os/as estudantes da Unila recebemos em Foz do Iguaçu, o curso Técnico em Audiovisual da Faculdade de Artes e Desenho de Misiones (FAyD⁶/UNaM) para um encontro na qual foram debatidos os currículos e percursos formativos de ambos os cursos. Esses espaços de integração regional 'entre fronteras' foram fundamentais para pautar entre estudantes e professores/as das universidades, realizadores audiovisuais e gestores culturais da região, de que, ao estarmos em uma região de fronteira, nos é possível concretizarmos projetos comuns que tenham no horizonte a perspectiva de um cinema transnacional em todas as suas dimensões: artística, técnica, profissional e de novas formas de representação sobre nossos territórios, identidades e memórias.

Conforme Ortega (2012) é preciso pensar em um projeto de cinema transnacional que rejeita as zonas de conforto cânones e que busca outras formas de produção cinematográfica não programáticas e/ou controladas pelas perspectiva do cinema nacional. Ou seja,

⁶ FAYD se trata da Facultad de Artes y Deseño da Universidade Nacional de Misiones e está com o campus localizado na cidade de Oberá, na Argentina. Mesma cidade onde acontece o Festival Internacional de Cinema Oberá en Cortos.

Primero, trata de estar abierto a identificar nuevas maneras de analizar cómo cineastas de diferentes regiones del mundo establecen inesperadas formas de interacción con diversas tradiciones estéticas y cómo estas elecciones estilísticas se relacionan con los panoramas económicos y socioculturales en los que estos filmes son consumidos. Segundo, evalúa los canales a través de los cuales sucede esta interacción inter-territorial. (ORTEGA, 2012. p. 41)

Estenderia essa compreensão do cinema transnacional também a projetos de formação de nossos/as estudantes em Cinema e Audiovisual, lançando um olhar sobre a perspectiva interdisciplinar, e ao mesmo tempo, problematizar referenciais desta ampla e complexa identidade latino-americana. É preciso rever nossos mapas e apostar em outros territórios de formação e realização cinematográfica.

Por falar em mapa, Mellendi (2017) lança um olhar sobre diferentes expressões do mesmo desde os artistas Marcel Duchamp (*Adieu à Florine*, 1918) e Joaquim Torres García (*Mapa invertido*, 1946) para nos provocar a um possível reposicionamento da arte da América Latina diante do global. Duchamp que neste momento (1918) vivia em Nova York, viajou para a Argentina fugindo da guerra, antes de fazer o percurso desenhou o mapa da América Latina colocando um ponto de interrogação sobre a América do Sul. Persiste na sua perspectiva o olhar do estrangeiro e da dúvida sobre que expressões se encontram neste pedaço de mapa bastante desconhecido. Já Torres García - pintor uruguaio -, depois de muitos anos vivendo na Europa e também EUA, retornou para o Uruguai e decidiu ali em 1936 fundar uma nova escola de arte latino-americana, e foi assim que inventou o mapa da América apontando o norte para o sul e o sul para o norte, ou seja, ele propõe uma reconfiguração epistemológica da representação cartográfica, mas também, estimulando a pensar a arte latino-americana sobre novos olhares que não só os eurocentrados. Para Mellendi, a Escuela del Sur, criada por Torres García, “representa a primeira tentativa sistemática e coerente de construção de

uma tradição artística autônoma na América Latina a partir da perspectiva das artes visuais” (MELLENDI, 2017, p. 49).

Considerando este papel histórico das diferentes tentativas de criação de novos processos de integração e olhares sobre a realidade social da América Latina, preciso mencionar que na área do Cinema tivemos movimentos recentes e importantes - no final da década de 50 e nas décadas de 60 e 70 -, de retorno de jovens cineastas latino-americanos, que depois de estudar e beber da fonte das vanguardas europeias no pós-guerra, especialmente o Neo-realismo Italiano⁷, chegaram em seus países com a intenção de repensar a produção cinematográfica do continente, criando assim o movimento conhecido como Nuevos Cines latino-americanos. Neste período, cineastas de todo o continente buscaram formas de expressão, que, passando por uma nova estética, incorporassem a história, a luta e as manifestações culturais do povo latino-americano,

Um novo cinema para uma nova sociedade era a palavra de ordem. Com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça conforme Glauber Rocha; documentando qualquer aspecto da vida do homem latino-americano, de acordo com Fernando Solanas e Octávio Gettino; com um cinema junto ao povo, necessariamente anti-imperialista, produzido na Bolívia de Jorge Sanjines; ou um cinema imperfeito, conforme apontava o cubano Julio Garcia Espinosa. Imperfeito no sentido de um cinema engajado, militante, oposto ao entretenimento escapista do cinema de Hollywood. (STECZ, 2009, p. 196)

⁷ Surgido na Itália no final dos anos 40, o neo-realismo pode ser entendido como um dos primeiros cinemas nacionais a propor um modelo que aproxima o autor da realidade e pretende colocar na tela o povo e a paisagem como protagonistas. Propõe um olhar reflexivo sobre a realidade para além de paradigmas e aparatos técnicos impostos pela indústria cinematográfica (STECZ, Solange. Movimentos Cinematográficos na América Latina. R.cient./FAP, Curitiba, v.4, n.2 p.196-207, jul./dez. 2009)

A partir deste contexto surgiram escolas importantes de cinema na América Latina, destaco duas delas: La escuela de documental de Santa Fé, fundada pelo cineasta documentarista Fernando Birri que em 1956 retorna para a Argentina e funda o Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral na cidade de Santa Fé. A escola passa a ser uma referência na produção de documentários e de diálogo com os problemas sociais de sua época. E a Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) de Cuba, que também contou com a fundação de Fernando Birri e Gabriel García Marquez, já durante o período revolucionário em Cuba comandado por Fidel Castro. Importante dizer que a escola de Cuba tinha, e ainda tem, a missão de receber estudantes de toda América Latina, África e Ásia, no entanto, hoje é uma das escolas mais importantes do mundo recebendo estudantes de várias regiões do mundo, ao mesmo tempo que, recebe também importantes cineastas e docentes. Inclusive, na EICTV é possível encontrar uma sala de cinema chamada Glauber Rocha, em homenagem ao mais expressivo diretor do Novo Cinema Brasileiro que esteve na escola durante a década de 70.

Mesmo que brevemente, destaco estas duas escolas de formação em cinema e audiovisual, com perspectivas a um pensamento e uma nova epistemologia voltada para a América Latina, a fim de apontar que nosso percurso histórico esta atravessado por diferentes investidas de uma consciência para a integração dos nossos povos, por meio da arte.

O CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNILA: INTERDISCIPLINARIDADE E INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

A UNILA foi criada em 2010 sendo um projeto empenhado na construção de novos conhecimentos epistemológicos - teóricos e empíricos-, pautados a

⁸ Importante destacar, no entanto, que na UNILA temos hoje mais de 30 nacionalidades de estudantes e com isso, muitas outras expressões linguísticas. Assim, o espaço de convivência da universidade tem enorme potencial para ser multilíngue. Pois, convivemos nos corredores da Unila com o espanhol, português (duas línguas estruturantes do projeto), mas também, o guarani, o yopará (do Paraguai) o quechua e o aimara (Bolívia, Equador, Peru), o crioulo e francês (Haiti, especialmente, mas outros países da América Central), sem falar nas diferentes expressões e sotaques do espanhol que varia de cada país latino-americano.

partir dos desafios da integração dos povos latino-americanos, da prática interdisciplinar e do bilinguismo⁸. Neste sentido, o projeto inicial prevê que 50% dos estudantes sejam brasileiros e 50% das demais nacionalidades da América Latina e do Caribe, essa projeção também se estende ao corpo docente, mesmo que atualmente menos de 20% dos docentes sejam de outras nacionalidades. Para este processo de integração e formação, todos os estudantes - independente do seu curso -, quando entram na universidade, passam por um ciclo comum de estudos com disciplinas de Fundamentos de América Latina, Espanhol/Português e Filosofia do Conhecimento.

O Ciclo Comum da UNILA é essencial para que os estudantes hispano-hablantes se aproximem do português, bem como, os estudantes brasileiros possam ter conhecimento de espanhol. Ainda, ressaltamos a importância de conhecer os estudos latino-americanos que evidenciam questões históricas, políticas e sociais do nosso continente. Conforme aponta o Projeto de Desenvolvimento Institucional (2013-2017) a missão da Unila consiste em

Contribuir para a integração solidária da América Latina e Caribe, mediante a construção e a socialização da diversidade de conhecimentos necessários para a consolidação de sociedades mais justas no contexto latino-americano e caribenho. (PDI 2013-2017, UNILA)

Considerando a missão da UNILA como universidade voltada para a integração regional, o curso de Cinema e Audiovisual, criado em 2012, se propõe a ser um curso que compreenda o contexto regional latino-americano a partir de uma abordagem do cinema também como ação política. Assim, o/a profissional egresso/a da UNILA deverá pautar-se pelo profundo entendimento da função social do cinema e do audiovisual. Deste modo, são indiscerníveis do seu projeto pedagógico reflexões sobre o ensino, a prática e a crítica do cinema e audiovisual no mundo atual, com especial atenção para o Brasil e a América Latina com uma perspectiva interdisciplinar.

O Curso de Cinema e Audiovisual da Unila faz parte do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAACH) e com isso amplia as possibilidades de diálogos entre as diferentes áreas que nutrem a formação interdisciplinar do/a estudante de Cinema. Destaco que o fato dos/as estudantes cursarem o Ciclo Comum de estudos com as disciplinas de Fundamentos da América Latina já lhes permite lançar um novo olhar sobre o papel do cinema e audiovisual e sua relação com a história, a política e as sociedades latino-americanas. Mas, retomo ainda, as palavras do professor, colega paraguaio Bruno Petzold,

La dimensión interdisciplinaria en ningún modo representa un añadido optativo al (estudio del) cine, sino un constituyente de su ser. Resulta que desde antaño diferentes dimensiones del cine (no solo las películas) interactúan vivamente con numerosas esferas del arte y el pensamiento que a su vez también intervienen en la creación, la difusión así como en el modo de percepción e impacto de las imágenes en movimiento en las sociedades a lo largo del tiempo. Los enfoques y procedimientos de áreas de conocimiento aparentemente tangenciales se vuelven imprescindibles a la hora de averiguar a fondo las complejas dinámicas interculturales así como el mutuo y fecundo impacto e interacción de las imágenes y los sonidos de cine respecto al arte, a la cultura, la historia, las letras, la memoria, la política. El cine no solo impacta en. Sino que sobre todo sufre impactos de. (PETZOLDT, 2017, p.144)

Importante destacar que a UNILA, não por acaso, foi implementada na região da fronteira trinacional, entre o Brasil, a Argentina e o Paraguai. Região que abrange uma diversidade étnica-cultural fundamental, além de ser território de passagem de bens culturais e materiais; confluências econômicas; disputas de projetos de integração e de demarcação destes territórios com a presença física e simbólica do estado-nação. Ou seja, que a perspectiva da integração regional e da interdisciplinaridade fica ainda mais evidente quando adentrarmos na percepção sobre a especificidade territorial em que a UNILA faz parte.

Quanto à matriz curricular do curso, destacaria algumas especificidades que demarcam uma formação voltada a pensar a América Latina. Se na grande maioria dos cursos brasileiros, o cinema latino-americano é colocado como disciplina optativa e o cinema brasileiro é o foco dos estudos de narrativas e modos de produção, na UNILA, os/as estudantes têm um importante arcabouço teórico analítico sobre a produção cinematográfica do nosso continente, com suas perspectivas históricas, e como uma rica oportunidade de professores e estudantes se voltarem à produção contemporânea dos nossos países. Para isso, contamos também, com disciplinas específicas de Economia e Produção na América Latina, e ainda, disciplinas que estimulem os/as estudantes a potencializar projetos cinematográficas de coprodução e com características transnacionais.

Nas salas de aula do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA convivem estudantes, por vezes, de mais de dez nacionalidades (já tivemos semestres, que em uma mesma turma, contávamos com quinze nacionalidades) todos estes estudantes carregam uma experiência empírica particular enquanto espectadores/consumidores de imagem, o que permite termos um amplo espectro de quais são as imagens e imaginários que circulam pelo nosso continente. Ao mesmo tempo, estes estudantes terão a oportunidade de compor sua própria rede transnacional de afetos e de possíveis trocas profissionais futuras, o que permitirá que um estudante brasileiro tenha pontos de contatos com diversos países da América Latina quando estes profissionais retornam aos seus países de origem.

Por fim, saliento que trazer à tona tanto na matriz curricular, quanto em projetos e práticas de ensino, pesquisa e extensão da universidade um olhar para a cinematografia latino-americana, amplia as possibilidades de atuação diante dos enfrentamentos que temos para ampliação do acesso ao ensino, formação de público, produção e circulação do cinema dos nossos países. Se o Brasil, a Argentina e o México contam com expressivas manifestações do cinema em circuito nacional e internacional, constituindo-se

como as três grandes indústrias cinematográficas do nosso continente, não podemos perder de vista que países como Paraguai, Uruguai, Bolívia, Peru, Equador (entre outros), esforçam-se para estar no mapa da produção mundial, mas também para terem espaços acessíveis (especialmente públicos) de formação nesta área. Problematizar estas assimetrias, nos ajudam, a pensar estratégias de resistência diante de um cenário de avanço no Brasil, na América Latina e no mundo de estruturas conservadoras e totalmente mercantilizadas da cultura e da educação.

CONCLUSÃO

Considerando estas reflexões a partir de uma experiência empírica em primeira pessoa, não poderia deixar de salientar a fundamental importância da iniciativa da Comissão de Implementação do Curso de Cinema e Audiovisual da UFSM que teve a preocupação de nos provocar a compartilhar diferentes experiências de ensino no Fórum Arte, Cinema e Audiovisual realizado nos últimos anos em Santa Maria. Ampliando, assim vínculos territoriais e perspectivas de construção conjunta de novas epistemologias que possam inverter nossos mapas mundiais, continentais e também brasileiros, fazendo com que se abram outros caminhos de acesso ao ensino superior do cinema nas fronteiras e nas veias do coração do Rio Grande do Sul. Para finalizar, no entanto, saliento que não é possível pensar em novas epistemologias se não reconsiderarmos nossas cartografias e as posições dos nossos referenciais de mundo, e neste caso, especialmente o cinematográfico. Precisamos ver, analisar e vivenciar mais o cinema latino-americano e caribenho a fim de revelarmos e encontrarmos outras narrativas, estéticas e miradas sobre as nossas memórias e territorialidades.

REFERÊNCIAS

- COMISSÃO DE IMPLANTAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA. A UNILA em construção: um projeto universitário para a América Latina. Foz do Iguaçu: Instituto Mercosul de Estudos Avançados - IMEA, 2009.
- CORAZZA, Gentil. A Unila e a integração Latino-Americana. Boletim de Economia e Política Internacional. IPEA, 2011.
- MELLENDI, Maria Angélica. Estratégias da arte em uma era de catástrofe. 1ª edição - Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- ORTEGA, Vicente Rodríguez. La ciudad Global en el cine contemporáneo. Una perspectiva transnacional. Santander - Cantabria: Contracampo, 2012.
- PETZOLDT, Bruno López. Cine y Audiovisual en la Universidad Federal de Integración Latinoamericana: desafíos de construcción y horizontes interdisciplinarios in Cinema e universidade : diferentes convergencias [recurso eletrônico] / Laécio Ricardo, Thaís Vidal, Txai Ferraz, Organizadores. - Recife: Ed. UFPE, 2017.
- Projeto de Desenvolvimento Institucional da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2013-2017). Disponível em <https://www.unila.edu.br/sites/default/files/files/PDI%20UNILA%202013-2017.pdf>
- STECZ, Solange. Movimentos Cinematográficos na América Latina. R. cient./FAP, Curitiba, v.4, n.2 p.196-207, jul./dez. 2009.

Da Experiência: um Olhar Contaminado

MARCOS BORBA

TV OVO
BRASIL

104

PREMISSAS

Refletir sobre um objeto que me constitui enquanto sujeito e pesquisador é um desafio ambíguo, que este artigo procura enfrentar. A discussão aqui proposta tem o objetivo de olhar para a potência política do documentário enquanto produção que se faz a partir do encontro e “sob o risco do real” (COMOLLI, 2008, p. 169). Dois documentários produzidos pela Oficina de Vídeo - TV OVO são o objeto empírico deste texto.

Nascida em 1996, a TV OVO é uma associação sem fins lucrativos que trabalha com produções audiovisuais influenciadas pelas premissas da comunicação comunitária, tendo no projeto Por onde passa a memória da cidade o espaço de produção com maior vulto, realizando documentários sobre a memória e a identidade dos sujeitos de Santa Maria, especialmente sobre os espaços que não figuram na historiografia oficial, tampouco na mídia local. A associação também atua na formação de jovens de periferia, com oficinas básicas de produção audiovisual.

Os dois filmes trazidos para a discussão nesse artigo foram produzidos a partir de editais do Fundo de Apoio à Cultura - FAC, do governo do Estado do Rio Grande do Sul. A Semi-lua e a Estrela foi finalizado em 2014 e Frequências do Interior em 2015. Os dois trabalhos concorreram com projetos de todo o Estado e foram exibidos, juntamente com os outros filmes aprovados, na programação da TVE-RS.

MOUROS E CRISTÃOS REPRESENTADOS EM CAÇAPAVA DO SUL

Em 2013, a TV OVO produziu o documentário A Semi-Lua e a Estrela (Marcos Borba, 2014). Eu já havia tido contato com a corrida de cavalcadas, pano de fundo do argumento do filme, porque colaborei com uma amiga no trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais que resultou na monografia Cavalcadas em Caçapava do Sul: a cidade em cena, de autoria de Céline Spinelli, defendida em 2006. A partir dessa pesquisa etnográfica, montamos o projeto base para o edital do FAC-RS.

A cavalcada, antiga representação das cruzadas de Carlos Magno na França do século VIII, foi criada para ressaltar a vitória do cristianismo contra o islamismo. As cavalcadas se espalharam também por Portugal e Espanha, uma vez que estes países foram dominados durante longo período pelos muçulmanos, os mouros, como eram conhecidos na Península Ibérica. No Brasil colonial, a prática se manteve viva com o objetivo de reforçar a cultura do catolicismo, principalmente, numa leitura do embate do “bem” (cristianis-

mo) contra o “mal” (islamismo). No estudo de Céline, havia outro fator importante: o exército dos cristãos era composto pelos cavaleiros da alta sociedade caçapavana e os mouros eram defendidos pelos sujeitos mais simples da cidade. O folguedo histórico também refletia uma divisão de classe, onde o resultado era sempre o mesmo: os cristãos venciam a guerra e convertiam os mouros.

Para realizar o documentário *A Semi-Lua e a Estrela* (2014), escolhemos alguns sujeitos que estavam envolvidos com a organização do folguedo. O encontro, premissa da potência do documentário, se deu de maneira leve, onde os personagens compartilharam suas lembranças. Primeiro gravamos uma entrevista aberta, sem muita preparação, geralmente na sala da casa de cada entrevistado. Nessa conversa, descobrimos que cada personagem mantém uma memória afetiva muito forte com relação ao folguedo, pois começaram a participar por influência dos pais. Manter aquela tradição simbolizava uma homenagem para quem já morreu, especialmente dos corredores mais velhos, Seu Ivan e Seu Elvio. Depois, pedimos que os personagens mostrassem e vestissem as roupas que são usadas para representar os mouros e cristãos.

Esteticamente, manteve-se a forma clássica de gravar entrevistas para documentário. Esse direcionamento estético foi escolhido para aprofundar o dispositivo da entrevista que não foi organizada a partir de um roteiro prévio. A situação da gravação criou uma aproximação entre eles (personagens) e nós (equipe), mas também há um esforço para quebrar a fronteira que divide o eles/nós, porque éramos desconhecidos uns para os outros. Os personagens, ao rememorem seu passado, deixaram aflorar uma emoção contida e um deles recorreu ao choro para expressar a lembrança do pai que também era corredor de cavalcadas. Essa emoção, registrada por nossas câmeras, colaborou para mudar o direcionamento do filme. Tínhamos a premissa de que os exércitos de mouros e cristãos refletiam uma divisão de classes sociais, mas hoje, eles são mantidos por questões afetivas, de memória familiar e de uma certa tradição entre os corredores.



Marcos Borba, “Duelo de Espada”, 2014.

Frame de vídeo digital: Marcos Borba

Fonte: <http://youtu.be/J-u8Q59WSBo>

Também trabalhamos no registro da corrida de cavalhadas para compor a narrativa do filme, que intercala depoimentos com trechos da corrida. Para gravar o folguedo, montamos uma estrutura com várias câmeras, sendo que algumas buscavam imagens gerais e de planos de conjunto. Outras estavam focadas para capturar os planos de detalhes e havia uma câmera registrando imagens em superslow. Utilizamos um Drone somente em algumas sequências. O objetivo foi criar uma estética com referência aos filmes medievais de duelo a cavalo.

A experiência de produção de A Semi-lua e a Estrela (2014) foi marcada pelo encontro entre gerações onde uma cumplicidade se criou e o filme, naquele momento, atuou para a reorganização do grupo de corredores de Cavalhadas de Caçapava do Sul. Num ato singelo, mas como consolo pelo cancelamento de uma diária de gravação, o grupo fez uma ata de refundação. Esse momento não está no documentário, mas está registrado. Na primeira tentativa de gravar a corrida de cavalhadas, nós já estávamos com toda a técnica montada, com profissionais de Porto Alegre e mais de 20 pessoas

de Santa Maria. Além disso, os corredores, cavalos, caminhões de transporte dos animais, estavam preparados para a gravação, mas começou a chover. A minha frustração foi tão grande que os corredores reunidos tiveram a atitude de reorganizar o grupo de corredores de cavalhadas, como um ato que daria força para que o documentário fosse realizado. Na segunda data marcada para a gravação da corrida, o céu estava com uma luminosidade de inverno que contribuiu com o registro.

Geralmente, o encontro afeta os dois lados, cria laços de partilha e deixa lembranças. Tenho todo o material bruto para montar um filme reflexivo, sobre a produção de documentário, as frustrações e os acertos de um registro, especialmente focando na cumplicidade entre estranhos, entre um nós/eles que não conviviam, mas compartilharam um momento, implicando cada parte dessa relação.

NAS ONDAS DO RÁDIO, A ESPERANÇA PARA A SOLIDÃO

Uma das premissas do documentário *Frequências do Interior* (Neli Mombelli, 2015) surgiu a partir de um programa de rádio, onde pessoas mandam bilhetinhos, como anúncios, procurando alguém para um relacionamento. O que chama a atenção é que todos os pretendentes são adultos, geralmente idosos. Para fugir da solidão, eles se arriscam, enviando um pedido de amor pelas ondas do rádio. O locutor mantém o anonimato do ou da anunciante, sendo necessário ligar para a rádio para pegar o telefone pretendido. A história é inusitada, mas não é única, em outras cidades também existem quadros iguais ao Cantinho do Amor, nome dado pelo radialista que comanda o programa. A outra motivação para a realização do filme é a relação de todos os moradores do norte do Estado com o rádio, a partir da onipresença deste meio de comunicação, que chegou a ter sua morte anunciada com a internet, mas que se mantém muito vivo para a população do interior.

O filme se divide em duas narrativas que se complementam. A primeira parte foca na relação dos moradores com o rádio ao longo do tempo e da im-

portância que este meio de comunicação teve nos grandes fatos históricos, como o movimento da legalidade em 1961, onde Leonel Brizola convocou os brasileiros a manter a ordem e não deixar acontecer um golpe de Estado. Os personagens também recriam no filme o tempo dos grandes programas das rádios de São Paulo, das duplas sertanejas como Tonico e Tinoco, Liu e Leo, entre tantos outros. Nessa época, pela década de 1970, todo o Brasil sintonizava a mesma frequência musical.

A segunda parte foca no quadro Cantinho do Amor, onde diversas pessoas vão até a rádio Gazeta, na cidade de Carazinho, para deixar uma porta aberta a um novo relacionamento. O radialista não fornece os nomes das pessoas, somente as características anotadas nos bilhetinhos deixados na rádio. A narrativa neste momento do documentário se atém aos motivos que levaram três personagens a deixar um anúncio para o programa. São duas mulheres de um homem. Mas, há uma característica comum entre eles: a solidão.

No nível das imagens, o filme trabalha dentro dos preceitos de um documentário observativo, em que os personagens são registrados nas suas atividades cotidianas, mas a voz deles revela as motivações que os levaram a procurar uma companhia. Karla Holanda (2013) identificou esse tipo de artifício com uma tendência no documentário contemporâneo, especialmente dos filmes do programa DOC TV III, objetivo de sua pesquisa. A autora denominou esse recurso de voz alocrônica, quando, em geral, o depoimento é registrado numa ocasião e as imagens são captadas posteriormente, o que permite que os planos tenham um apuro estético no enquadramento ou iluminação. No caso do *Frequências do Interior*, esses planos revelam uma fração do espaço íntimo de cada personagem, ao captar detalhes do cotidiano deles.



Neli Mombelli, "Frequências do Interior", 2015.
 Frame de vídeo digital: Neli Mombelli
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=23uwv2iODBM>

Ainda na segunda parte, onde a narrativa foca na luta contra a solidão dos três personagens, há um casal que se encontrou por meio do programa. O nascimento de uma história de amor na terceira idade partiu da iniciativa de Walter em colocar o anúncio no quadro Cantinho do Amor. Dona Alsina ligou e eles conversaram. Na época da gravação do documentário, eles já moravam há três anos juntos.

Existem acasos que qualquer documentário se choca, por estar em contato com o real e se desenvolver na ordem do acontecimento, a gravação desse casal no *Frequências do Interior* quase não foi possível. Para a narrativa do filme, era importante um exemplo de pessoas que se encontraram a partir do programa de rádio, mas Dona Alsina não queria participar da gravação. Ela só concordou com o registro depois de conhecer a diretora e juntas descobrirem que na infância a personagem morava próximo da casa da mãe de Neli. Só a partir desse laço de amizade que foi possível captar a história do casal.

O filme poderia encerrar com esse final feliz, onde duas pessoas em busca de companhia se encontram por meio do rádio e passam a viver juntas. Mas, a maioria dos homens e mulheres que se expõe no Cantinho do Amor não consegue se livrar da solidão. O documentário faz um convite à reflexão, onde a solidão é um problema enfrentado por diversos idosos que buscam de todas as formas escapar desse vazio. Seu Angelo segue na espera por alguém e nesse tempo suspenso, essa demora se torna mais dolorida e preocupante. *Frequências do Interior* (2015) reflete em sons e imagens como o rádio ainda é um meio de comunicação importante, podendo até ser o elo com alguém desconhecido que poderá ser um novo amor, ou ser, simplesmente a esperança de um porvir.

POTÊNCIAS DE E DO ENCONTRO

O gesto político do documentário passa pela partilha de espaços e tempos. Para o cineasta e teórico do cinema Jean Louis Comolli (2008), diante da banalização das imagens, da inundação de narrativas rasas sobre o cotidiano, vistas em telenovelas, telejornais, reality shows e no cinema enlatado made EUA, em que o cidadão é colocado como um consumidor rentável para as grandes corporações, que espaço ainda teria o documentário? O autor afirma que “o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real” (COMOLLI, 2008, p. 169). A potência do documentário está nessa relação, que recorta um fragmento do mundo a partir de um ponto de vista e que depois volta para o mundo para significar, interagir e, talvez, partilhar um sensível que possa questionar a ordem das coisas no mundo, pois “o não-controle do documentário surge como a condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo” (COMOLLI, 2008, p. 177).

Pensamos o gesto político do documentário nessa relação de ser parte do mundo e de estar em contato com diversos sujeitos. Ele é um argumento, uma inscrição fílmica, que dura e revela algo que vai muito além da representação. Como coloca o autor: “o cinema não existe apenas - isto já é muito - para tratar do mundo e da realidade que nos define. Ele deve também ins-

crever cinematograficamente sua potência e complexidade. O monumental e o ínfimo” (COMOLLI, 2008, p. 70). Em todos os documentários há um compartilhamento de espaço e tempo. Não podemos afirmar que essa partilha sempre se dá de forma harmoniosa. É preciso entender as forças da sociedade, os constrangimentos colocados até pelo exercício de poder que o documentarista possui, já que ele é quem tem o domínio da máquina que registra um encontro. Ao sujeito, fica a liberdade de aceitar, ou não, estar nesse espaço de partilha.

Geralmente, o registro desses encontros capta a subjetividade dos sujeitos e as marcas de vida que eles carregam, refletindo a universalidade da humanidade. O encontro afeta os dois lados, revive lembranças, comove a equipe, reforça convicções, coloca em choque visões de mundo, sentimentos e, às vezes, provoca o choro.

Ao acolher a mise-en-scène do outro, o documentário enseja uma estética e uma política da hospitalidade, ele desenvolve a paciência de sua escuta e a atenção do olho inumano da câmara para guardar, neste encontro entre o humano e a máquina, os gestos e a voz do outro, sua resistência em ser enquadrado, narrado, encenado. (GUILMARÃES E LIMA, 2007, p. 154)

Essa relação transforma os sujeitos em personagens dos filmes, não porque eles ganharam um status de celebridade num mundo saturado de espetáculos, mas sim, porque eles emprestam suas singularidades e sua luz para o registro do filme. E, mesmo que o documentário não consiga fazer dessa matéria luminosa uma obra que saia da mesmice da imensidão dos registros audiovisuais banalizados, acontece uma partilha de espaço, tempo, identidade e luz em cada uma das situações de encontro.

A potência do documentário também está em colocar em cena uma diversidade de corpos, que se faz pelo que eles compartilham, gerando uma cumpli-

cidade, seja pela espera, ou pela reorganização da própria vida para fazer-se filme. Como coloca César Miglorin (2011, p. 16), a presença de cada sujeito sempre existiu, mas ao compartilhar um espaço, ele se torna um personagem.

A circulação dessa máquina-cinema, que não pertence a esse ou àquele cineasta, tem a possibilidade de fazer uma imagem que poderá ser tomada por uma dignidade, não por que a luz foi até esse ou aquele mundo, mas porque ela sempre esteve ali e, por certos gestos, entrou na máquina-cinema: o tempo foi compartilhado entre múltiplos atores ou a montagem permitiu aproximações entre mundos desconectados, por exemplo. (MIGLORIN, 2011, p. 16)

O filmes produzidos pela TV OVO deixam marcas e elas estão na tela, convocando os espectadores a refletir sobre a simplicidade da vida, onde cada personagem é singular. As bases da comunicação comunitária, que fundou nosso estilo de produção, nos coloca numa relação de valorização do outro, onde a identidade e a memória dos sujeitos se colocam em choque com o mundo. É a partir desse compartilhamento que buscamos fazer documentários que sejam potentes, mesmo utilizando estratégias estéticas que fletam com uma mistura de estilos, mas que ainda têm um apego à forma clássica de produzir documentários. No reflexo das identidades de personagens únicos, partilhamos uma narrativa que coloca o outro como ser do cinema e, portanto, como uma luz projetada que busca se tornar um ponto de reflexão sobre cada uma dessas vivências.

Na potência *de* encontro há uma relação que muda cada um dos lados, ela se dá a partir do choque entre dois. Ao sujeito, personagem do filme, fica o movimento de reordenação de uma história de vida ou de uma memória afetiva que a situação da gravação conseguiu desencadear, ressignificando essa fala pelo compartilhamento do mesmo tempo e lugar com um outro, materializado pela equipe do documentário. A força impressa pela potência do encontro, do resultado dessa troca, está traduzida estética e narrativa-

mente no filme, pois é a partir dos registros em imagens e sons captados no momento da presença comum entre eles (personagens) e nós (equipe) que temos o material para construir o filme na montagem. Essa força está presente no documentário finalizado e escapa da mão dos realizadores, porque o filme se transforma em outro, se torna arte a partir das presenças feitas de luz projetadas em qualquer suporte.

REFERÊNCIAS

- A SEMI-LUA E A ESTRELA. Marcos Borba. Santa Maria: Oficina de Vídeo – TV OVO, 2014. Vídeo Digital FULL HD.
- COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2008.
- FREQUÊNCIAS DO INTERIOR. Neli Mombelli. Santa Maria: Oficina de Vídeo – TV OVO, 2015. Vídeo Digital FULL HD.
- GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane da Silveira. A ética do documentário: o Rosto e os outros. Revista Contracampo, Rio de Janeiro, n. 17, p. 145-162. 2007.
- HOLANDA, Karla. DocTV: a produção independente na televisão. 2013. 237p. Tese (doutorado em Comunicação) – UFF. Niteroi, RJ, 2013.
- MIGLIORIN, Cezar. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. Devires, Belo Horizonte, V.8, N.2, P.12-27, Jun-dez, 2011.
- NICHOLS, Bill. Introdução do documentário. Campinas, SP: Papirus, 2005.

O Ensino do Documentário: Algumas Inquietações

116

CASSIO TOMAIM

UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA MARIA
UFSM/BRASIL

Na primeira década dos anos 2000 presenciamos uma virada do documentário, o “primo pobre” do filme de ficção conquistou uma maior visibilidade e um maior interesse por parte dos espectadores nas salas de exibição, mas também dos canais e emissoras de televisão, sejam elas abertas ou fechadas, assim como pelo mercado editorial e o próprio meio acadêmico universitário. Nos anos de 2004 e 2005 foram lançados no mercado cinematográfico nacional 17 e 13 documentários de longa-metragem, respectivamente; entretanto, é preciso considerar que esta fase de entusiasmo, aquela que ficou conhecida como “boom do documentário”, pelo menos no Brasil, parece ter perdido a força. Estes números não se repetiram nos últimos anos. Mas isto não implica em dizer que a produção de filmes documentários tenha realmente decaído, porque a realização deste tipo de cinema ainda se dá muito nos formatos curtas e médias-metragens, como vem sendo a tendência ao longo da história do cinema brasileiro. Olhar pelo viés do longa-metragem é negligenciar toda uma produção documental que se encontra à margem das salas comerciais de exibição de cinema, que ora ou outra encontra na Televisão uma janela exibidora, mas que em geral tem nos festivais e mostras, e nos cineclubes, os seus verdadeiros espaços de circulação.

O sucesso em 1999, de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, documentário de longa-metragem de Marcelo Masagão, levando quase 59 mil espectadores para as salas de cinema, antecipou um cenário favorável a este tipo de cinema no Brasil. Desde 1981 nenhum outro documentário havia conseguido superar esta marca de 50 mil espectadores, sem contar que foram raros aqueles que alcançaram ou ultrapassaram os 500 mil ou 1 milhão de espectadores ao longo da história da produção de filmes no país.¹ Segundo dados da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), do Ministério da Cultura, somente nas décadas de 1970/80 o documentário teve as suas maiores bilheterias: *O mundo mágico dos Trapalhões* (Silvio Tendler, 1981), *Brasil bom de bola* (Carlos Niemeyer/Canal 100, 1971) e *Isto é Pelé* (Luiz Carlos Barreto, 1974) superaram um milhão de espectadores; outros quatro filmes foram assistidos por mais de 500 mil pessoas, dois deles grandes sucessos de Silvio Tendler: *Anos JK - Uma trajetória política* (1980), com 800 mil, e *Jango* (1984), com 558 mil; os outros dois foram *África eterna* (1970) de Estanislau Szankovsk, com 600 mil e *Assim era a Atlântida* (1975) de Carlos Manga, com 536 mil espectadores.²

Entre 2000 e 2007 presenciamos no Brasil a fase mais produtiva, foram realizados mais de 100 documentários de longa-metragem no país. Em 2002 o documentário parecia ter se reconciliado com as salas de exibição. Das 11 produções, três figuraram entre as dez maiores bilheterias nacionais, são elas: *Surf adventures* (Arthur Fontes), 4º lugar com 200 mil espectadores; *Janela da alma* (João Jardim), 6º com 133 mil; *Edifício Master* (Eduardo Coutinho), 9º com 84 mil. Neste mesmo ano, o documentário *Ônibus 174* (José Padilha) levou para as salas de exibição um público de quase 33 mil pagantes, além de ser premiado com uma menção do júri da Anistia Internacional

¹ Vale lembrar que no final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, o documentário brasileiro encontrou no vídeo (suporte) e em alguns canais de Televisão a sua condição de existência. Em muitos casos, a sua sobrevivência foi se aproximar de outro campo, o Jornalismo.

² Para mais informações consultar os relatórios da ANCINE, disponíveis em <<http://www.ancine.gov.br>>.

no Festival de Roterdã. Ao longo dos anos, outros filmes como Nelson Freire (João Moreira Salles, 2003) com 60 mil espectadores, Pelé eterno (Aníbal Massaini, 2004) com a expressiva marca de 258 mil espectadores e Cartola, música para os olhos (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007) que levou 64 mil pessoas às salas de exibição no país continuaram a expressar em números esta boa fase do documentário brasileiro. Mas o recordista de bilheteria foi Vinícius (Miguel Faria Jr., 2005), com 270 mil espectadores.

Apesar deste sucesso com o público de cinema no Brasil, e de uma crescente significativa na produção de documentário de longa-metragem no país, este “boom” não representou uma verdadeira conquista do mercado cinematográfico nacional na leitura de Carlos Augusto Calil (2005), tendo em vista que acessar a tela grande ainda é um enorme desafio para os documentaristas, e os que o fazem parecem buscar para o seu filme apenas o status de cinema, se espelhando na trajetória que cabe hoje ao filme de ficção de longa-metragem, pois a tela grande ainda é considerada a principal janela de exibição do cinema. Há quem defenda que a tela grande não é o locus do documentário, ou pelo menos de um tipo de documentário. Em entrevista à pesquisadora Teresa Noll Trindade, Adhemar Oliveira, hoje o principal nome do circuito alternativo brasileiro, acredita que

O que vale é quando você traz um documentário com películas de valor histórico recuperadas. Porque para você ver um documentário de entrevista numa tela grande ou na televisão, enquanto informação, é a mesma coisa (OLIVEIRA apud TRINDADE, 2014, p. 183).

Outro aspecto que merece a nossa atenção a respeito deste período de produção do cinema documentário brasileiro foi descortinado por Trindade. Segundo ela, entre 2000 e 2009, 185 diretores realizaram documentários, no entanto, apenas 83% destes realizadores fizeram apenas um filme deste tipo; e, acrescenta, no Brasil, em uma década, somente 31 diretores lançaram nas salas de cinema mais de um documentário de longa-metra-

gem, sendo que apenas cinco deles conseguiram exhibir três ou mais filmes deste tipo. Na opinião da autora, “[...] o documentário, salvo algumas exceções, não é necessariamente um objeto de desejo dos cineastas brasileiros, mas pode ser uma forma de entrar no mercado cinematográfico” (TRINDADE, 2014, p. 183).

Aparentemente, este cenário pode ser outro nas próximas décadas se considerarmos que o interesse pelo documentário nos Cursos de Cinema e Audiovisual do país é também outro. A pesquisa Mercado audiovisual e formação profissional: o perfil dos cursos superiores em cinema e audiovisual no Brasil, de autoria de Danielle Christine Leite Ribeiro, Alessandra Meleiro, Guilherme Carvalho da Rosa e Luciana Rodrigues Silva (2016), publicada pela FORCINE (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual) demonstrou que o documentário lidera as produções audiovisuais nos Cursos de Cinema e Audiovisual do país, seguido do filme de ficção e do filme de animação, nesta ordem.³ É preciso que se diga que pelo gráfico apresentado, a diferença entre a produção de documentários (20) e ficções (18) nos cursos não é significativa, mas já se sinaliza que existe uma vocação para o documentário nestes cursos espalhados pelo Brasil. Não se pode afirmar que seja reflexo da boa fase do documentário brasileiro mencionado acima, ou de que estes jovens realizadores estão influenciados pelo cinema de nomes como Eduardo Coutinho, João Moreira Salles, José Padilha, Cao Guimarães, só para citar alguns expoentes da atualidade. O que precisa ser problematizado é o próprio ensino do documentário nos Cursos de Cinema e Audiovisual. Será que em algum momento os cursos no país cometeram o mesmo erro da historiografia clássica do cine-

³ É preciso ressaltar que o estudo identificou inicialmente 87 cursos de graduação em Instituições de Ensino Superior (IES) no país que possuíam um vínculo com a formação em audiovisual. No entanto, os autores alegaram que houve dificuldades para o contato direto com os Cursos, sendo que apenas 51 destes foram contatados e, no final, somente 25 responderam aos questionários. Reconhecem o baixo retorno das respostas, mas alegam que foi possível recorrer a alguns projetos pedagógicos daqueles que não responderam o questionário on-line para a análise dos currículos. No entanto, apesar desta ressalva, temos que considerar que os dados sobre a produção audiovisual no âmbito dos Cursos poderiam sofrer alterações se a outra metade tivesse respondido. Para mais detalhes consultar <<http://forcine.org.br/site/publicacoes/>>

ma? Ou melhor dizendo, o erro estaria em ter se apegado a esta historiografia sem ter realizado a sua crítica?

Segundo Jean-Claude Bernardet, os historiadores do cinema brasileiro sempre escreveram histórias de filmes de ficção, cometendo um equívoco ao aplicar à realidade brasileira um modelo particular dos países industrializados em que este tipo de filme era sem dúvida a base da produção cinematográfica. No Brasil sempre foi diferente, “a realidade cinematográfica mais sólida era o natural, o cinejornal, a cavação” (BERNARDET, 2009, p. 43), típicas produções do campo da não-ficção, e que depois vieram a dar origem ao que hoje conhecemos como documentário clássico. Atualmente, não é diferente. Se olharmos para a produção de filmes no Sul do Brasil, para pegar um exemplo, veremos que é difícil contar uma história do cinema desta região pelo viés do longa-metragem documental, são raros os filmes produzidos neste formato, não somam 40 filmes em um longo período de 1898 a 2010: RS (18); SC (08) e PR (11) (SILVA NETO, 2009; 2011). Mas quando olhamos para os curtas e médias-metragens deparamos com uma produção contínua nos três Estados, o que acredito se repetir nos demais estados e regiões brasileiras.

Ainda na leitura de Bernardet, apesar da noção de panorama da historiografia do nosso cinema ter colaborado em reunir um corpus consistente da filmografia produzida no Brasil, é preciso reconhecer que esta abordagem consagrou uma história do cinema brasileiro enviesada, escondendo um recorte.

[...] o cinema que historicamente vingou é o espetáculo de ficção [...], é o que a indústria e o comércio cinematográficos afirmaram. As outras modalidades, secundárias na indústria e no comércio, tornaram-se igualmente secundárias na historiografia, e cinema de animação, documentário, curta-metragem, experimental, científico etc., ganharam notas e capítulos suplementares, ou seja, ficaram entre parênteses (BERNARDET, 2004, p. 117).

Paulo Emílio Salles Gomes também já havia dito nos anos de 1970 que “O cinema brasileiro, no conjunto, ainda é um desconhecido”. Na ocasião da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, realizado em Recife, Pernambuco, em novembro de 1974, Paulo Emílio descarregava a sua crítica nos estudos dedicados ao cinema brasileiro, apontando para o fato de que, na época, já se sabia da importância do ciclo primitivo do cinema brasileiro, da produção realizada a partir dos fins do século XIX até aproximadamente o início da Primeira Guerra Mundial, mas o que se seguiu a isso, ou seja, toda uma produção de documentário estava coberta por um completo desconhecimento. Cenário que acredito ter mudado nas últimas duas décadas, tendo em vista a crescente produção científica em torno do tema documentário nas universidades brasileiras, seja em nível de iniciação científica, Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC), e de Mestrado e Doutorado na Pós-Graduação. Em uma pesquisa exploratória preliminar no Banco de Teses e Dissertações da CAPES foi possível identificar 551 registros⁴ de trabalhos de nível de Mestrado e de Doutorado produzidos nas mais diversas universidades brasileiras sobre o assunto documentário, no período de 1993 a 2017. Já é possível dizer que estas pesquisas se concentram em Programas da área da Comunicação e do Cinema/Artes, mas também há o interesse de áreas como Educação, Antropologia, História, Ciências Sociais entre outras no estudo do documentário.

Estes dados parecem indicar que a pesquisa sobre documentário já é uma realidade no campo dos estudos de cinema no Brasil, mesmo que o filme ficcional ainda seja predominante como objeto empírico das pesquisas do campo, mas este não é mais hegemônico. Nestes termos, arrisco dizer que

⁴ Como se trata de uma pesquisa exploratória em fase preliminar é possível que este número de dissertações e teses tenha uma variação para mais ou para menos, conforme os critérios adotados na fase seguinte em que se pretende filtrar estes registros para uma melhor compreensão do estado da arte do documentário na pesquisa brasileira. Também há quase 100 outros registros que foram identificados na busca, mas que devido à impossibilidade de estabelecer uma relação direta com a pesquisa sobre documentário, seja por meio do título do trabalho (nestes casos, o banco de dados não fornecia resumos e palavras-chaves para consulta), estes não foram somados aos demais registros. Ainda se aguarda uma exploração mais aprofundada destas pesquisas.

existe um paralelo possível entre o ensino e a pesquisa de documentário no Brasil, que não deixo de também associar à crescente produção deste tipo de cinema no país na primeira década dos anos 2000. É possível que devido à visibilidade que o cinema documentário teve a partir de 2002, seja pela Palma de Ouro concedida a *Fahrenheit 9/11*, filme de Michael Moore, no Festival de Cinema de Cannes, e o seu estrondoso sucesso de bilheteria nos EUA⁵, e no Brasil pela crítica favorável aos filmes de Eduardo Coutinho, e o próprio reconhecimento do *É Tudo Verdade*, organizado por Amir Labaki, como um dos mais importantes festivais de cinema da América Latina, que presenciamos uma maior abertura do mercado editorial para as pesquisas sobre documentário. Na primeira década de 2000 se publicou no país os principais autores internacionais do campo do documentário. Este movimento certamente fortaleceu o ensino e a pesquisa do documentário no país, favorecendo o acesso e o conhecimento a uma consolidada teoria do cinema documentário. Também é importante que se diga, nos últimos anos muitas pesquisas desenvolvidas sobre o assunto em nossas universidades brasileiras foram publicadas, logo possibilitando uma maior divulgação deste conhecimento produzido em nossas instituições de ensino superior para um público não acadêmico, assim como retornando o conhecimento para a sala de aula, já que algumas destas obras são adotadas com frequência em disciplinas dos Cursos de Cinema e Audiovisual do país.

Muitos dos alunos devem ter o seu primeiro contato com o documentário, seja em termos teóricos e práticos, nas aulas dos Cursos de Cinema e Audiovisual, mas acredito que também há casos em que os alunos se descobrem

⁵ *Fahrenheit 9/11* foi o segundo documentário a ganhar o Festival de Cinema de Cannes desde que o evento foi criado em 1946 na França. *Le Monde du Silence*, de Jacques-Yves Cousteau e Louis Malle, concorreu no festival em 1956 e foi o primeiro documentário a ganhar uma Palma de Ouro. Soma-se a isto o fato de que *Fahrenheit 9/11* foi o primeiro documentário a arrecadar mais de US\$ 100 milhões de bilheteria, tendo custado apenas US\$ 6 milhões e faturado na sua estréia nos EUA cerca de US\$ 23 milhões, números invejáveis até mesmo para superproduções hollywoodianas, do mesmo ano, como *Homem Aranha 2*, que estreou arrecadando US\$ 115 milhões, mas cuja produção consumiu estimados US\$ 200 milhões. Para mais informações conferir: ARANTES, Silvana. *Partidários por natureza: documentaristas militantes comparam o cinema feito por eles ao do americano Michael Moore*. Folha de São Paulo, Ilustrada, 30 jul. 2004, p.01.

espectadores deste tipo de cinema na faculdade; em regiões em que as salas de cinema são escassas, e as que existem só exibem filmes blockbuster, não é difícil de acreditar que as pessoas não tenham (ou que possuam pouco) acesso a filmes documentários, em geral, suas experiências ficam reduzidas ao que é exibido na televisão aberta e aos filmes apresentados pelos professores do ensino médio, que em muitos casos colaboram para a constituição de um preconceito em relação ao documentário por se priorizar filmes de narrativas enfadonhas, associado ao despreparo da maioria dos professores em como lidar com o cinema em sala de aula⁶; por outro lado, mesmo aqueles alunos que dizem assistir ou conhecer documentários, o fazem a partir de um senso comum em torno deste tipo de cinema, geralmente associado a documentários expositivos, deixando de lado uma vasta filmografia documental que explora o real sobre outras perspectivas estéticas e éticas. Portanto, os Cursos de Cinema e Audiovisual são em muitos casos a via da descoberta de um outro cinema, o documentário; negligenciar o seu ensino em favor da hegemonia do filme ficcional no mercado cinematográfico brasileiro é negar a própria história do cinema nacional, além do potencial social, histórico e político do documentário no Brasil e na América Latina, para ficarmos apenas em territórios próximos.

Pensando na relação que a produção documentária tem com o ensino do documentário, é interessante perceber que produções regionais assumem outros sentidos quando da inserção dos egressos dos Cursos de Cinema e Audiovisual neste mercado cinematográfico; no caso do documentário, as produções vão conquistando maior amadurecimento estético, deixando de ser devedoras do jornalismo televisivo praticado na região. Uma pesquisa que realizei sobre a produção de documentários no Sul do Brasil, entre os anos de 1995 e 2010, tem demonstrado que os Cursos de Comunicação

⁶ É preciso considerar que há exceções, que existe uma preocupação crescente dos docentes que atuam no ensino médio e em outras séries em se capacitarem para lidar com o audiovisual em sala de aula, assim como do próprio MEC, que também tem estimulado programas e projetos que busquem ofertar aos alunos uma leitura crítica dos meios de comunicação. O cenário já é bem diferente do que em outras décadas, mas há muito o que se avançar pensando em um país como o Brasil que enfrenta vários desafios no campo da educação.

Social tiveram papel importante na formação do(a)s realizadore(a)s nos três Estados. De um universo de mais de 240 cineastas identificados na pesquisa, foram entrevistadas 29 pessoas (22 homens e 07 mulheres)⁷, sendo que destes, 11 são realizadores do RS, 10 de SC e 08 do PR. No Rio Grande do Sul e Paraná, mais de 60% do(a)s cineastas são oriundos dos Cursos de Comunicação Social, já em Santa Catarina, esta porcentagem é menor, 30%. O que explica esta porcentagem baixa, se comparado aos demais Estados, é o fato de que em SC alguns dos entrevistados são realizadores que migraram para Florianópolis e Itajaí, vindo de outros Estados, como São Paulo, tendo cursado Cinema por lá ou tido anteriormente larga experiência na produção cinematográfica paulista, além daqueles que cursaram Cinema em outro país, ou ainda aqueles que são oriundos dos cursos de Cinema em Florianópolis; aspecto que tem acrescentado às filmografias destes realizadores catarinenses um maior grau de experimentação no campo do documental, se comparado com a maioria dos filmes produzidos pelos cineastas entrevistados dos demais Estados.⁸

Dos 29 entrevistados, 34,48% (10) são jornalistas com formação acadêmica em Cursos de Comunicação Social dos três Estados, ou em cursos de outros Estados do país. Esta relação dos realizadores do Sul do Brasil com os Cursos de Comunicação Social, em especial com a habilitação em

⁷ Há uma desproporcionalidade entre o número de homens e mulheres entrevistadas na pesquisa devido aos critérios adotados para a seleção, que priorizaram aquele(a)s realizadore(a)s que apresentaram uma produção mais contínua de documentários ao longo do período estudado, além daquele(a)s que produziram em formatos diferentes, inclusive o longa-metragem, e tiveram seus filmes premiados. Aspectos que acredito proporcionar um melhor espelhamento dos perfis do(a)s realizadore(a)s da região Sul do Brasil.

⁸ É preciso ressaltar que também há entre o(a)s realizadore(a)s entrevistado(a)s do RS e do PR quem procure uma maior experimentação no campo documental, alguns até flertam com a videoarte, com o cinema experimental. Também não se quer aqui afirmar que os jornalistas que optaram pelo documentarismo produzam um cinema menor, pelo contrário, muitos dos temas abordados (e as formas como os abordam) em seus filmes são de grande importância histórica, cultural, social e política para a região e o país. Ainda é preciso um estudo mais amplo para uma melhor dimensão do impacto desta formação jornalística em termos de uma estética do documentário produzido na região Sul do Brasil, até mesmo porque muitos destes realizadores-jornalistas optaram pelo documentarismo para fazer algo diferente do praticado no jornalismo televisivo atual, para ter uma maior autoria e liberdade criativa.

Jornalismo, na época, é reflexo do surgimento tardio de cursos superiores na área de Cinema na região. O primeiro curso na região Sul foi criado em 1998 na UNISUL (Universidade do Sul de Santa Catarina), no campus Grande Florianópolis; na época, o Curso de Cinema e Vídeo era uma habilitação do Curso de Comunicação Social, somente em 2006 passou a ser denominado como Cinema e Realização Audiovisual. No RS o primeiro curso foi criado somente em 2003 pela UNISINOS (Universidade do Vale dos Sinos), e no PR em 2005 pela UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná), na Faculdade de Artes do Paraná.

Quando nos debruçamos sobre os currículos dos Cursos de Cinema e Audiovisual da região Sul do Brasil nota-se que há uma preocupação com o ensino do documentário. O que ainda não é possível dizer é se este movimento se dá em decorrência desta nova fase da produção documental na região e no país, tendo em vista que a maioria destes cursos foi criada na primeira década dos anos 2000.

Tendo como referência o Mapa dos Cursos de Cinema no Brasil, realizado pela FORCINE em 2011, foram identificados 11 cursos ofertados na região Sul em universidades públicas e privadas, entre Bacharelados e Tecnológicos.⁹ Em um primeiro trabalho exploratório foram analisadas as matrizes curriculares destes cursos – mediante consulta aos documentos que estavam disponíveis nos sites das instituições de ensino – com o objetivo de compreender que lugar o ensino do documentário ocupa na formação dos futuros cineastas e/ou profissionais do audiovisual, tendo como ponto de partida o pensamento de que o documentário não é um gênero, mas sim um tipo de cinema, assim como a ficção, a animação e o experimental. A consulta nos sites das universidades possibilitou apenas um acesso primário às matrizes

⁹ Para esta consulta aos currículos, tendo em vista a preocupação com o ensino do documentário, os cursos destinados ao cinema de animação foram descartados. Por mais que atualmente já seja possível falarmos em “documentários animados”, que já se tem estudos preocupados com esta nova abordagem documental, entendo que o campo do documentário não é uma preocupação em termos de ensino para os Cursos de Cinema de Animação. Também só foram considerados os cursos ofertados na modalidade presencial.

curriculares que, por sua vez, permitiu uma compreensão de como os cursos dividem e estruturam os seus conteúdos disciplinares, porém não foi possível um maior detalhamento das ementas das disciplinas e suas bibliografias na maioria dos cursos consultados. A exceção ficou com os cursos oferecidos pela UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-Americana), em que mediante o acesso ao Projeto Pedagógico disponível no site foi possível analisar as ementas e bibliografias de todas as disciplinas; e pela UFPel (Universidade Federal de Pelotas), que disponibiliza uma ficha com os títulos das disciplinas seguido de um pequeno ementário.

Dentre os cursos analisados, somente o Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual da UNIVALI (Universidade do Vale do Itajaí) não possui uma disciplina específica dedicado ao ensino do documentário. Por outro lado, na consulta ao currículo não foi possível identificar qualquer disciplina, mesmo que em termos genéricos, que pudesse nos remeter a determinados conhecimentos práticos ou teóricos do campo do documentário. Isto não quer dizer que não haja uma preocupação do curso com este tipo de cinema, tendo em vista que esta pesquisa exploratória se limitou aos títulos das disciplinas, não sendo possível uma análise mais criteriosa das ementas e bibliografias.

Apenas analisando os títulos das disciplinas se identificou que no universo de 11 cursos, 54,54% (06) destes têm pelo menos um (01) conteúdo disciplinar dedicado especificadamente ao ensino do documentário, seja em termos teóricos e/ou práticos. Este aspecto está presente nos currículos dos cursos das seguintes instituições: UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), UNILA, PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul), UNISINOS¹⁰, ULBRA, campus Canoas/RS (Universidade Luterana do Brasil) e UNOCHAPECÓ (Universidade Comunitária da Região de Chapecó). Entretanto, é preciso considerar que outros conteúdos que envolvem o do-

¹⁰ Para a consulta ao currículo do Curso de Realização Audiovisual da UNISINOS recorreu-se às informações disponibilizadas no Mapa da FORCINE, uma vez que não foi possível identificar as disciplinas ministradas na página do curso no site da instituição.

cumentário podem ser trabalhados em outras disciplinas, uma vez que na análise dos currículos notou-se que existe uma tendência dos cursos em priorizarem para o ensino do documentário uma disciplina específica de realização audiovisual, deixando em segundo plano perspectivas históricas e teóricas deste cinema que serão contemplados (ou deveriam ser) em outras disciplinas mais generalistas como “Teoria do cinema”, “História do Cinema”, “Montagem”, “Roteiro” e “Direção”; porém, não foi possível identificar se há um equilíbrio entre os tipos de cinema, por se exemplo, se uma disciplina como “Teorias do Cinema” contempla também as teorias do documentário; por outro lado, dentre estes Cursos consultados a disciplina de realização audiovisual específica para o documentário pode ser o primeiro e último contato do aluno com os aspectos teóricos, históricos e práticos deste cinema. Uma análise mais criteriosa das ementas poderá nos esclarecer.

No Curso de Cinema e Audiovisual da UNILA foi possível conferir as ementas e bibliografias básicas e complementares das disciplinas que compõem a sua matriz curricular. Percebeu-se que em “Leitura de Obras Audiovisuais” a ementa compreende o documentário como parte destas obras audiovisuais, no entanto, não possui nenhuma bibliografia específica do campo do documentário, já que a disciplina prevê o conhecimento dos componentes da linguagem cinematográfica. Na disciplina “Antropologia Visual” têm-se uma preocupação com “A imagem enquanto objeto antropológico e o uso em pesquisas etnográficas”, o que leva o aluno a uma reflexão a respeito do filme etnográfico, uma variação do documentário. Autores como Marcius Freire, Bill Nichols e Paulo Antônio Paranaguá, dentre outros, compõem as referências bibliográficas da disciplina. Em outras disciplinas como “Cinema Mundial II”, “Direção I” e “Roteiro II” as ementas prevêem em seus conteúdos programáticos a discussão em torno do documentário. Em “Realização Documental”, disciplina específica para a prática do documentário, figuram na bibliografia básica os seguintes autores: Bill Nichols, Jean-Louis Comolli e Fernão Ramos; já na bibliografia complementar, Jean-Claude Bernardet, Silvio Da-Rin, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, Maria Dora Mourão e Amir

Labaki, e João Moreira Salles. Vale destacar que o Curso de Cinema e Audiovisual da UNILA tem um enfoque para o cinema latino americano, tendo em vista a própria inserção regional e internacional da instituição, e que esta foi criada em 2010 tendo dentre seus objetivos “contribuir com o desenvolvimento e integração cultural e econômica latino-americana”. Então, em disciplinas como “Cinema Latino-Americano I” e “Cinema Latino-Americano II” percebe-se um espaço para pensar o cinema de não-ficção neste cenário, com ênfase em cinejornais, filmes atualidades mais especificadamente na primeira disciplina; já na segunda, o foco parece se concentrar no filme de ficção, apesar da ementa propor a discussão sobre os cinemas novos na América-Latina, entre outros aspectos, fenômeno histórico do qual o documentário também deu a sua contribuição.

Em outros dois cursos, o de Produção em Mídia Audiovisual da UNISC (Universidade de Santa Cruz do Sul) e o de Cinema e Vídeo da UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná), há duas disciplinas dedicadas especificadamente ao documentário, mas não foi possível identificar se são exclusivamente práticas (laboratoriais) ou um misto entre a prática e a teoria. No curso da UNISC “Documentário I” e “Documentário II” são ofertados no sexto e sétimo semestres, respectivamente, o que pode indicar serem disciplinas de realização audiovisual uma vez que nestes mesmos períodos do curso encontramos disciplinas dedicadas à produção para o rádio e produção audiovisual em publicidade.¹¹

Já os Cursos de Cinema e Audiovisual da UFPel (Universidade Federal de Pelotas) e da UNISUL (Universidade do Sul de Santa Catarina) surpreendem por estarem entre aqueles em que o documentário tem maior entrada na formação dos alunos. No caso do curso da UFPel, do segundo ao quarto se-

¹¹ Não foi possível desenvolver nenhuma leitura mais específica sobre o currículo do Curso de Cinema e Vídeo da UNESPAR já que o link para a Matriz Curricular estava quebrado no site da instituição. Logo se recorreu às informações disponibilizadas no Mapa da FORCINE (2011), e da forma como estas estão organizadas no documento não se possibilitou uma análise das ofertas de disciplinas por semestre, apenas o conjunto destas disciplinas. No currículo do curso constam as seguintes disciplinas: “Documentarismo I” e “Documentarismo II”.

mestre o documentário está presente em disciplinas como “Roteiro I”, “História e Teoria do Documentário”, “Laboratório de Realização II” e “Montagem II”, revelando que existe no curso uma preocupação em oferecer ao documentário um tratamento se não igualitário, pelo menos similar à ficção. Pela análise da matriz curricular nota-se que até a metade do curso o aluno já tem realizado pelo menos uma experiência prática-laboratorial com o filme ficcional e com o filme documentário, sendo que ainda se prevê um terceiro exercício em “Laboratório de Realização III”, que não foi possível identificar qual seja devido a ementa não estar disponível no site da instituição.

A matriz curricular do Curso de Cinema e Audiovisual da UNISUL revela que o documentário tem um lugar privilegiado, e que inclusive o currículo elege um tipo de documentário para uma mídia específica: a televisão. “Documentário para TV” é o título de uma disciplina de 30 horas que é ofertado no primeiro semestre do curso, juntamente com outras que visam determinados gêneros televisivos como seriados e minisséries, e a telenovela. No entanto, há outras disciplinas no mesmo semestre que prevê um conhecimento do campo cinematográfico. Curioso é perceber no currículo o documentário sendo apresentado como um gênero televisivo, ou pelo menos como uma produção audiovisual específica do campo televisivo, ao invés de assegurar-lhe o seu campo de origem, o cinema. De qualquer maneira, nota-se uma maior preocupação com o documentário ao longo da formação dos alunos em relação aos demais cursos de cinema da região Sul, propondo inclusive disciplinas que deem conta dos principais aspectos do processo de produção, do projeto às políticas para o documentário que visam a sua realização, exibição e distribuição. Então, no desenho curricular do curso é previsto no primeiro semestre “Documentário para TV”, no quarto semestre “Realização em Documentário”, no quinto semestre outras duas disciplinas, “O Projeto para Documentário” e “Os Sujeitos no Documentário”, e no sexto outras duas, “Pesquisa para o documentário” e “Políticas no Documentário”. Como não se teve acesso às ementas das disciplinas não foi possível avaliar as dimensões teóricas e práticas das mesmas.

Aliás, este é um aspecto que conduz este pequeno estudo a apenas servir de inspiração - se assim desejar o leitor - para outras pesquisas, seja aprofundando sobre este lugar do ensino do documentário nos cursos de Cinema da região Sul do Brasil, ou até mesmo ampliando este interesse para os demais cursos oferecidos no país, a partir de uma leitura mais criteriosa dos ementários das disciplinas e dos projetos pedagógicos, além de também prever em termos metodológicos entrevistas com os docentes encarregados pelas disciplinas relacionadas com o ensino do documentário a fim de diagnosticar, de forma mais ampla, a prática deste ensino que também passa pela formação acadêmica e profissional do docente. Não é incomum depararmos com professores de disciplinas de documentário nos cursos de Cinema que tiveram suas experiências profissionais marcadas pela produção em TV, o que acaba conferindo à condução da disciplina uma perspectiva voltada para uma prática do documentário que pode se confundir com o da reportagem televisiva. Soma-se a isto uma outra problemática para o ensino do documentário, que é como este se insere nos Cursos de Jornalismo, sendo que é comum nestes cursos aproximá-lo ou até reconhecê-lo como um gênero do jornalismo televisivo, quando na verdade o documentário tem a sua origem no campo cinematográfico. Porém, não podemos esquecer que entre os anos de 1980 e 1990 a televisão foi para o documentário brasileiro o seu último refúgio, e que na troca de experiências entre cineastas e jornalistas as próprias emissoras optaram por um modelo de documentário que se acostumou a associar a um padrão narrativo mais palatável ao telespectador, e esta prática pode estar compreendida tanto nos cursos de Cinema - haja vista a pista deixada pela matriz curricular do curso da UNISUL - quanto nos cursos de Jornalismo no país.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e
- CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.158-173.
- FAP. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br> (informações sobre o curso: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/COMUNICACAO2016A/Documentos_Cursos/Matriz_Curricular_Novo_PPC_Cinema_e_Audiovisual.pdf)
- MÁRQUES, Aída; RODRIGUES, Luciana; SANTOS, Bernardo. Mapa dos Cursos de Cinema do Brasil. FORCINE, 2011. Disponível em <<http://forcine.org.br/site/wp-content/uploads/2012/05/FORCINE-final322.pdf>> Acessado em 11 de abril de 2018.
- pedagogia. São Paulo: Annablume, 2004.
- PUC-RS. Disponível em: <http://www.pucrs.br> (informações sobre o curso: <http://www.pucrs.br/comunicacao/curso/producao-audiovisual/#curriculos>)
- Ribeiro, Danielle Christine Leite; Meleiro, Alessandra; Rosa, Guilherme Carvalho da; Silva, Luciana Rodrigues. Mercado audiovisual e formação profissional: o perfil dos cursos superiores em cinema e audiovisual no Brasil. FORCINE, 2016. Disponível em < <http://forcine.org.br/site/publicacoes/>>. Acessado em 11 de abril de 2018.
- SILVA NETO, Antônio Leão. Dicionário de filmes brasileiros: curta e média metragem (1897 a 2005). São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2011.
- SILVA NETO, Antônio Leão. Dicionário de filmes brasileiros: longa metragem. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2009.
- TRINDADE, Teresa Noll. Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema. São Paulo: Alameda, 2014.
- UFPEL. Disponível em: <http://portal.ufpel.edu.br/> (informações sobre o

curso: <https://institucional.ufpel.edu.br/cursos/cod/5010>)

- UFSC. Disponível em: <http://ufsc.br/> (informações sobre o curso: <http://cagr.sistemas.ufsc.br/relatorios/curriculoCurso?curso=450&curriculo=20151>)
- ULBRA. Disponível em: <http://www.ulbra.br> (informações sobre o curso: <http://www.ulbra.br/canoas/graduacao/presencial/producao-audiovisual/superior-de-tecnologia/matriz>)
- UNICHAPECO. Disponível em: <http://www.unochapeco.edu.br> (informações sobre o curso: <https://www.unochapeco.edu.br/prodaudiovisual>)
- UNILA. Disponível em: <https://www.unila.edu.br> (informações sobre o curso: <https://www.unila.edu.br/sites/default/files/files/PPC-CINEMAAUDIOVISUAL.pdf>)
- UNISC. Disponível em: <https://unisc.br> (informações sobre o curso: <https://unisc.br/pt/cursos/todos-os-cursos/graduacao/bacharelado/producao-em-midia-audiovisual/disciplinas>)
- UNISINOS. Disponível em: <http://www.unisinos.br> (informações sobre o curso: <http://www.unisinos.br/graduacao/realizacao-audiovisual/presencial/sao-leopoldo>)
- UNISUL. Disponível em: <http://www.unisul.br> (informações sobre o curso: <http://www.unisul.br/wps/portal/home/ensino/graduacao/cinema-e-audiovisual/#sa-page-curriculo>)
- UNIVALI. Disponível em: <http://www.univali.br> (informações sobre o curso: <https://www.univali.br/graduacao/producao-audiovisual-itajai/Paginas/default.aspx>)

Poética de la Realidad, Reflexiones Sobre el Documental y su Enseñanza Académica¹

133

GABRIEL SZOLLOSY

DOCUMENTALISTA
URUGUAI

GENERALIDADES

Se me pidió diseñar un taller de documental dirigido a estudiantes no-cineastas de las carreras de Arte y de Comunicación de la UFSM. Como disciplina que se nutre de todas las demás artes, el cine puede dialogar con cada una de ellas, además de servir como vaso comunicante entre sus múltiples fuentes. Particularmente en el género documental debemos subrayar su directa interrelación con la realidad. Esta doble condición, la de apelar a la imaginación y mantener a la vez un fuerte anclaje a la realidad, supedita la libertad creativa del documentalista a otras variables que se encuentran fuera de lo estrictamente artístico. Es aquí donde se hace evidente la incidencia en la disciplina del problema ético. En el documental, por lo tanto, el florecimiento poético se produce cuando la delicada ecuación entre vuelo artístico y altura de vuelo encuentran su proporción exacta. Ni más, ni menos. Cuando la libertad se transmuta en obligación y deja la prioridad a aquello que ineludiblemente debe ser hecho es cuando la estética deviene en ética. En el documental, como ninguna otra manifestación artística, tantos aspectos estéticos cobran valor ético y valores éticos permiten ser leídos como elementos estéticos.

¹ La elaboración del taller y el presente artículo se ha apoyado en conceptos de los siguientes autores: Bauman, Borges, Breton, Buñuel, De Moraes, Discépolo, Han, Hegel, Kosakovsky, Moreira Salles, Nietzsche, Stirner, Thoreau y Yupanqui.

La propuesta del taller consistió en la identificación de la dualidad estético/ética intrínseca del documental y en la construcción de un espacio propio para maximizar la libertad creativa de cara al abordaje de nuestra obra. Por más que el taller giró en torno a aspectos teóricos del cine documental, esta teoría es consecuencia directa de mi trabajo práctico como cineasta y, por qué no decirlo, de mi propia experiencia de vida. Por esa razón es que decidí dar el nombre de “taller” a las tres mañanas de mayo que duró el encuentro en la UFSM. Para un artista autodidacta la teoría no es otra cosa que un estado activo más profundo de la práctica.

Aunque en absoluto es una descripción del trabajo realizado, ni mucho menos un desglose del programa, las siguientes reflexiones mantienen el estilo y tono reinante durante el taller.

EL DOCUMENTALISTA

Hace un rato llegué de visitar a mi madre en el asilo de ancianos. Según me han explicado los médicos, durante años ella ha venido teniendo miles de minúsculos derrames de sangre en el cerebro, del tamaño de la punta de un alfiler, los que han terminado afectando su memoria. Sus recuerdos no permanecen grabados en su cabeza más que por unos pocos segundos. Todo lo que ella ve cree verlo por primera vez. Ella y yo somos lo que queda de la familia. Yo soy el único que la visita y ella no tiene ni idea de quién soy. ¿En qué remoto punto de sangre seca se hallará mi recuerdo?

Mi madre nunca entendió a qué me dedico. A veces me lo pregunta, como quien se interesa amablemente por un desconocido. Nunca supe cómo contestar a esa pregunta. Ni a ella ni a nadie. Muchas veces me siento tentado a decir que me dedico a contar la vida, pero me suena demasiado pretencioso y termino diciendo que hago películas, en un tono como invitando a cambiar de tema. Pero sí, vivo de contar la vida, casi no hago otra cosa, mi mirada se posa en cualquier objeto y en todos leo vida. Ni siquiera necesito cámara para eso.

Hegel le inventó a la vida un sentido; el del conocimiento. También describió los caminos que a él conducen: la ciencia, el arte y la filosofía. Un día a mí me pareció que Hegel tenía razón y decidí transitar por los tres caminos a la vez.

Los documentalistas hurgamos en los ínfimos detalles e interconexiones de la vida. Buscamos el centro omnipresente y el límite del círculo que se expande infinitamente hasta acabar fundiendo su borde en la recta. La historia, la religión, el arte, la política, la gramática, la matemática, la mecánica, la medicina, la alquimia, la magia y la teología son algunos de los mundos donde ingresa nuestra cámara oscura a registrar perspectivas y evidenciar puntos de vista, lo que nos define como renacentistas tardíos. Si, como dijo el poeta, *a vida é a arte do encontro*², el lugar de nuestra cámara es el de cada uno de esos encuentros, para salvarlo del tiempo y dar testimonio de la vida. Por más que se trate solamente de una ilusión. Una cámara solitaria en un cruce de caminos; una imagen poética que ilustra al documentalista como el paria de los cineastas.

La primera denominación de las salas de cine, al menos en el Río de la Plata, fue “biógrafo”. En aquella época, en un sentido romántico, o al menos así me gusta entenderlo a mí, biógrafo significaba “grabado o escritura con la vida”. Ya en el comienzo esa palabra estaba definiendo nuestro arte; vida y escritura unidas en una simbiosis estética, transgresora, lanzada a la experimentación y abierta a nuevas interpretaciones poéticas de la realidad. La poesía es una profunda verdad cuyo acceso exige la participación activa de la consciencia para confrontar la información, la experimentación y la memoria. Como toda verdad, siempre a medias revelada, la poesía, como manifestación artística de la verdad, nunca se presentará resplandeciente ante nuestros ojos. Ante la incertidumbre de un nuevo camino, el caminante consciente de lo ya andado podrá deducir en qué medida deberá esperar lo

inesperado, que ya no lo será tanto. Del mismo modo la poesía es capaz de ver en el futuro pues ya ha visto en el pasado. Para que surja la poesía es necesario haber comenzado a morir un poco.

ENSEÑANZA DEL DOCUMENTAL

Resulta imposible hoy día no mencionar el lugar que ocupa la nueva tecnología en nuestras vidas. Desde el punto de vista de quienes trabajamos con la memoria está sucediendo un fenómeno nunca antes visto: el pasado está desapareciendo a una velocidad inmensamente superior a la que el futuro se viene haciendo presente. Preguntémonos cuántas poblaciones humanas restan aún por hacer contacto con la civilización moderna. A lo sumo muy pocas. Pues hoy, si es que esto aún sucede, nosotros, con todo nuestro bagaje de aparatos electrónicos, todavía continuamos conviviendo con personas que viven en la edad de piedra. Me pregunto yo: ¿cuánto tiempo más habrá de pasar antes de que veamos al último hombre primitivo calzarse la camiseta del Barça y el gorro de Budweiser antes de hacerse una selfie para compartir en Facebook? Sin ir más lejos, cientos de objetos y actividades que formaban parte de nuestra vida apenas ayer, hoy ya no se encuentran ni en una gota de sangre seca.

El refugio de la historia es la memoria y ambas están en extinción. La mentada crisis educativa, crisis por no decir agonía de otra víctima de la desaparición de la historia, convierten al aula, y cualquier lugar donde se cultive el pensamiento, primerísimamente, en un lugar de resistencia. Un sitio donde un grupo de jóvenes son capaces de posar por un rato la mirada en otro ser humano y preguntarse sobre la propia mirada no puede ser otra cosa que un milagro. La mirada es otra especie sentenciada a desaparecer. Hasta no hace mucho yo mismo, quizás por mi propia formación, me mostraba escéptico (y hasta reacio) a la idea de enseñar documental dentro de cuatro paredes. O directamente convencido de la imposibilidad e inconveniencia de enseñar documental. Ante la pérdida de tantas cosas que formaban parte de lo normalmente humano, la enseñanza de documental, o del cómo con-

tar la vida, se ha transformado en una necesidad urgente. Aunque también pensemos que cámara de foto, de cine, o de video han usurpado el lugar de la mirada, fotógrafos y cineastas conocen desde siempre que la cámara posee cualidades diferentes al ojo humano. Su condición de intermediario torna al aparato en útil y necesario para posar la mirada en aquello que nos interesa (y casi siempre también en lo que no nos interesa en absoluto), manteniendo una distancia segura con el objeto en cuestión. Una cámara en manos de alguien sin un criterio crítico formado sobre la realidad, como cualquier persona común con un celular, difícilmente se proponga contribuir al enriquecimiento expresivo de la fotografía o el video.

En una sociedad donde la mirada directa sobre aquellas cosas fuera de lo consensuado se encuentra vedada, por lo tanto, como todo tabú, atractivo objeto de curiosidad y morbo, termina por convertir a la imagen filmada en pornografía y al espectador en voyeur. Baste hacer un rápido repaso mental sobre los noticieros, decenas de programas del corazón o videos virales de internet que vemos a diario para convencernos de ello. Visto entonces este panorama resulta claro el desafío ético del documentalista como intermediario entre el público y la realidad: sostener la mirada el tiempo exacto con el fin de marcar la distancia justa. El documental es el arte de la aproximación.

Me pregunto: ¿cuán próxima o distante se encuentra mi madre de mí? Como hijo lo sé perfectamente. Pero no lo puedo transmitir. Como documentalista, o sea, trasladando la inquietud al terreno cinematográfico, la respuesta solamente la podré hallar buscando en mi propia disciplina: el documental. El punto número uno del “código del documental” indica velar por lo documental. Y posiblemente no exista punto número dos. Porque, en definitiva, el único tema que el documental trata es siempre el propio documental. El trabajo del documentalista se remite a explorar qué es el documental. Y en ello pasa toda su vida. Tarea constructora endemoniadamente simple.

Son muchas las razones que llevan a la realización de un film documental: publicitarias, informativas, educativas, y cada una de ellas definen el género o las características del producto audiovisual resultante. La película responde a una expectativa externa a sí, es un arte aplicada, un objeto funcional o un medio para lograr alguna otra cosa (incluso premios y dinero). Hay otro tipo de películas, que son a las que aquí nos referimos, donde causa y medio se funden y son el propio fin. A modo de un uróboros, la mirada hacia la realidad recae sobre el sujeto convirtiendo toda reflexión en auto-reflexión. Sin pretender entrar en una discusión sobre qué es verdad y qué no, en este caso “yo soy como el resto de las cosas” se podría enunciar como una verdad. Y como ninguna verdad se presenta diáfana y fulgurante, sino que permanece velada tras un manto de duda, la verdad adquiere forma de revelación (retirar el velo). Lo que comienza como curiosidad y continúa como mirada, abre la posibilidad de ver claramente algo que está más allá. En ese momento, cuando todo adquiere un nuevo sentido y sin dejar de ser sí mismo pasa a ser otra cosa, es que se funde la apreciación estética con la ética pues surge la obligación de ser compartido. El punto de vista es firme y la perspectiva totalmente nueva. En ese momento es que surge lo que llamo la “poética de la realidad.

Más allá de aspectos técnicos, por supuesto vitales para el emprendimiento de cualquier empresa, es en el encuentro de caminos que hallo crucial fundamentar la enseñanza del documental. Esta verdad con que nos hemos topado no es otra cosa que la motivación. La motivación es el motor imprescindible que nos hará avanzar en cada etapa de nuestro trabajo. El docente de cine, o de cualquier disciplina artística, si se quiere, debe ser un motivador. Debe conducir al estudiante a desarrollar su curiosidad. Si el encuentro con la verdad se torna hacia uno mismo y es la chispa que encenderá la necesidad ineludible de una película, del mismo modo, ante el planteamiento de la verdad una clase de documental se tornará en una posibilidad clara de descubrimiento de un documentalista. No creo que sea más que eso lo necesario a enseñar en una escuela de cine, lo que equivale a decir que la tarea será acompañar al estudiante hasta la puerta del

camino de lo documental. Y no más que hasta allí. El método de enseñanza propuesto por mí consiste en trasladar el mundo real y el problema de lo documental al salón de clase, también éste micro-mundo real y cinematográfico, y tomar la prosecución de la verdad como único fin válido. Así sea planteado como mero ejercicio retórico, acaso acentuado por elementos performáticas, solamente la formulación de la verdad, expresada y argumentada con firmeza, tiene la capacidad de conmover y ser generadora de duda. La duda es la puerta de lo documental.

EL MÉTODO Y LA VERDAD

Había yo conseguido lo más difícil: los 150.000 euros para la película. Envié la última versión del guión a mi personaje y luego de unos días le llamé para saber su opinión. Se me hizo la noche cuando me dijo que quería hablar conmigo, personalmente, no en Montevideo, donde yo estaba, sino en Buenos Aires, donde él vive. Yo había trabajado durante casi cuatro años buscando la plata y escribiendo todo lo que yo pensaba del tango, ese sentimiento que nos une a argentinos y uruguayos. Luego de los saludos de rigor volví a preguntarle, ahora en persona, sobre lo que yo había escrito. Rodolfo (se llama Rodolfo) sacó la carpeta que yo le había mandado y haciendo coincidir con la sílaba acentuada de la frase “esto es una mierda”, hizo sonar el mazo de hojas contra la mesa de café.

Esto no es Buenos Aires, esto es Montevideo. Este no soy yo, este sos vos. ¿Vos sabés quién soy yo? ¿Vos conocés mi trayectoria? ¿La cantidad de discos de oro, conciertos, premios? ¿Sabés la cantidad de músicos que dependen de mí? ¿Y vos cuántos años tenés? ¿Qué podés saber de tango? ¿A ver, qué sabes vos de tango?

Por supuesto, decirle al gran Maestro Rodolfo Mederos que yo sabía quién era él, que podía contar los músicos que de él dependen o que sabía que había ganado tal o cual distinción no iba a aportar demasiado. Mucho menos decirle que, a la sazón, yo tenía 38 años. Intenté mantener la calma y

pasar a la pregunta crucial: ¿qué sé yo de tango? A modo de dedos que pasan fichas en una biblioteca mis pensamientos volaban. Pasaban tan rápido que yo no lograba recordar nada. Por otra parte ¿qué podría yo decir: en qué año murió Gardel o que “La Cumparsita” es uruguaya? ¿Le interesaría saber que una heredera del autor fue una muy lejana pariente mía? En este punto decidí poner en práctica mi teoría del documental. Debía refugiarme en lo que llamo mi “burbuja de creación”; un espacio de límites precisos donde yo controlo qué dejo entrar y qué queda afuera. Me di cuenta que Mederos me tenía en su terreno, pero que el problema era un guión, una película, algo estrictamente cinematográfico. Teniendo en cuenta el primer y único punto de mi código del documental pensé en “el biógrafo”. Creí que mi café ya estaría helado, pero no, seguía caliente. Era una buena señal. Luego de un sorbo le hablé.

Cuando niño yo vivía a la vuelta de mi escuela. Como la hora de salida era las cinco, cinco y cinco yo ya estaba entrando en casa. Y no había para mí cosa más linda que abrir la puerta y sentir el humo de cigarrillo que inundaba el apartamento. Eso significaba que mi viejo había salido temprano de la carpintería (cosa que no sucedía muy a menudo). Yo entraba y ahí estaba él, en la cocina, de espaldas, lavando los platos, con el cigarro en la boca y la radio encendida con unos tanguitos sonando. La misma radio en la que hoy yo sigo escuchando esos mismos tangos. Eso es lo que sé de tango, Rodolfo.

La película dio la vuelta al mundo y ganó el premio más importante que he obtenido hasta ahora, el FIPA D'OR, en Biarritz. Antes de irme de la confitería miré el tránsito de la calle Corrientes por la ventana y escribí en el nuevo guión algo de eso y un par de pequeñeces más. En mi cabeza quedó la lección aprendida con Mederos y mi “tramposa” salida, la cual he intentado convertir en método de trabajo. Llegado a Montevideo, me percaté que uno de los tangos que se iban a tocar en el documental se titulaba “El otro camino”. Y así se llamó la película³. En una parte de mi documental Rodolfo Mederos reflexiona sobre el otro camino y concluye que no es más que “el camino propio”. Hasta el día de hoy mi personaje no sospecha que la película nunca dejó de ser sobre mí. Lo que pasa es que también es sobre él. En ese pequeño documental creo haberme encontrado con la verdad. Y la verdad está más allá de mí, está en mí y en Rodolfo. Y quiero creer que también está en quienes se han sentido tocados por esta película.

³ L OTRO CAMINO, Gabriel Szollosy, (Kelon Media, ZDF, Arte, Librecine) 2008.

Documentartismo¹

142

DIANA KUÉLLAR

UNIVERSIDAD DEL VALLE
UNIVALLE/COLÔMBIA

Marco inicial Cine y arte son dos importantes instituciones que han construido su discurso de manera independiente y con pocos puntos de convergencia a través de su historia. El cine, en su forma dominante, tiene el foco de su desarrollo en la narratividad, mientras que el de las artes está en la autonomía de la forma y el despliegue de la auto-expresión. Por este motivo, durante mucho tiempo parecía que el cine no encajaba en los discursos vigentes del arte y su presencia en los museos sólo era posible a costa de disipar su esencia narrativa para convertirse en “materia museable” (ZUNZUNEGUI, 2010, p.80). Surge el cine de museo que cambia el tipo de inmersión que bajo las condiciones clásicas de oscuridad, aislamiento y silencio tiene una audiencia cautiva y que nada tiene que ver con el hecho de ver una película en un museo que no tiene idea cuánto tiempo va a estar, en qué momento de la obra se detendrá, qué omitirá y qué repetirá.

A partir de mediados del siglo pasado, con la experiencia de los vanguardistas, dadaístas y surrealistas, y luego con el cine experimental y underground, los artistas pusieron una particular atención al cine. “Desatentos a la funcionalidad narrativa de la enunciación fílmica, su imagen fue para ellos un signo que remitía a una determinada realidad social y a sus valores. Los íconos de la cultura popular apropiados en las obras del pop art, informaban sobre la sociedad en lugar de representarla” (ALONSO, 2001). Así aparecen conceptos en los que se fusionan los dos mundos: cine y arte; y en colateral una corriente que a partir de la década de 1970 planteó la idea del museo como un espacio vivo. Chris Drake habla de la gallery-film, Jean-Cristophe Royoux del cinéma d'exposition. Durante las últimas décadas ha habido una transformación tajante de estas prácticas y cada vez es más fuerte la presencia del cine en el museo. El artista brasileiro André Parente se refiere al “cinema de museo” o “cinema de artista”.

El museo es el espacio donde el cine se convierte en arte, pero al mismo tiempo el que hace que el cine se transforme “en dispositivos extraños, constantemente renovados, hasta desaparecer como tal so pretexto de reinventarse con otros nombres” (BELLOUR, 2009, p. 9). Bellour dice que la videoinstalación es el dispositivo donde el artista encuentra la manera de plantear su resistencia a lo que él llama “flujo”, la televisión emitida, pues es una instancia que pertenece en exclusiva a la galería y al museo; donde el espectador se convierte en dueño del espacio, lo que genera una interacción tanto crítica como imaginaria con el cine; esto por las condiciones mismas en las que está expuesto. “El espectador de la instalación es un paseante, tanto más sensible al pasaje entre las imágenes cuanto que su propio cuerpo pasa a veces por la imagen, y que él mismo circula entre imágenes” (BELLOUR, 2009, p.16). La instalación brinda la posibilidad de reinventar el cine. Abrirse a la virtud infinita de lo que Bellour denomina “el otro cine” para referirse a obras audiovisuales con una impronta cinematográfica presentadas en espacios de arte, haciendo énfasis en la hibridación de lenguajes. En la instalación, el observador tiene el punto de vista

privilegiado que le permite vivir sensorialmente la obra a partir de múltiples dispositivos (objeto, luz, espacio y cuerpo humano) dispuestos en ciertos espacios y en cierto orden o desorden que hace que su nivel de involucramiento varíe. La instalación “por medio de la imagen recupera la escena de una dimensión perdida, la restablece en su tridimensionalidad, creando un espacio penetrable y practicable en el cual nuevas relaciones pueden convertirse en escena” (DUGUET, 1988, p. 228). El espectador se desplaza a su ritmo, cambiando de postura y perspectiva a su antojo, transformándose en actor y autor de la propuesta. La atención puede dirigirse hacia diferentes puntos, las imágenes ser proyectadas simultáneamente en una o varias pantallas y los sonidos provenir de inimaginables fuentes; o simplemente, el receptor puede encontrarse inmóvil frente a una pantalla pulsando un botón y seleccionando el orden de visionado a su gusto. La adopción de estas estrategias no-lineales que en el pasado eran estrategias propias de la experimentación, ubica al trabajo documental contemporáneo en una dimensión fuera de la sala de cine y la televisión.

LOS DETONANTES DEL DOCUMENTARTISMO

El nacimiento y desarrollo del documentartismo han sido estimulados por varias coincidencias históricas. En el ámbito de las artes es importante destacar dos: las crisis de las instituciones cine (black box) y museo (white cube), cada uno por su lado; y la aparición del video que ofrece nuevas posibilidades en la creación y exhibición tanto en el cine como en el arte.

LAS CRISIS

Empecemos con la crisis del cine. Hace décadas éste empezó a sufrir una aparente decadencia que provocó que filósofos, teóricos, críticos y cineastas vaticinaran su “muerte”. Algunos lo llamaron incluso un arte arcaico y en la actualidad se habla de la era del post-cine (MACHADO, 1997). El investigador español Santos Zunzunegui plantea una crisis de las formas que históricamente ha utilizado el cine para su exhibición. A finales de la década de los veinte se establece la sala oscura como dispositivo en la

proyección de película y con esto la experiencia de ver cine se centró en una ritualidad casi mística al interior de la caja negra. La disposición del público y su inmersión fueron afectados por diversos factores como el tipo de proyección, la espectacularización y comercialización del evento, lo que generó también que el cine más intelectual fuera reemplazado por el de entretenimiento. Esto empeoró con el auge de la televisión y el posterior desarrollo tecnológico que hizo que las salas perdieran su monopolio sobre la imagen en movimiento. Las pantallas se expandieron a tal punto que en la actualidad las imágenes “nos asaltan desde cualquier dispositivo tecnológico que, dado su carácter muchas veces portátil, elimina el anclaje que el cine venía teniendo hasta nuestros días con el espacio de la sala de exhibición, para convertirse en un espacio itinerante de carácter crecientemente virtual” (ZUNZUNEGUI, 2010, p. 78).

Por otro lado encontramos la white cube que vive su propia crisis. Según el filósofo francés François Dagognet, el museo contemporáneo es “el lugar en la ciudad en donde una sociedad almacena los artefactos que ha seleccionado porque constituyen la trama de su memoria material: la colección que el museo preserva, restaura y aumenta” (RUBIO, 2005, p. 5); y cuyo principal objetivo, según Jean-François Lyotard, es el de “transformar en monumento cualquier cosa” (RUBIO, 2005, p. 6). En el museo los espacios fueron diseñados a fin de ofrecer al observador un recorrido pausado en el que se pudieran apreciar las huellas de la historia y el arte.

El museo habitualmente entregaba al visitante un relato de carácter épico y evolutivo que se consideraba implantado de una vez por todas y que por un tiempo pareciera vivir al margen del desarrollo tecnológico, lo que ha producido cambios importantes incluso en la idea misma de obra de arte.” (Rubio, 2005, p. 5)

Al mantenerse fuera de la evolución tecnológica, el museo tradicional entró en declive. Los artistas y curadores de arte contemporáneo se resistían a integrarse a un modelo de exhibición que consideraban anacrónico y comenzaron a replantear su lugar de exposición. Zunzunegui dice que esto se nutrió, de un lado,

por la creciente desmaterialización del objeto artístico (hurgando en la herida infringida al arte convencional por Duchamp, herida que, como la del Amfortas wagneriano, parece no poder cerrarse nunca) y, de otro, la ampliación irreversible de las prácticas artísticas hacia el acontecimiento, con lo que éste tiene de singular e irrepetible. (ZUNZUNEGUI, 2010, p. 83)

En medio de estas dos crisis surge lo inevitable: una relación bilateral y estrecha entre cine y museo. Una fusión que fue favorecida por la aparición del video, a partir de los años sesenta. Éste “no sólo estableció la presencia de las imágenes en movimiento en las galerías, sino que también desarrolló un repertorio de instalaciones y entornos espaciales para poner en escena dichas imágenes” (DARKE, 2000, p. 163).

LA APARICIÓN DEL VÍDEO

El video se convirtió en un dispositivo que brindaba infinitas posibilidades creativas, a pesar de ser un formato que había nacido sin pretensiones artísticas. Poco a poco el video fue adoptado por un tipo de arte que utilizaba los medios que fueran necesarios para llegar a la forma y contenido que se buscaba en la obra. Como ocurría con el fluxus; un arte que no persigue la idea de la vanguardia como renovación lingüística, por el contrario, procura hacer un uso distinto de los canales oficiales del arte y se separa de todo lenguaje específico. Las obras transmitían una perspectiva inconformista de la realidad y estaban dirigidas a impactar en el público como una imitación de lo intrínsecamente vital. La pasión y el poder innovador de los artistas generaron un cambio profundo en la expresión del arte. En 1958 el artista Wolf

Vostell incorporó por primera vez un televisor a una obra, *Ciclo La Habitación Negra* (1958); una instalación de tres piezas, *Deutscher Ausblick*², *Treblinka* y *Auschwitz Scheinwerfer*, presentada dentro de una habitación con paredes pintadas de negro. Luego, con la obra *6 TV Dé-coll/age* (1963) exhibida en la Smolin Gallery de Nueva York el artista alemán se convierte en el pionero de la instalación y el mismo año con su video *Sun in your head* (1963) se convierte en pionero del videoarte. Los televisores siempre fueron parte sustancial de las obras del artista alemán y una característica importante de sus instalaciones es que durante la exhibición los televisores siempre emitían imágenes del momento, lo que le daba actualidad a algo tan efímero como es la instalación. El músico y artista Nam June Paik dio continuidad a esto, trabajando en obras que implicaban la tecnología televisiva: la señal de video y la imagen electrónica.

Paik, junto a un inmenso grupo de artistas, recuperaba también esa historia ausente de más de treinta y cinco años de posibilidades de innovación con el soporte, pero de manera independiente, y fuera de las estructuras corporativas de los canales de televisión. (LA FERLA, 2009, p. 13)

Este tipo de arte buscaba la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes áreas en función del concepto. La investigadora francesa Anne-Marie Duguet lo explica:

El formalismo suscitado por la obsesión de la especificidad (cada arte sólo debía hacer uso de los medios que le eran propios) y la autonomía de la obra en relación con todo el contexto eran también preocupaciones extrañas al desarrollo del Happening en los años 50, al Pop Art y después a la Nova Dança, al Performance y al Arte Minimalista. (DUGUET, 1998, p. 221)

² <https://www.youtube.com/watch?v=KJq9eh6QsBg>

Para las artes visuales contemporáneas el lenguaje no es el fin, sino el medio para una noción renovada del arte, entendido como “arte total”. El uso del video se convierte en un elemento fundamental a la hora de exponer la idea del artista.

Es por el hecho de poder exponer el propio proceso de producción de la imagen, es por trabajar su ficción en un espacio real. Como el objeto del arte minimalista, la imagen es puesta en una situación y no pasa de un término en una relación que pone en juego conjuntamente la máquina óptica y la electrónica (una fuente de luz, una cámara y un monitor o proyector) el ambiente o una arquitectura específica y el cuerpo del visitante retomado en la imagen o simplemente implicado en la percepción del dispositivo. (DUGUET, 1998, p. 228)

VANGUARDIA Y REALIDAD

En los años veinte, aunque lejos de la narrativa, las vanguardias excepcionalmente utilizaron objetos que representaban directamente la realidad. “La vanguardia privilegia la imagen cinematográfica por aquello que ella tiene de «visión directa», sin mediaciones, y por lo que tiene de especial frente a la visión natural” (XAVIER, 2008, p. 132). Entre esas excepciones encontramos obras de Léger, Richter o Eggeling que tomaron imágenes del mundo para ponerlas en estructuras de significación no realistas. “En el lenguaje tomado de Jakobson, la función referencial o denotativa del signo dará paso a funciones como la expresiva y la poética. En ejercicio de esas funciones, el mundo histórico continúa siendo mirado, pero ahora lo es de una manera distinta de la habitual” (SILVA; KUÉLLAR, 2015, p. 29). E. Barnouw, a propósito de trabajos de artistas experimentales como los mencionados antes, dice:

Al principio, sus experimentos parecían muy alejados del género documental, pero luego adquirieron un elemento documental. Estos artistas a menudo filmaban objetos familiares «fragmentos de la realidad actual», para decirlo en la jerga de Vertov, y los utilizaban como base de sus movimientos interrelacionados. Llevaron pues las

ideas de Vertov a su última conclusión. El artista comenzaba con la actualidad y luego creaba su propia síntesis expresiva. (BARNOUW, 1996, p. 68)

Este fenómeno de migración ocurre con la producción de obras independientes cuya estructura no encaja en la sala de cine tradicional ya sea porque requiere de otro tipo de relación con el observador, o porque presenta un reto creativo que se resuelve en la especificidad que brinda la white cube.

Es así como el cine de no-ficción moderno regresa al museo: muchos de sus formatos actuales — el ensayo, el film-diario, algunas variantes del modo performativo, el fake, el cine de metraje encontrado — simplemente no encajan dentro de las categorías vigentes para la grande o la pequeña pantalla y así acaba siendo expulsado de la institución [...]. Todo ello no hace sino repetir el movimiento de rechazo anterior, producido históricamente dentro de la propia institución documental, para este tipo de prácticas anómalas. (WEINRICHTER, 2004, p. 63)

Las vanguardias descubren en su relación con el cine nuevos caminos para la imagen cinematográfica. La toma de distancia con respecto al sistema de representación hegemónico y la exploración con la imagen de otras funciones lingüísticas, quizás sean los más notorios. Son caminos que, sin duda, tienen repercusiones tanto en el lenguaje del cine como en su dimensión política, por lo que respecta a la determinación de la sensibilidad en la sociedad mediática. El vanguardismo de los años veinte acaba con la crisis económica que desembocaría en la guerra. Para entonces el cine, en particular el documental, sería utilizado como instrumento de propaganda y combate.

Hoy en día, de las vanguardias sobreviven la pulsión de explorar las alternativas estéticas que ofrecen los materiales y la construcción de formas no codificadas. En los ochenta, Gilles Lipovetsky (2007, p. 119) dijo: “la vanguardia ha llegado al final”. Posiblemente así fue si se mira desde la persecución

incansable de lo absolutamente nuevo, pero no desde el punto de vista de continuar trabajando con las técnicas y las formas; sin que esta disposición signifique el deseo permanente de reinventar y refundar una tradición artística y un orden político. Según la tesis de Lyotard, el impulso que subyace a lo nuevo, aunque haya cambiado de sentido, no ha perdido sentido. Esto lleva a pensar que, si no la totalidad de su espíritu, sí algunos rasgos de las vanguardias se han prolongado en prácticas artísticas posteriores. Así, algunos de estos rasgos se encuentran en corrientes y productos localizables en el trazo del documental. El artista estadounidense Andy Warhol durante los años sesenta rompe los paradigmas del arte experimental al involucrar elementos propios del documental; además, altera las convenciones sobre la duración de una película, pues filma y exhibe en tiempo real. De sus obras se destaca la conocida trilogía *Anti-film* (A. Warhol, 1963) y la película *Empire* (A. Warhol, 1964) con una duración de ocho horas, donde muestra el edificio Empire State de New York en blanco y negro filmado desde una misma perspectiva entre las 8:06 p.m. y las 2:42 a.m. en un día de verano. En este contexto las vanguardias artísticas jugaron un papel decisivo en la revelación del modo cómo la realidad podía ser reproducida con imágenes con el fin de lograr efectos estéticos y artísticos. Ismael Xavier afirma que

Hablar de las propuestas de la vanguardia significa hablar de una estética que, para ser precisos, sólo es antirrealista por ojos encuadrados en una perspectiva conformada en el Renacimiento o porque, en el plano narrativo, es juzgada con los criterios de una narración lineal cronológica, dominada por la lógica del sentido común. Finalmente, todo y cualquier realismo es siempre una cuestión de punto de vista, y significa la movilización de una ideología cuya perspectiva delante de lo real legitima o condena cierto método de construcción artística. (XAVIER, 2008, p. 132)

DEL DOCUMENTAL AL DOCUMENTARTISMO

Las cualidades de los momentos únicos e irrepetibles de la realidad se replantearon a partir del momento en el que el cine pudo capturar instantes de la vida para proyectarla una y otra vez en otros tiempos y otros espacios. La posibilidad de dar cuenta, de traer, de llevar y de repetir las proyecciones, la pérdida del aura de Benjamin, instauró nuevas prácticas, nuevas sensibilidades, nuevos oficios: una nueva tradición. “Esta tradición es la del cine que se detiene a mirar el mundo. A mirar lo que sucede. En un lugar cercano, alejado o en el propio. Un cine que se hizo explicativo, casi didáctico, que revela y enseña algo a los espectadores” (SILVA, KUÉLLAR, 2015, p. 19).

Los artistas llevan el cine al museo y muchos de ellos utilizan elementos propios del documental en sus obras unificando dos discursos que se consideraban disidentes; uno directo, científico y/o histórico, que es el documental; y otro que privilegia la no utilización de objetos del mundo real, como una representación directa de dicha realidad. De acuerdo a otros teóricos contemporáneos Renov sostiene que todas las formas discursivas, como lo es el documental, si no son ficcionales, por lo menos son ficticias (RENOV, 1993, p. 8), por eso la ficción y no-ficción son dos categorías que no pueden ser analizadas por separado, son jerarquías que por naturaleza cohabitan, pues hay desplazamiento de elementos característicos de una y de otra. El documental al ser un género que logra representar más fielmente la realidad, en su permanente evolución como expresión artística va sorteando problemas de veracidad y verosimilitud a medida que experimenta en sus modos; pasó por diversidad de modalidades estéticas y narrativas, incluyendo la del deseo que expone Renov (1993); fue reflexivo, expositivo, fue subjetivo, con narrador, en primera persona, ensayístico, filosófico; es un género que permite la re-escritura de lo ya representado.

Es aquí donde se inscribe nuestra fascinación por la no ficción. Es un cine que parece heredar la vocación reflexiva del cine de la modernidad (o, ya lo hemos dicho, del propio cine experimental) y que incorpora sus mismas estrategias. Es un cine que descubre nuevas formas más allá de los límites marcados por su propia tradición y que, de rechazo, ejerce una crítica de la misma. Un cine en fin del que, antes de extraer ninguna otra generalización, cabe decir que ha generado un corpus rico y variado que va por delante de la historización. (WEINRICHTER, 2004, p. 63)

Liberado de las teorías y modalidades en las que se había determinado lo que es y no es documental, este género se expande y de esta manera “el artista no tiene por qué acercarse a él para tomarlo como objeto, crear un contexto nuevo, etc; le basta utilizar sus hallazgos para demostrar que todavía se puede producir un discurso sobre el mundo” (WEINRICHTER, 2006, p. 258).

ARTE CONTEMPORÁNEO Y REALIDAD

En la fusión de arte y cine se incorpora el concepto documental como una herramienta valorada en el mundo artístico de las últimas décadas por varias razones. Principalmente porque es el medio por el que se ha logrado representar el mundo histórico. Los artistas están en la búsqueda de implementar una estrategia de autenticidad que permita a la obra entrar al ámbito social-realista y lograr mostrarse lo más diáfana posible. Ahí surge una contradicción, pues la transparencia vista desde la objetividad es lejana de la relación entre política y arte; en este caso, entendiéndose política como una postura crítica frente a una realidad, el uso de elementos documentales le brinda a la obra de arte una especie de aval que legitima.

Las formas documentales como herramientas de autenticidad (STEYERL, 2011) son la puerta de entrada de las obras artísticas a la esfera de lo social y lo político, una especie de prueba que evidencia un contacto orgánico del

autor con la realidad que representa y hay

una autenticación en el ámbito del arte mediante el cultivo del mito rousseauniano de que existe un arte activamente incrustado en las comunidades y prácticas locales, que no se ha visto corrompido en absoluto por ningún mercado artístico que lo genere primero a través de su demanda. (STERYEL, 2010, p. 244)

Al ser el cine documental un género o sub-género cinematográfico, resulta esperable el surgimiento y definición de este género también en su amalgamamiento con el arte. Esta rama de “cine-arte” con énfasis en lo documental es el documentartismo. Hito Steyerl afirma que en las últimas décadas el uso de estrategias documentales es uno de los rasgos más importantes del arte contemporáneo, y luego precisa que este fenómeno de inmersión del arte en lo documental no solo se genera a través de producciones de carácter reflexivo y experimental, las que al fin y al cabo es natural que tengan su lugar en un museo, sino de documentales en el sentido estricto de la palabra, piezas de carácter didáctico y realista.

CINEASTAS EN EL MUSEO

Es en 1993 cuando la belga Chantal Akerman se convierte en una de las primeras cineastas establecidas que fusiona documental y museo en la instalación artística derivada de su película *D'est* (AKERMAN, 1993). La instalación fue renombrada *D'est. Au bord de la fiction* (AKERMAN, 1993) y expuesta por primera vez en París en la Galerie Nationale du Jeu de Paume en 1995. Akerman retrata de manera poética la vida íntima de Europa del Este tras la desintegración de la URSS y explora situaciones históricas específicas. Las imágenes de la cineasta belga plantean un análisis sociológico, antropológico, casi filosófico de la estética de una sociedad en el sentido político. Con su cámara hace un recorrido por rostros y grupos de personas que ella describe como un “mundo desorientado, con esa impresión de posguerra en el que cada día vivido parece una victoria.” Es una obra que arroja una mirada

atenta a los modos en que la esa realidad está internalizada en los sujetos y sus entornos, en las impresiones cotidianas y en los paisajes.

La singularidad y el indiscutible acierto de la película residen en gran parte en su duración; por su lentitud tan peculiar parece distenderse y sumergirse en el algodón nevado del invierno, igual que esa sociedad petrificada en el inmovilismo soviético y aún a salvo del consumismo que la iba a meter de lleno en el mundo globalizado. (ROYOUX, 2007, p. 112)

La instalación de Akerman está dividida en tres partes. En una primera sala se proyecta la película *D'Est* en las condiciones habituales de una sala clásica y en su versión completa. En un segundo espacio, hay ocho grupos de tres monitores instalados sobre módulos a la altura de los ojos, donde se presentan loops de tres minutos libremente asociados a partir de motivos formales como el color, movimientos de cámara o por personajes. El espectador se desplaza en un espacio no centrado y puede detenerse con libertad delante de cada tríptico. Así, reconoce o redescubre imágenes y fragmentos de secuencias de la película cuyos efectos audiovisuales son amplificados por el montaje y por las modificaciones de la banda sonora: la narración, o lo que se recordaba de ella, parece estallar una vez más en una infinidad de micro-acontecimientos. La sala sólo está alumbrada por la luz tenue y parpadeante de las imágenes. En otra sala contigua desde un monitor colocado en el piso se escucha la voz de la directora preguntándose por la aventura del rodaje. Sobre la imagen de un detalle amplificado hasta la abstracción, Akerman recita en hebreo el texto del Éxodo que aparece en el Antiguo Testamento, y un fragmento de texto reelaborado de la sinopsis de la película. Es una manera de presentar la película, es como si se hiciera una disección de la producción, revelando lo oculto de las imágenes, el origen y el fin de la representación, la estructura interna de la cineasta.

D'Est es la representación de un mundo detenido llamado a desaparecer y una forma inédita de mostrarlo. Pues al hacerlo así -ya que se trata del Este y de su fin, del fin de la Guerra Fría y de la oposición entre bloques, del fin del siglo XX- podemos decir de la película de Akerman que es la primera de la nueva era posthistórica. La primera película rodada antes de la perfecta consecución de la globalización terrestre. Y su instalación sin desarrollo, que va del desfile de imágenes al desfile de espectadores ante las imágenes, pone de manifiesto este nuevo orden al cortocircuitar de manera radical el dispositivo de la proyección. (ROYOUX, 2007, p. 112)

Esta primera instalación documental fue exitosa. Al poco tiempo los cineastas uno tras otro empezaron a exponer sus propias instalaciones con un marcado perfil documental: Chris Marker, Jean-Luc Godard, Agnes Varda, Alexandr Sokurov, Raymond Depardon, Raúl Ruiz, Harun Farocki; se destaca la coproducción entre el CCCB de Barcelona y el Centre Georges Pompidou de París con la exposición Correspondencias fílmicas (2011), un proyecto en el que se exhibe la correspondencia filmada entre seis parejas de cineastas: Abbas Kiarostami y Víctor Erice; José Luís Guerín y Jonas Mekas; Isaki Lacuesta y Naomi Kawase; Albert Serra y Lisandro Alonso; Jaime Rosales y Wang Bing; y Fernando Eimbcke y So Yong Kim. “Si el cine está llamado a transformar el museo tanto como está llamado a verse transformado por él, será mediante el énfasis en lo que tiene de diferente con el arte que se alberga en aquel” (ZUNZUNEGUI, 2010, p. 84).

ARTISTAS EN EL CINE

Desde la otra orilla³, la de los artistas, en la década de los noventa los elementos documentales empiezan a integrarse a la obra. La artista alemana Hito Steyerl dice:

³ Antonio Weinrichter en la Conferencia PASAJES DE LA IMAGEN. ¿Se puede exponer el cine? en Slowtrack, en 2013, plantea la idea de las dos orillas: “hay un río que es la imagen y en una orilla estamos los de cine, a veces sube la marea y nos vamos quedando con menos territorio y en frente están los de arte, que tienen sus problemas también pero que parece que no les anega la corriente.”

Entre el realismo biopolítico y la reflexividad ociosa, entre el conceptualismo documental y la lectura precisa de miradas e imágenes y la negociación ético-política de sus demandas de verdad existe una gran diversidad de enfoques documentales, los cuales no sólo se articulan a través de variadas documentalidades, sino que también representan diversas formas de política de la verdad. Si bien son precisamente las cuestiones de la verdad, la ética y la realidad las que se han visto cada vez más excluidas de la teoría en los últimos veinte años, ahora están resurgiendo bajo una nueva forma debido a la emergencia de las obras documentales en el espacio artístico. (STEYERL, 2010, p. 249)

Las propuestas de la videoartista iraní Shirin Neshat tienen como base la realidad social de su país y una estrecha relación con el cine. Trabaja en torno a la oposición visual y conceptual de los mundos enfrentados en Irán, como hombre/mujer, individuo/colectividad, tradición/renovación u oriente/occidente. Aunque la yuxtaposición de pantallas rompe la narrativa clásica, en sus instalaciones existe una linealidad que las acerca al lenguaje cinematográfico clásico. En su trilogía: Fervor (NESHAT, 2000), Turbulent (NESHAT, 1998) y Rapture (NESHAT, 1999), la iraní logra trascender el tiempo (eternidad) y el espacio (universalidad), utilizando la alegoría a través del relato histórico. Estas obras son el resultado de su viaje a Irán después de muchos años de vida en el exilio; tras la revolución islámica, se encontró con una sociedad transformada. La artista, bajo la idea de que “el arte es nuestra arma y la cultura nuestra forma de resistencia”⁴, plantea una serie de interrogantes que buscan favorecer el diálogo, incluso desde la misma propuesta estética, y decide no plantear un debate político sino más bien filosófico que tuviese un trasfondo crítico, y utiliza como herramientas la fotografía y posteriormente la vídeo-instalación y el cine. En Turbulent⁵ (NESHAT, 1998) pone en evidencia la perspectiva distante de la artista que ha vivido lejos de

⁴ https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile?language=es

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=VCAssCuOGIs>

su cultura. En una sala se enfrentan dos pantallas que proyectan en blanco y negro. En una de ellas se ve un hombre cantando ante un público atento, mientras que en la otra está una mujer cantando de espaldas a la cámara y frente a un auditorio vacío. Esto hace referencia al hecho de que en Irán las mujeres tienen prohibido cantar en público.

En *Rapture*⁶ (NESHAT, 1999) se enfrenta de nuevo el mundo masculino y femenino. La artista sobrepasa la imagen cliché que existe en el mundo occidental sobre las mujeres iraníes sometidas por el islam. Por el contrario, muestra su poder. La esencia que hila la historia, es el viaje que hace un grupo de mujeres a través del desierto para llegar al océano, teniendo como testigos un grupo de varones que las observa desde una muralla.

Por último, *Fervor*⁷ (NESHAT, 2000) es una historia de amor en la que se muestra la perspectiva de la relación hombre y mujer en un país absorbido por el fervor religioso. Lo que los separa los une, lo que los une los separa. Como en las anteriores instalaciones, aquí trabaja la pantalla dividida; sin embargo el video propone una narración lineal con principio y fin. De esta manera Shirin Neshat conjuga cine, realidad y arte con un objetivo subversivo, potenciando el desarrollo narrativo en sus obras.

LATINOAMÉRICA

En algunas proyecciones de la película argentina “La hora de los hornos” (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, se exhibía un cartel que decía “Cada espectador es un cobarde o un traidor”. Este es un ejemplo de algunos encuentros entre el cine documental y la instalación en Latinoamérica. La artista alemana Hito Steyerl en su clase magistral titulada “¿Es el museo una fábrica?” (2011) pone este ejemplo como el comienzo del desplazamiento del cine político al museo en Latinoamérica. Pero es partir de los noventa cuando las galerías y museos latinoamericanos, al igual que los europeos

⁴ https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile?language=es

⁶ <https://vimeo.com/65972620>

⁷ <https://vimeo.com/77076334>

y estadounidenses, ven en el cine y en particular el documental una manera de potencializar sus espacios. Lo que antiguamente distanciaba los dos mundos empieza a diluirse y así, en instituciones como el MALBA de Buenos Aires, el MAM de Río, Museo de Arte Moderno de México, el cine empieza a tener una presencia fundamental. Inicialmente con los ciclos o muestras cinematográficas, luego con exposiciones hechas por y para cineastas.

En la década de los noventa, dentro de un marco mundial en el que surgen fuertes políticas y culturas para visibilizar la verdad, abstenerse del silencio y ante la escasez de historicidad de la época de los regímenes de terror en Latinoamérica, surge en nuestras naciones la emergencia de reconstruir la memoria de esa época y mirar de frente el pasado reprimido y traumático para dejar testimonio desde una perspectiva reflexiva sobre las realidades violentas contemporáneas; una responsabilidad que, entre otros, asumen los artistas y cineastas. Como lo afirma Rancière, la consecuencia de la crisis del arte, la imposición del espectáculo y la muerte de la imagen indican que “el terreno estético es hoy en día el lugar donde se produce una batalla que antaño hacía referencia a las promesas de la emancipación y a las ilusiones y desilusiones de la historia” (RANCIÈRE, 2002, p. 10).

El discurso sobre la memoria rompe las fronteras y surge una política que exige justicia y reparación y una fuerte labor de construcción de la memoria. En América Latina, después de muchos años de silencio, éste se rompe y los países se ven enfrentados a ver y reconocer su propia historia, saliendo a la luz los abusos de poder de los Estados y sus consecuencias. Los estamentos encargados de escribir la historia se ven en crisis y es cuando otras fuerzas alternas entran en acción con el compromiso de plasmar la memoria de lo acaecido el siglo pasado. Artistas e intelectuales empiezan a desarrollar proyectos y trabajos que invitan a la conmemoración y reflexión de realidades presentes y pasadas en torno al tema de la violencia, el conflicto armado, el totalitarismo y los desaparecidos. En el Latinoamérica las tortu-

ras, asesinatos y desapariciones han sido los principales objetos de trabajo de los documentaristas. En la orilla de los cineastas encontramos el trabajo de la argentina Albertina Carri, *Operación Fracaso* y *el Sonido Recobrado* (2015) que reúne tres instalaciones audiovisuales y dos sonoras que evocan la historia de su padres desaparecidos; y la paraguaya Paz Encina que con su obra *Notas de Memoria* (2012) se toma la ciudad como escenario y establece una relación especial con el observador, a quien estimula a realizar un ejercicio vivencial sobre los hechos ocurridos durante el régimen militar que terminó hace veinticinco años. Estas instalaciones presentan una importante labor documental de compilación y remontaje de material de archivo y proponen una distribución espacial particular que invita al observador a detenerse ante las imágenes del pasado y a reflexionar sobre ellas.

En la orilla de los artistas nos encontramos con la obra *Réquiem NN* (2013) del colombiano Juan Manuel Echavarría en la que toma como punto de partida una práctica social a través de la cual los habitantes de Puerto Berrío recogen los cadáveres arrastrados por el río Magdalena y que han sido desprovistos de toda identidad, los adoptan, les ponen un nombre y les dan sepultura. La obra representa esto por medio de hologramas de las tumbas que se van transformando. La dupla Dias & Riedweg (Brasil - Alemania), quienes a través de sus instalaciones invitan a los observadores a reflexionar sobre mecanismos de inclusión y exclusión social en obras como *Servicios internos* (1995), *Devotionalia* (1994-2002), *Belo é também aquilo que não foi visto* (2002) y *Funk Staden* (2007). El artista argentino Iván Marino ha mostrado especial interés por la exploración de los fundamentos del lenguaje audiovisual aplicados a nuevos formatos de instalación con un alto contenido documental.

Salirse de los circuitos del control industrial del arte y el cine en Latinoamérica ha permitido el surgimiento de espacios de libertad que desarrollan una posición radical de confrontación, su exclusión es proporcional a su libertad, no solo creativa, sino política. Las obras que buscan decir algo más encuentran su espacio natural en estos lugares, convirtiéndose en obras de resis-

tencia. El crítico alemán Boris Groys habla de estos nuevos espacios de expresión artística en su concepto del diseño total (Groys, 2008) que plantea un mundo donde “la totalidad del espacio social se transformó en espacio de exhibición”.

Durante las últimas décadas el documental ha irrumpido en todos los espacios posibles, mostrando su capacidad sin límite de mutación y dislocación; con el documentartismo al tener la instalación como formato de exhibición las posibilidades de experimentación son múltiples, pues exige un nuevo tipo de inmersión en la que plantea la reconstrucción total de la propia obra por parte del observador. Cada obra es una reinención de la realidad y cada espectador un reinventor de la obra. “Ahora valoramos su (la del documental) capacidad hermenéutica para profundizar en una realidad cuya esencia no culmina necesariamente en lo visible” (CATALÁ, 2010, p. 35).

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Rodrigo. Fuera de las formas del cine: Experiencias de Cine Expandido en Argentina, EINCITED. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2001.
- BARNOUW, Erik. El documental. Historia y estilo, Barcelona: Gedisa, 1996.
- BELLOUR, Raymond. Entre imágenes. Foto. Cinema. Video. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- CATALÁ, Josep. Panoramas desde el puente: Nuevas vías del documenta. En Weinrichter, Antonio (ed.). Doc. Documentalismo en el siglo XXI, Festival Internacional de Cine de Donostia, San Sebastián, 2010.
- DARKE, Chris. Light Readings. Film Criticism and Screen Arts. Londres: Wallflower, 2000.
- DUGUET, Anne Marie. Dispositifs. En Vidéo Communications N° 48. Paris, Tradução de Fernanda Gomes, 1998.
- GROYS, Boris. Self-Design and Aesthetic Responsibility. En Frieze Art Fair, Londres, 2008.
- LA FERLA, Jorge. Relecturas. Convergencia y multiplicidad audiovisual. En LA FERLA, Jorge (Ed.) Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora. Buenos Aires: Buenos Aires, 2009.
- MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e Pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. La División de lo sensible. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.
- ROYOUX, Jean-Christopher. Co-existencias. Cuando el cine de Basilio Martín Patino se expone. En: MARTÍN, Carlos (Coord.). En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino (Catálogo). Granada: Centro José Guerrero, 2007.
- RUBIO, Jaime. El museo y la virtualidade. Universidad Nacional. Bogotá: Colección Sincondición, 2005.
- SILVA, Manuel; KUÉLLAR. Diana Documental (es) Voces... Ideas. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2015.

- STEYERL, Hito. Políticas de la verdad. El documentalismo en el ámbito artístico. En WEINRICHTER, Antonio (Ed.). Doc. El documentalismo en el siglo XXI. Donostia: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 2010.
- WEINRICHTER, Antonio. Bocados de realidad: Notas sobre el documental en el museo. En catálogo, MEIAC (Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo) THE FACE AND THE FACE. Badajoz, 2006.
- WEINRICHTER, Antonio. Desvíos de lo real. El cine de no ficción. Madrid: T&B editores, 2004.
- XAVIER, Ismael. El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- ZUNZUNEGUI, Santos Díez. Alianza y condena. El cine y el museo. En Secuencias: Revista de historia del cine. N° 32, Madrid, 2010.
- ZUNZUNEGUI, Santos Díez. Metamorfosi dello sguardo. Museo e Semiotica. Roma: Nuova Cultura-Collana di Semiotica, 2011.

O Espectador Hoje: um Estudo das Modificações no Visionamento Cinematográfico

163

KITTA TONETTO

UNIVERSIDADE FRANCISCANA
UFN/BRASIL

Em pouco mais de um século o cinema conheceu diversas formas de ser visto. O percurso não foi linear: partimos do olhar individual, como ocorria na época do kinetoscópio, passamos pelo olhar da massa na sala escura, voltamos para um olhar intimista, mas conjunto, com a tela da tevê, e, agora, com todas as mudanças do digital, retornamos a um olhar individual. De alguma forma, o círculo se fechou.

O cinema, que desde seus primeiros movimentos sempre se enamorou com as outras artes, buscou inspiração na literatura, na pintura, no teatro, na fotografia e na música - e a elas foi buscar, também ao nível do visionamento, alguns dos seus modelos, com o espetáculo teatral ou a contemplação da pintura como particulares influências. Para uma história do visionamento cinematográfico, podíamos recuar à lanterna mágica ou, de forma mais metafórica, à alegoria da caverna platônica.

A partir dos anos 2000, com a disseminação da tecnologia digital, que permite o acoplamento de uma câmera a diversos equipamentos, e com a conexão à internet nesses vários aparelhos, tudo muda. A tela da televisão, que já era considerada uma profanação para os cinéfilos mais puristas, dá espaço a uma tela ainda menor, a do computador, do tablet ou do smartphone. Utilizado inicialmente para a produção de efeitos, o computador transformou-se na tela de visualização do público jovem contemporâneo, que utilizam estes ecrãs para gerir o seu dia a dia e o lazer. A pequena tela ganha mais espectadores e surge um público relevante para sites e portais de cinema que disponibilizam a venda e aluguéis de filmes para os internautas, como o caso do Youtube, Netflix e Amazon. Dessa forma, o visionamento cinematográfico volta ao ponto inicial, com um olhar individual, agora dos internautas em seus pequenos ecrãs. Como lembram Lipovetsky e Serroy (2010), “durante muito tempo, o ecrã-cinema foi único e incomparável; hoje perde-se numa galáxia cujas dimensões são infinitas: eis a época do ecrã global” (LIPOVETSKY E SERROY, 2010, p.10).

As mudanças na sétima arte podem ser divididas em três fases para Philippe Dubois (2004). A primeira está identificada no cinema mudo, nas origens da sétima arte, época de construção de uma presumível linguagem, a qual busca nas outras artes, inicialmente, os seus referenciais para arquitetar sua própria forma e o seu discurso específico. A segunda fase ocorre com o surgimento da televisão, que coloca as imagens em movimento fora da sala escura, provocando uma mudança no ver cinematográfico. A terceira

fase é pontuada pelo autor nos anos 80, quando o vídeo começa a ser utilizado por alguns autores para a produção de filmes. A pesquisadora Rossini (2015) atualiza essas fases e apresenta três novos estágios que reconfiguram o campo do audiovisual: o primeiro é o surgimento de câmeras digitais acopladas em diversos aparelhos técnicos (smartphones, máquinas de fotografia, etc.) que barateia e difunde a produção de imagens em movimento; o segundo é a conexão desses equipamentos à rede de internet com maior velocidade, que permite a criação da web, e a terceira é a distribuição de imagens pelas redes de compartilhamento através da web. Podemos acrescentar uma quarta fase marcada pela ampliação das telas (pessoais e de televisões domésticas), todas conectadas com os conteúdos de interesse do usuário. E isso ressignifica o relacionamento do espectador com estas técnicas.

Assim, como lembra Tonetto (2015), é necessária a compreensão da sétima arte ao longo do último século nas suas relações com a tevê, a internet, a literatura e outros meios que se mesclam para compor o cenário cinematográfico contemporâneo. São transformações que quebram paradigmas da sétima arte e expandem a produção cinematográfica e a criatividade, não podem ser analisados somente por um prisma. Se ontem a preocupação dos produtores era com um único veículo, na contemporaneidade é preciso estar atento a todas as formas de comunicação, pois o modo como o público se comunica com seus produtos mudou, é preciso um retorno maior para manter o interesse.

A INTERNET E O ESPECTADOR

Uma nova relação entre cinema e espectador foi estabelecida com as novas práticas da web. As novas formas de consumo de produtos audiovisuais desafiam e instigam os meios comunicacionais a desenvolver novos meios de circulação e distribuição de seus produtos, alterando no mesmo passo a participação do consumidor. Este público, que foi o motivo e o destinatário de muitas mudanças técnicas e estéticas ao longo da história do cinema,

precisa na atualidade ser visto de outra forma, porque a variedade de opções e de obras deixou o espectador mais seletivo. Casetti acredita que chegamos ao fim do modelo, “que concebia o espectador como assistindo a um filme. Assistir significa se colocar diante de alguma coisa que não depende necessariamente de nós, mas em relação à qual nos encontramos na situação de testemunha”¹ (Casetti, 2011, p. 6).

As mudanças do público cinematográfico têm uma longa história, começam nos pioneiros e prosseguem ao longo das décadas. Foi uma plateia convidada a participar dos acontecimentos através do plano-sequência dos filmes neorrealistas e de tantas outras mudanças, como a fotografia dos filmes da *nouvelle vague*, as modificações nos cenários e cenas com os efeitos especiais. Mais tarde, os espectadores conheceram novas experiências, como a escolha da cena, o avançar ou retroceder de uma sequência com o videocassete ou DVD. Assim, o controle remoto permite ao espectador a manipulação do tempo. A chegada dos novos aparelhos e seus controles liberam o tempo e o olhar do espectador, que agora pode pausar o filme para buscar comida, que ganhou o poder de quebrar o filme a qualquer momento. A partir deste momento é possível acelerar algumas partes, dar *slow* em determinadas cenas e voltar quantas vezes achar necessário para uma análise da obra. Desse modo, o espectador pode brincar com o filme, sendo o senhor do tempo.

Hoje, os espectadores experienciam outras transformações da cinematografia, que permitem uma ligação de tipo múltiplo entre o criador e os seus seguidores, ao ponto de tornar esse público, em alguns momentos, em coautor. Santaella (2003) acredita que os novos aparelhos modificaram a relação mídia-público, treinando o espectador para buscar a informação. Partindo da premissa que o público deve ser visto no plural, pois não temos somente um

¹ The filmic experience has changed profoundly since the 1960s. Looking at what is happening in cinema – and to cinema – if anything is clear, it is that we have reached the end of a model which has been dominant for a long time: the model which thought of the spectator as attending a film. To attend means to place ourselves in front of something which does not necessarily depend on us, but of which we find ourselves to be the witnesses. [Tradução nossa]

público, NOGUEIRA (2015) acredita que este consumidor expõe os padrões que se apresentaram ao longo da história do cinema.

Não temos um modelo de espectador hoje, ele está dividido em várias fatias: aqueles que apreciam as produções caseiras, de comunidades, de autores, comerciais e de várias outras tendências e preferências que circulam na internet, fragmentando esse coletivo na busca de uma identificação que vai além da diversão. Como lembra Jenkins:

Por convergência refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2008, p.29)

Assistimos a uma cultura de participação que foi ampliada pelo digital e suas redes sociais, que abriram espaço para o público participar da criação e divulgação dos produtos dos seus ídolos, como também, das suas próprias obras. Gaudrealt e Marion (2016) acreditam que esta intervenção, que teve seu início com o controle remoto, foi ampliada consideravelmente com o digital, que convida o espectador à intervenção. Dessa forma, antigos comportamentos e conteúdos sofrem alterações que foram fortalecidas com a chegada da internet.

O contexto atual revela, portanto, um novo tipo de consumidor, que pode inclusive se tornar produtor/consumidor da obra audiovisual com que escolhe interagir. Nesse embaralhamento das fronteiras, encontramos a emancipação do público (RANCIÈRE, 2012). Trata-se de mudanças que são percebidas na participação dos usuários, dos fãs, e nos novos laços que estão sendo estabelecidos. Modificações que ainda estão em processo de consolidação, mas já apontam caminhos e consequências que devem ser analisadas e discutidas. Os velhos modelos não servem mais como referência única; portan-

to, é necessário repensar a interação com o público consumidor. Assumindo que a narrativa deve buscar a cumplicidade do consumidor, o cineasta produz sua obra pensando nas expectativas do público, que recebe o filme e busca uma identificação com o personagem (individual) e depois com os outros espectadores ao comentar o filme (coletiva). Para tanto, o realizador utiliza os recursos disponíveis na atualidade, como redes sociais, trailers, teasers, blogs, remixes e outros produtos que aproximem a obra do espectador.

Os contadores de histórias sabem que o retorno da audiência depende do conhecimento do seu público e do que ele espera receber. Os realizadores e os produtores cinematográficos devem estar atentos a esse público, pois como ressalta Jenkins et al

Um público não é apenas um espectador no plural, uma soma de espectadores, uma adição. É uma entidade coerente, cuja natureza é coletiva, um conjunto caracterizado pela sociabilidade compartilhada, identidade compartilhada e algum senso de identidade². (JENKINS, 2013, p. 166)

Identidade que é encontrada em alguns casos nos produtos específicos para determinados nichos, como o cinema de autor, nacional ou independente que ganharam espaço com a internet. O uso de múltiplos ecrãs (televisão, computador, smartphone, cinema, tablet) altera o modo como estes jovens consomem seus filmes e converte o consumo coletivo (salas de cinema ou sala de casa) em individual, permitindo que cada um veja seu filme onde quer e como quer. Adeptos das pequenas telas (smartphones e tablet), esse público tem mobilidade enquanto participa da audiência.

² A Public is not simply a spectator in plural, a sum of spectators, an addition. It is a coherent entity whose nature is collective; an ensemble characterized by shared sociability, shared identity and some sense of that identity. [Tradução nossa]

Para Aumont (2012) e Bellour (2012) esta plateia não consegue a imersão necessária para assistir ao filme, considerando este fenômeno uma forma de “visão degradada”, devido às interrupções, ao desconforto e à luz imprópria. Para Casetti (2015), por seu lado, o novo espectador consegue criar um espaço próprio, que o autor denomina de bolha, que pode ativar os mesmos processos acionados em ambientes mais seguros. Dessa forma, o espectador consegue inserir-se no mundo cinematográfico, embora de forma frágil, permitindo-lhe, contudo, uma audiência mais intimista, uma imersão naquilo que está assistindo.

Sabemos que este público não se iguala ao da grande sala, na medida em que distribui sua audiência com outros ruídos, mas mesmo na grande sala o espectador está sujeito a desvios da sua imersão, com o barulho das outras pessoas da plateia, o barulho de um telefone, a conversa. Portanto, assim como as paredes da bolha são frágeis, o ambiente da grande sala também tem suas vulnerabilidades. O público que está assistindo seu filme no tablet, notebook ou smartphone tem a possibilidade de dividir essa audiência com simultaneidade, quando troca opinião com seus amigos na internet ou nas redes sociais e no instante seguinte ao término do filme (ou mesmo durante o filme) é possível compartilhar na web opinião sobre o mesmo e realizar o link da obra com os demais utilizadores. Casetti acredita que “esses espectadores não são meros consumidores: eles são interlocutores que enriquecem a comunicação enquanto respondem ao que eles estão assistindo”³ (CASETTI, 2015, p. 103).

De fato, a geração digital ou Net Generation se apropriou de outros modos de ver e fazer cinema e desmistificou o paradigma do filme na sala escura, que hoje não mantém mais a predominância na exibição. Na contemporaneidade, o espectador quer participar, ser mais ativo, modificar a forma como os filmes são circulados e financiados. Assim, o público busca uma maneira

mais dinâmica de participar de sua cultura. Jenkins afirma: “a convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento” (JENKINS, 2008, p.41). A interação dos internautas diversificou os formatos e ampliou a visibilidade, por exemplo, das obras de curta-metragem que são acessadas com mais frequência em smartphones e tablets.

Em pesquisa realizada no Brasil, pela Ericsson, foi constatado que 52% dos usuários de celular assistem semanalmente a vídeos curtos no aparelho.⁴ Outra pesquisa realizada pelo Ooyala Global Video Index em 2015, aponta que 69% de todos os vídeos assistidos em smartphones foram com menos de 10 minutos de duração. O tablet é apontado pela mesma pesquisa como o equipamento mais utilizado para vídeos entre 10 e 30 minutos⁵. Com os novos aparelhos, o consumo deixa de ser semicoletivo, nas salas familiares ou no cinema (LIPOVETSKY e SERROY, 2010), e ganha uma audiência semi-privada (CASETTI, 2015), quando ainda podemos compartilhar com o colega do lado o que estamos assistindo.

Outra forma de visualização que encontramos hoje, e que também se enquadra no semiprivado, acontece quando vários espectadores estão assistindo o mesmo vídeo, mas cada um deles em seu tablet, telemóvel ou notebook. Esses espectadores não apenas contemplam a obra, mas realizam entre si a partilha, trocando experiências e novos olhares. Trata-se de um cinema que, segundo Lipovetsky e Serroy (2010), se distancia da cinefilia pura, uma vez que, não separa o cinema de elite ou de autor do cinema popular ou comercial. E Nogueira complementa

⁴ <http://www.tecmundo.com.br/celular/85067-telao-mobile-35-brasileiros-assistem-semanamelte-filmes-celular.htm>

⁵ <http://go.ooyala.com/rs/447-EQK-225/images/Ooyala-Global-Video-Index-Q4-2015.pdf>

Nesta encruzilhada é possível reconhecer duas atitudes de recusa: os partidários de um cinema de autor intransigente denegam o espetáculo de massas enquanto mera vacuidade e simplista espalhafato; o espectador prosaico recusa o cinema de autor como pretensioso e elitista, quantas vezes hermeticamente impenetrável. A crítica tenta fazer a ponte; já o novo cinéfilo, educado nos pressupostos (in) formais da pós-modernidade, não vê muitas vezes aqui incontornável incompatibilidade. (NOGUEIRA, 2015b, p. 21)

Nessa informalidade encontramos o novo espectador que não se move fisicamente para buscar o conteúdo, mas o recebe onde está, baixando o filme pelo sistema peer to peer, streaming ou download. A informação vem ao encontro dos internautas que, através de links, sites ou outras ferramentas, acessam o material que desejam visualizar na sua tela. Nesse contexto multidirecional que coloca o navegador recebendo informações de todas as direções, o espectador se encontra com o cinema quando sua atenção é capturada, quando o cinema lhe alcança, quando essa identificação ocorre. Casetti conclui: “portanto, os espectadores não mais procuram o cinema. O cinema os procura quando não os tem”⁶ (Casetti, 2015, p. 146).

O espectador de hoje não quer mais reger sua vida pelos horários estipulados pelos canais de televisão ou salas de cinema. O público quer ter acesso ao conteúdo a qualquer momento e, se possível, que o canal disponibilize todos os episódios de uma vez, para ele determinar como e quando verá. Dessa forma, os velhos medidores de audiência não servem mais para o mercado digital, que sabe que seus espectadores levam uma vida dinâmica e que precisam de uma flexibilidade maior para assistir seus telejornais, seriados e filmes. A disponibilização pelas televisões da opção de retornar na programação já possibilita ao cliente que monte sua grade no horário que melhor lhe aprouver. De forma semelhante, os filmes encontram maior receptividade quando disponibilizam ao seu público várias opções para a

circulação e deixam a escolha por conta do usuário. Deste modo, o cinema está nos alcançando com mais facilidade.

É certo que a conectividade do cinema com seus espectadores sempre esteve presente em suas obras, seja através de efeitos na narrativa ou da metalinguagem que colocava o filme dentro do filme, como *Noite Americana*, de François Truffaut, ou transportava telespectadores para dentro da tela, como *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen, entre outros. Hoje, essa aproximação está em fase de reconfiguração, mas o espectador se aproxima do autor e da obra quando pode recriar peças com as imagens de seus ídolos e de suas obras favoritas. É um processo que foi ampliado com o digital, que abriu possibilidades para esse espectador, que hoje não está inerte, que busca aquilo que quer encontrar. Como lembra Manovich (2011), as novidades tecnológicas mudaram os padrões de consumo da informação e os vínculos entre o consumidor e os meios de comunicação.

Um cinema que se torna mais expandido, vai muito além da sala escura e leva esta arte para os mais diversos espectadores, que podem estar no museu, na galeria, na sala de exposição ou, quem sabe, em um parque público. Esta ampliação oferece-nos um cinema que chega aos mais diversos públicos e telas, desde a população mais periférica até ao circuito da arte atual.

Um cinema que nunca pertenceu somente a um público seletivo, mas se destinou sempre a um número alargado de espectadores. Portanto, levar o cinema aos espectadores que não têm sala de cinema na sua cidade, que nunca entraram numa sala de cinema, que não conhecem esta forma de expressão, é algo que também deve ser debatido. Os realizadores devem estar cientes que além dos festivais, locais por eles privilegiados para mostrar os seus filmes, as obras podem e devem circular noutros espaços. Para isso, é preciso começar a trabalhar a circulação dos filmes em outros espaços, formar novos públicos, como um aspeto fulcral da existência de uma obra.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. Que reste-t-il du cinema?. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2012.
- BELLOUR, Raymond. La Querelle des dispositifs: Cinéma: installations, expositions. Paris: P.O.L éditeur, 2012.
- Casetti, Francesco. Back to the Motherland: the film theatre in the post-media age. Screen (Vol. 52, nº 1), 2011. Retrieved May, 4, 2014, from: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/52/1/1/1668868/Back-to-the-Motherland-the-film-theatre-in-the>.
- Casetti, Francesco. The Lumière Galaxy: seven key words for the Cinema to come. New York: Columbia University Press, 2015.
- DUBOIS, Philippe. Cinema, Video, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GAULDREALT Andre., & MARION Philip. O fim do cinema? Uma mídia em Crise na era digital. São Paulo: Papirus, 2016.
- GOBBI, M. Cristina. e SOUZA de F. Juliano. Geração Digital: uma reflexão sobre as relações da “juventude digital” e os campos da comunicação e da cultura. Revista Geminis (Vol. 2, ano 1, nº 5), 2014. Recuperado em 10 de janeiro de 2015, de <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/193>.
- JENKINS, Henry. Cultura da convergência (tradução Susana Alexandria). São Paulo: Aleph, 2008.
- JENKINS, Henry, FORD, Sam., & GREEN, Joshua. Spreadable media: Creating value and meaning in a networked culture. New York: New York University Press, 2013.
- LIPOVETSKY, Gilles., & SERROY, Jean. O Ecrã Global. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MANOVICH, Lev. El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital. Espanha: Paidós, 2011.
- NOGUEIRA, Luis. Origens e Desafios. In Histórias do Cinema. Covilhã: Labcom, 2015.
- ROSSINI, de S. Miriam. Possibilidades de Ubiquidade no audiovisual contemporâneo. In Serra, P., Sá, S., Souza Filho, W. A. (Org.). Televisão Ubíqua

(pp. 235-252). Covilhã: Livros Labcom, 2015.

- SANTAELLA, Lucia. Culturas e artes do pós-humano: da cultura da mídia à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- TONETTO, M. Cristina. Ubiquidade na produção e exibição cinematográfica contemporânea. In Serra, P., Sá, S., Souza Filho, W. A (Org.). A televisão ubíqua (pp. 279-296). Covilhã: Livros Labcom, 2015.

Arte, Cinema e Audiovisual: Cenário de Santa Maria para um Curso de Graduação na Área

175

NARA CRISTINA SANTOS, ANDREIA MACHADO OLIVEIRA,
GILVAN DOCKHORN, LUIZ CARLOS GRASSI, NELI
MOMBELLI, LUCIANE TREULIEB, MARCOS BORBA,
CARLOS DONADUZZI, MURIEL PARABONI

COMISSÃO DO PPC DO CURSO
DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA
UFSM E COLABORADORES

HISTÓRICO PARA CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL NA UFSM

Desde 2014, está em andamento uma proposta para o Curso de Cinema e Audiovisual, a ser aprovado e implementado na Universidade Federal de Santa Maria, no Centro de Artes e Letras. Esse Centro já abriga os cursos de graduação de Artes Visuais, Artes Cênicas, Dança, Desenho Industrial, Letras e Música; de Pós-Graduação lato sensu, Especialização em Estamparia, Especialização em Música e TIC Aplicadas à Educação; e, Pós-Graduação stricto sensu, com Mestrado e Doutorado em Artes Visuais e Mestrado e Doutorado em Letras.

A proposta do Curso se insere na área de Artes e Comunicação e objetiva formar produtores de Cinema e Audiovisual com competência para: desenvolver projetos em linguagem Cinematográfica, atentos à atualização e à abertura ao cenário Audiovisual contemporâneo e às mídias digitais; articular de modo transversal teoria e prática na área das Artes, do Cinema, do Audiovisual, da Tecnologia, atentos ao campo da cultura; produzir com criatividade, visão crítica, autonomia e responsabilidade social, de modo independente ou compartilhado, local e global; e, estabelecer constante diálogo com as produções em linguagem cinematográfica da América Latina.

O Projeto Pedagógico do Curso¹ (PPC) de Cinema e Audiovisual propõe a formação de profissionais no campo das Artes, do Cinema e Audiovisual, da Comunicação, atuantes no campo da cultura contemporânea e atentos às políticas culturais da área. Nesse sentido, pretende colaborar na ampliação da atuação da UFSM para a efetivação da tríade do ensino, pesquisa e extensão, com clareza tanto do seu papel como instituição pública, quanto de sua função social. A proposta prevê acompanhamento que permita aos docentes,

¹ O PPC do Curso de Cinema e Audiovisual contempla os seguintes eixos, conforme RESOLUÇÃO nº 10, de 27 de junho de 2006 CNE/CES, que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual e dá outras providências.

1. Realização e Produção – eixo que contempla o desenvolvimento de obras audiovisuais de diferentes gêneros e formatos, destinados à veiculação nas mídias contemporâneas; incorpora ainda o uso e o desenvolvimento de tecnologias aplicadas aos processos de produção e difusão do audiovisual.
2. Teoria, Análise, História e Crítica – eixo que proporciona que o exercício da análise do objeto aborde o pensamento histórico e estético acerca do cinema e do audiovisual por meio do exame das diferenças e das convergências entre os processos históricos dos diferentes meios, e que incide também sobre o campo da organização de acervos.
3. Linguagens – eixo que abarca a análise da imagem em seus diferentes suportes, apontando para a especificidade estilística de cada meio e contribuindo para a elaboração de juízos críticos dos produtos audiovisuais.
4. Economia e Política – eixo pautado pelas questões ligadas à gestão e à produção, à distribuição e à exibição, levando-se em conta o potencial de inovação tecnológica da área. Contemplam ainda as questões referentes à ética e à legislação, como também as políticas públicas para o setor, incluindo as de preservação e de restauração dos acervos.
5. Artes e Humanidades – eixo interdisciplinar, voltado para as Artes (Artes Plásticas, Música, Teatro) e as Humanidades (Comunicação, Filosofia, História, Literatura).

discentes e técnico-administrativos avaliarem constantemente seu desempenho. Parte dessa reflexão deve resultar em revisão de rota contínua, que integre todos os setores envolvidos, atendendo as diversas necessidades que surgirem e permitindo que o PPC seja constantemente aperfeiçoado.

A UFSM, como Instituição de Ensino Superior (IES), idealizada e fundada pelo professor José Mariano da Rocha Filho, foi criada pela Lei nº 3.834-C, de 14 de dezembro de 1960, com a denominação de Universidade de Santa Maria, instalada em 18 de março de 1961. Constituída como Autarquia Especial, é vinculada ao Ministério da Educação e sua localização está no centro geográfico do estado do Rio Grande do Sul, distante 290 km de Porto Alegre. Essa Região Central é composta por 59 municípios, com área de 98.215,50 km², representando 36,49% do território gaúcho e a UFSM acaba por interferir, significativamente, no desenvolvimento econômico, político e cultural da região, por meio da oferta de diversas formas e modalidades de Educação. O campus, que abrange a Cidade Universitária “Professor José Mariano da Rocha Filho”, está localizado na Avenida Roraima, nº 1000, no Bairro Camobi, onde é realizada a maior parte das atividades acadêmicas e administrativas, ou seja, cursos, programas e projetos em pleno desenvolvimento, em diferentes áreas do conhecimento. A instituição mantém, em 2018, 120 Cursos de Graduação Presenciais, 106 de Pós-Graduação Permanente Stricto Sensu, sendo 30 de Doutorado, 50 de Mestrado Acadêmico, 5 Mestrados Profissionais, 20 de Especialização e 11 Cursos de Graduação em Ensino a Distância.

A IES tem como objetivos buscar a educação em sua plenitude, desenvolvendo a criatividade e o espírito crítico, propiciando os conhecimentos necessários à transformação social; formar seres humanos cultural, social e tecnicamente capazes; e promover a integração harmônica entre o ser humano e o meio ambiente. Para tal, entre outros, são objetivos do Projeto Político-Pedagógico da UFSM: explicitar a identidade institucional por meio de ações político-educacionais que propiciem a convergência das propos-

tas desencadeadas por todos os envolvidos no processo, contemplando a formação nos diferentes níveis de ensino, ou seja, ensino médio e profissionalizante, graduação e pós-graduação; instalar um processo contínuo de reflexão sobre o espaço universitário e a diversidade de ações desenvolvidas por todos aqueles comprometidos com a formação de profissionais capazes de posicionar-se de maneira crítica, responsável e construtiva nas diferentes situações sociais; analisar os processos de ensinar, aprender, pesquisar e avaliar, a fim de compreender, de forma ampla e consistente, o fenômeno educativo e a sua prática.

O caminho histórico para este projeto do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual foi aberto pela trajetória de um curso de extensão em Cinema da UFSM, criado em 2002. O curso teve seis edições, nas quais foram produzidos mais de uma dezena de curtas, alguns deles reconhecidos com indicações e prêmios em festivais do Rio Grande do Sul. Coordenado pelo professor do Departamento de Ciências de Comunicação da UFSM Rondon de Castro, o curso tinha duração de quatro meses e nele eram ensinadas noções básicas de produção, direção, fotografia, argumentação, iluminação, trilha sonora e interpretação. Entre os professores do curso, estava Sérgio de Assis Brasil, reconhecido diretor de cinema da cidade, que dirigiu “Manhã Transfigurada”, primeiro longa-metragem de ficção produzido em Santa Maria.

Em Santa Maria, também precisa ser considerado que o então Centro Universitário Franciscano, atualmente Universidade Franciscana (UFN), instituição particular de ensino, oferece desde 2011 um curso eventual de Especialização em Cinema. Esse curso é direcionado a egressos de cursos de Comunicação Social (Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas), Design, Artes Cênicas, Artes Visuais interessados em Cinema e Produção Audiovisual.

PROPOSTA DO CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL A PARTIR DO CAL

Em 2013, a professora Nara Cristina Santos, do Departamento de Artes Visuais (DAV) do Centro de Artes e Letras (CAL), avaliadora do INEP/MEC para área de Artes/Cinema, reuniu-se com o professor Pedro Brum, diretor do CAL no ano em questão, para compartilhar o desejo de iniciar um projeto para um Curso de Cinema e Audiovisual na UFSM, considerando sua experiência positiva na avaliação de alguns cursos de Cinema do país. Em 2014, a ideia foi discutida na direção do CAL com um grupo pequeno de docentes, entre os quais Silvia Susana Wolff do Curso de Dança, Volnei Matté do Curso de Desenho Industrial, Andreia Oliveira e Nara Cristina Santos, ambas do Curso de Artes Visuais. Nesse mesmo ano, o desejo de implementar o Curso de Cinema e Audiovisual na UFSM foi levado oficialmente à reitoria, em reunião no Gabinete do Reitor da universidade, professor Paulo Burmann, que considerou a proposta pertinente aos interesses da instituição e à demanda da região. Em 2015, a formatação do Curso começou a ser elaborada. Nesse momento, foi emitida uma portaria que estabelecia a comissão para estudo da proposta curricular do Curso de Cinema da UFSM, composta por docentes, docentes aposentados, discentes de pós-graduação e servidor da UFSM: Nara Cristina Santos, Andreia Machado Oliveira, Gilvan Dockhorn, Luiz Carlos Grassi, Rondon de Castro, Carlos Donaduzzi, Muriel Paraboni e Luciane Treulieb.

Algumas atividades de extensão foram realizadas e fundamentaram o projeto do Curso de Cinema e Audiovisual. Em 2015, realizou-se o 1º Fórum de Arte Cinema e Audiovisual (ACA), com intuito de aproximar docentes atuantes da UFSM, com interesse e ou atuação na área do Cinema, de profissionais com reconhecimento na América Latina, para pensar em conjunto as estratégias curriculares para o projeto do Curso de graduação em Cinema e Audiovisual da UFSM. Nesse evento, foram apresentados estudos preliminares da Comissão, a partir de um histórico de cursos de graduação em Cinema do país, considerando os seguintes critérios para abordagem curricular

dos cursos selecionados: conceito, tradição e nível da produção; orientação ao mercado; relação teoria versus prática; perfil: comunicação, técnico, artes. Também foi compartilhada uma análise inicial de tendências de alguns Cursos de Cinema e Audiovisual em IES públicas e privadas: UFPEL – Base da linguagem cinematográfica tradicional; UFSC – Articulação entre teoria e prática; CEUNSP – Produção e currículo articulado com a contemporaneidade; USP – Currículo tradicional centrado na formação intelectual; FAAP – Produção ligada à cultura e formação humana; UFF – Formação ligada ao social e à cultura contemporânea; UNB – Articulação da linguagem com as mídias digitais; e, UFC – Currículo contemporâneo e abrangente.

As contribuições apresentadas pelos participantes no 1º Fórum ACA foram organizadas, considerando a contribuição de cada um a partir de concepções, ideias e experiências na área ou áreas afins. Entre os conferencistas estrangeiros, alguns apontamentos sucintos de cada um deles para pensar o PPC do Curso de Cinema e Audiovisual da UFSM: professor Jorge La Ferla UBA e FUC/Argentina - Arte, Desenho e Cinema em confluência com a tecnologia/formar profissionais artistas/fortalecer equipe local regional/Arte contemporânea/equipamentos dos alunos e empréstimo; e, professor Felipe Londoño UCA/Colômbia - festival significativo/articulação local e mundo/grupos de pesquisa em rede/cineclube/publicações.

Entre os convidados nacionais, docentes, profissionais e estudantes, as seguintes sugestões para se pensar: professores Cássio Tomain (Comunicação/Documentário) - perfil profissional pensado na produção em Cinema e documentário; Danielle Difante (Design/Audiovisual) - produção Audiovisual /relação técnica estética; Andréia Oliveira (Arte e Tecnologia) - como se profissionalizar/postura do aluno diante do objeto produto; Rondon de Castro (Comunicação/Cinema) - como contar história com o Cinema/qual melhor plataforma para produzir; Raquel Guerra (Artes Cênicas/Direção) - equipe de trabalho/realização individual e coletiva/ideal artístico, mas pensar mercado; Luiz Carlos Grassi (Cinema)- Cinema e imagem em movimento/ser criativo/

um filme sobre correio, deve ser um filme sobre uma carta/filme que passa mensagem é chato; Rosa Blanca (Arte e Cultura) - Cinema como experiência transdisciplinar; Rebeca Stumm (Artes/Vídeo) - o campo das Artes Visuais é o mais contaminado/Cinema experimental/vídeo Arte. Lutiere Dalla Valle (Arte e Educação) - Cinema e estudos da cultura visual; Nara Cristina Santos (História da Arte e Tecnologia) - currículo articulado entre prática-teoria-prática, com ênfase nas relações transdisciplinares entre Arte, Cinema e tecnologia; cineastas Luiz Cassol (Cinema) - Cinema voltado para produção gaúcha/Cinema Latino Americano/cineclube; Félix (Cinema) - produzir imagens/narrativas/tecnologias, voltado para o mercado; e, o pós-graduando Muriel Paraboni (Comunicação/Cinema) - confluência da Arte e tecnologia/equipe polivalente. Ao final do Fórum, também consideradas as contribuições de cada um, como resultado foi apresentada uma primeira proposta do PPC, com estrutura curricular, suas possíveis disciplinas, carga horárias e professores responsáveis pela ementa de cada uma delas.

Em abril de 2016, ocorreu o 2º Fórum ACA, que trouxe contribuições para se avaliar e confirmar a estrutura curricular já elaborada a partir do 1º Fórum. Nesse sentido, contou-se com um número mais reduzido de professores, e dois convidados para palestra, que contavam com experiência na área de produção cinematográfica: Carlos Gerbase, cineasta e professor da PUC-RS e Marcelo Raffo, professor da Escuela de Cine da Universidad Valparaíso, Chile. Também participaram do evento as professoras organizadoras do evento, Nara Cristina Santos (História Arte e Tecnologia), Andreia Machado Oliveira (Arte e Tecnologia). Também a professora Neli Mombelli (Comunicação/Cinema) e Raquel Guerra (Artes Cênicas/ Direção); professor Luiz Carlos Grassi (Cinema); jornalistas Luciane Treulieb (Comunicação/ Documentário) e Natascha Carvalho (Comunicação); doutorandos Carlos Alberto Donaduzzi (Fotografia/Vídeo) e Marcos Borba (Produção Audiovisual/Documentário); mestre Muriel Paraboni (Comunicação/Cinema). Os resultados desses dias de trabalho foram discutidos pela comissão para este fim, revisados, organizados e apresentados em reunião no Gabinete

do Reitor em julho de 2016. Na ocasião, estiveram presentes o vice-reitor professor Paulo Bayard e a pró-reitora de Graduação Martha Adaime. Confirmou-se o apoio institucional ao projeto.

Durante o período de elaboração da proposta do currículo para o Curso de Cinema e Audiovisual da UFSM, foram realizados, além dos eventos de extensão, viagens técnicas para conhecer diferentes realidades na América do Sul. Foram visitadas as seguintes instituições internacionais, pela presidente da Comissão para estudo do PPC: Universidad del Cine, Buenos Aires, Argentina; Universidade do Chile, Santiago de Chile; ECU e UCF, Montevideo, Uruguai. Para visita realizada na UFSC, Florianópolis, Brasil, estiveram também os membros da comissão, Muriel Paraboni e Luciane Treulieb. Em cada uma das IES visitadas, houve reunião com um representante da universidade ou faculdade, reconhecimento da estrutura curricular e, em algumas, reconhecimento da infraestrutura existente, espaço físico e equipamentos. Nesse período também, a comissão teve reunião com professores e cineastas argentinos que integravam o festival Santa Maria Vídeo e Cinema, organizado pelo cineasta Luiz Alberto Cassol.

Em novembro de 2016, foi realizada a terceira edição do Fórum ACA, que trouxe a conferência de abertura com Eduardo Russo, da Universidade de La Plata, Argentina. Para discutir os desafios da produção audiovisual em Santa Maria, professores Gilvan Dockhorn, cineclubista, e Luiz Carlos Grassi, cineasta; Luiz Alberto Cassol, cineasta independente, e Marcos Borba, realizador audiovisual, um dos fundadores da TV OVO. Para tratar dos desafios do Cinema e Audiovisual em outras IES, as professoras Raquel Schefer, Université Grenoble Alpes; Luciana Rodrigues/FAAP e presidente do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (Forcine); e Francieli Rebelatto, professora do curso de Cinema da Universidade Federal da Integração Latino-Americana/UNILA. O Fórum teve encerramento com a Mostra Cinema Santa Maria 2016, organizada pelo Cineclube da Boca, coordenado pelo professor Dockhorn.

O 4º Fórum, realizado em abril de 2017, propôs discutir a produção audiovisual a partir de uma videoconferência com a professora Patrícia Moran/USP; de uma mesa com o professor e cineasta Gustavo Spolidoro/PUC-RS, organizador do Festival Cine Esquema Novo; e, do diretor de teatro e cinema, Leonardo Roat, vinculado à Finish Produtora. O Fórum encerrou com a exibição do filme *Tesouro*, de Luiz Carlos Grassi, no Cineclube da Boca.

Em novembro do mesmo ano, foi realizada a 5ª edição do Fórum ACA, dessa vez com uma mesa que se propôs a discutir a produção audiovisual na universidade, com participação dos professores Cássio Tomaim, Curso de Comunicação/UFSM; José Claudio Castanheira, Curso de Cinema/UFSC; e Neli Mombelli, Curso de Jornalismo/UFN. O encerramento das atividades teve a exibição inédita na cidade do filme *Mulher do Pai*, de Cristiane Oliveira, que debateu o filme, após sessão, por videoconferência.

A partir das discussões propostas pelo Fórum ACA, nasceu o Assimetria - Festival Universitário de Cinema e Audiovisual - proposto pela comissão de estudo do curso, em parceria com a TV OVO, com o Cineclube da Boca e com professores do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Realizado entre os dias 14 e 15 de maio de 2018, em caráter de experimentação aberto aos estados do RS, SC e PR, recebeu 46 inscrições da região Sul nas categorias documentário, experimental e ficção. A proposta do festival foi difundir o curta-metragem universitário e promover a reflexão sobre as produções cinematográficas dos estudantes de graduação e pós-graduação, além de buscar contribuir para a promoção da cultura local, nacional e sul-americana. É por isso que, para 2019, a abrangência das inscrições será ampliada para todo o Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai. Uma forma de fortalecer o vínculo do PPC do Curso com a identidade latino-americana.

Nos mesmos dias de realização do Assimetria, também ocorreu o 6º Fórum ACA, voltado para a discussão sobre festivais e mostras universitárias. Foram

duas mesas, uma contemplando pesquisas na área, que contou com a participação das professoras Clélia Mello curso de Cinema/UFSC, e Kitta Tonetto, do curso de Jornalismo/UFN; outra, sobre a produção de mostras e festivais a partir da experiência da artista Irit Batsry, do Fuso, Festival de Vídeo de Lisboa/Portugal, e a diretora Ana Lígia, do Museu da Imagem e do Som (MIS), de Santa Catarina. Ainda, a programação trouxe um a oficina sobre poética realidade com o cineasta uruguaio Gabriel Szollosy.

Todas essas atividades ampliam a discussão da proposta do PPC do Curso e dão diretrizes para embasar e sustentar qual é a identidade do curso de Cinema e Audiovisual da UFSM. São atividades extensionistas que promovem trocas e reflexões sustentadas na tríade ensino, pesquisa e extensão.

Por que um Curso de Cinema e Audiovisual em Santa Maria?

A ligação de Santa Maria com o Cinema surgiu uma década depois da primeira exibição pública realizada em Paris, na França, em 28 de dezembro de 1895 pelos irmãos Lumière, os inventores do Cinematógrafo e considerados os pais do Cinema. A data em questão, 5 de dezembro de 1909, é identificada como o dia em que ocorreu a primeira filmagem em Santa Maria. O vídeo “Cerimônias da inauguração da catedral de Santa Maria”, gravado pelo cineasta alemão Eduardo Hirtz, com 3 minutos e 43 segundos de duração, mostra a saída da missa na catedral seguida por vistas da movimentação de pessoas em torno da Estação Férrea da cidade.

Após esta data histórica para a cidade, o Theatro Treze de Maio, importante palco da cidade, passou a realizar exibições mais frequentes de filmes. Segundo o jornalista Marcos Borba, em 1911 surge o Cine-Teatro Coliseu, em 1922 o Cine Independência, em 1935 o Cine Teatro Imperial. Nos anos de 1930, ocorre a consolidação das salas de cinema na cidade, que proporcionaram exibições diárias de filmes nacionais e internacionais.

Na década de 1950, Edmundo Cardoso, juntamente com outros personagens da cultura santa-mariense, funda o Clube de Cinema de Santa Maria. As projeções semanais eram realizadas na Biblioteca Pública, onde atualmente é o Theatro Treze de Maio, e eram acompanhadas de debates. O Clube de Cinema de Santa Maria inaugura a vocação da cidade pelo cineclubismo. O interesse do público santa-mariense pela sétima arte desenvolveu-se acompanhando o crescimento da cidade e também da própria abrangência e importância que o Cinema começava a ter em todo Brasil.

O Cineclube Lanterninha Aurélio foi fundado em meados de 1978 por estudantes da UFSM, e é um dos cineclubes mais antigo em funcionamento do Rio Grande do Sul. O cineclube foi batizado de “Lanterninha Aurélio” em homenagem ao lanterninha Aurélio de Oliveira Lima, que trabalhou no Cine Imperial, de Santa Maria, de 1935 a 1975. Outros importantes cineclubes foram o Otelo Cineclube, realizado pelo Sindicato dos bancários de Santa Maria e região de 1995 até 1999 e o cineclube da UFN, que acontecia uma vez por semana e era desenvolvido por alunos dos cursos de Comunicação Social.

Foi ainda na década de 1960, contudo, que começaram a surgir as primeiras produções locais de cinema. “A Ilha Misteriosa”, de 1962, do cineasta José Caneda, tornou-se o primeiro filme de ficção produzido na cidade. O filme de Caneda iniciou o primeiro grande período de produções cinematográficas locais. No ano seguinte, 1963, “Os Abas Largas”, de Sanin Cherques, foi rodado em Santa Maria e arredores. Atualmente, o filme conhecido como o primeiro do gênero faroeste no estado do Rio Grande do Sul é considerado uma relíquia do cinema local e estadual. No final desta mesma década, em 1969, destaca-se o filme de curta-metragem em 8 milímetros “Amor Desamor”, do cineasta Sérgio Assis Brasil, que viria a ser um dos grandes nomes do cinema local.

Com o início dos anos de 1970, começou o segundo grande momento da produção cinematográfica local. Com a popularização das câmeras Super 8,

passam a surgir inúmeras produções, destacando nomes como Sérgio Assis Brasil e Luiz Carlos Grassi. A década foi de intensa movimentação audiovisual, além dos curtas, destacaram-se também a produção de videocliques para bandas locais. Toda essa efervescência dos anos de 1970 em torno do Super 8 tornou-se tema, em 2005, de um documentário, o “Super 70”, dirigido por Luiz Alberto Cassol, que buscou recuperar imagens e depoimentos em torno do que podemos chamar de um movimento cinematográfico local, algo de extrema importância para a memória audiovisual da cidade.

Da geração “Super 70”, destacamos Sérgio Assis Brasil e seu longa-metragem “Manhã Transfigurada”, rodado no ano de 2002, mas lançado somente sete anos depois, quando o diretor já havia falecido. O drama foi o primeiro longa-metragem santa-mariense, independente e com produção totalmente local. “Manhã Transfigurada” é um marco para a história do cinema de Santa Maria. O filme, que estreou no Festival de Cinema de Gramado de 2008 e, no ano seguinte, em salas de cinema no Brasil, ajudou a colocar Santa Maria no cenário do Cinema brasileiro.

Também foi na década de 1970, mais especificamente nos dias 16, 17 e 18 de outubro de 1975, que Santa Maria iniciou-se no mundo dos festivais de Cinema. Luiz Carlos Grassi coordenou o Festival Regional do Filme Super-8, como discorre a jornalista Marilice Daronco: Santa Maria foi a primeira cidade gaúcha a realizar um festival dedicado a filmes nesta bitola. Só há registros do surgimento de outro festival superoitista no Estado dois anos depois, em Porto Alegre. Para concorrer no festival, vieram filmes de estados como Maranhão, Pará e Amazonas. Só do Rio de Janeiro, foram 12. Do Rio Grande do Sul, participaram curtas metragens de Santa Maria, Porto Alegre, Novo Hamburgo, Santana do Livramento, Ijuí e Santo Ângelo, o que demonstra que não havia filmes nessa bitola apenas na Capital.

Pela trajetória como diretor, Luiz Alberto Cassol é outro nome da cidade que se destaca na produção audiovisual. Desde os anos de 1990, o diretor de

cinema tem atuado em inúmeros projetos. Destaque para: Janeiro 27, documentário que traz depoimentos de pais e sobreviventes da tragédia da boate Kiss na cidade de Santa Maria, ocorrida em 27 de janeiro de 2013 e que vitimou 242 jovens; Edmundo: uma vida multifacetada, documentário sobre o teatrólogo santa-mariense Edmundo Cardoso, exibido na Mostra de Longas Gaúchos do Festival de Cinema de Gramado de 2015. Também foi diretor da segunda unidade de gravação da Serie Animal, dirigida por Paulo Nascimento, realizada pela Accorde Filmes, exibida no canal GNT, e do telefilme Animal, exibido no Supercine do canal Globo.

Além de trabalhar com Cinema e Publicidade, Cassol também atua em outras frentes que envolvem Cinema e Audiovisual. Foi presidente do CNC - Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros e da Cesma - Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria Ltda. Foi diretor do IECINE - Instituto Estadual de Cinema do RS e da Cinemateca Paulo Amorim, que pertence à Casa de Cultura Mario Quintana, na cidade de Porto Alegre. Integra o Grupo Ibero-Americano da FICC - Federação Internacional de Cineclubes.

Na virada do século, um outro festival passou a ser organizado em Santa Maria e coloca de vez a cidade no mapa do Audiovisual do Rio Grande do Sul e da América Latina. O Santa Maria Vídeo e Cinema é a entidade realizadora do festival de mesmo nome, o SMVC, evento realizado em Santa Maria entre os anos de 2002 a 2013 e que retoma suas atividades no ano de 2017, voltando a apresentar mostras competitivas, regional e nacional, em 2018. Com o principal objetivo de democratizar o acesso do público ao Audiovisual e sob a coordenação do diretor Luiz Alberto Cassol, foram organizadas 13 edições do SMVC. Em nove delas, as produções selecionadas foram exibidas ao mesmo tempo no Theatro Treze de Maio e na Praça Saldanha Marinho, no centro da cidade, com acesso livre e gratuito ao público. Nos últimos três anos, também visando atingir a um público maior, houve a transmissão integral de toda a programação do festival via web.

A programação do festival sempre ofereceu oficinas ligadas a temáticas do Audiovisual, como interpretação, direção de fotografia, direção, documentário, roteiro à criação de videoclipes. A capacitação dos jovens santa-marienses, aliada à diminuição dos custos dos equipamentos, certamente ajudou a fomentar a produção na área a partir de 2002.

Durante o festival, em algumas edições, ocorreu o Seminário Gaúcho de Cinema, que originou as diversas Cartas de Santa Maria, com reivindicações para o Audiovisual gaúcho e brasileiro. Além disso, parcerias com festivais e entidades nacionais e internacionais, como o Festival Internacional – Oberá em Cortos, de Misiones, Argentina, o Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros – CNC, a FICC – Federação Internacional de Cineclubes e o Fórum Entre Fronteiras, possibilitaram que o SMVC tornasse Santa Maria um polo de produções audiovisuais no interior do Estado e uma cidade referência em festivais fora dos grandes centros urbanos brasileiros.

Em 2012, foi criado outro festival na cidade. O CINEST, Festival de Cinema Estudantil, buscou incentivar a produção artística audiovisual no âmbito escolar, possibilitar a descoberta de novos talentos, oferecer um canal de divulgação desses trabalhos e troca de experiência entre os alunos e professores envolvidos. Além disso, objetivou-se exibir para o grande público as realizações audiovisuais produzidas nas escolas públicas e particulares de Ensino Fundamental (do 5º ao 9º ano) e Ensino Médio. A partir da edição de 2015, alunos de Ensino Superior também passaram a poder enviar trabalhos. Debates, exposições, oficinas e mostras de Cinema realizadas pelo CINEST são totalmente gratuitas e abertas ao público. O evento vem ocorrendo anualmente e já está se consolidando no calendário cultural da cidade.

Outro espaço para a sétima arte é a Mostra Internacional de Cinema de Santa Maria, que tem sido realizada desde 2014. Nas duas edições, proporcionou a exibição de filmes internacionais ao público santa-mariense. Essa mostra também é organizada pelo SMVC, com apoio da UFSM e da Associação dos

Professores Universitários de Santa Maria (APUSM). O evento possibilita, também, debates com profissionais envolvidos com as produções.

Cabe destacar ainda a Mostra Integrada de Produções Audiovisuais MIPA, realizada anualmente pelos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da UFN que, há seis anos, busca formar público e gerar reflexões a partir dos temas levantados pelas narrativas apresentadas a partir de trabalhos produzidos por acadêmicos de graduação e pós-graduação da instituição. Para estimular os adolescentes e jovens de Santa Maria a se interessarem pelo audiovisual e produzirem conteúdo, há 22 anos existe uma organização não governamental na cidade: a TV OVO. Trata-se de uma associação sem fins lucrativos criada em 1996 e que ocupa espaço importante na formação audiovisual de jovens, na produção de vídeos comunitários, curtas-metragens e no registro da memória santa-mariense. Visando interligar cultura, comunicação e Audiovisual, a TV OVO surgiu por iniciativa de Paulo Tavares e vem realizando oficinas e atividades cineclubistas em comunidades periféricas e escolas públicas de Santa Maria. Em duas décadas de história, a produção audiovisual da TV OVO é extensa. Destacam-se o projeto “Por Onde Passa a Memória da Cidade” que, desde 2008, registra a história de pessoas, ruas, bairros e distritos de Santa Maria, e curtas, “A semi-lua e a estrela” (2014) “Poeira” e “Frequências do Interior”, ambos (2015) aprovados em edital do governo do Estado. Além disso, muitos dos jovens formados nas oficinas da ONG hoje são profissionais do audiovisual. O coletivo também se dedica ao projeto Sobrado Centro Cultural, que está restaurando um casarão centenário da cidade para transformá-lo em um espaço de múltiplas artes, com ênfase no audiovisual.

Outra organização importante na cidade é a Estação Cinema - Associação dos Profissionais Técnicos de Cinema e Vídeo de Santa Maria, entidade de classe representativa do setor Audiovisual da cidade e região. Foi fundada em abril de 2002, com o objetivo de promover o debate e fomentar a prática do fazer audiovisual, e desde então realiza várias atividades de

intercâmbio e valorização dos profissionais técnicos da área.

Visando promover a articulação entre os entes públicos e privados para fomentar a produção audiovisual na cidade, a Film Commission de Santa Maria foi instituída via decreto municipal em novembro de 2014. Entre os objetivos dessa comissão está a possibilidade de facilitar a produção Cinematográfica e Audiovisual em Santa Maria, atrair investidores, internacionalizar o que tem sido produzido na cidade, bem como dar apoio e sustentação às atividades cinematográficas no município. Estimular a formação de novos profissionais para o setor também está entre as metas da comissão. Integram a comissão o titular da Secretaria Municipal de Cultura, representantes da Secretaria de Turismo e da Santa Maria Convention Bureau, ONGs, empresas produtoras de audiovisual, instituição de Ensino Superior e da Estação Cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de um Curso de Cinema e Audiovisual na UFSM não surge apenas como uma demanda institucional histórica de docentes e discentes, técnicos administrativos e profissionais engajados na área de Artes e Comunicação. Mas também como uma demanda local e regional de produtores, entusiastas e comunidade em geral, fundada no histórico da cidade de Santa Maria, como pólo cultural e artístico, no centro geográfico do RS. Essa proposta de uma IES pública contribui naquilo que a UFSM se esmera, alicerçar o tripé ensino, pesquisa e extensão; e, talvez faça jus a denominação “Cidade Cultura” para o “Coração do Rio Grande”.

Jorge La Ferla

Es Profesor de la Universidad del Cine y Jefe de Cátedra de la Universidad de Buenos Aires. Licenciado de la Universidad de París VIII-Vincennes, Magíster en Arte y egresado del Programa para Graduados del Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Pittsburgh (Estados Unidos). Es investigador en Cine, Video y Arte Digital, actuando como conferencista y curador de muestras de arte contemporáneo, invitado en Américas, Europa y Medio Oriente. Ha editado más de cuarenta libros sobre el campo audiovisual, publicado más de setenta textos en la Argentina y en el exterior. Entre sus publicaciones son Cine (y) digital (Manantial, Buenos Aires, 2009) y neoTrópico Caja Negra y otros relatos, junto a Gerardo Suter (Laboratorio Arte Alameda, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 2018).

Felipe César Londoño

Profesor titular e investigador en diseño y tecnologías del Departamento de Diseño Visual de la Universidad de Caldas, Colombia. Actualmente es rector de la Universidad de Caldas. Es cofundador del programa Diseño Visual y ha sido director de Departamento, decano de la Facultad de Artes y Humanidades y director del Doctorado en Diseño y Creación. Director del grupo de investigaciones DICOVI, coordinador del ViveLab Manizales (en convenio con el Ministerio de TIC), LASO-Laboratorio de Emprendimiento Cultural del Eje Cafetero (en convenio con el Ministerio de Cultura), e Incubadora de Empresas Culturales. Es director del Festival Internacional de la Imagen, y coordinador del Postgrado Online en Artes Mediales, que se lleva a cabo entre la Universidad de Chile, la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina y la Universidad de Caldas.

Carlos Gerbase

Tem graduação em Jornalismo (1980) e doutorado em Comunicação Social (2003) pela PUCRS. Possui pós-doutorado em Cinema pela Universidade Paris III - Sorbonne Nouvelle (2010). Atualmente é professor titular da PUCRS, atuando no Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, com a disciplina Narrativas Tecnológicas. Academicamente, atua com os seguintes temas: cinema, séries de Tv, narrativa, literatura, tecnologia e linguagem. É roteirista e diretor cinematográfico desde 1978, tendo realizado oito longa-metragens e dez curtas. É escritor, com quatro trabalhos de ficção, duas obras ensaísticas na área do cinema e uma obra didática destinada ao ensino médio. Foi letrista, baterista e vocalista da banda de rock “Os Replicantes” entre 1983 e 2002. É cronista no jornal Zero Hora desde 2013.

Marcelo Raffo Tironi

Doctor en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile (2018) Becario CONICYT para Doctorado Nacional, 2013. Licenciado en Cine mención Dirección de Cine y Guión, Universidad de Valparaíso (2012). Profesor Auxiliar, Escuela de Cine, Universidad de Valparaíso, titular en la asignatura Taller de Integración (6to semestre). Investigador Asociado al Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso (CIA-UV). Realizador audiovisual y músico.

Eduardo Russo

Investigador en Cine y Artes Audiovisuales. Doctor en Psicología Social. Director del Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Profesor titular regular de las asignaturas Teorías del Audiovisual y Análisis y crítica, FBAUNLP. Ha dictado seminarios de posgrado en Doctorado en

Arquitectura y Diseño FADU-UBA, Maestría en Diseño Comunicacional (DiCom) FADU-UBA, Maestría en Cine y Teatro Latinoamericano FFyL-UBA, Especialización en Lenguajes Artísticos, Magister en Estética y Teoría de las Artes y Magister en Psicología de la Música, FBA-UNLP, Argentina. Autor de varias publicaciones, entre ellas, *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina* (Paidós, 2008) y *The Film Edge* (Teseo, 2010). Dirige la publicación académica *Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales* (FBAUNLP).

Francieli Rebelatto

Doutoranda em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense (UFF), onde realiza pesquisa sobre representação de fronteira territorial e de gênero no cinema contemporâneo produzido entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai. Docente de Fotografia no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-americana (Unila). Mestre em Ciências Sociais e graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela UFSM. Também estudou mestrado em cine-ensayo na Escuela Internacional de Cine y Television de Cuba (EICTV). É fotógrafa e realizadora audiovisual tendo dirigido e roteirizado diversos filmes e programas de televisão.

Marcos Borba

Jornalista e associado fundador da Oficina de Vídeo - TV OVO, em 1996. Doutorando do programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFSM. Roteirista, editor e diretor de diversos documentários, entre os prêmios recebidos estão melhor direção, edição e curta da Mostra Competitiva de Santa Maria e Região no 9º SMVC (Veloz), melhor curta da Mostra Competitiva de Santa Maria e Região no 11º SMVC (Qu4tro Mistérios do Rosário). Diretor, roteirista e editor do documentário "A Semi-Lua e a Estrela"

aprovado no edital 09/2012 da SEDAC. Produtor executivo do curta de ficção “Poeira”, aprovado no edital PRO-CULTURA RS - 12º Prêmio IECINE e do documentário “Frequências do Interior” aprovado no edital 16/2013 da SEDAC. É ministrante de oficinas de realização audiovisual da TV OVO.

Cássio dos Santos Tomaim

Jornalista e Doutor em História pela UNESP/Franca (2008). Atualmente atua nos Programas de Pós Graduação em Comunicação e em História, ambos da UFSM. É Professor Associado I do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo. Áreas de interesse: História e Cinema, Filme Documentário, Teorias da Comunicação, História do Jornalismo e Jornalismo Cultural. É autor dos livros “Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis” (INTERMEIOS & FAPESP, 2014) e “Janela da Alma: cinejornal e Estado Novo - fragmentos de um discurso totalitário” (ANNABLUME & FAPESP, 2006).

Gabriel Szollosy

Como cineasta de su filmografía se destaca: DOMINGUEANDO (Librecine, 3J+1BT), 2001, premio Félix Oliver, mejor documental y mejor película uruguaya, Cinemateca - STALIN CITY CANTATA (Librecine, 3J+1BT), 2006 adquisición Universidad Centro Europa - EL OTRO CAMINO (Kelon Media, Arte, ZDF, Librecine), 2008 Fipa d’Or, Biarritz- EL DESTELLO,(Librecine), 2011 mejor película uruguaya Atlantidoc - ADAGIO (Librecine) 2013, mejor película uruguaya Atlantidoc. Como docente: desde 2010 Szollosy viene realizando su taller “POÉTICA DE LA REALIDAD” en diferentes países de Latinoamérica.

Diana Cuellar

Doctoranda en Investigación de Medios de Comunicación, Universidad Carlos III de Madrid, España, magister en Comunicación, Universidad Federal de Rio de Janeiro, Brasil, máster en Documental de Creación, IDEC – Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España y comunicadora social – periodista, Universidad del Valle. Investigadora en Tecnologías de la Comunicación y Estéticas Media y Comunicaciones Socio-Culturales, Producción Audiovisual y Enseñanza del audiovisual. Recibió el premio Mejor Video Nacional de Experimentación, Festival Cinetoro (2012) y ganador sección documental del 11º Festival de Cine colombiano de Barcelona: La Diáspora, Imago & Mundi (2014).

Maria Cristina Tonetto - Kitta

Doutora em Ciências da Comunicação na Universidade da Beira Interior, Portugal (2017). Mestre em Integração Latino-americana pela UFSM (2006), linha de pesquisa Cinema e História. Graduação em Jornalismo pela UCPEL (1986). Professora do curso de Jornalismo da Universidade Franciscana - UFN, tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Cinema. Organizadora dos livros “O Olhar Feminino no Cinema” (2011) e do “Olhar Feminino no Cinema Hispano-americano”, (2015). Realizadora e produtora audiovisual. Organizou e implementou a TV Unifra (2008) e criou e implementou o curso de especialização em Cinema na UFN, em março de 2011.

Nara Cristina Santos

Pós-Doutora em Artes Visuais UFRJ (2012) e Doutora em Artes Visuais UFRGS (2004), com Estágio Doutoral na Paris 8 (2001), França. Professora do DAV/CAL/UFSM (1993-) atua no Mestrado e Doutorado em Artes Visuais/PPGART e graduação em Artes Visuais. Pesquisadora na área de Artes Visuais, História,

Teoria e Crítica, e Curadoria na Arte Contemporânea, com ênfase transdisciplinar em Arte, Ciência e Tecnologia. Coordenadora do PPGART (desde sua implementação em 2007 até 2011). Lidera o grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq, coordena o LABART/UFSM, dirige o FACTORS. Avaliadora Institucional para área de Artes no INEP/MEC (2007-2015). Integrou o Colegiado Setorial de Arte Digital/MINC. Consultora da CAPES na área de Artes. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte/CBHA e da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas/ANPAP, que presidiu em 2015-2016.

Andreia Oliveira

Doutora em Informática na Educação/UFRGS e Université de Montreal/UdM/Canadá. Coordenadora do LabInter (Laboratório Interdisciplinar Interativo)/UFSM, líder do gpc.InterArtec/Cnpq, Artista multimídia e pesquisadora com experiência nas áreas de arte e tecnologia, subjetivação contemporânea, sistemas interativos, tecnologias criativas; bem como em produção de projetos culturais e educacionais. Professora no DAV/UFSM, atua na graduação em Artes Visuais, no PPGART e no PPG Tecnologias Educacionais em Rede. Coordenadora do PPGART CAL/UFSM (2015-atual) e coordenadora do Curso de Especialização TICS aplicadas à Educação CAL/UFSM (2011 a 2014). Membro do Colegiado de Arte Digital/MinC e Conselheira suplente do CNPC/MinC (2012 a 2014). Membro da Diretoria da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas/ANPAP (2015 a 2016).

Gilvan Dockhorn

Doutor em História das Sociedades Ibero Americanas pela PU-C-RS (2004). Pós doutoramento no Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, Portugal (2013-2015). Professor do Departamento de Turismo, CCSH/

UFSM. Colaborador do PPG Patrimônio Cultural/UFSM. Atua nos cursos de graduação em Gestão de Turismo e Agronegócio. Dedica-se aos seguintes temas: Brasil, história e política; golpe e regime civil-militar no Brasil; transição política no Brasil e em Portugal; violência do aparelho de Estado (em regimes democráticos e autoritários); memória, pertencimento e identidade; meios de comunicação de massa em contextos de democracia e ditadura; cultura e socialização da cultura; história recente; produção e distribuição de cinema e conteúdo audiovisual; cineclubismo e a relação do cinema e audiovisual com a construção do conhecimento. Coordenador do Cineclube da Boca, UFSM.

Luiz Carlos Flores Grassi

Luiz Carlos Flores Grassi, graduado em Jornalismo em 1977/UFSM. Lecionou no Curso de Comunicação Social de 1978 em diante. Foi chefe de departamento e coordenador do curso por 7 anos. Em 1981 estudou cinema nos Estados Unidos nas universidades de Pittsburgh e Kansas. Aposentou-se em 1988 como Professor Titular de Cinema. Especialista em cinema pela Universidade Franciscana (primeira turma). Diretor de cinema desde 1971 quando se iniciou com o super-8. Hoje atua no cinema digital com mais de 16 curtas metragens realizados.

Neli Mombelli

Formada em Jornalismo (Unifra), é doutora em Comunicação Midiática (UFSM), trabalhando com ênfase nas temáticas voltadas para identidade, documentário, políticas públicas, audiovisual, memória e comunicação comunitária. Integra o grupo de pesquisa Moviola - Laboratório de Estudos, Pesquisas e Produção em Memórias e Narrativas Audiovisuais. É professora do curso de Jornalismo da Universidade Franciscana, está coordenadora geral da TV OVO (associação sem fins lucrativos que trabalha

com formação e produção audiovisual em Santa Maria), além de ser realizadora audiovisual, atuando como diretora, produtora e montadora, e desenvolver projetos na área de produção cultural.

Luciane Treulieb

Graduada em Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo/UFSM (2007) e mestrado em andamento na Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. Atualmente é editora-chefe da Revista Arco, publicação institucional da UFSM com foco no jornalismo científico e cultural. Atuou como jornalista na Agência de Notícias da Universidade Federal de Santa Maria. Tem experiência na área de Produção Audiovisual, com ênfase em Documentários, e na área de Jornalismo, com ênfase em jornalismo científico e jornalismo de revista. Dirigiu o documentário “Depois daquele Dia” (2018).

Carlos Donaduzzi

Artista Visual. Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/UFRGS, bolsista CAPES. Integrante do Grupo de Pesquisa Processos Híbridos na Arte Contemporânea/CNPq (UFRGS) e Grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq (UFSM). Atuou como artista visual no projeto Neuroarte: museu itinerante de neurociência, arte e tecnologia, bolsista de desenvolvimento tecnológico e industrial - B do CNPq (2015-2017). Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGART/UFSM, bolsista CAPES. Participa de exposições coletivas e individuais desde 2012, com trabalhos nas áreas de fotografia, vídeo arte e audiovisual.

Muriel Paraboni

Cineasta e artista visual multimídia. Formado em comunicação, com especializações em cinema e artes, é mestre em poéticas visuais com ênfase em Arte e Tecnologia pelo PPGART/UFSM. Sua produção é marcada pela experimentação de linguagem, perpassando uma variedade de suportes, tais como pintura, objeto, fotografia, instalação, vídeo e cinema. Participou de mais de 30 mostras coletivas desde 2010, em cidades como Porto Alegre, Pelotas, Novo Hamburgo, Caxias do Sul e Santa Cruz do Sul, realizando em 2016 a exposição individual “Terra”, no Centro de Artes e Letras - CAL/UFSM, em Santa Maria. Seus filmes e vídeos vêm sendo exibidos em países como EUA, Inglaterra, França, Alemanha, Suécia, Áustria, Portugal, México, Argentina e Espanha, recebendo diversos prêmios.

