

NÚMERO ERO

año 0 - número 0 - dic. 2010

Revista del Centro de Estudiantes
provisorio de la Universidad del Cine



SUMARIO

- 1 Editorial
- 2 Organización Provisoria del Centro de Estudiantes
- 3 Pasaje al Acto I Eric Barenboim
- 4 Noruega I Agustín Mendilaharsu
- 8 Jorge Aaton es el fuera de campo I Martín A. Loewenthal
- 9 Poema Nº 0 de mi Oda a la industria cinematográfica | Eric Barenboim
- 10 Elogio del cine-monstruo I Jean-Louis Comolli
- 14 El cine en entredicho I José María Áviles
- 15 Entrevista a Hernán Khourian I Vagner M. Whitehead
- 18 El situacionismo, entre la crítica y la composición I Ariel Pennisi
- 21 Sergei Paradjanov en imágenes
- 22 Noticias del CEUCINE
- 24 Ley de Medios: Nuevas perspectivas | Lucas Peñafort
- 25 El autorretrato como modelo de lectura de la imagen I Ariel Nahón
- 26 Sobre el cine clásico y la producción actual I Sebastián Schjaer
- 27 Sharunas Bartas: poesía de lo real I Lucas Peñafort
- 28 El intermedio digital en la post producción I Manuel Bascoy
- 30 La caída del valor de la información técnica I Diego Flores
- 35 Las aventuras de Saussure y Amigos I Matías Poggini

Agradecemos especialmente a Jorge La Ferla por cedernos la traducción al español del texto "Elogio del cine-monstruo" de Jean-Louis Comolli.

STAFF

EDICIÓN

Ivana Castagnetti
Andrea Dardón
Lucía Fink
Martín A. Loewenthal
Ariel Nahón
Lucas Peñafort
Matías Poggini

COLABORADORES

José María Áviles
Eric Barenboim
Manuel Bascoy
Jean-Louis Comolli
Diego Hernández Flores
Hernán Khourian
Martín A. Loewenthal
Agustín Mendilaharsu
Ariel Nahón
Ariel Pennisi
Lucas Peñafort
Matías Poggini
Sebastián Schjaer

CONTACTO

Para recibir esta revista en
formato PDF, escribir a:
revista.ceucine@gmail.com

Para conocer sobre las
actividades del Centro de
Estudiantes:
ce.ucine@gmail.com
www.ceucine.com.ar
ceucine.foroargentina.net



Fotocopie y comparte
Proteja el medio ambiente
Recicle las ideas
Disfrute el copyleft

EDITORIAL

NúmeroZero emerge como un espacio en continua construcción, *Zero* es un conjunto vacío que espera ser llenado. Esta publicación parte de una iniciativa de los alumnos del reciente Centro de Estudiantes provisorio, y es en *Zero* donde encontramos el punto de partida del cual podrán surgir infinitas ramificaciones. Esta revista reúne aportes y reflexiones críticas de nuestro campo de estudio: cine, video, fotografía, documental, ficción, animación, teatro y literatura.

Sin dudas nos mueve una cierta cuota de inconsciencia. Muchos dijimos, el primer día, que era una auténtica locura editar esta revista en medio de los exámenes finales, sin apoyo económico, y cerca de la llegada de fin de año que nos separa con la partida de cada quién a sus geografías de origen.

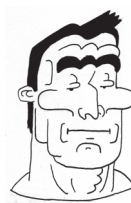
Nuestra publicación es posible gracias al apoyo teórico-militante de los estudiantes y de destacadas personalidades del quehacer audiovisual. Sobre la marcha se fueron sumando valiosos aportes y visiones de alumnos, docentes y destacados teóricos. Agradecemos especialmente a Jean-Louis Comolli, Jorge La Ferla, Hernán Khourián, Diego Hernández Flores, Agustín Mendilaharsu y Ariel Pennisi por su entusiasmo y generosidad, así como a todos los alumnos que colaboraron.

Esta revista busca ser un espacio de difusión y debate de las problemáticas del audiovisual, y así convocar las presencias y pensamientos que habitan la Universidad. Los estudiantes sentimos que tenemos mucho para decir, y que nuestro paso por la universidad no puede quedar indemne, queremos arriesgar y experimentar en nuevas plataformas, implicarnos y actuar de manera directa en la sociedad.

Definir los nuevos paradigmas sobre la base de la prueba y el error está en nuestras manos. Al igual que los alquimistas, es necesario ensuciarse con el barro, inventar máquinas aparentemente inútiles, mezclar probetas y producir explosiones, o quizá bellos colores; después de todo, es a estos magos, científicos locos y soñadores, a quienes debemos el cine.

NúmeroZero está llamada a ser una creación colectiva cuyas entradas se encuentran abiertas para el debate y la participación. Esperamos pronto recibir los aportes e inquietudes de todos.

Los editores.



KVLESHOV
РОИС СЛАД
АРЯОВАЦИОН

ORGANIZACIÓN PROVISORIA DEL CENTRO DE ESTUDIANTES

- 1) Este sistema de organización funciona de forma provisional; su objetivo es mantener un orden hasta el momento en el cual entre en vigencia un Estatuto de Centro de Estudiantes oficial.
- 2) Este sistema provisional contempla tanto la prioridad de desarrollar un Estatuto como la necesidad de desarrollar otros proyectos, tanto de corto como de largo plazo.
- 3) El sistema provisional consiste en la división del trabajo entre los estudiantes por comisiones; en la medida en que existan propuestas (las propuestas son tanto problemas a resolver de diversa índole como proyectos a futuro) concretas y estudiantes dispuestos a trabajar en dichas propuestas, se conformarán comisiones, cada una encargada de una propuesta a desarrollar.
- 4) Todas las comisiones son abiertas para todos los estudiantes. Ninguna comisión puede prohibir la participación de ningún estudiante. Todos los estudiantes pueden participar en la comisión que deseen.
- 5) Una Comisión de Coordinación se encargará de la coordinación de todas las comisiones, así como de la coordinación de asambleas y reuniones con las distintas autoridades de la Universidad.
- 6) La Comisión de Coordinación tiene la obligación de informar y comunicar a todo el estudiantado mediante los medios del sistema (mail, blog, foro virtual, otros que se definan) fechas y horarios de dichas reuniones y asambleas.
- 7) Todas las comisiones tienen la obligación de comunicar a todo el estudiantado mediante los medios del sistema fechas y horarios en los cuales se reunirán a trabajar.
- 8) Todas las comisiones tienen la obligación de comunicar mediante los medios del sistema todo el estudiantado el desarrollo de su trabajo.
- 9) Cada comisión tiene el derecho de elegir sus propios voceros para cualquier reunión en la que participe.
- 10) Una Comisión de Estatuto se encargará de desarrollar un Estatuto de Centro de Estudiantes.
- 11) En tanto y en cuanto haya estudiantes dispuestos a trabajar en una propuesta en particular, se podrá conformar una comisión para tratar la propuesta.

PASAJE AL ACTO

Sobre el Centro de Estudiantes

Por **Eric Barenboim**
ericbarenboim@gmail.com

Escribir sobre un Centro de Estudiantes de la Universidad del Cine, actualmente, es como escribir sobre dragones. En efecto, podemos discutir mucho sobre dragones: sobre el imaginario existente en torno a ellos, sobre una historia de dicha ficción. Podemos explicar qué es un dragón, aunque jamás hemos visto uno.

Sabemos que hubo varios intentos de conformar un Centro de Estudiantes en la FUC; si uno pregunta, las respuestas rondan dos o tres variables. Que Pablo Trapero hizo un Centro. Que una vez hasta hubo elecciones y después se disolvió. Ahora bien, esto motiva varias preguntas. En primer lugar, ¿por qué hubo en el pasado necesidad de un Centro? En segundo lugar, ¿por qué nunca se concretó?

Actualmente, muchos estudiantes sentimos la necesidad de un centro. A medida que converso con más gente, noto que la mayoría de mis conocidos concuerdan en que hace falta; como si actualmente existiera un espacio vacío que debería ser ocupado por un Centro. Podemos preguntarnos: ¿por qué tanta gente siente la necesidad de un centro actualmente? Y más aún: ¿qué es un Centro de Estudiantes realmente, cómo funcionaría en la FUC?

Trato de imaginar respuestas posibles. La Universidad del Cine cumplirá pronto sus 20 años. La cantidad de estudiantes que concurre actualmente supera ampliamente la cantidad inicial. Se proyecta un crecimiento. Es razonable, en esos términos, sentir que hace falta esa estructura organizativa dentro del estudiantado. Cada vez hay más estudiantes, y cada vez se conocen menos. Quizás hace falta ese espacio para hacernos sentir que como estudiantes no sólo pertenecemos a la Universidad, sino que pertenecemos a nuestro propio grupo, el estudiantado. No significa eso que un Centro de Estudiantes tenga la banal función de reunión de amigos; en absoluto, significa que un centro tiene la capacidad de nuclear, tiene el poder para facilitar

la comunicación y el intercambio. Puede pensarse como el terreno fértil donde han de aflorar las grandes ideas del futuro.

Hay quienes dicen que resulta demasiado ingenuo suponer que un Centro de Estudiantes es siempre positivo y no va a generar conflicto. No lo sé; sólo sé que la Universidad, de un modo u otro, es de todos los que la conforman, y en especial, de los estudiantes. Es lógico, entonces, que los estudiantes se preocupen por su propia educación, por su propia Universidad, por el futuro de la misma. En 20 años el estudiantado ha sido (digamos) volátil, como una pluma en el viento. Es razonable que exista la sensación de que debe estructurarse una respuesta en la forma de un Centro, al menos para canalizar las opiniones personales de los muchos que somos.

Toma unos 15 minutos de diálogo entre dos estudiantes encontrar causas positivas y negativas suficientes para entender que un Centro sólo puede ser para mejor. No porque dichas causas tengan como consecuencia “la creación de un centro”, sino más bien porque siempre que se habla sobre el futuro, sobre la posibilidad de modificar el futuro, surge mucho entusiasmo. En las últimas semanas he hablado con mucha gente, y me he contagiado de un gran entusiasmo. Actualmente la FUC es una de las universidades de cine que más produce; sin ir más lejos, revolucionó el panorama del cine argentino. Mi sensación es que un espacio de unión y trabajo propio de los estudiantes en el marco de la Universidad del Cine puede derivar en que se siga revolucionando el campo audiovisual, y que se amplíe más allá de límites que hasta hace un tiempo sólo habíamos imaginado.

Noruega es una pieza teatral corta escrita por Agustín Mendilaharsu, no solo un docente destacado de la materia Guion I, sino también, uno de los dramaturgos-futbolistas más prolíficos de la escena porteña (la expresión de su rostro antes del partido lo dice todo). Este año, además de montar “Los Talentos” en el teatro ElKafka, fue, junto con otros dieciséis autores argentinos seleccionado para participar de un partido contra la selección oficial de escritores alemanes que tuvo lugar durante la última feria del libro de Frankfurt. Aquí les presentamos el texto que forma parte de una antología que reunió los trabajos de alemanes y argentinos que disputaron el match, publicado por la editorial Eloísa Cartonera. Como era de esperar, los muchachos no defraudaron y vencieron a los alemanes con un estrecho 1 a 0.



NORUEGA

De Agustín Mendilaharsu

En una mesa de un bar están sentados Lucas y Florian. Ambos con ropa de fútbol, transpirados y cansados. Rondan los 25 años. Lucas es morocho y menudo. Florian es rubio y corpulento. Habla con fuerte acento alemán. Su español es muy bueno; parece aprendido en España y afianzado en Buenos Aires.

LUCAS: Tu mejor partido desde que te conozco. La rompiste.

FLORIAN: Sí, yo también creo que jugué muy bien hoy.

LUCAS: Me tuviste de hijo. Yo jugué pésimo. Un desastre total.

FLORIAN: Tú siempre tienes gran concentración y conciencia de equipo. Hoy parecías desconcentrado y egoísta.

LUCAS: No me retes, encima...

FLORIAN: Pero es cierto.

LUCAS: Ayer me acosté tardísimo. No dormí nada. Fui a jugar con los compañeros de facultad de mi hermano.

FLORIAN: ¿Cuántos grupos de fútbol tienes ahora?

LUCAS: Cuatro. Los lunes, los de latín; miércoles, los de ayer; jueves, éste; y domingos, el ensamble barroco.

FLORIAN: Si juegas cuatro partidos semanales y te acuestas tarde...

LUCAS: Dale, Florian... Ayer, después del partido, fuimos a comer a lo de uno de estos pibes. Alquila una pieza en una casa enorme, con terraza y parrilla. Yo dudaba si ir o no, porque no es gente con la que yo tenga demasiada afinidad, son estudiantes de marketing. Los veo en la cancha una vez por semana.

FLORIAN: No hay mejor forma de conocer gente que el fútbol. Tú y yo...

LUCAS: Bueno, dejame seguir. Yo estaba decidido a irme temprano, porque hoy tenía un día complicado —y el partido. Pero de pronto, cuando me estaba despidiendo, cayeron unas noruegas que también viven ahí. Y me quedé hasta cualquier hora.

FLORIAN: Es un buen motivo.

LUCAS: Ojalá. Me fui a dormir a las cinco, borracho, con las manos vacías y un malhumor infinito. Una pelotuda la noruega.

FLORIAN: ¿La noruega?

LUCAS: Es que eran un grupo de cuatro cuando llegaron. Pero al rato, no me preguntes cómo, yo estaba solo en la habitación de una de las noruegas.

FLORIAN: ¿Puertas y luces?

LUCAS: Abiertas y prendidas, Florian. La mina es doctoranda en sociología. Su tesis es sobre proyectos de fútbol

como herramienta de inclusión social. Viene de estar medio año en África Central y ahora se queda otro medio acá.

FLORIAN: Suena interesante.

LUCAS: Sí, pero al minuto de hablar con ella, me di cuenta de que era una oligofrénica. ¿Viste esos europeos con ideas estereotipadas, que te dicen las boludeces máximas con el tono de quien te está revelando el nombre secreto de Dios?

FLORIAN: ¿Para qué te quedaste hasta tan tarde, entonces?

LUCAS: ...

FLORIAN: Estaba buena.

LUCAS: ¿Buena? No exagero ni un poco si te digo que es la mujer más linda que me dirigió la palabra jamás.

FLORIAN: Ah, acá se vuelven locos con cualquier rubia de ojos azules.

LUCAS: Tiene un pelo negrísimo, Florian. Y la piel, como perlada. Y los ojos de un color que nunca vi. Un gris amarillento. Como una pantera o un águila.

FLORIAN: Bueno, ¿entonces?

LUCAS: Hablábamos en inglés. Eso ayudaba, porque yo tolero mejor las conversaciones boludas cuando son en inglés. En inglés soy más sintético.

FLORIAN: Tienes que aprender alemán.

LUCAS: Alemán no pienso aprender.

FLORIAN: ¿Noruego? (Florian ríe solo durante un rato.)

LUCAS: La cosa es que, después de contarme lo que hacía ella, me preguntó qué hacía yo. Y me complicó, porque es una pregunta jodida para mí, viste que yo hago muchas cosas.

FLORIAN: Es comprensible que alguien que acabas de conocer te pregunte qué haces.

LUCAS: Bueno, pero yo no puedo dar una respuesta directa. Hice una enumeración. Le dije que ahora me gano la vida traduciendo textos científicos del italiano, del francés y del inglés, pero que no soy traductor, que lo hago de manera medio intuitiva. Le conté de los grupos que organizo.

FLORIAN: ¿Le dijiste que tocabas el corno francés?

LUCAS: Sí, dijo "how charming", o una mierda así. Le aclaré que lo hago como hobby, que no pienso ser músico, pero que me lo tomo muy en serio, que me junto a tocar. En general, le dije que nada de lo que hago es muy claramente una profesión, pero que todo lo hago con gran compromiso. ¿Y sabés lo que me dijo? Que soy el argentino típico. ¿Te das cuenta? Tantos esfuerzos por ser original, por contradecir los hábitos de mi época y de mi generación, tanta actitud quijotesca, una vida enfrentándome a la especialización pragmatista desde una pluralidad renacentista... y, para la boluda ésta, yo era el argentino típico.



FLORIAN: Yo creo que es una conclusión bastante original. (Ríe nuevamente.)

LUCAS: Escuchá lo que pasó después. De pronto, me pregunta qué lugar ocupa el fútbol en mi vida. Una pregunta estúpida, pero que me hizo pensar. Vos sabés que la mayoría de los argentinos juegan al fútbol desde muy chicos. Yo de chico odiaba el fútbol. Me gustaba estar solo. No es que no me llevara bien con la gente de mi edad, pero prefería estar solo. Me pasaba las tardes encerrado en la biblioteca, leía, dibujaba y escribía. Mi viejo nunca jugó al fútbol, pero me obligaba a ir a la plaza con mi hermano y los chicos del barrio. Todos iban con ropa deportiva y yo iba disfrazado de pirata o de cowboy. Y cuando empezaba el partido, yo invariablemente me escapaba y me trepaba a un árbol. Era un genio trepando, me gustaban las acrobacias a mí. Me instalaba en una rama alta y cómoda y, desde ahí, observaba todo. No el juego, que no me interesaba, sino los comportamientos, las personalidades. Imaginaba a mis amiguitos como personajes de las novelas que leía, de Verne, de Stevenson, de Salgari. Inventaba argumentos de películas de aventuras. Mi viejo me llamaba “El Barón Rampante”. No sé cómo no se preocupaba. Supongo que habrá pensado que, en su vida, no había sido tan grave no jugar al fútbol. Siempre fue un tipo muy bondadoso y muy inteligente, mi viejo.

FLORIAN: ¿Cuándo empezaste a jugar?

LUCAS: Lo mismo me preguntó la noruega. No sé exactamente, pero fue hacia fines de la escuela primaria. Hasta ese momento, yo siempre había creído que mis juegos en soledad eran más intensos que esa pavada del fútbol. Pero en algún momento, mis recursos de Robinson se empezaron a agotar, y noté la alegría que tenían los pibes cuando volvían del fútbol, y vi que ahí había algo muy vital, y que me lo estaba perdiendo. Así que un día saqué fuerzas no sé de dónde y aparecí en el potrero, vestido para jugar. Yo era muy respetado entre los chicos del barrio, como alguien que lleva una bandera distinta pero la lleva con altivez, con carácter. Los pibes perciben esas cosas. Podrían haberme destruido, pero supongo que apreciaron la valentía de mi gesto y me protegieron. Yo decidí por mi cuenta ir al arco, porque me pareció que era el puesto que menos habilidad requería, y que ahí podía mantener ese lugar como de observador privilegiado. Y me fasciné con el juego y con el puesto. Aplicaba mis dotes de acróbata y era muy temerario. Me volví un buen arquero. Al tiempo me metí en un club y empecé a jugar en cancha de once. Pero era muy bajito y me cagaban a goles. Así que dejé el arco para siempre y comprobé que me gusta mucho más jugar de campo. (Pausa.) Hace poco descubrí que, de las mil cosas en las que estoy metido, ninguna me entusiasma más que jugar al fútbol. Que es la única actividad que siempre, en cualquier circunstancia, tengo ganas de hacer. Te digo que me preocupé. Pensé: “Bueno, si es así, tendré que dedicarme a esto, ser futbolista.” Obviamente lo descarté rápido: era una idea absurda. Pero me hizo pensar y llegué a una conclusión interesante: que me gusta tanto porque es algo para lo que no tengo demasiado talento. Para todas las demás cosas que hago, tengo una facilidad enorme: aprendo los idiomas y las gramáticas como si nada, tengo buen oído musical y quiero creer que buena prosa, comprendo sin dificultad los fundamentos de cualquier ciencia, memorizo prácticamente, sin proponérmelo, cada libro que leo... Jugar al fútbol, en cambio, me obliga a trabajar en contra de mi habilidad, como diría Fabián. Para hacer un papel mínimamente digno, tengo que dejar todo en la cancha. No puedo reposar en ningún talento. Me tengo que matar. (Pausa.) Todo esto le conté a la

noruega. Venía embadalísimo y de pronto me interrumpió y me dijo: “Es raro lo que pasa con la gente de tu clase social. Todos insisten en pensar su relación con el fútbol como algo particular, que los distingue de los demás... cuando para mí es tan evidente que es algo universal, que los iguala a sus compatriotas”. O sea, no me escuchó, ¿entendés? Ahí fue cuando acepté mi fracaso y decidí irme.

FLORIAN: No te enojés, Lucas, pero yo creo que tu noruega vuelve a tener razón. Y cómo. Veamos: con lo de “tu clase” se referirá al grupo al que yo también pertenezco: la burguesía ilustrada, o clase media intelectualizada, o como quieras llamarla, ¿sí?

LUCAS: Sí.

FLORIAN: Intento no ser valorativo sino objetivo, ¿eh? Casi todos somos agnósticos y antinacionalistas, nos cuesta sentirnos representados por los políticos, rechazamos de manera general los fenómenos de masas (o, como buenos progresistas, los toleramos en tanto expresiones de lo popular, pero no nos sentimos interpelados por ellos). Somos, como tú decías antes, renacentistas: lo masivo nos parece medieval y enemigo de nuestro objetivo, que es la afirmación de la individualidad. Un objetivo muy bello pero también peligroso, porque puede conducir al narcisismo o, directamente, a la locura. Para evitar eso, desde tiempos inmemoriales, el hombre recurrió a los rituales. Gracias a ellos, el enorme esfuerzo que implica la construcción de nuestra pequeña individualidad puede reposar y dejar lugar a la comunión con una figura más amplia y segura —de la que uno también forma parte responsablemente, pero de modo mucho más sereno. ¿Qué rituales? Uno pensaría en la religión o la política. Pero a tipos como nosotros, ¿qué nos queda? Aquí es donde aparece el fútbol. Fíjate qué interesante: cuando está regulado por instituciones, el fútbol no es muy distinto de las religiones o los partidos políticos: genera los mismos fanatismos y la misma barbarie. Pero las instituciones no han podido arruinarlo, porque vive menos en ellas que en la gente. (Pausa.) Yo, como tú, soy un intelectual. Trabajo con mi inteligencia y con mi discurso, y necesito darles reposo, como un herrero a su mano. No lo logro yendo a una iglesia o a un comité, donde entro en una polémica furiosa con lo que veo y oigo. Pero en una cancha de fútbol, a veces, ese reposo milagrosamente se produce. Hoy no se produjo para ti: tu equipo fue un archipiélago, y tú, una isla bien aislada. Por eso estás molesto. Mi equipo, en cambio, logró conformar esa rara inteligencia colectiva que es mucho más que la suma de las inteligencias individuales que la componen. Y yo logré la comunión con esa forma más amplia, a la que uno debe aportar responsablemente, pero en la que uno también puede descansar. Logré el milagroso, ansiado reposo. Por eso es que ahora me siento pleno. Físicamente agotado, y espiritualmente renovado.

Un silencio. Comienza a sonar un celular. Lucas hurga en su mochila.

LUCAS: Estos aparatos de mierda. Interrumpen cualquier conversación como nenes caprichosos.

FLORIAN: Contesta, Lucas.

LUCAS: Perdón. (Atiende.) Hola. (...) Sí, soy yo... (...) Of course I remember you. How are you doing, how was your day?

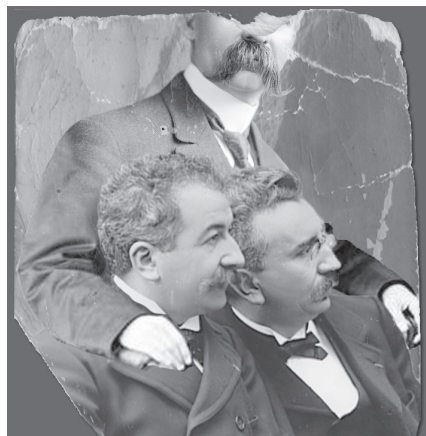
EL FUERA DE CAMPO ES JORGE AATON

Texto Por **Martín A. Loewenthal** - Ilustraciones Por **Matías Poggini**
mloewe@gmail.com m.n.poggini@gmail.com

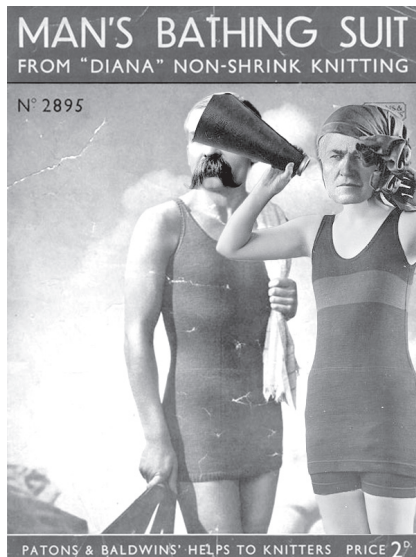
En el 2010 aparece una crítica en la sección de espectáculos publicada en la “Gazeta Wyborcza”, prestigioso diario polaco. El nombre del crítico es Jor Ton, y la crítica se destaca porque nombra escenas no vistas en la película, y debates polémicos entre el director y el productor. El crítico no es encontrado.

1949, Julian Dorrie encuentra un personaje nunca visto en su colección personal de los Lumière. El personaje lleva un sombrero y un mostacho pronunciado, se encuentra en el medio de los hermanos y los junta en un abrazo fraternal. Julian queda con la idea zumbando y comienza a indagar. Encuentra que el personaje era un trabajador de la fábrica del padre, Antoine Lumière, que confeccionaba lentes y cámaras. El nombre, que encuentra después de una infatigable búsqueda en el archivo Lumière es Jorge Aaton. ¿Quién es, entonces, Jorge Aaton? Se pregunta Julian. ¿Por qué abraza fraternalmente a los hermanos Lumière? La investigación continúa, se oyen historias de Aaton: gran trabajador, persona muy peculiar, poco hablador, de profusa concentración en su oficio. De lo que no hay duda es que estuvo presente en la filmación de 1895, “La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir («Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir»)”. Su figura destaca en las tres tomas.

La investigación de Julian se profundiza y lo lleva al otro continente: Estados Unidos se hace presenta en la escena del misterioso Aaton. Se encuentran datos de “John Aata”, un trabajador de la fábrica de Thomas Edison, los “Edison Laboratory”. La fecha es 14 de Marzo de 1895. Aata trabajo en la empresa desde 1880 hasta 1915, año en el que aparentemente muere. Existen rumores de que Paolo Cherchi Usai encuentra en 2003 un reportaje de 1899 en donde Edison agradece especialmente al señor Aata por sus colaboraciones e inventos aportados a la empresa. No existe una sola fotografía, y el teórico italiano, director de la National Film and



FRATERNIDAD ENTRE LOS HNOS. LUMIERE Y AATON - Habría causado rumores.



MALLA MASCULINA- Edison le roba cámara a Aaton en una publicidad de la época.

Poema Nº0 de mi *Oda a la industria cinematográfica*

Por **Eric Barenboim**
ericbarenboim@gmail.com

Sound Archive of Australia, no se atreve a confirmar su propio testimonio.

1922, El señor Jurgen Watton, primer protagonista de *Nosferatu* (película de F. W. Murnau) es cambiado súbitamente a último momento por Max Schreck, conocido actor alemán. Según Murnau, Watton era infilmable, su cuerpo escapaba al encuadre.

Xavier Cortiz, antropólogo, encuentra en Las Hurdes, región de España, una frase muy peculiar que llama su atención: "Si uno se la juega, se la juega", la firma, descifrada luego de un extenso estudio es JA. Pero quedan cosas ocultas aún sobre este acontecimiento, y es por esto que en un análisis realizado el 2 de Febrero de 1970 se definió como fecha estimativa que la escritura databa del año 1932. Pero lo más abstruso de toda la cuestión es que tales marcas impresas sobre una piedra tenían ciertas relaciones graficas con los escritos tallados en la piedra de Rosetta. La investigación fue abandonada.

"...12 de Octubre de 1960: Geólogos encuentran dibujos en unas cuevas ubicadas en Santa Cruz, cerca del Río Pinturas. Los dibujos son manos hechas por los primeros cazadores de guanacos, hace 9.300 años..."

"...3 de Abril de 2002: científicos encuentran grabados que cuestionan el inicio del cine. Varias manos están enmarcadas por cuadros que a su vez tienen perforaciones. El dibujo es una mano abriéndose y cerrándose, en una seguidilla de 10 cuadros..."

0.- la creación

En el primer día creó la luz y el cine

en el segundo, la cámara y el movimiento
y comenzó a experimentar

en el tercer día descubrió el sonido,
hizo claqueta y sincronizó

el cuarto día creó la locación;
pero como no hubo nadie para ir a chequearla

en el quinto día creó al equipo técnico
primero el director, después al df, y así
hasta llegar al meritorio, al bolo y al extra.

durante el sexto día creó a la gente
que por la calle se mete en plano,
a la construcción de "a la vuelta"
que nos arruina el sonido
y a la mesita de catering,

y rodó;
y el rodaje fue abundante y fructífero
y rodó
e hizo retomas;
cambió de lente
tomó ambientes
y rodó.

y el séptimo día

hizo la fiesta de fin de rodaje.

ELOGIO DEL CINE-MONSTRUO*

Por Jean Louis Comolli

Uno. El cine nació monstruoso ⁽¹⁾. Un arte impuro, decía Bazin. No es suficiente. Compuesto hasta lo imposible, convendría mejor la imagen de quimera. ¿El cinematógrafo nació como collage divergente de una cabeza de Meliès en un cuerpo de Lumière? Para cumplir con este destino contrariado, en este ser abiertamente bastardo se anudan y se combaten sin jamás excluirse enteramente, la energía del espectáculo y la tensión de la escritura por la vía de la atracción de feria, el telón pintado, el índice apuntando, la pantomima, la marca energética, la foto-coreo-grafía, el reloj a manivela, la óptica geométrica, el teatro de sombras, la cinta perforada, la gimnasia, la disolución de huellas, la producción de espirales, curvas y volutas, sin olvidar el fusil para condensar el tiempo de E.J. Marey... Gran fárrago de sueños sólo comprensible en los orígenes del cine.

En la errancia de esta confusión inicial con la energía que le es propia, el cine devora sus fronteras. Habitualmente se distingue entre cine documental y cine de ficción, se los opone, se los fija en géneros determinados. Quién recorra esa serie de luchas y batallas que llamamos "historia del cine" verá rápidamente que esta distinción es a menudo contradicha tanto en el sistema de obras cuanto en la práctica de los cineastas -iba a decir en su deseo-. Desde Vertov, Murnau o Flaherty hasta Kiarostami, pasando por Wells, Rossellini y Godard, lo más vivo de la energía cinematográfica circula entre los dos polos opuestos de la ficción y del documental para entrecruzarlos, entrelazar sus flujos, hacerlos rebotar el uno con el otro. Corrientes contrariadas de las que resultan bellos cine-monstruos, tal (entre cientos) Greed, Une sale Histoire, Out One o Route One, USA...

Dos. "A perverso, perverso y medio": la relación que se anuda, si es que efectivamente se anuda una, en el transcurso de la sesión entre un espectador y un filme, evoca más o menos el juego infantil de las cuatro esquinas. Estar donde el otro no espera que uno esté. Astucia, por supuesto, y por supuesto ingenuidad; por ambos lados. Doble sentido de la palabra "pantalla" -lo que se ve y lo que esconde-. Los filmes que alteran el juego o cambian de reglas hacen la partida más difícil. Es explícitamente el caso de aquéllos que nos propone Cens Ans de Réel bajo la divisa de "La Experiencia de los Límites" ⁽²⁾.

No se trata aquí de "límites" del cine, sino del único límite de las convenciones culturales. Lejos de ser transgredidas por la mezcla de géneros o la ambivalencia de los códigos, los "límites" del cine son por el contrario verificables, validados, reactivados. Para vivir una experiencia exterior y ya no sólo interior de tales "límites" es preciso salir del cine, cortar con él; cambiar no solo los códigos sino los mismos parámetros de la cinematografía, la inscripción verdadera, la articulación campo/fuera de campo, las que ya son efectivamente abandonadas por la imagería sintética; simulación aparente, pero en realidad verdadera salida de la escena cinematográfica.

Turba sin embargo ver hasta qué punto los filmes del programa Cent anos de Réel cada uno a su manera, perfecto cine-monstruo, se las ingenian para mezclar los géneros y los registros, enmarañar las pistas y las convenciones; complicar, en definitiva, el juego del espectador. ¿Por qué? ¿Por qué incomprensible satisfacción, con qué oscuro fin? El asunto es saber si la monstruosidad cinematográfica

*Este artículo fue publicado en la versión castellana de Ver y Poder, editado por Nueva Librería, Buenos Aires, 2008.

no manifiesta algún aspecto de una escondida verdad del cine.

Tres. Los comienzos son no solamente confusos; son ideológicos, son fantasmáticos. El cine ha sido soñado antes de ser fabricado y la parte de sueño nunca decreció. Al punto que todo cuanto inscribe el cine en un destino documental (la co-presencia de una cámara y de una escena, la inscripción verdadera) no resulta suficiente para anular esta simbología mayor que la hacen nacer de un mundo librado a los vértigos del imaginario. Cómo olvidar que el cine se fabrica a partir de una ficción-ciencia donde se atropellan trucos y astucias, invenciones imperfectas, máquina y mímicas aproximativas, los que, reunidos, forman el cuadro sintomático de una fantasmagoría general. Algo así como un realismo soñado.

Es entonces en un curioso encuentro de un taller de utilería y de un caballete de feria donde la máquina cinematográfica encuentra sus amarras. El destino industrial del espectáculo comienza entre convulsiones a la vez mágicas y científicas. Duplicidad fundadora. Circularidad laberíntica de una errancia ontológica del cine. La magia induce la máquina, que induce la magia. El “realismo” primitivo del cine apareció antes sólo cómo el esperado encantamiento de los cuentos de hadas. La salida de las obreras tenía la dimensión del despertar de bellas durmientes. La palabra “documental”, no está aún en uso (1877) (con “cinematógrafo” alcanza), pero la naturaleza en efecto documental de los primeros filmes no debe engañarnos: es exactamente en el temblor del sueño despierto como fueron vistos, en el estremecimiento ante la aparición de un simulacro artificial más fuerte que la realidad aparente. Una suerte de maquinismo sobrenatural, si se puede decir, capaz de reemplazar toda realidad no solamente a los ojos de un espectador único, un poco más delirante que los otros, sino a los ojos de todos, desde entonces partes de un conjunto cómplice, de una comunidad de testigos. Hay algo de monstruo en el recién nacido. En todas las épocas las sociedades se formaron, impuestas a sujetos y transmitidas por representaciones, pero en sus comienzos las representaciones cinematográficas adquieren a la vez el grado de realidad y el poder imaginario capaces de hacer bascular hacia el espectáculo a la sociedad que representan.

Ante el cine, el espectador naciente reconoce su deslumbramiento en el de los otros espectadores y este reconocimiento pasa por el miedo. Interpreto este miedo original (la escena-sesión primitiva del cine) como un temor ante un repentino aumento de las potencias de la representación que vemos introducirse en la parte invisible del mundo y de los seres, inscribir la esencia en la apariencia, revelar el secreto como el sueño, generalizar lo íntimo. Inicialmente inconsciente, este temor se vuelve consciente, es decir reconocido por casa uno como el de todos, en el transcurso de la sesión de proyección. De ese modo se confiesa manifiestamente como reacción al surgimiento de una nueva función social, de una nueva influencia de la sociedad.

Cuatro. Esta (artificiosa) ontogénesis del espectador de cine explica por qué más o menos siga siendo actualmente un doble del que era al comienzo, fascinado tanto por la puesta realista cuanto por la oferta ficcional. 1895: menos la invención del cine, pues, que la del espectador como sujeto del cine. Apenas nacido, ese espectador crece de golpe. Rápida iniciación al misterio de la proyección, al saber del juego y de las reglas. Toda esta toma de conciencia y de razón que construye rápidamente el iniciado,

que le hace renunciar a la ilusión total y contentarse con ilusiones parciales, no elimina sin embargo enteramente la infancia del espectador. ¿Cómo renunciar al fantasma? Y además; ¿no es otra ilusión la que hoy nos hace acomodar los efectos de realidad de los primeros Lumière -movimientos, velocidades, perspectiva, profundidad de campo, en una palabra: figuración analógica- aparte, por decirlo de algún modo, de la banalidad documental? Sí, olvidamos que lo que hacía efecto en esos efectos, era también su carga de magia, la misma imperfección de su “realismo”, la mezcla de analogía y de distancia al filtro del cual la imagen ortocromática y los saltos de la proyección interpretaban y transformaban toda realidad sensible. Esta diferencia en la semejanza, constituía la violencia misma de la representación ejercida sobre los primero espectadores, niños ante sortilegios.

Cinco. Este niño todavía existe. Quiere algo y lo contrario, realismo e irrealismo, efectos de lo real y efectos de ficción, verdadero y falso, verosímil e improbable. Fort/da. Lejos/cerca. El uno no funciona sin el otro. Opuestos cómplices (Lógica dialéctica ya presente en articulación campo/fuera de campo, disyunción conjuntiva de dos términos que se excluyen mutuamente pero que no logran efecto separadamente).

Existe un conflicto no resuelto en el monstruo infantil que sueña en cada espectador. En quien continuamente vibra la contradicción inherente al deseo de nunca detenerse en una u otra de las satisfacciones que espera. Este espectador tan insaciable cuanto inestable necesitaría que cada elemento se transformara en su contrario. La ficción en realidad, el realismo en fantasía, lo verdadero en falso, lo interior en exterior, el anverso en reverso, y esto en todo momento. ¿Imposible? Sin embargo son numerosos los filmes que aceptan este desafío. Se puede pensar, por supuesto, en *Close-up* de Abbas Kiarostami. O también en *To be or not to be*, de Ernest Lubitsch... ambas películas experimentan un placer particularmente pícaro en jugar a superar el deseo del espectador, deseo que a su vez es lúdico; a jugar a perderlo en un laberinto de mistificación y de efectos contradictorios. Perderlo para ganarlo mejor.

Seis. Zig-zag en la pantalla mental. Se trata a la vez de suspender y recomenzar con ese sueño contradictorio que liga el espectador al filme. Creer, no creer, volver a creer. Otra vez la figura mayor del vaivén. Ese movimiento oscilatorio parece regular toda gravitación cinematográfica: proximidad y distancia, plenitud y vacío, luz y sombra, parejas malditas todas ellas que no pueden evitar participar del conflicto puesto que es precisamente él quién establece el contacto en el cine. De marcar a borrar, de tomar a perder conciencia, zig-zag entre las modas antagónicas de la participación del espectador ante el filme.

Es que el acto de convicción vinculado a la relación cinematográfica no es un gesto simple. Ya he hablado del miedo del primer espectador. Este miedo da ánimo a la convicción. Creer da miedo. Temer hace creer. Para el espectador se trata a la vez de gozar del poder del cine y de protegerse de él. Puesta en funcionamiento de toda una cadena de negaciones. Sé perfectamente que se trata sólo de una imagen, pero de todos modos, la quiero... Sé perfectamente que no es el verdadero tren, pero de todos modos... Así hasta la negación de la imperfección, puesto que la representación cinematográfica no llega jamás a alcanzar la plenitud de una ilusión sin manchas ni fallas. Casi todo renguea, pero sin embargo marcha. ¿Y si esa marcha lo fuera a la medida de una renguera esencial? Ayer, fue el blanco y

negro, los saltos de la película, el mutismo, y para superarlo todo fue necesario apelar a un gran dispendio denegatorio. Hoy, son más bien las luces del espectáculo, cada vez más hermosas para ser verdaderas, demasiado verdaderas para no ser falsas, etc. Con toda evidencia cambiantes de un momento del cine a otro, determinadas por las respuestas tecnológicas que las alejan antes que las borran; tales carencias constitutivas son invariablemente investidas por el espectador como llamados, soportes y hasta motores de la creencia.

Siete. Si bien yo, espectador, nunca olvido que estoy separado de la escena, no ceso tampoco de querer abolir este corte (que define toda representación) por un transporte fusional que me proyectará sobre la pantalla para situarme, pese a todo, en el centro de la escena. No estar, para sí estar. No creer para creer aún un poco. Esto y su contrario. Este estado y su negación. Este lugar y su ausencia.

¿De qué manera conseguir el espejismo que muestra el mosaico de deseos del espectador? Es a este pedido que responden, mejor que otros los cine-monstruos. Respuestas a menudo refinadas, pero también por definición siempre paradójicas. La primera de esas paradojas se anuncia del modo siguiente: confusión de lo que es distinto y distinción de lo que es común. Véase por ejemplo que Robert Kramer inscribe al comediante de Doc's Kingdom en los encuentros reales de Route One, USA; mientras que Jean Rouch filma en cine-verdad Moi, un noir, un hombre real que se toma por actor que se confunde con un personaje que se introduce en la escena para mostrarse tal cual es. La contradicción fragiliza la escena y de ese modo reaviva el interés. Lo que pone en duda las referencias, mina las certezas -incluidas las marcadas hace un instante- se incluye sólo para volver a impulsar la convicción, afectándola de todas las dudas. Se trata de forzar los fuegos del deseo. Al cine no le gusta ni la paz ni la indiferencia. Este compromiso suyo para con el lado del mayor deseo, es quizás lo que ya no existe. Andar de un género a otro, tejer en la misma trama el hilo del documental y el de la ficción, evadirse de las referencias, extraviar la sapiencia -toda una serie de medios de prolongar el juego. ¿Y si no fuera sino el placer gozoso de la pérdida lo que mantuviera (todavía) el interés por el cine?

Notas / Elogio del Cine-monstruo

1. Publicado en el catálogo de "CINEMA DU REEL" Paris, Marzo de 1995.

2. Se trata del título de esta edición aniversario de "Réel" y del título de una sección que incluía uno de aquellos filmes "monstruos", por ejemplo Route One, USA. (Robert Kramer).

El cine en entredicho

Por **José María Avilés**
jma vilese@hotmail.com

Hace mucho que la tarea del cine documental dejó de ser la del mero registro de la realidad. ¿A dónde fue a parar el encanto de aquel trencito que irrumpió una tarde de 1895 en un salón de París? ¿Por qué ya no vemos el rostro de los obreros que dejan la fábrica...?

Películas como “Exit” (2008) y “Lunch Break” (2008) de Sharon Lockhart alumbran una respuesta: no alcanza con corroborar el mundo, para llegar a él hay que deformarlo. La disyunción entre realidad y ficción en el cine documental ha sido superada.

Hoy en día lo “real” fluye incansablemente en los noticieros de televisión y en los infinitos circuitos de las cámaras de vigilancia. Es sorprendente constatar como aún muchos televidentes se acercan a estas imágenes con la misma ingenuidad con la que aquellos espectadores de 1895 creyeron ver un tren abalanzándose sobre sus cuerpos, cuando éste era proyectado sobre la superficie de la pantalla. El cine documental enfrenta una encrucijada compleja: la realidad está saturada de registro. En estas circunstancias la tarea del cine documental -si quiere seguir siendo crítico con el mundo- es la de dismantelar lo real, es decir elaborar una sospecha en torno a la positividad del registro cinematográfico. En otras palabras, el cine documental tiene la “obligación de crear” (Comolli).

El Cinematógrafo como dispositivo técnico forma parte de uno de los grandes proyectos del siglo XIX, precisamente el de reproducir la realidad de forma mecánica y automática. En esta idea convergen el intenso desarrollo industrial y tecnológico de la época con el sueño megalómano de reproducir la realidad.

La reproducción mecánica y automática de la realidad tuvo su correlato histórico en el desarrollo

de las grandes fábricas y talleres de montaje que se esparcieron alrededor del mundo. Por otro lado, el cine como medio de expresión, desde sus inicios, tendría una fascinación precisamente por este mundo de maquinas. “la sortie des Usines Lumiere”, de los hermanos Lumiere, “Metrópolis”, de Fritz Lang.

Con “Lunch Break” y “Exit”, Sharon Lockhart se ubica en esta tradición, sin embargo, conciente de la complicidad entre ambas -técnica y expresión-, pone en práctica una política de la imagen que consiste en pervertir el dispositivo cinematográfico. ¿paranoia o lucidez...?

En “Lunch Break” la cámara se instala al interior de la fábrica, en el corredor donde los obreros almuerzan. Un único plano ralentado al máximo recorre este espacio en profundidad. Este pequeño intervalo que significa el “lunch break” se extiende y prolonga, mientras alrededor de los obreros las maquinas parecen esperar hambrientas el fin de dicha pausa. El ralenti transforma la duración real del plano secuencia permitiendo descomponer el movimiento. Se ha desenmascarado la discontinuidad que configura la continuidad del movimiento fílmico. Este procedimiento exige una detención de la mirada. El lazo ontológico entre la fabrica que no deja de rugir y la operación mecánica de la cámara se ha roto. Aquí ver y escuchar es apelar a otro modo de percibir y de actuar, es decir una acción ética. Como si a través del ralenti, Lockhart quisiera apresar eso que se suprime y fuga en el intersticio entre fotograma y fotograma, es decir la base de la ilusión cinematográfica, que en este caso bien podrían ser las complejas relaciones de explotación que se esconden en la cotidianidad del trabajo.

ENTREVISTA A HERNÁN KHOURIAN

Entrevista publicada en <http://e-terview.blogspot.com>
realizada por Vagner M. Whitehead, Associate Professor
of Art (New Media), Department of Art and Art History,
Oakland University.

*¿Cuándo empezaste a trabajar con video?
¿Por qué elegiste este medio?*

Empecé a trabajar en video en primer año de la Universidad porque era mucho más flexible todo y me permitió tener una mayor libertad e independencia para indagar cuestiones artísticas.

Aunque el video se refiere al aparto que usas para la creación de tus trabajos, el resultado final bien podría considerarse cine experimental e incluso documental experimental, ¿Podrías señalar alguna distinción entre estas categorías y tu trabajo? ¿Son importantes? ¿Dónde posicionás tu trabajo en una práctica más amplia de videoarte? Si es que lo hacés...

Nunca me preocuparon las categorías porque siempre me he esforzado por tratar de mantenerme al margen de esas clasificaciones. La idea es que hay algo a descubrir, un desafío que siempre queda abierto por más que lo querremos dominar y encasillar obligándonos a encontrar sus perspectivas alternativas. Además, yo utilizo los procesos creativos para darle cierta indeterminación a las situaciones, y a las acciones cierta libertad, y así, permitir a los que miren la obra imaginar las otras dimensiones posibles.

Los tres trabajos que he visto, Las sábanas de Norberto (2003), Puna (2006) y Esplín o errar o sin embargo (2007), podrían ser categorizados como video-retratos. En el primero, de su sujeto (y hasta cierto punto de la institución en la que vive), el segundo, de una región y su gente, y el último de un departamento y vos. ¿Te interesan específicamente estas áreas o aparecen naturalmente en tu trabajo?

Por lo general empiezo un proyecto pensándolo geográficamente, territorialmente. Tengo un deseo de descubrir algo lejano o desconocido, explorar, deambular perdidamente las zonas escogidas, como en *Áreas* (2000), o también en *Esplín o errar o sin embargo* (2007). En *Puna* (2006) obviamente esta más claro porque es una región en el norte de Argentina, pero *Las sábanas de Norberto* (2003), que es un retrato de un discapacitado, lo pensaba también como un recorrido espacial, un retrato del espacio (el hospital) que contenía una posible historia de sensaciones de Norberto y su imaginario. Por eso el sentido se fuerza en torno a las presencias, aunque también a las ausencias: cómo ver personajes en los paisajes o paisajes en los personajes.

Teniendo en cuenta la naturaleza fluida de tus trabajos ¿Cómo comenzás a trabajar en un proyecto? Por ejemplo, ¿cómo fue el proceso en Las sábanas de Norberto?

No sé bien cómo funciona, pero lo que sí creo, es que los proyectos que más me han hecho crecer son los que respiran una necesidad. En *Las sábanas de Norberto* lo que de alguna manera latía era que por primera vez iba a trabajar sobre un retrato, pero más que nada sobre un relato en donde la utilización de la palabra iba a tener un peso muy relevante por primera vez. La dación de sentido pasó a combinarse potencialmente entre palabra e imagen. En este video existe un diálogo secreto, no tanto entre el hilo invisible -abierto- y tendido hacia lo poético, lo indecible; sino un hilo de lo visible, que se aferra y hace sentido desatándose hacia algún lugar en apariencia más cercano.

¿Cómo negociás tu integridad como artista (me refiero a cómo y qué decidís presentar) con las problemáticas éticas potenciales de (i)representar a tus sujetos?

Mi tesis, *Áreas*, es del año 2000, y mi último trabajo *Memoria* es de 2010. Esos diez años fueron recorridos navegando(me) por mis ejercicios de indagación de lo poético, del paso del tiempo, de la articulación del azar, del plano; pero sobre todo por la observación y la superficie de lo real, explorando su duración, transparencia, opacidad, y su irremediable ética estética. Toda obra implica elecciones, exigencia, y compromiso por parte de su creador; pero cada vez rescato más la capacidad asociativa, intuitiva, y por momentos crítica de una misma realidad. Quizá lo indeterminado siempre termina cobrando, de alguna manera, un peso cada vez mayor en mis videos, y si se quiere, hay algo en ellos que subyace y que tiene que ver con suspender el sentido jugando en el límite de lo (re) presentado. Pero en definitiva, no creo que las cosas se puedan separar tan fácilmente, es más una zona de contagio.

Hay una sintaxis muy específica de tus videos; la manipulación de la velocidad, la yuxtaposición de las imágenes, y el trabajo del audio por capas. Otra estrategia recurrente es el corte súbito a pantalla negra. ¿Podrías hablar sobre eso? ¿Qué simbolizan estos cortes para vos? ¿Es un patrón común o en cada proyecto opera de manera distinta?

Hay algo en el circuito de intercambio simbólico o informacional que siempre me ha interesado. Es esta idea de crecimiento de lo insignificante, de lo obtuso, lo trivial, lo que se diluye en lo evanescente suspendiendo el sentido y volviéndolo intervalo. Incomodar o problematizar los puntos de vista del espectador, con distintos recursos como las interrupciones en negro o blanco, me sirven para darle lugar a cierta reflexión en su

imaginario.

La belleza no es usualmente asociada a la estética videográfica, pero vos lográs imágenes llamativamente bellas mediante el uso de la luz y la composición. ¿Cuál es el rol de la belleza en tu trabajo?

El punto de partida de *Puna* fue hacer un trabajo sobre la luz de esa región, que es el lugar del planeta donde más luz irradia el sol. La contemplación del paisaje (como los blancos en *Las Sábanas de Norberto*), su extraña luminosidad. En principio creo interesante forzar las lecturas y dejar solas a esas imágenes, entrar en su fantasmagoría para llegar hacia su composición, hacia sus sentidos. Creo que lo que se ve o lee en algunos de mis videos como bello tiene que ver con hallar otra dimensión temporal y visual encontrando tajos, intersticios en las realidades, para dejar que ellas depositen en nosotros esa desviación de mundo. Lo que circula en mis trabajos, finalmente, es la mirada, controlando las relaciones, pero buscando siempre el azar, que es lo imprevisible, lo que está vivo y se nos escapa y nos resiste permanentemente. Entonces, entre la evidencia de los acontecimientos y su apariencia, deviene una tensión entre descripción y narración. Un conflicto entre lo representativo y lo predicativo, aquello que se da a ver y aquello que se quiere decir o hacer pensar-sentir.

En puna hay una sola instancia donde el texto es traducido y ésta es la escritura en el graffiti de los nativos y los colonizadores encontrada in situ que dice, parafraseando: "Su nombre es Colón y él dice que nos está descubriendo". Otra vez, aquí, aparece el peligro de romantizar o exotizar al "otro", pero con esta traducción y con los turistas. Tengo la impresión de que querés subrayar la posición performativa de los nativos ¿Es ése el caso?



Toda imagen altera y secciona un espacio-tiempo. Quizá solo sea posible captar un gesto y a veces, muy insignificante, clasificarlo, ordenarlo, mutarlo, vigilarlo. En todo caso, esto es Foucault y la “Microfísica” del poder moderno, la cámara-mirada ejerce su control, por momentos, rechazando lo viviente. Digamos que lo que circula en Áreas, y también en Puna, es la mirada, controlando la relación en el espacio entre las partes (cámara, realizador, sujetos), haciéndose patente en su propia autopuesta en imagen (escena) enfatizada por el trabajo hecho con el (des)encuadre, en el sentido que tiene para Pascal Bonitzer, como desplazamiento del ángulo, excentricidad del punto de vista focalizando zonas muertas, vacías, estimulando, según el autor, cierta ironía y sadismo.

Esta posición performativa también es notoria por tu presencia en tus videos. Hay un juego, una curiosidad casi de niño en tus trabajos, donde parece que experimentás con tu cámara para ver cómo las cosas se ven grabadas. Esto es análogo a las prácticas tempranas de videoarte en EEUU... Un temprano Bill Viola me viene automáticamente a la mente, en especial con Esplín... ¿Cuáles han sido tus influencias, específicamente artísticas? ¿En cuanto a la literatura, el realismo mágico, tiene algún lugar en tu trabajo también?

No tengo ninguna influencia cuantificable, o en todo caso, siempre llegan tarde, cuando ya no las necesito tanto. Pero sí puedo hablar de una influencia buscada que está más ligada a tener una experiencia de mundo, un encuentro vivencial.

Esplín fue realizado durante una residencia artística en París. Tiene un sentimiento claustrofóbico o de aislamiento (ya que las escenas fueron grabadas en interiores, y toda imagen exterior es vista a través de ventanas - reales o por computadora) ¿Fue eso en algún sentido, paralelo a tu experiencia allí? ¿Estuvo esto relacionado con dificultades con el idioma?

En realidad, en *Esplín* o *errar* o *sin embargo*, transformé el desvío situacionista por las calles de la ciudad, y el *flânerie* de Baudelaire, por el vagabundeo incesante por mi espacio íntimo-privado en el mismo atelier. Quería relacionarme directamente con cierto efecto de encapsulamiento necesario para capturar las vicisitudes y los procesos de la puesta del yo en situación.

EL SITUACIONISMO ENTRE LA CRÍTICA Y LA COMPOSICIÓN

Unas pistas y unos pies de página

Por Ariel Pennisi

El gran estilo excluye al agradable
Nietzsche

1.

Conocí a Mario Perniola en Roma. En un barcito de Trastevere tanteó mesas y sillas antes de sentarnos; no le daba lo mismo cualquier rincón, pero yo desconocía sus razones perceptivas y no tuve otra opción que seguir sus caprichos entre olfativos y táctiles. Mantuvo esa misma disposición ante cada pregunta que le hice: si adivinaba mis intenciones disparaba alguna ironía o provocación, si, en cambio, lograba sorprenderlo miraba al costado, como dándose tiempo para responder o incluso ejercer el derecho a la pregunta.

No contuve la curiosidad que sentía por conocer la impresión que le había causado la figura de Guy Debord, a quien conoció el verano de 1968. Mi incontinencia fue contestada con un misil: “Fue la panza alcohólica más grande que haya visto”. Su admiración por la lucidez y la personalidad de Debord se mezclaba con la severidad de su descripción en una edición bastante reciente de su libro sobre el situacionismo: “Es cierto que Debord pasó la mayor parte de su vida en estado de intoxicación...”¹ ¿Un intelectual disminuido por su propio desenfreno o un bebedor conciente capaz de una ética ética ejemplar?²

Perniola fue al encuentro de los situacionistas por un comentario de René Lourau, a quien había conocido en el tren de regreso de Cerisy-La-Salle, tras la decepción anunciada de un evento del movimiento surrealista, que a esa altura se ofrecía como una exótica forma de adaptación a los ambientes artísticos y a la cultura oficial en general. Justamente, el primer artículo del primer número de las revistas situacionistas, que Perniola tuvo oportunidad de estudiar entre el verano y el otoño de 1966, se titula “Amarga victoria del surrealismo”. Allí la Internacional Situacionista asume el tono intransigente que la caracterizará hacia fuera y hacia dentro de la organización: “El surrealismo ha triunfado en el marco de un mundo que no ha sido transformado esencialmente”³. Los situacionistas deploraban tanto a sus padres vanguardistas, en esos tiempos incapaces de pensar el arte como un ejercicio de la sensibilidad vital, cotidiano y transformador, como al “negativismo espontáneo” que observaban en efímeras reacciones estudiantiles, sin mayor consistencia que la de la propia resignación. Interpelaban a los escritores, cineastas y críticos supuestamente vanguardistas por pretender “integrar el tiempo en el arte”, cuando “el programa de nuestra época es más bien disolver el arte en el tiempo vivido”⁴. La vida cotidiana vuelve siempre en el situacionismo como un concepto flexible que habilita cierto grado de indistinción entre arte, “oficios”, filosofía y política, en el bajo fondo de la vida, cuya unidad de medida (o unidad desmedida) pasa por la construcción de situaciones.⁵

¿Fue el situacionismo la última vanguardia? Si el último en irse es el que cierra

¹ Mario Perniola, *Los situacionistas*, Acurela & A. Machado, Madrid, 2007. La frase forma parte del epílogo que Perniola escribió en 2007, cuando se editó el libro en España bajo la dirección de Amador Savater, originalmente publicado en Italia en 1972.

² En *Panegírico* no dudó en citar a uno de sus preferidos, Baltasar Gracián: “Existen aquellos que sólo han bebido una vez, pero hacerlo les ha llevado la vida entera”

³ *Internacional situacionista*, Vol. 1 “La realización del arte” (1-6), Literatura Gris, Madrid, 2001.

⁴ “La vanguardia de la presencia”, *Internacional situacionista*, Vol. 2 “La supresión de la política” (7-10), Nº VIII, Literatura Gris, Madrid, 2000.

⁵ Son recomendables los trabajos de Henri Lefebvre, casi el único intelectual “oficial” aceptado por los

la puerta, como mínimo los situacionistas dieron un portazo. ¿Hubiese cabido en boca de los situacionistas un enunciado como el del subcomandante Marcos: “Me cago en las vanguardias revolucionarias de todo el planeta (en una conocida carta de respuesta a la ETA, 2003)? La ventaja cronológico-discursiva de Marcos no quita, sin embargo, cierta sintonía en las prácticas; si, por un lado, los situacionistas asumían una posición declaradamente marxista y en cierto modo se pretendían mecánicos de una historia que andaba a motor, sus gestos afirmativos y su rechazo a todo intento de imitación⁶ los mantuvieron tan lejos de los vericuetos del poder (“la toma del poder”), como del nihilismo terrorista. El zapatismo como afirmación de la diferencia encarnada en un modo de vida al interior de una nación, y el situacionismo como intervención intersticial, complotista y al mismo tiempo lúdica, son dos ejemplos históricos de anticuerpos potentes frente a las fuerzas reactivas de corporaciones (empresas, Estado, medios de comunicación) e individuos (líderes de masas, intelectuales, ejecutivos). En ambos casos “el gran estilo excluye al agradable”.

Si Marcos no acepta elogios de fanáticos, Debord rechazaba con virulencia aun el guiño más amable de sus adversarios. Bastaría una fenomenología del saludo para dar cuenta del corte con la sociabilidad académica y cultural que propiciaban los situacionistas. A una carta abierta que Abraham Moles dirigió, no sin ingenuidad y gentileza, a la IS, Debord respondió con estilo directo, a la yugular: “Cabecita loca: Era inútil escribirnos. Hemos constatado ya, como todo el mundo, que la ambición que te incita a salir de tu empleo funcional inmediato es siempre desafortunada, puesto que tu capacidad para pensar en cualquier otra cosa no entra dentro de tu programación...” (1963). El profesor cercano a la cibernética intentaba contribuir con su escrito a la definición de la noción de “situación” y recibió unas cuantas bofetadas verbales que expresaban la sordera irremediable que, para colmo de males, ni siquiera había podido percibir. El editor Claude Gallimard, corrió con la misma suerte tras un malentendido expresado en las tres cartas de que intercambiaron (1969). El saludo final, firmado por tres miembros de la IS reza: “Te hemos dicho que jamás tendrás un libro situacionista. Es todo lo que tenemos que decir. Que te den por culo. Olvidanos.” Para los situacionistas había una violencia implícita en los buenos modales de quienes, según ellos, operaban armónicamente en el modo de vida instalado como espectáculo. No había tiempo en su temple para detenerse en cuestiones personales; por ello mismo las personas eran concebidas como agentes históricos y los gestos con que se acercaban o se distanciaban de alguien respondían a esa lógica. La IS no era un grupo afectivo, sino una organización de amigos-históricos, es decir, amigos en el sentido del sujeto histórico, compañeros. En cuanto a Guy Debord, fue el compañero más severo. El afecto al mundo que corría a través del urbanismo unitario, la deriva y otras figuras situacionistas, era el reverso de un trato interpersonal áspero y desconfiado; aunque cierto es, como plantea Mario Perniola, que tarde o temprano las miserias personales se filtraban y empujaban las discusiones y las actitudes.

situacionistas: *Crítica de la vida cotidiana* (A. Pena Lillo Editor, Buenos Aires) y *La vida cotidiana en el mundo moderno* (Alianza, Madrid).

⁶ En un breve manifiesto publicado en el último número, el XII, de la revista *Internacional Situacionista*, titulado “¿Qué es un situacionista?” advierten: “... no tomarnos demasiado como referencia, sino por el contrario, olvidarnos un poco”.

⁷ Recomendamos la publicación de *La sociedad del espectáculo* preparada y prologada por Christian Ferrer, su mejor versión en lengua castellana (Ed. La Marca, Buenos Aires)

2.

Si el espectáculo, como sostiene Christian Ferrer⁷, es una cosmogonía que vuelve difícil distinguir deseo y obligación, la espontaneidad lleva su marca y la idea de una deriva conciente supone la disciplina de obligarse al deseo. Para los situacionistas no se puede descansar en la ley del espectáculo, hay un deseo que es previo a la obligación y debe encontrar, entre la realidad histórica y los huecos tanteados por la imaginación, las mejores condiciones para su despliegue.

En un documento publicado en el tercer número de la revista de la IS, se lee: “Los revolucionarios de la cultura no deben buscar nuevas doctrinas, sino nuevos oficios.” En algún punto, los situacionistas desconfiaban del crítico profesional, de cualquier intelectual que se detuviera justo en el punto del desvelamiento, allí donde la verdad descubierta no tiene necesidad de verificación, ni necesidad de interpelar a nadie. Sin embargo, Jacques Rancière incluye al situacionismo en la saga de la izquierda nostálgica. En una posible serie que va del *Maestro ignorante* al *Espectador emancipado*⁸, alerta sobre el retorno de una idea melancólica de la emancipación encarnada por cierto pensamiento crítico, acompañada por un furor derechista que profetiza un nihilismo sin remedio: “Los melancólicos y los profetas se visten con los hábitos de la razón esclarecida que descifra los síntomas de una enfermedad de la civilización”⁹. De ese modo Rancière impugna a quienes reaccionan con pavor frente a la multiplicación de estímulos y elementos disponibles al panorama sensorial. En estos tiempos, la pertinencia de la ruptura como modelo revolucionario es puesta en duda y el discurso crítico que se posiciona como médico de la falsa conciencia y monopolio de la sospecha, alcanza al sentido común. Si, en cambio, se trata de otro cuerpo, de una lucha estética, de una nueva sensibilidad, el camino de la emancipación pasa por la construcción autónoma de un aquí y ahora, por la generación de condiciones igualitarias verificables y demostrables, es decir, ofrecidas a la consideración de los otros, considerados, a su vez, en ese gesto. Como en el último Foucault, se talla la relación entre unos dichos y unas prácticas.

Guy Debord, más allá de la moral de lo auténtico y lo aparente, de la ontología degradada del *tener* en *parecer*, avizoró el campo de batalla contemporáneo del sentido: el dominio de la imagen. Las definiciones de Ferrer, “fe perceptual”, y de Perniola, *sensología*¹⁰, señalan ese registro como campo estético-político de la experiencia; y Rancière, más allá de su malicia, no hace otra cosa cuando afirma: “Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. (...) Es la puesta en obra de la capacidad de cualquiera, atributo de las cualidades de los hombres sin cualidades.”¹¹

Si no hay formas posibles de composición con el mundo en el horizonte de un pensamiento, el dispositivo crítico se vale sólo de la impotencia. Si no se alcanzan formas emancipatorias a escala de las personas, en tiempo presente, la utopía asoma como ideal abstracto y el terror como su única realización posible. Si las fuerzas vivas y las capacidades inventivas de la comunidad son reemplazadas por el poder de captura de mecanismos paternalistas y formas de representación decadentes —incluyendo al marketing político—, la potencia colectiva de los cuerpos permanece neutralizada por el poder corporativo de los representantes.

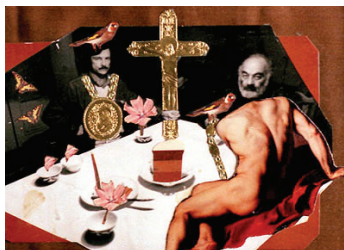
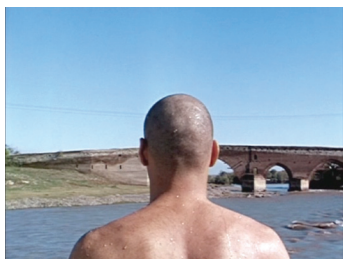
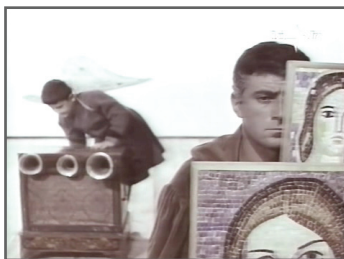
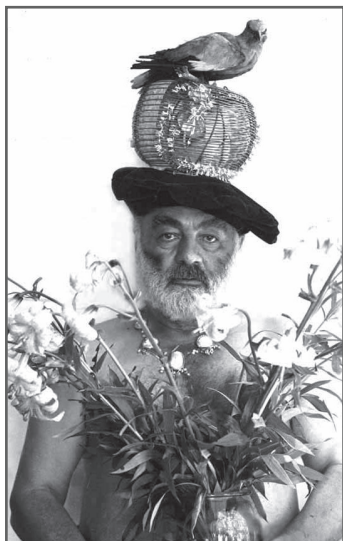
Esa tensión, que según Rancière forma parte del ADN crítico, entre la necesidad de emancipación y la desconfianza a los agentes emergentes de unas condiciones reales, está presente en el situacionismo. Pero más allá de la crítica total y totalizante esbozada a veces por los situacionistas, nunca abandonaron prácticas ligadas a nuevas e inesperadas formas de sentir y percibir, nuevas formas y percepciones de relación con lo inesperado.

⁸ Agregamos en la serie otros tres títulos: *La noche de los proletarios*, *En los bordes de lo político* y *El desacuerdo*.

⁹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.

¹⁰ Mario Perniola, *Del sentire*, Einaudi, Torino, 1991.

¹¹ *Ibid.* 9



Сергей Иосифович Параджанов
Sergei Paradjanov en imágenes

NOTICIAS DEL CENTRO

Últimas novedades sobre la futura organización de nuestro Centro de Estudiantes

En pos de definir un plan de acción para el 2011, durante las últimas reuniones del centro de estudiantes provisorio de la Universidad del Cine se formuló un proyecto de estatuto que determinará la gestión y el funcionamiento orgánico para los próximos años lectivos o bien hasta que las necesidades actuales se transformen y sea necesario reformular sus postulados.

En primer lugar el estatuto plantea la naturaleza a la cual responderá el Centro de Estudiantes; definiendo los principios que todos sus integrantes deberán respetar y defender, así como los fines y objetivos que procurará alcanzar en su gestión cotidiana. Los mismos se basan en la búsqueda de la participación activa, libre, igualitaria y representativa de todos los estudiantes, en el sano desarrollo y crecimiento de la universidad y en la construcción de un espacio de diálogo sostenido entre toda la comunidad académica.

En segundo lugar el estatuto formula la estructura, el modo, y los medios mediante los cuales va a operar el centro. Se estipula aquí que el centro realizará su gestión anualmente a través de sus principales órganos -divididos en distintas secretarías específicas abiertas para la participación de todos los alumnos de la universidad. Éstas serán las responsables de generar proyectos que respondan a los intereses y necesidades de los alumnos.

Por tal razón se proyecta conformar una Secretaría General cuya responsabilidad será la organización y el seguimiento de la labor de dichas secretarías de trabajo, así como la administración de fondos, la comunicación con la universidad y el estudiantado, y, a su vez, la defensa y asistencia del alumno.

Esta estructura fundamental procurará evitar todo tipo de verticalismos, rechazando siempre la figura de un presidente, y estará sujeta a votaciones anuales en las cuales todo el alumnado podrá elegir a los miembros de la secretaría general y a los encargados de las secretarías de trabajo. Por otro lado las decisiones que fuera a tomar el centro sobre los proyectos de las secretarías de trabajo o sobre otros temas pertinentes estarán sometidas a las tres asambleas generales que se celebrarán por año -o en el caso de ser necesario a asambleas extraordinarias-, de las cuales participará todo el alumnado con su voz y voto.

Finalmente y concluyendo este resumen, cabe aclarar que es interés del actual Centro provisorio poner en práctica el estatuto a principios del año entrante, inaugurando su gestión con una votación general en Marzo, por lo que se pretende que los alumnos que tengan críticas o propuestas al respecto participen en las próximas reuniones o bien participen del foro; es así que se pide al alumnado que se informe sobre el proyecto de estatuto acercándose a la cartelera cedida por la universidad para las comunicaciones del Centro, o bien ingresando a la sección de descarga de archivos del foro del Centro de Estudiantes en www.ceucine.foroargentina.net.

Algunas de las cosas que están pasando

Tiempo ha pasado desde la primera Asamblea Estudiantil del año, allá lejos en el mes de... Noviembre, y la voluntad de muchos cobró vuelo bajo la forma de propuestas precisas para mejoras generales. La organización provisional del Centro de Estudiantes fue pensada para que el intercambio se de con facilidad en el ambiente. Hasta el momento existen muchas propuestas; la mayoría quizás funciona utópicamente, mas se han materializado varias. En primer lugar, si usted está leyendo esto, es por esfuerzo y trabajo de estudiantes; más específicamente de la Secretaría de Comunicación. Al mismo tiempo, la iniciativa de la revista se encuentra en relación con un proyecto mayor que aboga por la creación del Centro de Investigación de la Universidad del Cine. Dicho proyecto consiste en la publicación de una compilación de ensayos monográficos finales de alumnos. Lo que nos proponemos es demostrar en la comunidad académica el profundo trabajo de investigación que nuestros docentes llevan adelante y aplican en nuestra enseñanza.

Por otra parte, otro grupo de estudiantes se está encargando de revisar los programas de todas las materias y verificar que todos los materiales de estudio, bibliográficos y videográficos estén efectivamente en la biblioteca y en buen estado; y que aquellos materiales faltantes sean adquiridos inmediatamente. A su vez, estamos trabajando en la digitalización de todos los textos utilizados por los alumnos. Idealmente, si entre todos ayudamos, podremos conformar para el año que viene una biblioteca virtual donde toda la bibliografía necesaria sea de fácil acceso. Un paso más para terminar con el llamado "monopolio de las fotocopadoras".

El proyecto funciona actualmente en <http://bibliotequita-godard.blogspot.com/>.

Todos los interesados en este proyecto, están invitados los días lunes 21, martes 22, y miércoles 23 de Diciembre, a partir de las 11:00hs, a las primeras tres jornadas de trabajo intenso para la biblioteca. Vamos a relevar materiales, digitalizar textos y empezar a pensar cómo queremos que funcione la biblioteca para desarrollar de la mejor manera nuestras investigaciones y las de la comunidad universitaria.

En términos de comunicación entre los estudiantes, ya se ha abierto un espacio útil: un foro en internet (ceucine.foroargentina.net) desde donde se puede comenzar a debatir nuevos proyectos. El panorama es prometedor; si actualmente, bajo una organización provisoria y con el tiempo en contra, se ha iniciado de formas diversas el movimiento, sólo se puede esperar que el año que viene, con las bases asentadas, se avance sobre campos que al momento son fantasía. Tal es el caso de un sistema de orientación estudiantil para aquellos que recién empiezan, la creación de más espacios para el cine experimental, el desarrollo de nuevos seminarios que pueden mejorar considerablemente el nivel académico, y, en definitiva, la apertura al diálogo entre todos los estudiantes para ver qué funciona y qué no; qué cosas podrían cambiar para mejor, y cómo intensificar los espacios de nuestro mayor interés dentro de la Universidad.

LEY DE MEDIOS:

Nuevas perspectivas para las producciones independientes

Por **Lucas Peñafort**
lpenyafort@gmail.com

Más allá de las discusiones político-legales sobre la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual no cabe dudas de que ya es un hecho.

En corto tiempo se han comenzado a notar cambios, algunos profundos como la proliferación de nuevos canales abiertos a través de la televisión digital abierta (TV Pública, Telesur, Paka Paka, INCAA TV, Encuentro, etc) y otros más bien de tipo formal como la inclusión de placas que marcan el fin y el comienzo del “espacio publicitario”, de igual manera el comienzo del horario de protección al menor a las 22 horas, la inclusión de la hora y la temperatura y una nueva placa que apareció recientemente en los noticieros: Atención contenido de alto impacto, o no apto para niños y niñas.

Fuera de estas formalidades, el principal cambio de fondo estará dado por la transformación del mapa audiovisual local en relación al origen y tipo de producción en el corto y medio plazo.

El principal instrumento para esta transformación es el de las cuotas de pantalla que buscan beneficiar y estimular a los productores independientes que tendrán una mejor puerta para colocar sus contenidos. Estos cambios donde más se dejarán sentir es en el interior del país donde está previsto la creación de polos audiovisuales en coordinación con cooperativas y con la red de Universidades Nacionales.¹

Los canales del interior del país no podrán proveerse exclusivamente de los contenidos

producidos por los canales de Buenos Aires sino que deberán desarrollar su propia industria audiovisual. En concreto en el artículo 65 de la ley se establece que los actuales canales de tv por aire deberán cumplir una cuota de pantalla de como mínimo del 60% de producción nacional, con un 30 % de producción propia y como mínimo un 30% de producción local independiente.

Las restricciones no sólo aplican al origen de las producciones sino también al tipo de programas, siendo de prioridad aquellos contenidos destinados a la infancia y el cine nacional de forma similar a la legislación francesa de la cual se inspira la norma. Concretamente en el artículo 67 de la ley se enuncia:

“Los canales de TV abierta deberán exhibir en estreno televisivo en sus respectivas áreas de cobertura, y por año calendario, ocho largometrajes nacionales, pudiendo optar por incluir en la misma cantidad hasta tres telefilms nacionales, en ambos casos producidos mayoritariamente por productoras independientes nacionales, cuyos derechos de antena hayan sido adquiridos con anterioridad a la iniciación de rodaje”.

Si la ley logra implementarse en forma plena, la producción nacional, los productores independientes, el cine y la música nacionales se beneficiarán. La duda que queda entonces si se tomará la calidad como bandera.

Recién entonces se podrá hablar de uno de los logros más relevantes de la democracia.

¹ Ver Programa de Polos Audiovisuales en:
<http://www.tvdigitalargentina.gob.ar>

El autorretrato como modelo de lectura de la imagen

Sobre “Rembrandt’s j’acusse”, de Peter Greenaway.

Por **Ariel Nahon**

arielnahon@gmail.com

Me pregunto qué es lo que *hace ver* a Peter Greenaway; o (mejor) leer, esas imágenes; fijas, pintadas sobre un lienzo, detenidas por el barniz que las inmortaliza, y que nos dicen algo del mundo, que nos hablan. Me pregunto si vemos y podemos leer esa imagen, y lo que esta actitud implica en relación al sujeto. Empecemos por un equivoco que domina el modo en que se entienden las imágenes: lo que organiza la visión y percepción de la cosa no está separado de lo que se entiende de ella; sino que ver (percibir) y leer (verbalizar) una imagen son actos simultáneos, la imagen “no se percibe sino verbalizada” (Barthes, 1961), lo que quiere decir que cuando empezamos a entender de qué se trata lo que vemos, lo instituímos simultáneamente con lo que sabemos del mundo, y es exactamente esto lo que hace Greenaway en su lectura sobre la obra de Rembrandt. No se trata, como se ha malentendido, de un descubrimiento del director inglés sobre una verdad oculta en la obra del pintor, sino de un autorretrato; de la puesta en escena, a través de materiales audiovisuales, de cómo distintas prótesis para el ojo y para el tacto, se adaptan a su cuerpo para leer y pensar una imagen, prótesis de imaginaria digital. No existe el lugar para una supuesta objetividad, la obra audiovisual, televisiva, se permite ser una clase magistral sobre cómo podemos leer una imagen, o mejor, una secuencia ininterrumpida de imágenes que se ponen en relación en el espacio de la pantalla: “La ronda nocturna” (cuadro pintado en 1642) como cuerpo totalizador hipertrofiado por procesos digitales, secuencias del film precedente que pone en escena de manera ficcional la historia del cuadro, múltiples fragmentos (pinturas, textos, animaciones, grabados de la época, gráficos que establecen relaciones internas en el cuadro y fuera de él, etc.), hasta la presencia en pantalla, casi constante, del realizador comentando y organizando la lectura. La *manera* de esta puesta en escena es la del film-ensayo, donde la manipulación de materiales audiovisuales opera como forma de pensamiento sensible, escribiendo paso a paso, viendo y haciendo ver lo que ese yo

autorreferencial ve y piensa en una relación con las imágenes. El ensayo se sustenta construyendo un saber a partir de las fuerzas subjetivas sobre las imágenes, no permitiendo una ilustración del cuadro ni de su historia (en clave de policial), sino más bien un trabajo de comentario, donde Greenaway señala lo que ve y cómo lo interpreta utilizando y poniendo en relación su mirada con sus conocimientos de la historia del arte.

El espacio de la pantalla se organiza por capas de imagen que borran la toma de cámara y pervierten el realismo figurativo del cuadro clásico, estableciendo un paisaje digital donde marcos sucesivos o simultáneos dialogan entre sí. Greenaway retoma la puesta en escena de la serie televisiva *A TV Dante*, que realizó en ’89, y que hoy continúa elaborando en la saga de films que reconstruyen las historias de las noventa y dos valijas de *Tulse Luper*. A través de la presencia simultánea de imágenes en pantalla, unas encima de otras, las figuras del y, y del *entre* las imágenes se superponen articulando procesos de asociación conceptual nuevos que se definen por la selección que hace el espectador en tiempo real con la pantalla. Si bien la palabra del realizador señala lo que “hay que ver”, la acumulación sublima incluso la direccionalidad de la palabra como connotadora de la imagen. Es así como el espectador de esta obra no solo agencia el autorretrato de Greenaway sino que se ve obligado a replicar con sus herramientas interpretativas, con sus saberes, lo que tales imágenes interpelan de él.

La importancia de la obra de Greenaway radica en hacer evidente que la lectura de una imagen pone en relación diversos saberes laterales del sujeto, y que las técnicas de edición digital nos permiten forzar lo que vemos y constituir nuevos espacios de visibilidad creando nuevos oficios de la mirada que nos interpelan y transforman. La acusación puesta en escena es una nueva lectura del famoso cuadro del pintor holandés, pero al mismo tiempo una acusación a una sociedad que no sabe leer las imágenes que la constituyen.

Sobre el cine clásico y la producción actual

Por **Sebastián Schjaer**

sebastianschjaer@gmail.com

Hablar de cine clásico en términos generales resulta tan absurdo como definirlo en función de una categoría formal. Ha quedado reducido a un mero eufemismo; y, fundamentalmente, a una ambigüedad lingüística. El cine es eminentemente clásico, del mismo modo que es eminentemente americano. Esta afirmación, caprichosa y arbitraria, intenta explicar el porqué cada vez que se habla de cine clásico se evocan las figuras de Ford o de Hitchcock (que, por cierto, no son americanos).

Esta evocación remite únicamente al legado que la Nouvelle Vague francesa ha dejado del cine clásico. Asociar esta forma de cine con determinados directores implica obviar, por pereza intelectual, todo el resto de realizadores que trabajaron en esos años en Hollywood. Aunque no han sido los únicos, todavía nos queda pendiente revisarlos, estudiarlos y aprender de ellos, más allá de la crítica francesa.

En una primera instancia, el clasicismo cinematográfico remite a una categoría histórica y a una coordenada espacial: digamos, para evitar confusiones, Hollywood; digamos los años 30, 40 y 50. Sin embargo, hoy en día es posible identificar ciertos cineastas clásicos: desde los hermanos Coen a Scorsese, el cine clásico sigue teniendo grandes exponentes.

En segundo lugar, el clasicismo en cine pareciera remitir a la utilización sistemática de ciertos procedimientos formales de puesta en escena. Aunque entre un cineasta y otro (incluso dentro del mismo género) estos elementos presentan características radicalmente distintas. Y si hay algo que han demostrado los grandes directores de Hollywood es que es posible trabajar los géneros desde una perspectiva personal.

En tercer lugar, el cine clásico está asociado a un lugar narrativo y comercial a la vez. El motivo es claro. Las películas narrativas son mejores que las que no lo son. Y, sobre todo, son más entretenidas. ¿Por qué la cuestión del entretenimiento asustó siempre tanto al “cine de vanguardia”? Este cine siempre se ha propuesto, entre sus principales ideas, mutilar con autoritaria mano de soberano la pulsión narrativa fundante del cine.

Esa manera distorsionada de ver el cine, un tanto afectada, solemne y ampulosa, es ajena a mi interés. Hace del cine únicamente una forma de pensamiento y, por sobre todas las cosas, algo aburrido, una práctica estéril. El cine clásico no es culto ni selecto; es masivo y reflexivo a la vez. El cine (clásico) se mantiene como una práctica vital. Y, la mayoría de las veces, ofrece muchas cuestiones que pensar. Creo que el problema principal es creer que “el pensamiento” debe obedecer a un modo de organización de la puesta en escena que evidencie en ella lo que hay de artificial, mientras que el cine clásico propone otros modos de pensamiento. Que el lenguaje no sea aquello sobre lo que se reflexione no quiere decir que no haya reflexión. Como si develar los procedimientos formales y reflexionar sobre el cine mismo fuera más importante (y, peor aún, más interesante) que asistir a historias bien contadas que, por lo demás, siempre terminan proponiendo muchas más cuestiones para reflexionar.

Dilucidar porqué el cine ha seguido los caminos de la narración clásica escapa por completo a los propósitos de este texto. Simplemente queda aceptarlos, estudiarlos y fundamentalmente ver las películas. No hacer de ellas una práctica del pasado, sino una forma de pensar, ver y hacer cine.

Este pequeño artículo, que no se propone como una forma de la teoría ni de la crítica cinematográfica, sino simplemente como un comentario personal, no pretende una mirada nostálgica sobre un modo de hacer cine que está cada vez más en desuso. Justamente por el contrario, creo imperioso dejar de ver en los grandes cineastas de la época dorada de Hollywood un modelo del pasado a ser estudiado por académicos, y empezar a pensarlos en función de un modo de producción actual. No hacer de ellos algo externo, lejano e inaccesible, sino pensar cómo se puede trasladar a la producción actual ese modo de entender el cine.

Hoy pareciera que el cine necesita definirse a partir de términos dicotómicos: narrativo-no narrativo, comercial-no comercial, etc. Uno asiste a películas idiotas comerciales, o a películas aburridas “artísticas”. Pensar qué nos ha llevado a una visión tan pobre del cine, me parece una tardea ineludible. Revisar a los clásicos puede ser una opción.

SHARUNAS BARTAS: POESÍA DE LO REAL

Por **Lucas Peñafort**
lpenyafort@gmail.com

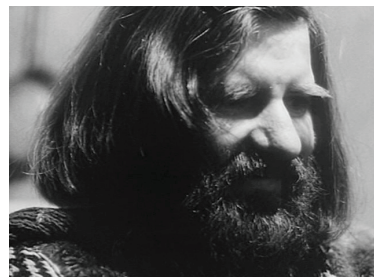
Me propongo escribir sobre un realizador lituano contemporáneo y como no caer las citas habituales: Sharunas Bartas o Šarūnas Bartas (en lituano) nace en 1964 en la ciudad de Šiauliai en la ex República Socialista Soviética de Lituania. Realiza sus estudios en el Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú (VGIK), etc.

Pero no ahondaré más en estos puntos que pueden ser consultados ampliamente en otros lugares.

Me propongo escribir sobre un director de CINE para el que las palabras sobran si bien algunas de sus películas tienen algunas pocas voces humanas en momentos precisos. ¿Pero quién es ese tal Sharunas Bartas? Sharunas Bartas es un joven cineasta de nuestro tiempo tal vez algo desconocido, que abarca ojos, rostros, paisajes, edificios con devoción. La belleza en sus películas se muestra a partir de recortes de realidad que el artista espera minuciosamente que emerjan en el cuadro para dar así cuenta de su mundo interior y poética de la vida. Es difícil describir el argumento de una de sus películas luego de ver alguna de ellas. No se trata de películas que puedan ser intelectualizadas sino que aluden a una dimensión espiritual más compleja y profunda. Las palabras en un film muchas veces llegan tarde o de forma inoportuna, trataré de hacer el esfuerzo de contar con palabras al cine en estado puro:

Unos jóvenes silenciosos, un puerto de guerra o comercial, una plaza blanca inmensa y desierta cubierta por la nieve, personas haciendo una fila absolutamente misteriosa, una catedral destruida por las bombas, una chica bella fumando en la misma plaza, unos muchachos se acercan y flirtean, un titiritero en la peatonal es ignorado por la gente que pasa. Personas entran a trabajar a una fábrica, otras personas salen de una iglesia (la vida se podría dividir entre trabajo y fé), fuego, frío, golpes, un abrazo sin fin, los techos de la ciudad, una mujer inválida, un anciano tañe las campanas desde la torre de la catedral y hay música, un oscuro pasillo, con extraños hombres y mujeres bebiendo, todos terminan bailando y ahogando su dolor, el mar, una familia saharauí, un naufragio, la antigua fortaleza de piedra y el mundo de los mitos.

El cine de Sharunas dignifica con su cámara la condición humana con su fatiga, con su dolor y también con su poética. No es un cine que busque necesariamente las metáforas, no hay algo como un esto quiere decir tal cosa... simplemente al ver a través del ojo del artista a aquellos que no nos ven, nos estamos viendo a nosotros mismos como en un espejo.



Filmografía:

1986 - Tofolaria
1990 - En memoire d une journée passee
- (Praejusios dienos atminimui)
1991 - Trois jours (Try dienos)
1994 - Koridorius
1996 - Few of us
1997 - A Casa (The House)
2000 - Freedom
2004 - Niekio nepraranda vaikai - (Visions of Europe segment Children lose Nothing)
2005 - Seven Invisible Men
2010 - Eastern Drift

EL INTERMEDIO DIGITAL EN LA POST PRODUCCIÓN

Por **Manuel Bascoy**

manuelbascoy@gmail.com

Hace varios años se viene hablando en distintos ámbitos académicos de las posibilidades con las que se cuenta al momento de tener que transferir o escanear un negativo de cámara. Las nuevas tecnologías, y el alto grado de democratización de la información hacen que hoy por hoy, las tecnologías que, poco tiempo atrás, se creían inalcanzables para los estudiantes, sean una posibilidad más dentro de nuestro universo productivo. Dentro de la postproducción académica, la gran mayoría de los estudiantes después de revelar el negativo de sus cortometrajes (sea 16mm, súper 16mm o 35mm), se veía obligado a realizar un proceso de tele-cine, conocido popularmente como transfer del negativo a una cinta magnética; por lo general, una tecnología analógica como el Betacam SP, o a un formato digital como el DV CAM. Dos formatos que para la transferencia de negativo, y para su uso broadcasting, están en extinción debido a su bajo rendimiento en comparación a los nuevos métodos de almacenamiento digital. Por esta razón muchos de nosotros tenemos nuestros cortometrajes terminados en estos formatos, que en su uso profesional son de visualización o confección de armados off-line.

El proceso consistía en llevar nuestro negativo de imagen, en general a Cinecolor, y que lo coloquen en un antiguo tele-cine Ursa Gold. El operador marca un “punch” de entrada para darle inicio al time-code, y posteriormente le da marcas de In y Out a cada una de las tomas entre los velos y así realizar una corrección de color en tiempo real. Una vez finalizada esta corrección se da la orden de “bajada”, que reproduce el material en tiempo real con las correcciones de color realizadas y lo graba en el formato elegido. Es así como nos llevamos nuestro negativo de 35mm, que tanto nos costo obtener, en un formato SD, con una resolución de 720 × 576, interlaceado, con una respuesta lineal, y con un ratio de compresión de 4:2:2 y 10 bit DCT; siempre y

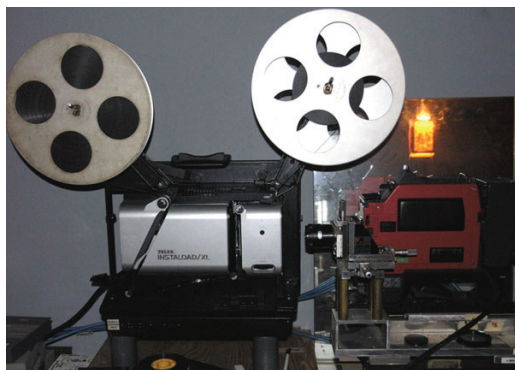
cuando lo realicemos en Betacam SP. La máquina que procesa el material funciona de la siguiente forma: el negativo es arrastrado por un juego de rodillos hacia una ventanilla donde una luz con un juego de ópticas proyecta la imagen sobre un sensor, por lo general se trata de un CCD o tubos; en ese momento el tele-cine produce una conversión de la luz que excita al sensor, generando así lo que conocemos como señal de video. Dependiendo del presupuesto podemos acceder a que la grabación de esa señal se haga en un soporte u otro, de la misma forma elegimos si es SD o HD. Algunos tele-cine más sofisticados, como el Spirit HD, nos dejan grabar nuestro material en HD (1440 × 1080), y en formatos como el HD CAM (progresivo, 18-bit DCT, con un ratio de compresión 3:1:1), o HD CAM SR (progresivo, 10-bit DCT, con un ratio de compresión 4:2:2 o 4:4:4). Estas tecnologías cuentan con hardware de reducción de ruido que minimiza la relación entre el ruido y el “grano” que vemos en pantalla.

Las opciones comenzaron a cambiar desde que se popularizó el uso del escáner, que a simple vista tiene una lógica parecida al tele-cine, pero con una serie de diferencias fundamentales. En principio, el escáner aboga por tener toda la información contenida en el negativo, generando una secuencia de imagen en un formato de respuesta logarítmica que es el Cineon DPX, desarrollado por Kodak. El escáner tiene la posibilidad de que el negativo, al pasar por un cabezal compuesto por un panel de luces led que realiza tres disparos RGB (uno por color) en una intensidad media, y luego tres disparos RGB de alta intensidad, forme cada fotograma tomando las zonas medias y altas del primer disparo, y las bajas del segundo. De esta forma nos entrega cada fotograma en Cineon DPX, que podríamos vulgarmente denominarlo como el archivo RAW que nos entregan las tan en boga reflex digitales.

Por otro lado, la resolución que un escáner

puede entregar parte de la clásica norma PAL a los 2k (2048×1080 píxeles) y 4k (4096×2160 píxeles); siendo que los de última generación llegan hasta los innecesarios 6K. De igual manera que en el proceso de tele-cine, se introduce un “punch” de entrada para iniciar el time-code, éste se almacena como metadata de cada fotograma y sirve para que se recomponga en los posteriores pasos la secuencia de imagen. De esta manera, el escáner no nos entrega señal de video, sino secuencias de imágenes que van a terminar almacenadas en un disco rígido. La imagen tiene su particularidad, al ser interpretado por el escáner (de hecho se puede calibrar pidiéndole que lea una sección de la película sin imprimir para que levante la información del velo de base) cada fotograma tiene una predominancia blancuzca, ya que está completamente lavada; de esta forma “elimina” los contrastes. La imagen escaneada, a diferencia del tele-cine, es completamente maleable, ya que su respuesta es logarítmica y no fue limitada por la señal de video, ni por un operador de transfer. Ahora podemos darle el look que queramos a ese material, contemplando, claro está, que lo bien expuesto se puede trabajar, y en cambio, como toda verdad ineludible de la vida, lo que está mal expuesto no se puede recuperar de ninguna forma. Para la corrección de color es fundamental un sistema de la índole del Scratch o del Da Vinci, ya que tienen toda una lógica de workflow diseñada para este tipo de materiales.

Ahora bien, todos pensamos en los costos... Un transfer a tape puede costar, en Betacam, unos \$300 más el tape, mientras que un escaneo debe estar alrededor de los \$4000 pesos, claro que estos precios corresponden al gigante imperialista de Cinecolor. Entonces, es cuestión de escuchar las ofertas de otras empresas del sector que tienen una política más amigable con los estudiantes. Y quién sabe, en un futuro cercano, la universidad pueda contar con su propio escáner, el tiempo lo dirá.



Bibliografía recomendada:

Jeffers, David, “The Quantel Guide to Digital Intermediate”, , 2003.
Pank, Bob, “The Digital Fact Book” Edition 11, 2002.
AA.VV, “Digital Intermediates”, Discreet, (Canada).

LA CAÍDA DEL VALOR DE LA INFORMACIÓN TÉCNICA

Diego Hernández Flores

Nuevas tendencias en la creación de imágenes

Recuerdo la ansiedad que producía en los fotógrafos, una docena de años atrás, poder tener acceso a nuevas o determinadas técnicas. Los fotógrafos, que en base a una inversión considerable de tiempo, esfuerzo y creatividad llegaban a algún tipo de resultado en sus investigaciones creando innovaciones en la imagen, guardaban con un hermetismo sepulcral sus conocimientos. Cuando los autores los daban a conocer lo hacían en costosos y reducidos seminarios en donde los interesados sufrían por conseguir una vacante para tener acceso a determinada información.

Esto ha cambiado radicalmente. Es innegable el aporte de Internet en cuanto a que la mayoría de la información técnica aparece publicada en algún formato o idioma. Pero la clave para entender este cambio no está sólo en el surgimiento de la red. Los autores podrían guardar el mismo silencio que en tiempos pasados, ya que nadie los obliga a publicar artículos. A pesar de esto lo hacen y en lugares de acceso libre y gratuito. De esta manera podemos llegar a conocimientos que antes solo podíamos hacerlo a través de exclusivas charlas.

El secreto en cuanto al conocimiento técnico en fotografía ya no tiene validez para los creadores de imágenes. Queda reservado para los fabricantes industriales de instrumentos y programas que corren atrás del futuro y luchan contra la piratería.

Podemos pensar que ha aumentado el sentimiento de camaradería y que los autores encontraron un placer o rédito económico en compartir sus datos. Totalmente falso. El mercado sigue siendo tan o más competitivo que en otras épocas. Lo que ha cambiado son los valores. La información técnica ha decrecido en su valor de mercado en aumento de las ideas que respectan a la construcción semántica de la imagen.

En Fotografía siempre se ha dado que la mayoría de las innovaciones estéticas han ido de la mano de los descubrimientos técnicos. No podríamos pensar la obra de Bill Brandt sin la fabricación de lentes de distancia focal muy corta o el cambio del punto de vista de Alexander Rodchenko sin la creación de cámaras ultra livianas como la Leica.

Sin olvidarse de los grandes aportes en el campo de la lingüística de los grandes fotógrafos del siglo XX, podemos decir que la investigación técnica era uno de los principales pilares de su éxito. En el presente encontramos a fotógrafos como Terry Richardson, Juergen Teller o Wolfgang Tillmans entre los más prestigiosos del momento. Captan imágenes como al descuido, con cámaras pocket y métodos de iluminación básicos. Su mérito consiste en un cuidadoso estudio de las funciones del lenguaje y sus ideas sobre la relación mensaje - espectador. Este tipo de ideas son las que cotizan alto hoy en día en los mercados de imágenes, marcando el prestigio de sus autores. La técnica ha quedado en piso inferior, con una reputación más cercana a la artesanal.

Esta nueva valoración ha entablado algunos debates entre los defensores más ortodoxos de la investigación técnica que tildan de esnobistas las nuevas tendencias y los privilegian el valor de la comunicación más allá del dominio de una técnica. Lo cierto es que el trabajo técnico en los últimos años esta pasando cada vez más rápido a un plano menos destacado y la marca de autor en los fotógrafos contemporáneos destacados se puede leer en su interpretación del acto fotográfico más que en una técnica personal secreta.

Los límites del concepto de autoría.

En las tendencias actuales lo que se valora es el pensamiento sobre la imagen. Entonces se debe suponer que quien pensó determinada imagen es su autor.

Se han planteado una nueva forma de autoría en la fotografía. Un nuevo concepto que define un autor más alejado del proceso de realización físico. Esto nos lleva a varias controversias: ¿Quién es el autor de una imagen? ¿El fotógrafo de una imagen es sólo aquel que mira por el visor y dispara la cámara? ¿Aquellos que trabajan en el tratamiento y producción de una imagen son dueños de alguna manera de ella? Muchas preguntas y ninguna respuesta certera. Según los profesionales de la vieja escuela la respuesta es clara: El autor es quien dispara la cámara, quien “produce” la fotografía, quien hace que el negativo o sensor capte -mediante un fenómeno físico- la imagen que se le proyecta, la realidad encuadrada. Esta definición genera muchos conflictos con las nuevas ideas de autor y ha dividido las aguas generando varias querellas.

Hace poco he sido testigo de un caso para apreciar. En una producción audiovisual un profesional creó un escenario, contrató a los actores, pensó un concepto de iluminación y ordenó la puesta en escena. En el lugar se encontraba un fotógrafo que capto imágenes de lo sucedido. El fotógrafo publicó las imágenes manifestando su autoría. El concepto de la imagen nunca fue suyo. Nadie dudo que el fotógrafo fuese el verdadero autor de la imagen. Esto se debe a que perdura el concepto más conservador que entiende que autor es aquel que ejecuta, cuando se habla de fotografía.

Llama la atención en los trabajos de fotógrafos contemporáneos la utilización de “otros” fotógrafos que realizan la iluminación en situaciones complejas. Se han publicado fotografías en donde los créditos expresaban con pompa el nombre del autor y más abajo se podía leer “dirección de fotografía” o “iluminación”. El conflicto se da en que la iluminación es parte fundamental del trabajo y que el autor debería ser quien la realice. Esto hoy se supone falso, el mérito actualmente está dado en el diseño y no en la realización. Podemos imaginar en el futuro una generación de fotógrafos que ni siquiera se presenten en la locación de captura y puedan llamarse dueños de sus imágenes sin ninguna restricción.

El enfoque pedagógico

No puede pensarse una perspectiva educativa fuera de las tendencias antes mencionadas. En la última década, en la Argentina, la educación de la fotografía ha pasado a formatos educativos más complejos que los simples cursos o terciarios, ya se habla de licenciaturas en fotografía fija o dinámica. Obviamente para que un fotógrafo sea completo, la formación debe darse en todos los planos. Pero para estar al nivel de los requerimientos actuales, la forma en que se debe educar debe tener una predilección a la producción de ideas, antes que la captación y memorización de datos. Esta última preferencia enfocada a la recolección de datos técnicos podía ser muy útil en la era en que éstos no estaban al alcance de todos, ya que lo que proporcionaba la institución formadora o el profesor era la adquisición de dichos datos y el aprendizaje de determinadas técnicas. Hoy los datos técnicos los podemos adquirir con una velocidad

asombrosa.

Lo que se debe enseñar es el procesamiento correcto de estos datos y sobre todo fortalecer el aprendizaje del diseño de la imagen.

Las formas de evaluación deberían corresponder a este tipo de tendencia y ser a libro abierto o con la ayuda de cualquier forma de almacenamiento de datos. El profesional cuando crea una imagen tiene a su disposición todo tipo de información ¿Por qué no el estudiante? ¿Por qué darle un valor a esa información que hoy en el mercado profesional no tiene?

Es aquí donde se sitúa la diferencia entre una educación amoldada a las nuevas tendencias o la educación clásica sobre fotografía que se ha dado en la Argentina durante años. Educación clásica que no ha proyectado fotógrafos con personalidad sino simples operarios. No es casualidad que los fotógrafos actuales de renombre provengan de áreas diferentes a la fotografía y que su formación técnica sea escasa. Esto no quiere decir que se deba despreciar la formación técnica, solo que el hincapié debe darse en el pensamiento y no en la acumulación. De esta manera podremos generar profesionales creativos, con posibilidades de inserción en un mercado laboral más exigente que el de la simple operabilidad.

A veces es preferible no fotografiar para aprender. Fotografiar para evaluar el milagro de la exposición es parte de un paradigma arcaico. Pensar la imagen, es el sello de los nuevos fotógrafos. Enseñemos a crear la imagen desde la mente. Mejor mil ideas volando que imagen en mano. Lo que ha definido a la mayoría de estudiantes de fotografía por mucho tiempo ha sido el poseer grandes carpetas en donde se acumulan imágenes y se ven muy pocas ideas sobre el esquema de comunicación que puede presentar una fotografía. Para que los egresados de las escuelas de fotografía puedan concentrarse en significar, debemos subestimar el milagro de la exposición y la magia de los mecanismos que hacen posible la captación de una imagen. El fenómeno está en comunicar y en modificar las formas de comunicación.

Es un trabajo arduo y complejo y es el deber de los docentes universitarios tener en cuenta estas tendencias para poder formar profesionales a la altura de los mercados más complejos y exigentes.

¿Cuál es el número guía de un flash y cómo se usa? En diez minutos lo averiguamos ¿Cómo podemos generar un pensamiento interesante sobre la imagen? Con muchos años de buena formación enfocada al diseño.

LAS AVENTURAS DE SAUSSURE

¡EL LINGÜISTA
MÁS LOCO del MUNDO!!



Por Matías Poggini

m.n.poggini@gmail.com

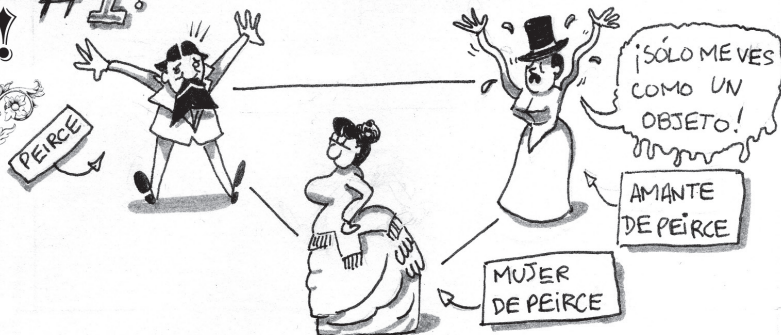


¡APRENDAMOS SOBRE

PEIRCE!



#1: "PEIRCE SIEMPRE GUSTÓ DE LAS RELACIONES TRIÁDICAS"



NITZSCHE BENJAMIN SPINOZA SIMMETRÍA

UNA INTRODUCCIÓN

Filósofos, escritores e intelectuales argentinos y del cono sur se apropián de los pensadores modernos y contemporáneos de la tradición occidental. Ensayos que apuestan a introducciones singulares y conexiones inesperadas.

| Pensamientos Locales |

BIBLIOTECA NACIONAL EDITORIAL QUADRATA



Agradecemos a los directores de *Pensamientos Locales*, Adrián Cangí y Ariel Pennisi, la donación de dicha colección a la biblioteca de la Universidad del Cine.

Titulos editados:

- Benjamin
Ricardo Forster
- Simmel
Esteban Vernik
- Spinoza
Diego Tatán
- Derrida
Roberto Ferro
- Heidegger
Dina V. Picotti C.
- Kierkegaard
Oscar Cuervo
- Freud
Diego Zerba
- Rorty
Tomás Abraham
- Sartre
Sara Vassallo
- Wittgenstein
Samuel Cabanchik
- Bourdieu
Pablo Tovillas
- Nietzsche
Gustavo Varela

Titulos de próxima aparición:

- Deleuze
Adrián Cangí
- Foucault
Roberto Echavarren
- Bataille
Silvio Mattoni
- Bergson
Angel Vassallo
- Marx
Horacio González
- Badiou
Leandro García Ponzio
- Lacan
Hugo Levin