

ΓΕΥΣΗΜ ΝΑΤΟΥΛ

Experiencia CI.NE (Cine Natural Expandido)

UNA 2014

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES
ESPECIALIZACIÓN EN MEDIOS Y TECNOLOGIAS PARA LA PRODUCCIÓN
PICTÓRICA

Ж

(Carlos F. B Pinheiro)

TUTOR:
EDUARDO MOLINARI

TEVÉM NATURA

Experiencia CI .NE
(Cine Natural Expandido)

ARGENTINA
BUENOS AIRES
2014

CONTENIDO

	Pág
ABSTRACT	4
FIT TO TIF	
Sobre la escritura.	5
DIÁRIO DE UN FILM	7
CINE NATURAL EXPANDIDO	9
REVÉM NATURA	15
ESPACIO	22
TIEMPO	25
FILIACIONES	29
INSCRIPCIONES	33
CONCLUSIONES	35
BIBLIOGRAFÍA	37
FUENTES HEMEROGRÁFICAS	38

ΓΕΥΕΜ ΝΑΤΥΓΛ - Experiencia de CI. NE

ABSTRACT

El cine tiene como materia-información la imagen-movimiento sincronizada con el nivel sonoro, su lenguaje se da en la organización de estos elementos. Los campos de fuerzas de los distintos niveles se encuentran, suceden relaciones, acercamientos, cristalizaciones, interpenetraciones. Del agregado de su materia-información emerge una angularidad, un punto de vista. ΓΕΥΕΜ ΝΑΤΥΓΛ explora el campo de posibilidades de un cine desde la perspectiva natural, entendido como el ausente de un "yo". Lo natural sería el ente que al asumir el punto de vista crea cine. La expresividad material del agua es lo natural explorado en la experiencia, en la cual se propone un film que emerja entre su movimiento y la materia-información del cine. El proyecto fue filmado en súper 8 y luego de procesado (revelado) fue realizado un contacto directo de la materialidad de la película con el mar. Los dos films resultantes se proyectaron simultáneamente en una instalación al aire libre. ΓΕΥΕΜ ΝΑΤΥΓΛ se plantea como trabajo integrador final del Posgrado Especialización en Medios y Tecnologías para la Producción Pictórica en el UNA.

"la palabra mata la cosa"

G.Bataille

Es sabido que escribir es un arte que exige precisión y habilidad: *"el arte del escritor consiste sobretudo en hacernos olvidar que él emplea palabras"*. Entonces, en el presente trabajo lo único posible para un no escritor sería escribir sobre escribir una película. Conversando con Eduardo Molinari- el tutor del proyecto- llegamos a que el TIF es un relato ajustado de una metodología de trabajo. Vimos que era una serie de otras cosas también pero nos quedamos con eso. Además, luego que escuché la sigla TIF - que en realidad viene de Trabajo integrador final- solo me venía FIT y luego en la carpeta de trabajo de la computadora: FIT to TIF. Lo que en una mala traducción sería "ajustar para que quepa".

El método de escritura entonces, considerando el TIF como escritura, sería el de guardar espacio. Ahuecar, agujerear, vaciar, sacar. Transformar la experiencia del film en la de la escritura y así tornarla visible. El intento me hizo acordar a John Cage cuando decía que la vida sin la estructura es invisible. Escribir entonces sería dar estructura a la vivencia y así tornar visible el hacer del film.

En la creación de *Tevéem Natura* el método consistió en no tenerlo. Filmar cuando la razón faltaba, sin porqué, sin razón. Filmar por atracción, film-afección. El proceso podría resumirse en tornar vital el hacer del film. Aún pensando sobre lo vital y lo afirmativo casi intrínseco a este pensar/hacer vienen las palabras de Bergson acerca de aquellos filósofos que antes de ver y hablar de lo que hay delante de sí, dicen algo sobre lo que no hay. Decir - y acá se podría extender para el acto de escribir- ¿no sería una forma de negar?

Jean Luc Godard marca esta diferencia entre la escritura y el cine cuando dice que no hay imagen capaz de negar, ya que ella (la imagen) para hacerlo, ya mostraría algo. Pensé en como sería un texto del film, un texto que fuera fiel a su forma, a su praxis: intensidad y flujo. Más que decir mejor sería mostrarlo, sino todo, algo:



Frame de *Tevéem Natura*

Como escritura lo mejor posible sería usar la forma de notas, diarios, bocetos. Jonas Mekas, el radical cineasta y poeta, aparece entonces como referencia. Él escribió notas de su vida, notas que eran films. Escribía films en cuadernos, notas de su vida. Filmar como se vive, vivir como se filma. Teniendo total claridad de la relación arte/vida las usó como "anotación" en voz over en un film precisamente así llamado: *Notes, Diaries and Scketches- Walden: "I live therefore I make movies, I make movies therefore I live. I make home movies therefore I live. I'm just celebrating what I see."* Hablar de Jonas aquí es para

entender lo que sería hablar de un film, con el film. El cineasta viene al caso por ser el inventor de un método formal de escritura, a saber, el comentario de lo filmado/ vivido y luego de habilitar una memoria-cine doblemente accesible. Hablar de un film... en el TIF hablar de haber hecho un film. Hablar con un cine que se pretendió vital, sincero e inocente.

|| people are bad/ cinema innocent /people are
not innocent /they are not/ memories,
positive, negative/ good, bad/ it's just
images and sounds/ innocent/ very, very
very innocent ||.

Jonas Mekas en Walden.

Diario de un film.

... antes de ir a México en donde quería desarrollar el proyecto, me postulé a una beca del Ministerio de Relaciones Exteriores Mexicano. Seleccioné papeles, escribí cartas, llamé a embajadas. Seguro de que me iban aceptar, preparé las valijas. Cuando llega la fecha de la respuesta me sorprende, así sin más, el gobierno había cancelado todas las becas. Decidimos con Carla ir de todas formas. Llegado en San Pablo de donde salía mi vuelo, otra sorpresa. El gobierno de Brasil había aceptado mi solicitud para entrar en su programa de financiación de intercambios...

... el dinero de la beca del Gobierno Brasileño me ayudaría a hacer posible el proyecto - hasta entonces no tenía cámara, tampoco película. Con el dinero me compré una super-8 y 10 rollitos Kodak Ektachrome y Triple-X. Respetando mi deseo de filmar el agua, la cámara comprada fue una rara Eumig sub-acuática de los 80'. Tan rara era, que los tipos de *Antique Cámara* de la calle Independencia no querían ni venderla. Antes de llegar a Mazunte-México donde viviría y trabajaría en el film, me olvidé la cámara en un ómnibus...

...una vez, caminando por un sendero bordeando el mar, vi un lugar, una grieta. Allí el agua entraba con toda su fuerza y se expandía llegando a un misterioso reposo cercado por rocas. Venía yo sin cámara, caminaba no más, pensé, volveré acá a filmar. En un par de días volví. Cámara en mano, dos tipos de película. Con esfuerzo bajé entre las rocas hasta el lugar. Me meto en donde me pareció ser el mejor lugar, el más difícil quizá. Cargo la cámara con el rollo y disparo.... no funciona el motor. Nunca más volví allá, tampoco filmé en ese lugar.

(...) John Lennon dice en una canción que la vida es lo ocurre mientras hacemos planes. Y qué pasa si no los hacemos?

(...) En el film-instalación las pantallas se ponían delante de la puesta del sol. En una de ellas, pintado en negro, para que apareciera en sombra en donde se proyectaban los films se leía la siguiente frase:

// La tierra - es decir cualquier algo- no puede escapar
del cielo - es decir de nada//. Maestro Eckhart vía J.Cage

(...) En Junio de 2012 tuve una invitación para presentar el *work-in-progress* del proyecto en Teotihuacán, Estado de México. Días antes de salir para allí se formó un huracán en el Pacífico que avanzó sobre Mazunte. Su pasaje dejó diversas casas destruidas y el poblado sin luz por una semana. Una hora antes que el Carlota (así se llamó el huracán), tocara tierra, logramos escapar. Días después, presentamos *Revém Natura* en el encuentro *México-Tawanintisuyo*.

(...) Había decidido que el cine debería ser mi única actividad, renuncié al trabajo de traductor que nos ayudó a vivir hasta entonces. Una semana después recibí una buena novedad que vino de Colombia. El film-teaser del *Revém Natura* había ganado un premio en un festival y si bien con el dinero que gané no pudimos vivir mucho, tomé el hecho como un signo de buena fortuna.

(...) me acordé de las palabras las que presenté como sinopsis en dicho festival:

// Parte mundo en su descomienzo del real de
rehacer puro, detona mar. Finicia el fin en
desinício reticente que des termina en fin para
abrirse en oceanomundo, un reinicio, Γevém ... //

Ж

Cine Natural Expandido

"Acá estamos. Afirmemos nuestra presencia en el Caos".

John Cage

Lo real, entendido como un complejo dinámico de relaciones y fuerzas interconectadas, es capaz de generar y contener las diferentes posibilidades para sus elementos. El mismo, es constituido por materia-energía, se mueve lentamente en un proceso no lineal, formando estructuras mas ó menos estables. Los diferentes estados suceden sin depender de un ordenamiento exterior resultando únicamente de la organización de la misma materia-energía.

"Las rocas y los vientos, los gérmenes y las palabras, son diferentes manifestaciones de esta realidad dinámica y material. En otras palabras, todas estas entidades representan los diferentes caminos por los cuales un flujo único de materia y energía se expresa a sí mismo."¹.

El cine como parte de lo real ocurre con él, lo expresa y simultáneamente es expresión de su materialidad²; funciona de acuerdo a su dinámica no lineal. La inmensa historia del cine *"La gran historia es la historia del cine. Ella es más grande que las demás pues es proyectada..."*³ fue ampliamente marcada por intensificaciones técnicas y su lenguaje desde su génesis tiene gran intimidad con ellas, depende y a la vez las antecede. Su historia operada por un modelo no lineal transitó diferentes estados haciendo un recorrido dinámico. El camino no fue orientado solamente por la razón e intención de los "sujetos" a quienes comúnmente se les atribuye. Dependió de la auto-organización de los flujos de la misma materia-energía.

(...) los modelos no lineales nos muestran que sin un flujo de energía de cierta intensidad, ningún sistema, sea natural o cultural, puede tener acceso a los recursos de la auto-organización, los cuales están constituidos por estados estables endógenamente generados (atractores) y transiciones críticas entre estados (bifurcaciones)⁴.

El cine y la organización del lenguaje de la imagen-movimiento no fueron programados, tampoco fue un desarrollo lógico ni de etapas sucesivas. Es patente que el cinematógrafo sí se configuró a partir de acumulaciones de

1 De Landa, Manuel. A Thousand Years of Nonlinear History; New York: Swerve Editions, 2000.

2 Lo real es opaco, es la configuración verdadera de lo imposible. Que significa filmar la realidad ? Hacer imágenes a partir de lo real, es hacer agujeros en la realidad, encuadrar una escena es escavar. El problema de las imágenes es que hay que hacer agujeros desde lo lleno." Conferencia Documentário, ficción, ensayo, diario íntimo. Carlos Santos Zuzunegui Universitat Pompeu Fabra.

3 Godard, Jean. Luc. Historia (s) del cine; Buenos Aires: Caja Negra, 2007

4 De Landa, op cit p.55

desarrollos técnicos encadenados -fenakistoscopios, cosmoramas, zootropos, etc.- pero a pesar de que este aparato haya "catalizado" el cine, el lenguaje en sí ya existía, precediendo la posibilidad técnica del aparato. La actitud del público que atendió a su primera proyección comercial en París lo demuestra, *"la gente no se apretujaba en el Salón Indien por lo real, sino por la imagen de lo real"*⁵. Hollis Frampton, un importante cineasta y teórico estadounidense, ha propuesto semejante relación de no linealidad entre el cine y los elementos de la fotografía. Hablaba de la existencia de un lenguaje del cine -un pensamiento en imagen-movimiento- al que él llamo cine infinito. Para Hollis no habría razón ni en la técnica, tampoco en la lógica visual de la recién inventada fotografía, que llevara a la necesidad de que a una foto se siguiera otra, o que se acelerara, y que de allí hubiese surgido el cine.⁶

Sin embargo la forma que tomó el cine no estaba en los planes de Louis Lumiere ,que en 1930, contestando acerca de su invento declaró: *"¿El cine? Ya no voy a él. Si hubiese previsto que acabaría en esto, no lo habría inventado."* Estos son elementos de la dinámica de la historia del cine, modelada de forma no lineal⁸.

El estado actual del cine parece ser de transición, vienen ocurriendo fuertes transformaciones en sus medios y formas, apuntando a una bifurcación. La intensificación ocurrida por la aparición de la televisión y de otras tecnologías -que sigue siendo replicada de diferentes formas hoy- ha sido muy bien desarrollada teóricamente en un trabajo de Gene Youngblood titulado *Expanded Cinema*⁹. En el libro, el autor reflexiona sobre las múltiples relaciones entre el lenguaje del cine, el mundo globalizado y sus nuevas posibilidades. El autor consideró que el surgimiento de las nuevas tecnologías de aquel entonces -computadoras generadoras de imágenes, luces atómicas y la imagen videográfica sobre todo- generarían sus extensiones en el hombre y sus efectos luego se notarían en sus capacidades comunicativas. En este contexto se crearía un deseo en potencia por nuevas imágenes en las subjetividades y en las conciencias de los individuos. Las transformaciones llevarían, al cabo de este proceso, a un otro cine, el cine expandido. *"Nosotros necesitamos trágicamente de una nueva visión: el cine expandido es el comienzo de esta visión. Debemos liberarnos. Derribaremos las barreras. Estaremos unidos nuevamente por*

5 Morin, Edgard. El cine o el hombre imaginario, Barcelona, Paidós, 2001, pg 23.

6 "No hay nada en la lógica estructural de la película cinematográfica que impida la selección de una única imagen. Una fotografía fija es simplemente un fotograma aislado que hicimos "salirse" del cine infinito. Frampton, Hollis. For a metahistory of film: commonplace notes and hypotheses, Circles of Confusion: Film, Photography, Video: Texts 1968-1980, Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983. La traducción me pertenece.

7 C. W.Ceram, Arqueología del Cine. Barcelona: Destino, 1965.

8 Para Deleuze, sin embargo hay una forma de organizar la historia del cine "(...) Cuando nos cuestionamos acerca de la pre historia del cine somos llevados, a veces, a consideraciones confusas, porque no sabemos hasta dónde remonta, tampoco cómo definir el linaje tecnológico que lo caracteriza. Es siempre posible, entonces, evocar a las sombras chinas o los más antiguos aparatos de proyección (...) Es en este sentido que el cine es el sistema que reproduce el movimiento en función de cualquier instante, esto es, en función de momentos equidistantes, elejidos de forma que dan la impresión de continuidad".Deleuze, Gilles Cinema 1: A imagen- Movimiento. Sao Paulo: Brasiliense, 1984. La traducción es de mi autoría.

9 Youngblood, Gene Expanded Cinema. New York: P.Dutton & Co Inc, 1970.

nuestro reflejo"¹⁰.

Youngblood considera que este cine ya no se basaría en la estructura-film design- del cine hecho en los grandes estudios de Hollywood, en los cuales el espectador obtenía la información propia de la imagen-movimiento de forma pasiva, en una actitud cercana a la de un "voyeur". Esta calidad de design que hacía indistintos el cine y la televisión fue fuertemente criticada por Godard en su película *Ici et Ailleurs*:

"Ya no hay imágenes simples, solamente personas simples que son obligadas a quedarse calladas, tal cual una imagen. Es así que cada uno de nosotros nos tornamos más numerosos en el interior de nosotros mismos e insuficiente en el exterior. Y nosotros vamos siendo substituidos poco a poco por las corrientes incesantes de imágenes esclavas unas de las otras, cada una en su lugar, como cada uno de nosotros en nuestros lugares, en la corriente de acontecimientos sobre los cuales perdemos todo el poder"¹¹.

En el caso del cine, o del cine comercial para llamarlo de alguna forma, la información conceptual (ideas) y la información de design (experiencias) estarían limitadas por que son los "géneros" cinematográficos.

Los mismos actuarían en el sistema informacional del film como entes restrictivos en relación a los grados y tipos de opciones ofrecidas al espectador, sugiriendo una actitud pasiva de su parte. En el entretenimiento, sea el cine o la televisión, se estructura el lenguaje de forma que no es considerada la posibilidad de feedback¹² por parte del receptor, que es colocado en contacto con un sistema cerrado de información. Es decir, en el film design del entretenimiento las asociaciones entre las diferentes partes -bloques de imágenes y sonidos- ya está predefinida y limitada desde el principio por la calidad de su estructura, no dependiendo y tampoco estableciendo cualquier tipo de interacción con el receptor.

El cine expandido sin embargo, sería el cine cuyo lenguaje excedería estos límites estéticos y narrativos. Superadas la representación y la linealidad se abriría lugar a las fuerzas expresivas que son evocadas en el "consciente inarticulado del espectador". O sea, la materia-energía constituyente de su lenguaje no sería de un orden representable y su recepción, o el intercambio propuesto, actuarían *"entre el subconsciente y el consciente que no puede expresarse por palabras, pero del cual estamos constantemente conscientes"*¹³. El film design del cine expandido exigiría una cierta "empatía cinética" por parte del receptor. Esta nueva forma de relación con el film emergería de las necesidades de los hombres contemporáneos y a ella respondería lo que

10 Youngblood. Op.cit.p. 49.La traducción me pertenece.

11 Godard, Jean Luc (1976) , *Ici et Aliures* (Francia).

12 Feedback puede ser traducido como retroalimentación y puede aparecer de forma negativa o positiva en un sistema. La retroalimentación negativa es un "contrarestador de la desviación". La retroalimentación positiva, en cambio, tiende a incrementar la heterogeneidad al ser un "amplificador de desviación". De Landa, Manuel. Op cit. 68

13 Youngblood. Op.cit.p.56

Youngblood llamó de cine sinestésico.

"El cine sinestésico es el arte de las relaciones: las relaciones de la información conceptual y del diseño de la información, gráficamente, adentro del film; y la relación entre el film y el receptor, en el punto en el cual la percepción humana (sensación y conceptualización) los unen"¹⁴.

Lo visto en la(s) pantalla(s) del cine sinestésico sería una especie de invitación a la consciencia del receptor para fusionarse con lo visto. La propuesta de Youngblood iba al encuentro de un lenguaje cinematográfico en el cual era posible una libre asociación entre lo visto y lo experimentado por uno. En la evocación producida por las imágenes-movimiento del cine sinestésico ocurriría una sinergia en la cual las fuerzas conjugadas actuarían para la formación del film. La dinámica de intercambio entre la materia-energía del film y la del receptor del cine sinestésico formaría un todo creado por el contenido-expresión¹⁵, la interfaz¹⁶, pero principalmente por la abertura en el nivel de la conciencia posibilitada por el flujo entre ambos.

"Por lo tanto, al crear una nueva forma de visión, el cinema sinestésico crea una nueva forma de consciencia: la consciencia oceánica. Freud habló de consciencia oceánica como aquello en el cual nosotros sentimos nuestra existencia individual perderse en una unión mística con el universo (...) El efecto oceánico del cine sinestésico es similar a la atracción mística de los elementos naturales: nos quedamos sin mente admirando el océano, un lago o un río"¹⁷.

El estado de indistinción y de interpenetración entre las partes alcanzado con este tipo de experiencia acerca el cine al pensamiento oriental, en el cual el vacío opera como elemento central. De diferentes formas, la noción del vacío aparece como una concepción que trató de explicar

14 Youngblood. Op.cit.p.85

15 Manuel de Landa llama la atención sobre la importancia de superar la separación entre substancia y forma. Habla entonces de la estrecha relación entre el contenido y la expresión, partiendo del ejemplo de las rocas sedimentarias : "Cada uno, el contenido y la expresión, involucran substancias y formas: la sedimentación no se trata apenas de sedimentos (substancia) si no también su acumulación en capas uniformes (forma), mientras que la consolidación no afecta solamente nuevos emparejamientos arquitectónicos entre sedimentos (forma) pero también crea una nueva entidad, la roca sedimentaria (substancia)". p.290

16 La interfaz [...] tiene que teorizarse como un entorno en el que diversos comportamientos de personas representadas y físicas se suscitan de manera distinta de acuerdo a sus múltiples posibilidades de acción. KIM, Ji-hoon (2011).En: Edward A. SHANKEN (coord.). Nuevos medios, arte-ciencia y arte contemporáneo: ¿hacia un discurso híbrido?» [nodo en línea]. Artnodes. N.o 11, págs. 26-32. UOC[Fecha de consulta: 08/10/2011].

17 Youngblood. Op cit p.92

racionalmente el universo y a la vez de experimentarlo. En las practicas de la vida, sea como meditación, pintura o artes marciales el vacío aparece como *"Lo que es inaudible, impalpable, sin forma, perecedero, del mismo modo que es insípido, permanente, inodoro, sin principio ni fin, más alto que lo más grande, firme"*¹⁸.

Estando en él, sin embargo el lugar de realización de la experiencia y del conocimiento más profundo del universo. Esta idea puede ser pensada de manera más amplia que un simple concepto, sea por la singularidad que alcanzó, sea por la profundidad que tomó en la vida en oriente. El encuentro con el vacío llega a ser una *"comprensión, un entendimiento y finalmente una sabiduría que propone un arte de vivir"*¹⁹.

La vida en estos marcos se amplía, es superado el calculo racional, la objetividad pura y el utilitarismo que parece organizarla en occidente en pro de un entendimiento más complejo. Así la vida operaría en un campo de posibilidades ilimitada, ella sería aquello que emerge y a la vez estructura el pensamiento y la práctica. De esta forma hay un posible roce entre la "idea" de vida y la de naturaleza. El contacto entre las dos es posible siempre cuando la "naturaleza" sea entendida más allá de algo inmutable o de contemplación, *"es necesario pensar la naturaleza como dinamismo, potencia, naturans y no solamente naturata (...)"*²⁰.

De esta forma la podemos entender como una fuerza que auto-organiza la materia-energía, aquella que simultáneamente implementa y define la vida. En este contexto la acción del hombre, su lugar en relación a la naturaleza ya no sería de superioridad, sino que ocurriría en contacto con todo lo demás, sería interpenetrado por él.

"En el pensamiento oriental esta relación de causa y efecto no es enfatizada sino que por el contrario nos identificamos con lo que tenemos aquí y ahora. Hablo entonces de dos cualidades: estar libre de trabas e interpenetración, el estar libre de trabas es ver que en el espacio cada cosa y cada ser humano está en el centro y además que cada ser que está en el centro es el más honrado de todos. La interpenetración significa que cada uno de estos seres más honrados que el resto, se desplaza en todas direcciones penetrando y siendo penetrado por todos los demás no importa cual sea el tiempo o el espacio"²¹.

La vida deja entonces de depender de un yo, se encuentra como parte de un movimiento en el cual se puede *"parar de pensar como un yo y vivir como un flujo, un conjunto de flujos, en relación con otros flujos en sí y afuera de sí"*²². La materia energía en sus infinitas formas estables se mueve y en movimiento

18 Capra Fritjof El Tao de la Física: Editorial Sirio, S.A, 2000

19 Cheng, François. Vacío y plenitud ; Madrid : Ediciones Siriuella, 2008

20 Shérer, René "Homo Tantum O Impessoal: Uma Política" en Alliez, Éric (org.); Oliveira, Ana Lúcia de Coordinación de traducción Gilles Deleuze: uma vida filosófica; São Paulo: Editora 34, 2000

21 Cage, John [1961]. Silencios. Trad: Marina Pedraza . 4º ed. Madrid: Árdora Ediciones, 2007

22 Deleuze, Gilles. Critique et clinique, caps.VI, VIII, X,XIV; Paris: Minuit, 1993 p 124

activa "estados de sujeto" en la medida que participa y conforma lo real. La comprensión de la posibilidad de acción más allá de un ente individual, de una subjetividad que conformaría un yo, amplía las posibilidades y las formas de expresión.

"El movimiento por el cual el yo se abre a la superficie y libera a las singularidades acústicas, impersonales y pre individuales que él aprisionaba. De forma literal él las libera como esporas y explota en esta descarga" ²³.

Lo natural en su inmanencia prescindiría del yo, sin embargo la materia -energía en sus diversas formas pueden activar "estados de sujeto". El agua como forma estable de materia-energía, actúa en lo real, vive. Lo que es "*aparentemente inconsistente, penetra por doquier y todo lo anima*" ²⁴. por lo tanto ella podría asumir un punto de vista:

"Cualquier ser al que se le atribuye un punto de vista será sujeto, espíritu, o mejor, allí en donde este el punto de vista estará la posición de sujeto. Mientras nuestra cosmología constructorista puede resumirse en la fórmula de Saussure: el punto de vista crea el objeto - el sujeto siendo la condición originaria fija desde donde emana el punto de vista - el perspectivismo amerindio procede según el principio de que el punto de vista crea el sujeto, será sujeto quien se encuentre activado o accionado por el punto de vista" ²⁵.

Desde este lugar la vida fluye, acontece en la interpenetración y el intercambio entre todos los seres. Ser sujeto u objeto no es, nada más, que un estado transitorio. Así está abierta la posibilidad de creación desde otras angularidades. El cine aparece como estructura de visibilidad del flujo. "La estructura sin vida está muerta. Pero la vida sin estructura es invisible. La pura vida se expresa a sí misma adentro y a través de la estructura. Cada momento es absoluto, vivo y significativo" ²⁶.

Así, hacer cine, verlo, sería parte del mismo, actualización de lo real: expresión de la vida.

// El cine se constituye por tres factores:
Espacio, Tiempo y Movimiento Real //

Artavadz Pelechian

23 Deleuze, Gilles. Logique du sens; Paris: Minuit, 1969 p 124

24 Vacío y plenitud. op cit p.86

25 Castro, Eduardo Viveiros. A inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia; São Paulo: Cosac Naif, 2002

26 Cage, John .Op Cit p 136

La propuesta de hacer un film sobre el agua -sus dimensiones horizontales y verticales- tuvo desde el principio el pensamiento de Manuel De Landa como interlocutor. En su libro *Mil años de Historia no lineal* el pensador desarrolla de una interesante forma una articulación entre los niveles socio, bio, geológico y lingüístico en una organización materialista de la historia. Las fuerzas o las dinámicas de los diferentes órdenes respetando estados de estabilización (atractores) y otros de transición (drifts) constituirían agregados auto-organizados. El orden de estos agregados respetaría una combinatoria no lineal operada por diagramas orientados por propiedades emergentes, capaces a su vez, de generar estructuras y estados nuevos. En la sociología o en la teoría social preocupada con la comprensión de los grupos humanos claramente se ha valorado las tomas de decisiones y posibilidad de elección, lugar en el cual no tendría valor pensar en cuestiones de este tipo. El autor aclara un enfoque sobre su pensamiento:

"En algunos casos las decisiones tomadas por seres humanos están determinadas por la posición y el rol de éstos en una organización jerárquica, o son llevadas a coincidir con las metas de tal organización. Tal toma de decisiones centralizada, y la implementación de planes basada en ella, dejan muy poco espacio para la auto-organización. Pero en otros casos lo que importa son las consecuencias colectivas no intencionales de las decisiones intencionales, y es en estos últimos que podemos esperar que ocurra generación espontánea de estructuras" ²⁷

Para el film pensado como una experiencia y materializado en una instalación -la misma consistió en dos pantallas orientadas hacia el oeste, en la orilla del mar, sobre las cuales se proyectarán las películas luego de la puesta del sol- lo interesante de este pensamiento fue la comprensión de lo no intencionado en el embonaje (meshwork) entre los elementos heterogéneos.

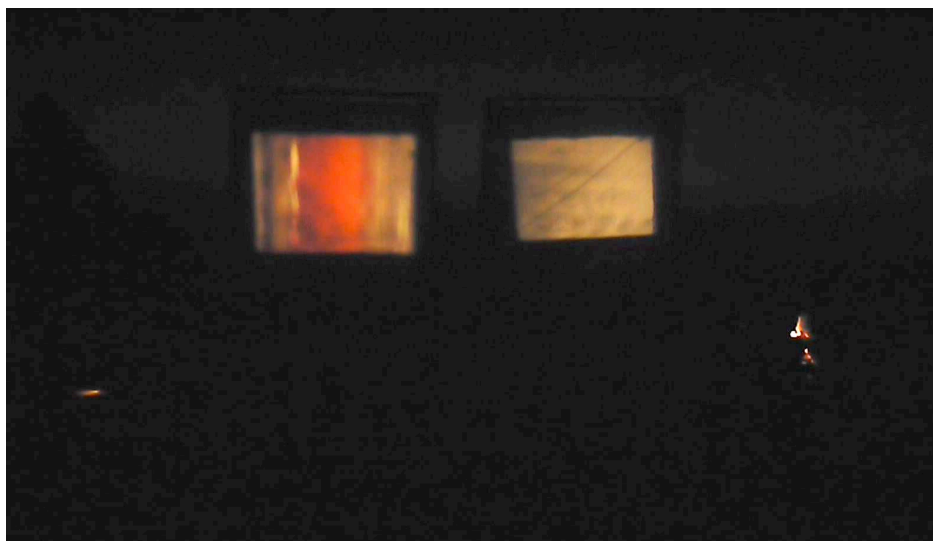
El primer elemento del film a componer el "meshwork" de la instalación, fue la película en sí. La creación de las imágenes se hizo en la totalidad de las veces con la cámara en mano. Sin embargo se trató de evitar mental o físicamente tomas desde el punto de vista "humano", me refiero al plano moderno del cine en el cual la cámara está puesta en la altura de los ojos ²⁸.

27 De Landa, Manuel. Op cit. p7

28 "Hay en el cine moderno, algunos cineastas, que tratan de captar a la realidad a través del elemento visual, del ojo, buscando reiterar la imagen cinematográfica en la pura visibilidad. Em Howard Hawks, Samuel Fuller y Jean-Luc Godard el elemento fundamental de captación de la realidad es la visión, y es a través de la cámara cinematográfica que se da esta visión(...) Al ser preguntado sobre cómo utilizaba la cámara en sus películas, Howard Hawks contestó: "a la altura de los ojos". Sganzerla, Rogério. Por um cinema sem limite. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.



Foto del Film-Instalación *Revém Natura* en Playa Mermejita, México. Febrero-2013



Fotos del Film-Instalación *Revém Natura* en Playa Mermejita, México. Febrero-2013



Foto del work-in-progress del *Revém Natura* en Teotihuacán (Carla Lombardo y Ezequiel Reyes), México. Junio-2012

En el mismo sentido, el manejo de la cámara y las decisiones de los planos se daban en simultáneo al rodaje, no hubo guión, plan de rodaje, etc. Esta acción de desestructuración del formato "oficial" de un rodaje emergió naturalmente del carácter experimental del film, en el cual el equipo se reducía a una persona, pero pareció poner claro la cuestión elemental de la elección que separa el hacer y el no hacer. También se pudo de esta forma valorar la importancia de lo indeterminado (estaciones, tiempo, no pensado, imprevistos) en las tomas de decisión.

"En la práctica mental hindú, el ego ya no bloquea la acción. Impera la fluidez que es la característica de la naturaleza. Las estaciones hacen su ronda, primavera, verano, otoño, invierno, interpeladas por el pensamiento hindú como creación, conservación, destrucción y aquiescencia. El sueño profundo es comparable a la aquiescencia. Cada primavera trae todo tipo de eventualidades" ²⁹.

La praxis del film privilegió el contacto con el agua -en su forma horizontal (mar, ríos) o vertical (cascada, lluvia)- y el uso del lente macro. Las tomas en macro exigen un acercamiento físico al "sujeto" y rompen, de una forma interesante, la perspectiva y la profundidad de campo (cuestión central en el cine moderno). Las tomas se realizaban luego de un largo tiempo de observación por el visor de la cámara con el lente puesto en posición macro. Se percibió el importante factor de descomposición del espacio en el cual se hacía la filmación y una consecuente desorientación física. La imposibilidad de "composición" de los cuadros pareció orientar un sentido menos mental y un tanto más físico en los disparos, lo que me interesaba como actitud y primera propuesta del proyecto: un roce con lo real.

"Pues ser real es asumir la propia promesa: asumir la inocencia y reactivar el gusto por el cual nunca se tuvo consciencia: el gusto de lo vivo". ³⁰

Además de la preocupación formal -en un sentido de la gramática cinematográfica implicada en las tomas- entró en cuestión la presencia del azar. Mejor dicho, la afirmación consciente de su presencia. La materialidad de la película y la elección -riesgo- de estar filmando con material fílmico (super-8mm) operaron cierto sentido de indeterminación.

Pero, la acción (afección) del contacto directo del material fílmico, ya procesado (revelado) con el mar se dió en un doble sentido, el primero fue entender de que se trataba una acción experimental -en este caso la de hacer una película- y la segunda la de encontrar la expresividad del agua. La respuesta de J. Cage en cuanto a la naturaleza de la acción experimental fue: *"acción cuyo resultado es desconocido"* entonces esta acción puede ser comprendida también como un encuentro con el contenido-expresión del mar.

Manuel De Landa con su pensamiento insiste en que sea superada la escisión entre sustancias y formas. Habla que en el nivel de la materia-energía-información deberíamos hablar de la presencia contigua de ambos, por lo cual propone los contenidos-expresión. En el lenguaje del film eso se podría leer en el encuentro de la materialidad de la película (sustancia) con la expresión del

29 J. Cage.Op Cit p 36

30 Lispector, Clarisse A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. pg. 153 La traducción a mí pertenece

agua sobre ella (forma).

Pero también en la acción del agua del mar (substancia) sobre las imágenes-movimiento del mismo mar ya filmadas (forma). La acción por tanto, podría leerse al menos de dos formas, una en el sentido de la inclusión del azar como elemento estructurador de la película.

19 Y también, como la activación de una expresividad material del agua, activación de su punto de vista. El lenguaje de la película en este sentido se forma del contenido-expresión del mar. Las manchas color serían la cicatriz del mar en la película, huella de su presencia. *Index*: rastro de lo real.

// Los corales son los huesos del océano
disperso esqueleto, devago //

Guimarães Rosa

En un mismo sentido, en el trabajo se nota un intento de "minimizar" los efectos del montaje. Todo el material filmado fue "empalmado" (proceso simple de pegado de una cinta en otra) en orden cronológico, sin importar la calidad de las imágenes, su sentido, tampoco las relaciones con las imágenes que les antecedían o las que seguían. El sentido clásico y moderno en el cual *"el montaje es el análisis dramático de la acción"* ³¹ no tendría lugar en el proyecto.

En la propuesta, la secuencia de imágenes, más que realizar una idea de colisión entre sí (Eisenstein) o de conexión (Pudovkin) se yuxtaponen y afirman a sí mismas, en exterioridad realizan su presencia.

Las relaciones creadas entre las imágenes -una después de la otra, pero también una al lado de la otra ya que el film se constituye de dos proyecciones simultáneas- en cierto sentido podría apuntar a la forma en que Vertov concebía el montaje:

"Lo que hace el montaje, según Vertov es conducir la percepción de las cosas, poner la percepción en la materia, de forma tal que cualquier punto del espacio perciba, él mismo, todos los puntos sobre los cuales él actúa o que actúan sobre él, sea cual sea la extensión de esas acciones y reacciones" ³².

Evitando el montaje el "sentido del film" entonces debería emerger de su propia materialidad, no restando ideas exteriores a lo visto en pantalla, tampoco una articulación "semántica" -sentido- entre los planos. *"Si el cine expandido tiene algo a decir, su mensaje es el medio"*. ³³

Lo que parecía estar en juego en la experiencia del film era una evocación a la presencia del elemento, no su representación. Decir con el agua y

31 Bazin, Andre. Que es el Cine ? Madrid. Rialp, 2001

32 Deleuze, Gilles. Cinema 1- A imagem-movimento. São Paulo. Brasiliense, 1983 Trad. Stella Senra .La traducción a mí pertenece.

33 Deleuze, Gilles. Cinema 1- A imagem-movimento. São Paulo. Brasiliense, 1983 Trad. Stella Senra .La traducción a mí pertenece.

no decir sobre el agua. El flujo de imágenes incesante iba al encuentro con las fuerzas y presencia del sujeto y daban a ver más que mostrar algo. Al evocar algo -en este caso el agua- parece que se abriera un espacio entre "el deseo y la experiencia" de forma que la articulación entre lo que se muestra (film) y lo que se ve (visiones) adquiere un sentido último en la experiencia.

Allí en el "todo" vital formado por el agregado de sensaciones, las imágenes y el entorno (extra campo) es en donde talvez se pueda aprehender o crear las relaciones para un "sentido" del film.

||El arte no revela algo oculto, sino que muestra que no hay nada detrás de lo que hay||.

G.Bataile

Otro elemento importante que vale la pena destacar es la dimensión sonora de la película. El sonido llega al cine al final de los años 20 pero ya antes de eso su uso fue posible, pero ampliamente discutido:

"En el final del siglo XIX, vino la realización técnica. Uno de los aspectos mas interesantes es que esta vez el cine sonoro estaba listo. Edison llegó a París para presentar un método en el cual utilizaba un disco en sincronía con la imágenes, un método que hasta hoy es utilizado en algunas salas de cine, que combinan un CD con la película, teniendo así el sonido digital. Y ya funcionado! Con imperfecciones, tal cual las imágenes de esta época, pero funcionó y podrían haber mejorado la técnica. Pero la gente no quería. El público quería que el cine fuera mudo, las personas querían ver" ³⁴.

Hasta después de este período (años 20) el nivel sonoro de los films tenían una importancia secundaria, sirviendo como complemento de la imagen y no como elemento formador esencial del lenguaje del cine. El sonido en su forma más básica es el sonido sincrónico, aquel que acompaña a la imagen, simulando la realidad. En sus primeros usos el sonido muchas veces no solamente cumplía este rol sino que "dañaba" las imágenes "el sonido no vino para obstruir el montaje, vino para reemplazar las imágenes". ³⁵

Claro es que hay otros usos del nivel sonoro en el cine, sobretudo en el cine moderno y contemporáneo. Pelechian por ejemplo hacía que las imágenes estuviesen al lado del sonido (côte du son) o que los sonidos estuviesen al lado de las imágenes (cote de l'image). De otra forma, explorando radicalmente el aspecto sonoro Peter Kubelka buscó una precisión absoluta del encuentro entre el sonido y la imagen.

34 Frondon, Jean Michel./ Conversa entre Artavadz Pelechian y Jean Luc Godard. Le Mond, 2 abril de 1992, Consultada en: <http://www.derives.tv/Conversation-entre-Artavazd> en 21 de Marzo 2011

35 Frondon, Jean Michel Op Cit

"Puedo decidir que un sonido encuentra una cierta imagen en cierto punto en el tiempo(...) La gloria en el cine sonoro es lograr separar, separar fenómenos de la naturaleza, separar el sonido de la imagen y poder componer la síntesis otra vez, de acuerdo al deseo del cineasta"³⁶.

21

En la pieza - *Levém Nature* - el sonido ocupó una dimensión diferente. Los sonidos sincrónicos de las imágenes no fueron captados, por la limitación técnica del super-8, pero principalmente por una decisión formal. El film pensado para interactuar con el espacio -instalación- debería producirse con el espacio, sería el sonido del espacio. Así, las películas se proyectaban sin sonido, y el entorno en el cual se instaló el film actuaba creando esta dimensión.

//Un sonido tiene cuatro características:
frecuencia, amplitud, timbre y duración. El
silencio (ruido ambiental) tiene solamente
duración//.

John Cage

El distanciamiento o la relación establecida entre la instalación y el entorno puede ser comprendida como la diferencia, es decir, como un elemento que opera el sentido de actualización del film para el contexto específico en lo cual estaba ocurriendo. Diferencia como:

"aquello por lo cual lo dado es dado... diferencia no es fenómeno, es el elemento nómeno más cercano al fenómeno... todo fenómeno se refiere a una desigualdad por la cual esta condicionado... todo lo que acontece y todo lo que aparece esta co-relacionado con órdenes de diferencias: diferencias de nivel, temperatura, presión, tensión, potencial, diferencia de intensidad".³⁷

36 Voborow, Bernardo y Carlos Adriano. Peter Kubelka - A Essência do Cinema. Babuska Edições, São Paulo, 2002

37 Deleuze, Gilles. Diferença e Repetição. Relógio D'água, São Paulo, 2000.

Espacio.

"Construir significa conquistar el vacío, hipnotizar el espacio"

M. Heidegger

Al proponer la experiencia para el espacio abierto lo que estaba en juego primeramente era la clara ruptura con la sala para la recepción de las imágenes-movimiento. Además del espacio en sí, la actitud y las relaciones posibles en un contexto abierto -mejor sería llamado espacio público- son diferentes. La superación de la cuarta pared, de la dimensión narrativa y de la ilusión se han desarrollado fuertemente en el lenguaje mismo del film, que expresa su materia-energía en su contenido-expresión. El espectador, liberado de su habitual forma de recibir un film, pero principalmente liberado de la actitud y permisividad que practica al visitar una sala de cine o galería de arte, pareciera estar apto a fundirse, a abrirse, interactuar con aquello que veía. El espectador liberado del espectáculo *-inversión de la vida*³⁸ - podría, en fin, encontrarse con su vida.

El espacio en la experiencia fue un elemento fundamental, en un primer momento, fue el que tornó posible la hechura del film, habiendo sido allí -locación- adonde "agujeramos lo real". De aquel mundo salieron las imágenes del film y en la experiencia las devolvíamos. *"Con el cine, es el mundo que se torna su propia imagen, y no una imagen que se torna mundo."*³⁹

Si, en un esfuerzo analítico, consideramos la instalación como un sistema dinámico, un agregado de materiales heterogéneos, se podría decir que el espacio actuó como *feedback* positivo o "amplificador de desviación". Eso se daría ya que sus flujos incontrolables sumaban materia-energía (viento, sonido, luminosidad, olores) al agregado de materiales conformadores de la propuesta. De forma directa, la luz de la puesta del sol fue lo que posibilitó la aparición del texto en las pantallas y la posterior caída del sol orientó el inicio de la proyección de los films.

Más que un intento de control o de grilla del espacio para que fuera posible la experiencia, la misma se nutría de su dinámica y aleatoriedad.

38 Rancière, Jaques, El espectador emancipado. Buenos Aires. El Manantial, 2010.

39 Deleuze, Gilles. Cinema 1- A imagem-movimento. São Paulo. Brasiliense, 1983 Trad. Stella Senra. La traducción a mí pertenece

"... La tierra se revela en el mundo de la obra como aquello que sostiene nuestro habitar y sosteniéndolo permanentemente cambia, muere y renace dando lugar a nuevos mundos posibles".⁴⁰

Lo que mejor define el intento de fusión de la propuesta con el espacio y luego con la dimensión de la vida de las personas fue el evento que creamos (la propuesta ocurrió en simultáneo con acciones de Carla Lombardo) para albergar nuestras creaciones.

MAPA-duración fue una acción que se desarrolló en quince días pero sin haber ocurrido intervenciones todos los días. Nuestra propuesta en alguna medida fue la de crear un "entre", un espacio para la concretización de una potencia y luego "liberar" el estado de devenir. Los trabajos presentados - un programa de radio, dos piezas *site-specific* de Carla, una muestra de pinturas, una instalación del film *-aka marjen-* Ж, 2010 - en un espacio arquitectónico, el film-instalación *Revém Natura* y una acción pedagógica de verificación-deberían balancearse, unirse en igual medida con las fuerzas que habitan aquel lugar- Mazunte, México.

Tal cual una escritura que rompe el silencio y el espacio en blanco de la hoja, la acción -MAPA- fue al encuentro de lo anterior a su presencia, pero que a la vez se potenció y (inter)cambió con en el acontecimiento.

"Escribir es una cuestión de devenir, siempre inacabado, siempre por hacerse, que sobrepasa toda materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir, un pasaje de vida que atraviesa lo vivible y lo vivido".⁴¹

40 Lucero, Magui en " Invitación a la fiesta. Una interpretación de la obra de Richard Long " Caminando en círculo en Ladakit. Revista Nombres, Córdoba Año XII n 17 Diciembre, 2002.

41 Deleuze, Gilles, "La Littérature et la Vie", Critique et Clinique, Minuit, Paris, 1993, pp. 11-17



Cartel de MAPA-duración realizado en Mazunte-México, Febrero 2013

Tiempo

"La única subjetividad es el tiempo"

Gilles Deleuze

La dimensión temporal, intrínseca al espacio, hace posible, soporta la experiencia. El tiempo sería aquello que corta el movimiento inherente al mundo, abriendo, tornando posible la experiencia. Claro es que el tiempo es la materia misma del cine *"verdad a 24 cuadros por segundo"*.

Es sabido que al hacer un film hay un acuerdo entre el tiempo real del rodaje y el tiempo abstracto del montaje. Y que de igual forma la temporalidad del film va al encuentro, se choca con la temporalidad de la recepción del film. Este aspecto ha sido muy bien explorado en el cine experimental en piezas como *Empire* de Andy Warhol, en el cual la duración de la filmación del Empire State Building es equivalente a la duración del film⁴², o en Michael Snow con *Wavelength* en el que el tiempo del film es denunciado por la materialidad de una toma única del espacio, a la vez que el espacio gana una dimensión temporal por la condición colocada por el plano secuencia. Sin embargo el aspecto del tiempo, se podría decir algo sobre el instante, el momento. *"Creo que la única preocupación de un artista debería ser el tiempo"*⁴³.

En una primera instancia valdría tratar de comprender la temporalidad propia de las imágenes del film, transitando entre el silencio y el flujo, las mismas parecen invocar un estado primigenio en el cual lo visto y el que ve se fusionan. Espacio-tiempo del caos originario, allí en donde los planos de inmanencia lo cortan.

"Deleuze dice que el plano de inmanencia es un corte en el caos (como un plano que corta un cono). Cortar solo puede significar captar (definir) un pedazo por así decirlo, de un caos que permanece libre (infinitamente libre) en todas las otras direcciones o dimensiones".⁴⁴

Las imágenes entonces operarían como estabilizadores de este

42 En realidad el rodaje duro menos tiempo (6 horas y 36 minutos) que el film en sí. Pero como fue hecho a 24 cuadros por segundo y era proyectado a 16 cp/s su duración aumentaba para 8 horas y 5 minutos.

43 Figueredo, Priscila em Entrevista a Hugo Giorgetti. Revista Cultura e Pensamento. n.3 , Brasília.Ministério da Educação,2007.

44 Prado Jr, Bento "A idéia de Plano de Inmanencia" en Alliez, Éric (org.); Oliveira, Ana Lúcia de coordinación de traducción Gilles Deleuze: uma vida filosófica; São Paulo: Editora 34, 2000 .p.314. La traducción es propia.

movimiento continuo de esta *"mutación discontinua"* que la vida es, trayéndola a la vista, dando visibilidad a instantes. En el pensamiento de Bergson el pasado es lo que ya no actúa (idea), ya el presente es lo actuante, el espacio del ideomotor. Ese pensamiento llevado a los planos de *Revém Natura* servirían para ver la espontaneidad y el carácter gestual de las imágenes.

Su tiempo es el presente *"el presente es el tiempo de la consciencia"* y el flujo que las conduce ejercita el encuentro con lo particular. El film consistiría así de instantes, de momentos de lo real que se suceden exigidos o conectados por una exterioridad que los contiene pero que no los define.

La exterioridad en el film-instalación es lo real, en donde se ubica la experiencia de verlo, pero de otra forma también es la totalidad del film compuesto de planos que emergen, que se exteriorizan, generando un "agregado auto-consciente".

En el proyecto eso es posible pues más que imágenes *"esclavas"* una de las otras, se ha tratado de construir imágenes liberadas una de las otras, imágenes que invitan a las demás a ejercer en ellas su potencia. Cada plano se actualiza en el otro, sin embargo no es creada una relación de dependencia entre ellos. Sin haber una narración convencional de la cual el tiempo de la imagen es apenas un fragmento, se instaura una apertura temporal del orden del instante. *Lo posible es el momento"*.

La dinámica temporal del film pareciera en este sentido a la del haiku que extrae de la brevedad del instante su potencia. En el haiku tal como en el film ocurre una *"transformación del acontecimiento en memoria, pero también el consumo inmediato de esa memoria"*. De hecho el hacer del film estuvo intercalado por momentos de intensidad que se condensaban en imágenes, o hacían emerger haikus:

vaivén tierra agua

arena azul

blanco al mar

El material de ambos (film y haikus) es la materia-energía-información que se encuentra dispersa en lo real y disponible por lo tanto para ser sujeta por máquinas ordenadoras, sea la del lenguaje del cine, sea la del lenguaje en sí. Lo importante de discutir es que la aparición de este real vía imagen, vía

palabra, ocurre en ambos casos de modo instantáneo, casi como un lapso. Pero ocurre de forma a apuntar, a revalidar la presencia de un rastro de lo real en ella: *"El haiku no es ficcional, no inventa, dispone mediante una química específica de la forma breve la certeza de que esto ha tenido lugar"*⁴⁵

Tratándose de tiempo es importante volver a comentar el elemento del montaje del film. La propuesta de no hacer montaje significó en última instancia una aceptación de la forma y del efecto de cada momento en que los planos eran hechos, y también del azar implicado en verlos uno seguido del otro, en forma de film.

*"El azar, para ser preciso, es un salto, proporciona un salto fuera del alcance de la propia comprensión de nosotros mismos"*⁴⁶.

Si es que hubo algún tipo de control o de ejercicio de composición en los planos, él perdía el sentido, o se debilitaba cuando colocado al lado de otros, hechos en diferentes momentos, con impulsos completamente distintos.

Conociéndose el procedimiento del film se podría decir entonces que la belleza de las imágenes se funden a su aleatoriedad. Siendo el carácter mutante y discontinuo de lo aleatorio, los elementos centrales para desestructurar cualquier acuerdo con un tiempo linear, abriendo en el film una grieta para un " tiempo no reconciliado"⁴⁷.

Una vez más sería enriquecedor comprender la temporalidad en *Revém Nature* en relación a la idea de la captura del instante propia del haiku. "El haiku lo que produce es un clic, una especie de tintineo breve, único y cristalino que dice: acabo de ser tocado por algo" ⁴⁸. El tiempo como entidad, tiempo-rey, como presencia constante en donde se da por instantes la posibilidad de sentir más vida:

45 Barthes, Roland. La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College de France 1978-79 y 1979-80. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005

46 Cage. John. Op cit. pg. 162

47 En el ensayo entitulado "O Tempo não Reconciliado" Peter Pál Pebart Habla de este tiempo que la filosofía de Gilles Deleuze de alguna forma posibilita. "El tiempo pasa entonces a ser concebido no mas como un hilo, pero como un enmarañado, no como un río, pero como tierra, no como flujo, y sí masa, no sucesión, pero coexistencia, no círculo, pero torbellino, no orden, pero variación infinita, de modo que no se trata más de remitirlo a una conciencia -la conciencia del tiempo- pero sí al delirio.

48 Barthes, Roland Op. Cit pg. 76

Pliegue en el infinito

vacío

copulan quazares

topos

simulinstante

inalcanzable cumbre

Filiaciones

Hélio Oiticica

Se encuentra una relación de semejanza entre el trabajo de Hélio Oiticica y el proceso de $\text{EVÉM} \sim \text{ATU} \text{A}$. Ella ocurre en la actitud frente al arte, en el proceso de "lanzarse en el abismo" y lograr crear en la caída, un "ala delta para el éxtasis".⁴⁹ Este fue el proceso de Hélio en el arte y en su vida, entendida como un "estado de invención". Su trayectoria puede ser vista como un vaivén entre el arte, "ejercicio experimental de la libertad"⁵⁰, y la vida. Sus propuestas apuntan a la estructura y de esta forma muestran la vida en sí misma, es este el punto de contacto entre los trabajos. Décio Pignatari sintetizó muy bien la relación entre estructura y vida:

"La visión de estructuras conduce al anti arte y a la vida; la visión de eventos (obras) conduce hacia el arte y al alejamiento de la vida".⁵¹

Otro roce más específico entre los trabajos, está en la idea de "quasi-cinema" y en la materialidad utilizada en algunos de sus trabajos, el súper-8. Hélio recurrió al formato en su película no terminada "Agripina é Roma-Manhattan" de 1972 y también para "registrar porciones de tiempo reales (3 minutos), sin editarlos y usándolos de forma integral para evidenciar determinada experiencia."⁵² Sin embargo, las "Cosmococas" son el principal punto de aproximación con *Revém Natura*. En este programa in progress Hélio y Neville D'Almeida lograron radicalizar el cine, buscando su límite por medio de la "não narração" y la descomposición de la imagen-movimiento:

"Límite, no crisis en el cine. Poner en cuestión la razón de ser del cine-lenguaje"⁵³

Además desarrollaron un pensamiento acerca de la dimensión espacial del cine, al incluir la sala como parte del film; "*El espacio es en cierta medida el film*"⁵⁴. En la propuesta la sala de cine era transformada en un ambiente inmersivo formado por múltiples proyecciones de diapositivas de imágenes intervenidas con cocaína, simultáneamente el nivel sonoro estaba formado por

49 Expresión utilizada por Haroldo de Campos para referirse a los Parangolés de Oiticica.

50 En una carta intitulada Experimentar o experimental de 1972 Hélio afirma: "*El ejercicio experimental de la libertad evocado por Mario Pedrosa no consiste en la creación de obras pero en la iniciativa de asumir lo experimental*". Libre traducción.

51 Oiticica, Hélio. *Experimentar o experimental*. Visitado <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho> en 07/09/11. La traducción me pertenece.

52 Filho, Cesar Oiticica, Cosmococa Momento Frame en: *Cosmococa Programa in Progress*, Buenos Aires: Projeto Helio Oiticica/ Malba, 2005 p.234

53 Herkenhoff, Paulo, Arte e Crime | Quase-cinema| Quase-Texto| Cosmococas en *Cosmococa Programa in Progress*, Buenos Aires:Projeto Helio Oiticica/ Malba, 2005 p256. La traducción me pertenece.

54 Oiticica Hélio, *Héliotape* 1974 p.284 visitado en 07/09/11 en: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>

diferentes bandas sonoras.

El público adentraba en la experiencia de forma no convencional, recibía a las imágenes acostado en almohadones, hamacas-paraguayas o sumergidos en una pileta. Liberados de la organización corpórea propia de la sala de cine, los receptores eran colocados en otra relación con las imágenes:

*"O poder da imagen como matriz-comportamento q mantinha o espectador numa posição imutável não era só visual: era conceitual"*⁵⁵.

Las diapositivas eran "MOMENTOS FRAME", imágenes de la "*não-narração*" lenguaje del "quasi cinema". En ellas lo cinético de la imagen quedaba apenas como sugerencia para el participante, Hélio pensaba el cine como herramienta: "*El cine tiene que transformarse en instrumento*"⁵⁶ y su forma de ponerla en práctica fue establecer una ruptura en su contenido-expresión, acercarlo al espacio-tiempo inherente a la experiencia.

55 Maciel, Kátia, As experiencias quasi-cinemas de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida en *Cosmococa Programa in Progress*, buenos Aires: Editorial Projeto Helio Oiticica/ Malba, 2005 p281. Se mantuvo el idioma original por los manierismos y conceptos empleados por Hélio en la frase.

56 Maciel, Kátia Op.Cit pg.284 La traducción me pertenece.

John Cage

Por la radicalidad de la propuesta de Cage en relación al lenguaje que operaba -música- y por la forma vital y fluida con que trató la creación, se ve una sintonía fina entre su trabajo y $\Upsilon \text{EVÉ} \mathcal{M} \sim \wedge \text{TU} \Upsilon \wedge$. Su sinceridad y silencio liberó la música y logró acercarla a la vida. Su trabajo apuntó para que la música dejara de depender de métodos, notas o propósitos, pero el llamado era tan fuerte que expandió los límites de los campos artísticos:

"Y cuál es el propósito de escribir música? Uno es por supuesto no ocuparse de propósitos, sino de sonidos. O quizás la respuesta debe darse en forma de paradoja: una falta de propósito intencionada o un juego sin propósito"⁵⁷.

Quizá más importante todavía fue su actitud, la de haberse abierto, tornar el arte como un juego e invitar a la vida a participar . Y más, irse con ella para donde sea incluyendo el error y el azar:

"El juego, sin embargo, es una afirmación de vida, no un intento de extraer orden del caos, ni de sugerir mejoras a la creación, sino simplemente un modo de despertar la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola"⁵⁸.

El no propósito, la inclusión del error; "*Cual es la naturaleza de una acción experimental? Es simplemente una acción cuyo resultado no esta previsto*"⁵⁹. La posibilidad de cambio y la libertad fueron probadas con sus acciones. En el fluir de su vida la creación fue puesta a prueba, y el arte nunca más pudo ser otra cosa que "*una estación experimental en la que ponemos en prueba la vida*"⁶⁰.

57 Cage, Jonh. Op cit. p.151

58 Maciel, Kátia Op.Cit pg.281 La traducción a mi pertenece.

59 Cage,Jonh. Op cit. p.12

60 Cage,Jonh. Op cit. p.69

Stan Brakhage

El cine de Stan Brakhage dialoga con $\Gamma E V \acute{E} M \sim \wedge \uparrow \vee \Gamma \wedge$ en la medida en que es pura expresión de una subjetividad. La radicalidad de su trabajo estuvo en el giro epistemológico establecido, es decir con su cine se ofrecía la experiencia directamente al espectador, se liberaba la visión de las leyes y apuntaba a otra consciencia. Con sus imágenes-movimiento él no pretendió un discurso, ni tampoco utilizaba el lenguaje como mediación. En este grado, su cine se ha diferenciado de la vanguardia europea que tuvo un carácter más objetivista, con excepción del caso de los surrealistas que realizaron más bien el "espectáculo del sueño"⁶¹.

Brakhage experimentó la creación como proceso de ida y vuelta. Desde los ojos de un otro estado de conciencia se miraba el mundo- el mundo hecho imagen- y desde este lugar se los prestaba al espectador- la imagen hecha mundo. Creaba con ojos libres y liberaba la visión de los que veían:

"Imagínense un ojo que no sigue las reglas de la perspectiva hecha por los hombres, un ojo sin los prejuicios de la lógica compositiva, un ojo que no conteste al nombre de cada cosa pero que debe conocer cada objeto encontrado en la vida a través de la aventura de la percepción"⁶²

Las posibilidades de las imágenes-movimiento de sus films son infinitas, cruzan la representación y la supera, abriendo el sentido hasta su límite, la pérdida del sentido, o si se quiere, el puro sentir.

"No es directamente la realidad la que es fragmentada por miradas sucesivas de una cámara ambulante, sino que se trata del resultado de una percepción que ha regresado a un estado de inocencia pre-consciente capaz de ofrecer los materiales primigenios de una realidad aún en estado virgen. En este sentido, los cortes que separan las imágenes corresponden a estados mentales primarios, a un primer movimiento de la consciencia que inicia la articulación del caos natural"⁶³

Brakhage nos muestra un mundo liberado de las imágenes que ya tenemos de él. La materia energía pareciera estar en estado bruto, puro flujo inestable. Su cine nos da las condiciones de ver, de imaginar un mundo diferente a "en el principio eran palabras"⁶⁴ y nos libera de cualquier palabra luego de verlas, libera la imagen del ojo y enseña a ver con los ojos cerrados.

61 Catala, Josep M. Film-ensayo y Vanguardia en: *Documental y Vanguardia* Torreira, Casimiro; Cerdrán Josexto (orgs) ;Madrid, Cátedra, 2005

62 Brakhage, Stan *Metaphors on Vision*; Nueva York : Anthology Films Archive, 1978 p.121

63 Catala, Josep M . Op cit. p.123

64 Traducción libre de la frase: "the beginning was the word"

Inscripciones

Pedro Paulo Rocha con su trabajo "Kynorama Glauber Machine" se encuentra inscripto en $\text{EVÉM NATU}\text{L}$ por estar accionando en la práctica el Kynorama: "*Kino es cine. Y rama es espacio*"⁶⁵. Pedro trabaja en colectivo en esta experiencia, junto con Fernando Falcosku y Caleb Mascarenha creando un universo de experiencias basado en los films del cineasta brasileño Glauber Rocha, su padre. Los films son articulados en el presente con la técnica de live cinema, haciendo confluír distintas temporalidades; las de la diégesis con el momento presente de recepción de las imágenes. En este aspecto hay una fuerte relación con $\text{EVÉM NATU}\text{L}$ ya que el mismo usa la evocación como forma de traer la temporalidad, inherente a las imágenes a la espacialidad en la cual ocurre la experiencia. En ambas el cine tal cual lo pensó Glauber -pero no lo ha realizado- ocurre en el presente, en el espacio/tiempo del aquí y ahora:

"Kynorama sería el cine integral. El mismo film es la sala de proyección. Uno entra en la sala, allí adentro es un film. Todo es un film, inclusive el espectador integrado. Es el estudio, es la proyección, es todo. Lo mismo que un universo cinematográfico total"⁶⁶.

Sin embargo hay una diferencia importante en la calidad de la imagen utilizada, si bien ambas trabajan con base a una no linealidad y no-representación, en *Kynorama Glauber Machine* la imagen-movimiento ubica su contenido-expresión en la relación entre las múltiples proyecciones realizadas en vivo. La utilización de la imagen electrónica y sus aparatos (software de vjing, proyectores digitales, etc.) es lo que opera la experiencia. La espacialidad de la experiencia es su contexto de proyección y esto es controlado en cierta medida por la ubicación de las pantallas y proyectores; la temporalidad de la pieza igualmente depende del inicio y final del uso de los mismos elementos.

En $\text{EVÉM NATU}\text{L}$ la experiencia ocurre en el exterior, hay una sugerencia de ubicación definida por la dirección oeste, ya que las pantallas están pensadas para recibir la luz de la puesta del sol, con el fin de generar textos y texturas. El contexto natural, en este sentido participa de la experiencia desde su inicio determinando la forma de la organización de los dispositivos, pero también es el que orienta el inicio de las proyecciones que dependen de la luminosidad y atmósfera del momento-experiencia. La modalidad de proyección también es distinta ya que no hay manipulación en vivo del material y el film es proyectado en el mismo soporte en el que fue filmado, luego de haber sido colocado en contacto directo con el agua. Lo importante en la relación a las piezas está en reconocer la heterogeneidad de las mismas en la forma de modular el cine como experiencia total.

65 Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*; São Paulo: Cosac Naif, 2004 p. 383

66 Rocha, Glauber. Op.cit p.384

Claudio Caldini

El cineasta argentino es una inscripción desde su personalidad y simpleza hasta la forma con que logra plasmarla en su cine. Sus trabajos modulan lo elemental, la vida y su expresión, sea en forma de luz de una ventana⁶⁷ o desde diversos puntos de vista de una misma flor⁶⁸.

"Alguna vez me preguntaron qué es lo indeterminado, lo fortuito en la captura de una secuencia de imágenes. Se convoca al reino vegetal, con su multiplicación de formas simples, a exponer sus razones"⁶⁹.

Su cine se expande lentamente, adentro de las posibilidades que le dió vida. Sacando de ella misma las imágenes para sus films, desde un vivir (movimiento) se ve emerger la imagen-movimiento. Desde lejos, de un espacio silencioso, como intuición o sueño parece haber escuchado lo que dijo Godard:

"Esta sigue siendo mi regla: hacer lo que se puede, y no lo que se quiere, hacer lo que se quiere a partir de lo que se puede, hacer lo que se quiere con lo que se tiene y no soñar con lo imposible."⁷⁰

Sin necesitar de miles de aparatos tecnológicos, usando apenas una cámara de súper-8 - en lo que también coinciden ambos trabajos- hace explotar el lenguaje en una secuencia de imagen-movimiento en muchos casos silenciosa. En este punto, lo del nivel sonoro, hay una fuerte inscripción ya que en *EVEM NATU* el nivel sonoro es el mismo ambiente. Cuando le preguntaron sobre una sugestión de cómo leer sus films, sugiere: "*Ver y escuchar en amplitud modulada*"⁷¹. Los trabajos difieren principalmente por la cuestión espacial, Caldini en sus experiencias de cine expandido suele utilizar la sala oscura. Así mismo logra superar el mito de la cuarta pared y lo visto en las pantallas, mas allá de representar la vida, hace una constante celebración de la misma sea con una risa, sea con una flor.

67 Caldini, Claudio (1975) *Ventana* (Arg)

68 Caldini, Claudio (1978) *Ofrenda* (Arg)

69 Marín, Pablo. *Elogio de Caldini* consultado en <http://laregioncentral.blogspot.com/> en 08/07/12

70 Godard, Jean Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*; São Paulo: Martins Fontes, 1989. La traducción a mi pertenece.

71 Marín, Pablo, op cit.

Conclusiones

"Lo que verdaderamente quiero decir carece de palabras"

Maestro Eckhart

La experiencia de *CI NE* condensada en *Revém Natura* gana valor cuando es tomada como una abertura, como una aventura, juego entre el deseo de potencia y el desborde. Un llamado a la atención para la vida que mira siempre para adelante. La expansión urgente para una noción de que la vida "*no es algo personal*"⁷² que no empieza, tampoco termina en un yo. "*Nil igitur mors est*"⁷³. Un llamado al encuentro de la naturaleza : "*Reencontrar, o mejor, constituer ese estado a la vez original y posterior, la naturaleza es lo que nosotros fuimos, y es lo que queremos volver a ser ...*"⁷⁴.

El film y la experiencia fueron ricos pues era creciente la heterogeneidad, la diferencia entre los materiales, sus articulaciones y superposiciones podrían llevar a la comprensión de que el mismo actuó como un agregado auto-consciente, sin centro, un acontecimiento. La propuesta como este agregado se constituye con la superación de lo controlable, de lo planeado (superación del artista como el centro), y un encuentro con la vida en su forma impersonal:

"La vida del individuo da lugar a una vida impersonal, sin embargo singular, que produce un puro acontecimiento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, esto es, de la subjetividad y de la objetividad de lo que ocurre"

Revém Natura se imprimió como algo de este orden, con una unidad pulsante hacia la diferencia, pues ella lleva a la vida, la actualiza. "*Y la vida lo mismo: siempre diferente, unas veces emocionante, otras aburrida*"⁷⁵. La experiencia de esta forma sugiere un encuentro con lo abierto, con lo que vive:

"Buckminster Fuller, el arquitecto del *dymaxion*, en su conferencia de tres horas sobre la historia de la civilización, explica que las personas que abandonaron Asia para ir a Europa lo hicieron en contra del viento y desarrollaron máquinas, ideas y filosofías occidentales que reflejan la lucha contra la naturaleza, que por otra parte, las personas que dejaron Asia para ir a Norte América, fueron en dirección a viento desplegaron velas y desarrollaron ideas y filosofías orientales que reflejan la aceptación de la naturaleza".

72 René Schérer.Op Cit. pg.37

73 La muerte,por lo tanto, no es nada para nosotros.De rerum Natura, Lucrécio.

74 René Schérer.Op.Cit pg.21

75 Cage, Jonh. Op cit. p.120

Si al leer el trabajo no quedan dudas del camino tomado en *Revém*
Natura, el trabajo fue logrado. Si quedan dudas, igualmente hubo un logro....
Esa sería una buena conclusión. Otra posible:

Revém Natura . Experiencia Cl. N.E . cine natural expandido.

cine en expansión naturaleza en movimiento. lento. cine_ duración. naturaleza/
expresión.

"cinema, light, movement, the sun... light movement the heartbeats" (J.
Mekas)

cine del cuerpo. del corazón. de la sangre. "*El adentro es el afuera*" (L. Clark),
adentro es fuego, magmasangre. volcán. naturaleza en explosión. el sol. puesta
del sol. color del sol.

cine del mar. ola osa el cielo/ revienta. intensidad en superficie. profundidad
en presencia.

cuerpo del mar "las conchas son los huesos del mar, disperso esqueleto (...)"
(G. Rosa). aguas horizontales. azules. verdes. verticales. agua-miel, salada.
dulce. agridulce. agua en el ojo. vientre. oído. en todo los sentidos.

cine sin género. ni macho ni hembra. sin (im)par. particular sin general.
auto_generación.

cine animal, mineral, ambiental "*antropofagia: deglutir el ambiente*" (H.Oiticica)
imágenes del mundo. mundo sin imagen. mundo en sí : nuomena.

cine como suena. como sonido. silencio. "*Existence is song*" (S. Brakhage)

vida: semejante sin semejante. implementación y pliegue. ∞ en doble.
cuerpo de cine. cuerpo que vibra. cuerpo que vida. (v)ida, vuelta, revida.
revém...

BIBLIOGRAFÍA

ALLIEZ, Éric (org.); Oliveira, Ana Lúcia de coordinación de traducción *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*; São Paulo: Editora 34, 2000.

BARTHES, Roland. La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College de France 1978-79 y 1979-80. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

BAZIN, Andre. *Que es el Cine?* Madrid: Rialp, 2001.

BRAKHAGE, Stan *Metaphors on Vision*; Nueva York : Anthology Films Archive, 1978

CAGE, Jonh [1961]. *Silencios*. Trad: Marina Pedraza . 4º ed. Madrid: Árdora Ediciones, 2007.

CAPRA, Fritjof. *El Tao de la Física*. Madrid: Editorial Sirio, S.A, 2000.

CASTRO, Eduardo Viveiros. *A inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia*; São Paulo: Cosac Naif, 2002.

CATALA, Josep M. *Film-ensayo y Vanguardia en: Documental y Vanguardia* Torreiro, Casimiro; Cerdrán Josexto (orgs) ;Madrid, Cátedra, 2005

CERAM, C.W. *Arqueología del Cine*. Barcelona: Destino, 1965.

CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Madrid : Ediciones Siruela, 2008.

DE LANDA, Manuel. *A Thousand Years of Nonlinear History*. New York: Swerve Editions, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1- A imagem-movimento*. São Paulo. Brasiliense, 1983
Trad. Stella Senra .

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, caps. VI, VIII, X, XIV; Paris: Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Relógio D`agua, São Paulo, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*; Paris: Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles, *“La Littérature et la Vie”*, Critique et Clinique, Minuit, Paris, 1993.

FIGUEREDO, Priscila, *Entrevista a Hugo Giorgetti*. Revista Cultura e Pensamento. n.3 , Brasilia. Ministério da Educação, 2007.

FILHO, Cesar Oiticica, *Cosmococa Momento Frame en: Cosmococa Programa in Progress*, Buenos Aires: Projeto Helio Oiticica/ Malba, 2005

GODARD, Jean Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*; São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GODARD, Jean.Luc. *Historia (s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.

FRAMPTON, Hollis. *For a metahistory of film: common place notes and hypotheses*, Circles of Confusion: Film, Photography, Video: Texts 1968-1980, Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983.

LINSPECTOR, Clarisse. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCERO, Magui. *Invitación a la fiesta. Una interpretación de la obra de Richard Long Caminando en circulo en Ladakit*. Revista Nombres, Córdoba Ano XII nº 17 Diciembre, 2002.

MORIN, Edgard. *El cine o el hombre imaginário*. Barcelona: Paidós, 2001.

RANCIERE, Jaques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires. El Manantial,2010.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*; São Paulo: Cosac Naif, 2004

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P.Dutton & Co Inc, 1970.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

VOBOROW, Bernardo y Carlos Adriano. *Peter Kubelka - A Essência do Cinema*. Babuska Edições, São Paulo, 2002

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

FRONDON, Jean Michel. Conversa entre Artavadz Pelechian y Jean Luc Godard. Le Mond, 2 abril de 1992, Consultada en: <http://www.derives.tv/Conversation-entre-Artavazd> en 21 de Marzo 2011

MARÍN, Pablo. *Elogio de Caldini* consultado en <http://laregioncentral.blogspot.com/> en 08/07/12

OITICICA, Hélio, *Héliotape* 1974 p.284 visitado en 07/09/11 en: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>

SHANKEN, Edward A. (coord.). *Nuevos medios, arte-ciencia y arte contemporáneo: ¿hacia un discurso híbrido?»* [nodo en línea línea]. Artnodes. N.o 11, págs. 26-32.