



Significação

Revista de Cultura Audiovisual

outono – inverno 2010

33

Significação

Revista de Cultura Audiovisual

outono – inverno 2010

33

Significação é uma revista acadêmica que, do número 13 ao 30, fazia parte das atividades do Centro de Pesquisa em Poética da Imagem, do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP. A partir do número 31 passa a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

ISSN 1616-4330

Comissão editorial

Arlindo Machado
Eduardo Peñuela Cañizal
Eduardo Victorio Morettin
Geraldo Carlos do Nascimento
Maria Dora Genis Mourão
Rosana de Lima Soares

Conselho científico

Eric Landowski
Esther Hamburger
Etienne Samain
Eugênio Trivinho
Gilberto Prado
Henri Pierre A. de A. Gervaiseau
Ismail Norberto Xavier
Janete El Haouli
Jorge La Ferla
José Luiz Aidar
José Manuel Pérez Tornero
Marcius Freire
Maria de Fátima Tálamo
Mauro Wilton de Sousa
Mayra Rodrigues Gomes
Michael Renov
Muniz Sodré
Norval Baitello Junior
Philippe Dubois
Robert Stam
Rubens Luis R. Machado
Vicente Sánchez Biosca

Universidade de São Paulo

Reitor
João Grandino Rodas
Vice-Reitor
Hélio Nogueira da Cruz

Escola de Comunicações e Artes

Diretor
Mauro Wilton de Sousa
Vice-Diretora
Maria Dora Genis Mourão

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador
Eduardo Victorio Morettin
Vice-Coordenador
Eduardo Vicente

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Capa

Projeto HOL de Henrique Roscoe,
aka, VJmpar. ON-OFF no
Itaú Cultural em 2009

Significação

Revista de Cultura Audiovisual

outono – inverno 2010

33

Sumário

//
pag.7

Apresentação

/////////
pag.9

On Globalization
Charles Hanly

/////////
pag.21

Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina
Arlindo Machado

/////////
pag.43

Por una praxis de archivo para las artes tecnológicas
experimentales en América Latina
Jorge La Ferla

/////////
pag.63

Uma poética entre a transensorialidade e a correspondência
Patricia Moran

/////////
pag.79

Imagens Técnicas e Distopias.
A Sociedade Programada no Pensamento de Vilém Flusser
Milton Pelegrini

/////////
pag.91

Paul Strand y las paradojas de la modernidad americana
Vicente Sánchez-Biosca

/////////
pag.113

Sex and the City: o protagonismo feminino na pós-modernidade
Roberto Ramos

/////////
pag.127

A imagem e sua construção a partir da hierarquia de leitura
das suas estruturas compositivas
Wilmar Gomes de Souza



Apresentação

Este número da *Significação – Revista de Cultura Audiovisual* reúne trabalhos de pesquisadores das manifestações de imagens em movimento ou estáticas de vários países, estando, porém, todos eles vinculados a universidades e programas de pós-graduação. Pode-se dizer que todos os artigos que integram o periódico são frutos parciais de pesquisas em desenvolvimento. Em geral, os autores abordam temas pertencentes aos domínios do audiovisual e da comunicação. Cada um dos textos está comprometido com matizes particulares desse complexo universo, sendo de destacar os assuntos que se seguem: a necessidade de criar um arquivo informático que nos permita comparar as artes tecnológicas na América Latina; uma indagação sobre as possibilidades de a psicanálise contribuir para a compreensão da aldeia global; o papel da obra do cineasta-fotógrafo Paul Strand na modernidade americana; montagem de pressupostos de natureza estética destinados à leitura de imagens; contribuições para a história do vídeo criativo na América Latina; a predominância feminina em *Sex and City*; as performances audiovisuais na estética da sugestão e uma abordagem das idéias de Vilem Flusser sobre as Tecnoimagens.

Os Editores



On Globalization

Charles Hanly

University of Toronto

(Canada)

Resumo

É impressionante como, num curto período de tempo, o site da internet “Facebook” fortaleceu o conceito de McLuhan sobre “aldeia global” com o de “lugar de encontro” e ainda criou as bases potenciais para a existência de uma vizinhança global. Todos os principais avanços em tecnologia da comunicação fizeram do mundo, desde McLuhan, algo muito mais aldeão do que foi antes, mesmo no tempo de McLuhan duas décadas atrás. Mas a globalização é um processo e é preciso compreender sua estrutura e seu dinamismo à maneira dos analistas que procuram, com o intuito de melhorar a vida dos indivíduos, entender a psique humana. Pode, pois, a psicanálise contribuir para a compreensão da aldeia global? Podemos ter a esperança de que a aldeia global formada pelas tecnologias comunicacionais nos pacifiquem e nos unam?

Palavras-chave

Aldeia global, tecnologia da comunicação, Facebook e Freud.

Abstract

The internet site “Facebook”, in a stunningly short time, has supplied McLuhan’s “global village” with a “meeting place” and creates the potential for a global neighbourhood. All the major developments in communications technology since McLuhan have rendered the globe more of a village than it was, even in McLuhan’s day only two decades ago. But Globalization is proceeding. We need to understand its structure and dynamics just as we, as analysts, seek to understand the structure and dynamics of the human psyche to find realistic ways and means of bringing about benefits for the lives of individuals. Is there something that psychoanalysis can contribute to our understanding of the global village? Dare we hope that the global village being formed by communications technology will pacify us as it unites us?

Key-words

Global village, communications technology, Facebook and Freud.

My late University of Toronto colleague, the English scholar and guru of communications theory, Marshall McLuhan, gave the expression “global village” its modern popular use to name the results in our daily experience of the capacity of television to provide us with images of events happening anywhere in the world. McLuhan’s popularity in intellectual and cultural circles was evident in his cameo role in Woody Allen’s film “Annie Hall”. Television brought the skirmishes, the battles, the devastation, the wounded and the dead of the Vietnam War into the living rooms of the world as it was happening and nourished the anti-war movement in the U.S. and elsewhere. Television was an enormous step forward in creating “world public opinion” which now has to be taken into account by the political leaders of nations – the first beginnings of a global village in which what neighbours would think has a new cogency and efficacy. It is likely that the next presidential election in the U.S. will be significantly influenced by who Americans believe can best restore the reputation of the U.S. in the world.

McLuhan’s communications theory was prophetic of subsequent communications technology developments, still undreamed of during the era of the television revolution, that have made the globe even more akin to a village. Even earlier, Freud (1930) drew a prescient picture of modern man as a prosthetic god; a god who has recently been equipped with a global telephone, messaging, photographic, television, entertainment and computer capability in his pocket. The internet site “Facebook”, in a stunningly short time, has

supplied McLuhan's "global village" with a "meeting place" and creates the potential for a global neighbourhood. All the major developments in communications technology since McLuhan have rendered the globe more of a village than it was, even in McLuhan's day only two decades ago.

McLuhan was building on the ideas about communication technology in the rise and fall of empires he received from the economic historian Harold Innis (1950), also a professor at the University of Toronto. Innis documented the role of papyrus and writing in making it possible for Rome to become the administrative centre of a vast empire that more or less encompassed the then known world turning it into an early global village "policed", I would add, by Roman legions sufficiently well to bring about the *pax romana*.

Innis recognized that communications technology was but one of a group of factors at work in globalization. The basic factor bringing nations into relations with each other is economic. From early history, a country with a surplus of certain goods but in need of others would seek to find the needed goods among its neighbours. By trading their surplus goods for needed goods that are in surplus in a neighbour, countries can establish reciprocally beneficial trade relations that are compatible with peace i.e. acquisition by trade rather than conquest. Mutually advantageous trade that provides the necessities of life and its desired enhancements promotes a better motivated peace among nations than Roman legions. Trade, however competitive, so long as it falls short of trade war deliberately designed and carried out to damage others, provides the most secure foundation we have for the formation of international groups of good neighbours unified by real mutual advantage because of real differences. The current opposition to economic globalization is aimed at powerful international corporations in wealthy countries that are looking for labour at lower costs. It is seen, by the political left, to be a form of capitalist colonial exploitation of the poor and weak by the wealthy and powerful. There is an unavoidable market exploitation of workers in the sense that international corporations manufacturing in Asia must be able to profitably produce goods at a cost in wages that will meet the costs of constructing plants, supplying machines and the transportation of manufactured products to markets in Europe and the Americas at competitive prices. The consequence of this state of affairs is that the labour cost of global

manufacturing must be lower than the labour cost of manufacturing in Europe or the Americas. This labour cost should include decent working conditions, but it may not, if providing European and American standards of working conditions make the off-shore manufacture or service unprofitable.

Surplus (economically unnecessary and, perhaps even in the longer term unprofitable) exploitation of labour can occur when globalizing businesses and industries, with the cooperation of the government of the country in which they are located, fail to provide affordable wages and working conditions that would still allow profitability. I do not know what steps Latin American countries are taking to use trade relations to bring diplomatic or economic pressure to bear on these problems. The current Canadian government has a history of pressuring countries with which we have trade relations about workers rights and human rights generally. For example, last week far reaching economic sanctions against the government of Burma for its abuse of political rights have been announced by the Canadian government. Canada's current prosperity and the rapid rise of the Canadian dollar have been caused in no small part by the need of China and India for Canadian technology and natural resources. The government has used these mutually dependent trade relations to apply pressure on the Chinese government to improve freedom of the press, political rights and workers rights and conditions. But Canada has relied on diplomacy, probably, to no particular effect and has not made the availability of our natural resources conditional upon improvements of civil liberties in China. The American global company Google has accepted Chinese censorship as the price for gaining access to its vast computer market in the rationalizing and, perhaps, cynical hope that its presence will eventually have a leavening, beneficial influence.

However, to the extent that the world is becoming a global village on account of communications technology, individual citizens of the global village can exert an influence of their own on global corporations which crosses national boundaries and is independent of governments. We can be responsible citizens of the global village by identifying rogue global corporations and refuse to purchase the goods and services they sell. Communications technology can help us identify rogue corporations, make choices and encourage others to do the same. Diamond (2005), the author of the Pulitzer Prize

winning synthesis of natural and social science *Guns, Germs and Steel*, out of concern for the impact of our methods of production and transportation on the environment and recognizing that we are now living in a global village stated that “...there is no other island/ other planet to which we can turn for help, or to which we can export our problems” (2005, p.521) and recommends that we as individual citizens of the global village can do some constructive things about the problems of our environment. We cannot directly influence, for example, logging companies that permanently deforest and turn huge tracts of land into unredeemable waste land. But he points out that “the reason that increasing numbers of logging companies are adopting sustainable logging practices is that consumer demand for wood products certified by the Forest Management Council exceeds supply. Of course, it is easiest to influence companies in your own country, but in today’s globalized world the consumer has increasing ability to influence overseas companies and policy-makers as well” (2005:556). Diamond’s recommendation applies equally to human rights issues in the conduct of global manufacturing and business. Globalization is proceeding. We need to understand its structure and dynamics just as we, as analysts, seek to understand the structure and dynamics of the human psyche to find realistic ways and means of bringing about benefits for the lives of individuals. More precisely, we need to encourage social scientists, the Jared Diamonds of our communities, to understand the structure and dynamics of our global village so that we can, learning from them, make our contribution to the solution of its problems.

Is there something that psychoanalysis can contribute to our understanding of the global village? Unhappily, conquest and colonization by means of military or economic invasion has been, historically, the all too common alternative to trade as a means of acquiring the means of survival, prosperity and the accoutrements of human vain-glory. The Roman imperial bureaucracy may have been able to instruct and organize their satraps in Europe, Asia Minor and North Africa because of papyrus and writing, but the satraps and the peoples they governed were controlled by the Roman legions. The use of television, the press and the schools to control information in the Soviet empire could not preserve it as soon as the Red Army could no longer afford to supply its units with the resources it needed to operate effectively over large distances.

Diamond (1999) has described the contributions of guns, germs and steel to conquest throughout history and, especially, their role in the conquest of the Americas by our European ancestors. The facts of history, and especially the history of the twentieth and, thus far, the twenty-first centuries, raise a fundamental question about human nature in the global village (Hanly, 1966). Can human nature sustain an equitable, stable, global peace in the global village based on cooperation and mutually beneficial work?

Freud (1921) implicitly raised this question when he differentiated artificial groups that require a leader and natural work groups based on a shared wish in circumstances in which its satisfaction requires cooperation. During the era of the mobile threshing machine Ontario’s farmers, who typically and proudly worked their farms themselves, worked together to meet the demands of the harvest without leadership or direction other than their common needs, shared circumstances and a tradition of how to collectively meet the special labour demands of the grain harvest. We are familiar with the human capacity to share the work of rescue and reconstruction when natural disasters strike. But combines have eliminated the need for cooperative harvesting. And we cannot rely on natural disasters to sponsor cooperation. Russell (1949) having been struck by the cooperation and sacrifice of nations in the Second World War mobilized by the threat of Nazi Germany entertained the “Star Wars” speculation that all nations might be able to live peacefully together, if they were unified by a common purpose out of fear of an extra-terrestrial conquistador bent on subduing, evangelizing, enslaving and exploiting the earth’s population. Russell appreciated how unrealistic such a hope was. But his speculation was a measure of our despair about world peace; the desperate stratagems needed to ensure it and, by implication, the extent of the danger within posed by human aggression. It is worth reminding ourselves of a striking contradiction in the thought of the enlightenment philosopher Kant. Kant (1795) advocated a league of nations bound by a covenant, mutually agreed upon, against war among them. Yet (Kant, 1790) exalted the general, who leads the youth to war, over the diplomat who negotiates a merely commercial peace because the general is the symbol of the highest and purest form of the moral categorical imperative to be dutiful even at the sacrifice of your own life. Freud (1933) would have been entitled to use this

contradiction as evidence of the problems posed by the demands of the death instinct in the lives of individuals.

Dare we hope that the global village being formed by communications technology will pacify us as it unites us? Is such a hope realistic? If we can get to know each other better globally by the use of film and the new communications technologies, as we now do in the Americas by means of film albeit with sub-titles, should not sympathetic understanding of each other world wide sustain a mutually advantageous, competitive but peaceful cooperation? Is modern communications technology opening up new opportunities for the realization of a utopian condition different from but reminiscent of Rousseau's "state of nature" or Marx's "classless brotherhood of man"?

Freud (1921) clarified the psychological problem that is generated by the idealizing identifications at work in artificial groups. The residues of love and hate from Oedipal and sibling ambivalence are split with love going to the leader of the group and its members while hate is directed toward some other group. In artificial groups, peace within is secured by enmity without. Nation states are artificial groups. Thatcher knew from instinct, history and political experience, if not from psychological insight, that a war can awaken primitive enthusiasms and attachments that she could use to reverse her failing domestic political fortunes. The Argentinean invasion of the Malvinas fell into her lap. She declared war and won re-election. Ironically, Galtieri had the same motive for invading the Falklands. Before us we have, once more, the spectacle of waves of popular enthusiasm for war with young men dying in battle as a result of the greed for power of their national leaders and the pent up aggression of the citizens of two countries turning them into nationalistic enemies.

But may we not have stumbled on a hope for peace in the very nature of the global village. If the global village could replace the world of nation states, there would no longer be a nation for another nation to select as an object for its displaced aggression by a threatened leader seeking to curry favour with his/her citizens by means of a "just" war offering opportunities of the "moral" heroism of Kant's (1785) Categorical Imperative. Unfortunately, removing objects of hostility does not placate the hostility any more than repressing an impulse annihilates its affect. Other paths and other objects for hostile impulses and their heady satisfactions would have to be found. If international conflicts were to subside as a result of

a waning of nationalism, other group formations would arise within the global village that would facilitate displacement of hostility. Communications technology can link us to each other and help us to know each other better, but it cannot guarantee that the link will be peaceful rather than hostile. Muslim terrorists use the latest communications technology to organize suicide bombings of western cities while Western countries use the same technology to identify and arrest them. Aggression is a biological instinct finding expression in a psychological drive. Communications technology can do nothing to modify this fundamental fact of human nature. There appears to be no grand transformational remedy, only a difficult and hazardous search for solutions to problems as they arise by means of which, one hopes, some progress in the arts of conflict resolution short of war can be made.

The strength of the wish for a transformational remedy for human aggression is evident in Freud's (1933) wishful idea in his letter on war to Einstein that evolution and the civilizing process has made pacifism *constitutional* – at least in Einstein and himself. Freud (1933) envisaged a "community of men who ... [subordinate] their instinct life to the dictatorship of reason" (1993: 213). However, it is questionable as to whether constitutional pacifism is consistent with Freud's death instinct theory (Siegel, 1979) and evolution could not bring constitutional pacifism about without Lamarck's untenable inheritance of acquired characteristics. Are we not limited to Freud's (1933) *indirect* methods of curbing aggression with aim inhibited love for and identification with others?

Perhaps the development of multiculturalism within countries will contribute toward peace in the global village because it tends to diminish some of the excesses of nationalist feeling and facilitate affectionate attachment to and identification among those who are different. Canada's Governor General, Michaëlle Jean, in a recent keynote address to the XXV!! Latin American Studies Association International Congress in Montreal said, "I belong to all of the Americas. The history of these lands courses through my veins. It has been etched in my memory; it has left its mark on my body; it has shaped my vision of the world". Our Governor General performs the functions of the British Queen's representative in Canada but does so with her head and heart in and of the Americas. Her ancestors were African slaves. She was not born in Canada. Her family came

to Canada when they were forced to flee the Haitian dictatorship 40 years ago. She gained her position in Canadian public life by her intelligent and fair minded chairing of a talk show on public affairs television in French. Her predecessor was a Canadian woman of Chinese origin who, like Michaelle Jean, had gained national prominence by chairing a television talk show on public affairs. Michaelle Jean concluded her remarks, “Globalization requires us to redefine our ties on a continental basis”. The choice of Michaelle Jean as Governor General of Canada is indicative of a growing acceptance of the global village in Canada and of our place in the larger global village of the Americas and the world.

To exploit Plato’s (*Republic*) metaphor psychoanalysis views the individual psyche as a global village in the sense that the mature psyche, after resolving inevitable conflicts, has established good neighbour relations among the three agencies of which it is formed and with reality. Film is one of the art forms that can nourish and facilitate this desirable homeostasis of the psyche that enables us to deal creatively with the problems of life. I am grateful for the opportunity to learn more about Brazilian film making and its relation to psychoanalysis. It is an opportunity for creative reciprocity. These initiatives of Brazilian film artists and psychoanalysts are a model for similar activities throughout the IPA.

Finally, the IPA also contributes in another way to the development of a global village. We are members of a global scientific community in which we can share our professional identity across political and cultural boundaries. The IPA is the only international scientific/professional organization that sets standards of training, practice and ethics for psychoanalysts no matter where on the globe they may be. The members of the IPA have recently reaffirmed this role with the adoption of the revision of training standards constituted by the three training models plan. Psychoanalysts make a contribution to the evolution of a peaceful global village when we accept differences and creatively use them to advance our science and to improve our therapy for the benefit of mankind.

Bibliografia

- DIAMOND, J. 1999. *Guns, Germs and Steel*. New York: W.W. Norton.
2005. *Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*. New York: Penguin Group.
- FREUD, S. 1921. *Group psychology and the analysis of the ego*. S.E., 18: 69-134.
1930. *Civilization and its discontents*. S.E., 21: 64-145.
1933. *Why war?* S.E., 22: 199-215.
- HANLY, C. 1966. A psychoanalysis of national sentiment. In: *Nationalism in Canada*, ed. Peter Russell, Toronto: McGraw-Hill.
- INNIS, H. 1950). *Empire and Communication*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2007.
- JONES, E. 1955. *The Life and Work of Sigmund Freud*, vol. 2. New York: Basic Books
- KANT, I. 1790. *The Critique of Judgement*. Trans. J.C. Meredith, Oxford: Clarendon Press, 1952.
1795. *Toward Perpetual Peace and Other Writings on Politics, Peace and History*. Ed. Pauline Kleingeld, New Haven: Yale University Press, 2006.
1785. *The Moral Law*. Trans. H. J. Paton, London: Hutchinson University Library, 1947.
- McLUHAN, M. (1962), *The Gutenberg Galaxy; the Making of Typographical Man*.
- PLATO. 1993. *The Republic*. Trans. A.D. Lindsay. London: E.P. Dutton.
- SEGAL, H. 1979. *Melanie Klein*. New York: Viking Press.



Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina

Arlindo Machado
PUC/SP, ECA/USP

Resumo

Há carência de pesquisas e de dados sobre a história do vídeo criativo e do cinema experimental na América Latina, principalmente sobre a sua “pré-história”, ou seja, o período anterior ao surgimento “oficial” do cinema experimental e da vídeo-arte em todo o mundo (anos 1960). Este artigo pretende ser apenas o início de uma longa investigação em direção à necessária recuperação de uma história que ainda está para ser contada. Ao mesmo tempo, nós nos perguntamos sobre o que pode significar uma obra experimental num contexto latino-americano e o que a diferencia das experiências realizadas em outros contextos.

Palavras-chave

Cinema experimental, vídeo-arte, América Latina, audiovisual latino-americano.

Abstract

There is a lack of research and data on the history of creative video and experimental cinema in Latin America, specially on its “prehistory”, in other words, the period prior to the “official” appearance of experimental cinema and video art worldwide (1960s). This article aims to be a beginning of a long path towards a necessary restoration of a history still to be told. At the same time, we ask ourselves about what it can be an experimental work in a Latin American context and what differentiates it from the experiences made in other contexts.

Key-words

Experimental cinema, video art, Latin America, Latin American audiovisual.

Falar do vídeo e do cinema experimental na América Latina significa falar de um duplo deslocamento. De um lado, porque é latino-americano, esse cinema e esse vídeo sofrem a maldição de um quase completo desconhecimento: não há distribuição, não há acesso às obras (quando existem, pois muitas já desapareceram), a informação existente é mínima e a crítica ou a análise são quase nulas. Tudo isso porque o foco das atenções do mundo não está voltado para esse lugar neste momento (alguma vez esteve?). De outro lado, por ser experimental e não visar uma inserção comercial, esse cinema e esse vídeo já são naturalmente excluídos em todo e qualquer lugar do mundo, inclusive nos países de produção audiovisual hegemônica. Imagine-se então o que acontece no lugar da exclusão propriamente dita: a América Latina. Referindo-se ao cinema de longa-metragem, Paulo Paranaguá, em seu *Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina*, afirma que os filmes da América Latina, “son minorías suprimidas, desaparecidas, sin derecho a velorio ni duelo, como tantos difuntos del continente” (2003, p.14). Podemos então imaginar o que acontece com a produção audiovisual não estandardizada, com temáticas e estilos que escapam às regras do mercado internacional, além de realizada em bitolas e formatos não comerciais. Poderíamos então definir essa produção audiovisual pela sua condição de quase absoluta *invisibilidad*.

No entanto, esse cinema e esse vídeo existem e existem numa proporção e qualidade que impressionam os (poucos) que se dedicam à aventura de buscá-los, estejam onde estiverem. Ultimamente,

entretanto, estão surgindo algumas tentativas de buscar, mapear e sistematizar informações sobre essa produção invisível, mas vigorosa. O projeto *Videografías Invisibles* (2005), uma produção conjunta da Espanha e do Peru sob a curadoria dos peruanos Jorge Villacorta e José-Carlos Mariátegui, é um dos esforços mais extensivos nessa direção. Compreende uma mostra de 41 trabalhos de cerca de 50 realizadores, abrangendo quase todos os países latino-americanos, e também um livro-catálogo rico de informações. Em 2008 foi lançada no Brasil a mostra *Visionários: Audiovisual na América Latina* (Moreira Cruz, 2008), com curadoria de Arlindo Machado (Brasil), Jorge La Ferla (Argentina), Marta Lucía Velez (Colômbia) e Elias Levin Rojo (México), abrangendo 67 trabalhos de realizadores de toda América Latina, sejam eles contemporâneos ou históricos. Essa mostra, a exemplo também de *Videografías Invisibles*, correu grande parte dos países da América Latina (e também da Europa) durante vários anos, acompanhada de um livro-catálogo em três línguas. E recentemente, saiu também na Espanha o livro *Video en Latinoamérica: una Historia Crítica* (2008), organizado por Laura Baigorri, com a participação de cerca de 20 críticos, curadores e realizadores de toda a América Latina. A distribuição internacional desse livro também está sendo acompanhada por uma mostra, com curadoria da própria Laura Baigorri, abrangendo uma parte significativa da produção de vídeo na América Latina. Vale lembrar ainda a mostra e o seminário *Cine a Contra Corriente: Latinoamérica y España*, especificamente sobre o cinema experimental na América Latina, que um grupo de especialistas está preparando para outubro de 2010 em Barcelona.

Paralelamente a isso, tem havido também muitos esforços de mapear a produção audiovisual de países específicos da América Latina, como é o caso do projeto *Made in Brasil* (MACHADO, 2003; livro e mostra), abrangendo o vídeo brasileiro desde seus primórdios até o começo do século XXI; o livro *Historia Crítica del Video Argentino* (LA FERLA, 2008), abrangendo toda a história da produção videográfica na Argentina; a série de mostras *Fast Forward*, com curadoria de Luisa Marisy, sobre a produção cubana de vídeo e cinema experimental; a mostra e o livro-catálogo *La Condición Video* (AGUERRE, 2007), sobre os 25 anos de vídeo-arte no Uruguai e muitas outras iniciativas que seria cansativo enumerar aqui. Embora ainda modestos em alcance, esses projetos estão permitindo aos seus promotores

correr toda a América Latina em busca das informações dispersas e também em busca de contato direto com as obras e os realizadores, evitando dessa forma trabalhar em cima dos poucos documentos existentes, para não correr o risco de repetir o que já se sabe. Como resultado, vem à luz uma América quase desconhecida, além de enigmática e surpreendente em sua luxuriante diferença.

O que é o experimental? Até os anos 1960 os filmes costumavam ser classificados como “documentários” ou “ficções” e não havia muita margem de manobra para sair dessa dicotomia simplificada. Mas havia uma produção emergente, em volume cada vez mais expressivo, sobretudo fora do circuito comercial, que em hipótese alguma cabia nessa classificação obsoleta. Quando Stan Brakhage começa a fazer filmes colando asas de borboleta sobre uma película em branco, sem nem sequer obedecer aos limites do fotograma, já não era mais possível manter impunemente a dicotomia tradicional. Foi então tomado o termo “experimental” para designar esse campo até então excluído do audiovisual. Mas o curioso é que o “experimental” só pôde ser conceituado por sua exclusão, por aquilo que ele tem de atípico ou de não-padronizado, por aquilo, enfim, que não se define nem como documentário, nem como ficção, situando-se fora dos modelos, formatos e gêneros protocolos do audiovisual. O termo foi adotado com base no uso que já se fazia dele no cinema *underground* norte-americano a partir de finais dos anos 1950. Antes, principalmente nos anos 1920, utilizava-se o termo *avant garde* para designar propostas desse tipo. No campo do vídeo, o equivalente do cinema experimental era a vídeo-arte, que tinha horizontes e propostas estéticas semelhantes.

Naturalmente, o conceito de *experimental* envolve mais coisas que a simples demarcação de uma diferença com relação à produção audiovisual estandardizada. Como sugere o próprio nome, a ênfase desse tipo de produção está na *experiência*, no sentido científico de *descoberta* de possibilidades novas. Jairo Ferreira (1986, p.27) prefere falar de um *cinema de invenção*, “um cinema interessado em novas formas para novas idéias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas de consciência, revelando novos horizontes do im/provável”. Outros, como Sheldon Renan (1970, p.1), preferem falar de um cinema “subterrâneo” (*underground*), “uma explosão de estilos, formas e diretrizes cinematográficas”. Já Gene Youngblood (1970) opta pela



expressão *cinema expandido*, que seria uma espécie de cinema *lato sensu*, seguindo a etimologia da palavra (do grego *kínema* - ématos + *gráphein*, “escrita do movimento”), que inclui todas as formas de expressão baseadas na imagem em movimento, preferencialmente sincronizadas a uma trilha sonora. Observando o que estava acontecendo ao seu redor, principalmente no âmbito do cinema experimental *underground*, Youngblood percebe que o conceito tradicional de cinema havia explodido. Alguns cineastas faziam filmes para serem projetados não mais em telas, mas nas roupas brancas de bailarinas em situações performáticas; Ken Jacobs propõe um filme (*Tom Tom, the Piper's Son/1969*) em que parte dele deveria ser projetado com a película fora da grifa e, portanto, sem exibição dos fotogramas; Andy Warhol concebe o seu *Chelsea Girls* para duas telas paralelas e simultâneas, resgatando a experiência de Abel Gance com seu *Napoléon*; alguns filmes já não eram mais feitos com câmeras, mas diretamente modelados e animados em computadores (como toda a obra dos irmãos Whitney), enquanto outros (os de Nam June Paik, por exemplo) não usavam mais películas, mas fitas eletromagnéticas e eram exibidos em aparelhos de TV. Portanto, o conceito de cinema havia expandido e podia então designar fenômenos audiovisuais que até então não cabiam em seus estreitos limites.

Na América Latina, o percurso do “experimental” teve desenvolvimentos muito variados e diferentes, dependendo do país onde a questão se colocou. A vídeo-arte chega muito cedo a países como Argentina, Brasil e México. Em outros, só nos 1980, ou até mesmo no começo dos 1990. No Brasil, a primeira geração de vídeo-artistas trabalha com equipamento amador, sem recursos de edição, em condições de semi-clandestinidade. Já num país como a Venezuela, onde o vídeo surge um pouco mais tarde, os trabalhos já nascem profissionais, com recursos tecnológicos das televisões públicas, que abrem para os realizadores os seus estúdios no horário noturno. Um país como Cuba, por sua vez, teve uma extraordinária experiência com a cinematografia experimental, em grande parte dos casos de forma independente, tendo adotado o 16 mm como a sua bitola predileta, pelo baixo custo, maior facilidade de exibição e até mesmo pela autonomia que proporcionava em relação ao sistema vigente. Um cineasta como Juan Carlos Alom, por exemplo, revela, copia e edita em casa os seus filmes, sem passar pelos laboratórios e salas de montagem, tradicionais locais de controle e vigilância, sobretudo,



como é o caso, num país como Cuba. Países como a Venezuela e o México (Brasil e Argentina também, numa proporção um pouco menor) conheceram um extraordinário desenvolvimento do super-8, chegando mesmo a manter uma produção expressiva de longa-metragens nessa bitola, como é o caso da obra de Diego Rísquez, na Venezuela. No Uruguai, a partir dos anos 1980, ou seja, a partir da decadência da ditadura militar, a cinematografia estava praticamente aniquilada e o vídeo preencheu essa lacuna. Os uruguaios chegaram a fazer até longa-metragens em vídeo, embora sempre experimentais, e os exibiam em salas de vídeo que simulavam as de cinema, talvez já antecipando em décadas as atuais salas de cinema com projeção eletrônica.

Entretanto, faltam pesquisas, faltam dados sobre a história do vídeo criativo e do cinema experimental na América Latina, principalmente sobre a sua “pré-história”, ou seja, o período anterior ao surgimento “oficial” do cinema experimental e da vídeo-arte em todo o mundo (anos 1960). Enquanto nenhuma prova em contrário apareça, *Limite* (1930), filme brasileiro de longa-metragem em 35 mm de Mário Peixoto, é provavelmente o marco inaugural do cinema experimental na América Latina, mesmo que esse termo ainda não estivesse em circulação naquela época. *Limite* poderia ser definido como um filme líquido, não apenas porque a maior parte de suas cenas se passa em mar aberto, mas também porque, à medida que o filme avança, as imagens vão se liquefazendo, se desmanchando, até a abstração total. Uma cópia restaurada de *Limite* foi exibida no Festival de Cannes em 2007 provocando estupefação numa platéia predominantemente européia, incapaz de compreender como se pôde fazer vanguarda ou experimentalismo num país periférico, situado fora dos centros hegemônicos da cultura e ainda por cima em 1930! Mesmo uma estudiosa comprometida com a produção experimental, como é o caso da norte-americana Annette Michelson, considera *Limite* uma espécie de exaustão da *avant garde* (apud Adriano, 2007, p.16). Para os olhos colonialistas do primeiro mundo, a América Latina parece condenada apenas a filmes e vídeos sociológicos, que tematizam o seu próprio subdesenvolvimento.

Depois de *Limite*, há três exemplos remotos de cinema experimental na América Latina. O primeiro não se sabe bem se pode ser considerado um produto latino-americano, pois é uma co-produção



argentina e alemã, dirigida por Horacio Coppola (conhecido fotógrafo argentino) e Walter Auerbach (alemão). Trata-se de *Traum* (*Sueño*, em espanhol), realizado em Berlim em 1933 com película de 16 mm. Um homem (Walter Auerbach), caído sobre uma mesa, dorme e manifesta gestos de quem está sonhando. Através de recursos de animação, objetos aparecem e desaparecem em sua mesa durante o sonho, inclusive a foto de uma mulher e uma nota de dinheiro. Outro personagem aparece e furtivamente lhe rouba a foto e o dinheiro. Quando um *close up* o identifica, vemos, surpresos, que é o mesmo homem que dorme, como se fosse o seu *double*. Começa então uma perseguição, em que o primeiro finalmente agarra e nocauteia o seu sócio. O filme termina com o vencedor abraçado com a moça da foto, os dois caminhando em direção ao fundo do quadro. Uma espécie de *William Wilson* (Edgar Allan Poe) com um final chapliniano e feliz.

Outro exemplo é *Esta Pared No Es Medianera*, um curta-metragem em 16 mm realizado pelo peruano Fernando de Szyszlo em 1952. Artista plástico já consagrado no Peru e em todo o mundo, mais identificado com a arte não-figurativa, de Szyszlo logrou com esse filme uma curiosa experiência com cinema experimental, que lembra remotamente o cinema surrealista do período mudo (Buñuel, principalmente). O filme acabou desaparecendo por longo tempo, mas recentemente foi descoberta uma cópia em VHS que, segundo o próprio autor, está incompleta, como é o caso também da cópia remanescente de *Limite*, que seu autor advogava, durante toda sua vida, estar incompleta.

O terceiro exemplo é *La Langosta Azul* (1954), filme colombiano creditado ao jornalista e cineasta Álvaro Cepeda Samudio e ao célebre escritor Gabriel García Márquez. Embora muitos considerem que a concepção e a direção são devidas mais a Samudio, não se pode esquecer de que, nessa época, o jovem jornalista García Márquez tinha sonhos de tornar-se cineasta e chegou a estudar cinema na Itália, no prestigioso Centro Sperimentale di Roma. Frustrado em seus sonhos cinematográficos, muito tempo depois ele fundaria em Cuba a famosa Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños, enquanto Cepeda Samudio, por sua vez, continuaria sua carreira de cineasta. O filme ficou cerca de quarenta anos sem exibição, porque foi realizado em película de 16 mm reversível, portanto em cópia única, sem negativo. Cada exibição



produzia danos na única matriz do filme. Finalmente, em 1990, um internegativo foi providenciado para uma exibição em Nova York e o filme pôde voltar à circulação.

La Langosta Azul é resultado dos encontros do chamado Grupo de Barranquilla, composto por Cepeda Samudio, García Márquez, o artista plástico Enrique Grau e outros que circulavam ao redor. O filme é mudo, mas visualmente muito eloquente, de modo que não necessita de palavras para explicá-lo. Ele mistura duas coisas quase impossíveis de estarem juntas. De um lado, há uma estranha história de um forasteiro (o “gringo”) que vai a uma comunidade de pescadores em busca de exemplos de contaminação das lagostas azuis por radiação atômica, o que parece configurar uma espécie de ficção científica. De outro, essa história muitas vezes se perde e o filme se fixa na vida cotidiana dos pescadores, quase como um documentário direto. Alguns personagens são cômicos (o recepcionista do hotel que está sempre enchendo bexigas, ou o voyeur que, com sua luneta, espia tudo o que se passa no vilarejo), outros trágicos (o “gringo”) e outros simplesmente “naturais” (o pescador). Há uma ênfase exagerada em detalhes absurdamente pequenos e que não estão em compasso com a(s) história(s) que está(ão) sendo contada(s), a ponto do *plot* narrativo resultar quase abstrato. Enfim, temos aqui uma estrutura semi-narrativa que já prenuncia todo o posterior desenvolvimento do cinema experimental dentro ou fora da América Latina.

Em 1958, o brasileiro Glauber Rocha inicia a sua ruidosa carreira cinematográfica com um curta-metragem em 35 mm, *O Pátio*, filme quase abstrato, rigorosamente encenado e com fortes referências do construtivismo e da arte concreta, além de dialogar com *Limite*. Não se sabe se Rocha chegou a ver *Limite* nos anos 1950, considerando que este filme ficou fora de circulação durante várias décadas, mas a mão de Mário Peixoto está lá, seja direta ou indiretamente, malgrado, anos depois, Glauber atacaria *Limite* como um exemplo de cinema individualista pequeno-burguês. Na verdade, tendo posteriormente mudado completamente a sua estética e adotado um estilo barroco e anárquico, Rocha atacaria *Limite* como uma forma de atacar-se a si próprio e desautorizar *O Pátio*, de cujas experiências formais ele se afastaria cada vez mais. Mas o filme é poderoso em seu rigor geométrico e sua estranha visualidade. Num terraço de azulejos em forma de xadrez, em Salvador, um rapaz e uma moça (Sólon Barreto e Helena Ignez) evoluem lentamente: se tocam, rolam pelo



chão, se distanciam e se olham. Os planos das mãos e dos rostos são intercalados com planos da vegetação tropical e do mar, ao som de fragmentos de música concreta, recém inventada na França por Pierre Henry e Pierre Schaeffer. Infelizmente, experiências como *Limite* e *O Pátio* não tiveram continuidade no Brasil, a não ser remotamente na obra do também experimental Júlio Bressane.

Em 1962, o cineasta boliviano Jorge Sanjinés lança seu primeiro curta-metragem, *Revolución*, em 16 mm, iniciando uma verdadeira revolução no cinema latino-americano, que depois se aprofundaria em obras como *Aysa* (1965), *Ukamau* (1966), *Yawar Mallku* (1969), entre outras. Utilizando apenas imagens, música e sons naturais, *Revolución* se baseia nas técnicas de montagem conceitual e dialética (“por conflitos”) do diretor russo-letão Serguei Eisenstein para compor um ensaio sobre a exploração e a miséria do povo boliviano e sobre as possibilidades de superação através de estratégias revolucionárias. Já se percebe ali a força de um dos cineastas mais originais da América Latina. As imagens e os sons são de uma eloquência espantosa: não é preciso nenhum discurso verbal para entender o que Sanjinés está querendo dizer. Como no Eisenstein de *¡Que Viva México!* (1931), ou no Orson Welles de *It’s all True* (1942/1993), por coincidência duas malogradas incursões na América Latina, cada plano tem a força expressiva de um mural de Orozco, Rivera ou Portinari. Um resultado semelhante foi obtido no mesmo ano pelo realizador argentino Alberto Fischerman, principalmente com seu curta em 16 mm *Quema*, um filme visualmente impactante, politicamente implacável, só perturbado por um comentário *off* que lhe retira um pouco a força.

Surge então *Cosmorama*, radical curta-metragem em 16 mm do cineasta cubano Enrique Pineda Barnet, realizado em 1964, a partir de alguns rolos de filme virgem que o cineasta recebeu do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos) para testar a qualidade. Pineda Barnet é possivelmente o mais inquieto dos cineastas cubanos, com uma obra extraordinariamente diversificada, imprevisível e sem concessões, lembrando um pouco a postura de um Jean-Luc Godard no ambiente europeu. Essa obra inclui coisas como um clássico do cinema cubano (*La Bella de la Alhambra*/1989), um semi-documentário sobre a relação dos jovens com a revolução castrista (*Juventud, Rebeldía, Revolución*/1969), uma hilariante paródia do plano econômico de Fidel Castro



para incrementar a produção agrícola em Cuba (*Ñame*/1970) e até mesmo uma das primeiras experiências cinematográficas com vídeo digital em Cuba (*Te Espero en la Eternidad*/2007). *Cosmorama* é o nome da mais famosa obra de arte cinética do artista Sandú Darié, nascido na Romênia em 1906 e falecido em Cuba em 1991. O filme de Barnet é baseado nessa obra de Darié e ao mesmo tempo uma homenagem ao introdutor da arte abstrata e cinética em Cuba. Trata-se de um “poema espacial”, como diz o subtítulo do filme, com formas e estruturas em movimento, com luzes e cores que produzem imagens plásticas em constante desenvolvimento. A trilha sonora de alta complexidade é resultado da mixagem de 13 diferentes pistas de som, onde se incluem peças contemporâneas de Bela Bartok, Pierre Henry, Pierre Schaeffer e Carlos Farina, associadas a ruídos naturais ou mecânicos. Embora realizado em película cinematográfica, esse filme é considerado pelos vídeo-artistas como o precursor da vídeo-arte em Cuba. A película, que se encontrava em avançado estado de deterioração, foi recentemente recuperada graças ao incansável esforço da crítica e curadora Luisa Marisy para dar visibilidade à produção experimental cubana.

Da Argentina vêm dois clássicos do cinema experimental latino-americano. O primeiro é *La Flecha y un Compas*, de David Cohon, realizado ainda nos idos de 1950. Planos inclinados ou insólitos, efeitos de fusão sobre imagens da cidade de Buenos Aires, inscrições expressionistas nas paredes e jogos de espelho escondem o drama de um suicida potencial, enquanto os círculos de sua vida se fecham com um compasso. Já *Come out* (1975), de Narcisa Hirsch, é constituído de um único plano-sequência de 22 minutos. Como o filme foi feito em 16 mm, evidentemente não é um plano-sequência de verdade: ele tem cortes dissimulados que, todavia, não prejudicam o efeito. Primeiro aparece uma imagem impossível de identificar porque está inteiramente fora de foco, acompanhada por um som repetitivo, que no final se revela como uma agulha de toca-discos patinando sobre um disco de vinil furado. Há ecos nesse curta do célebre *Wavelength* (1968) de Michael Snow, considerado a maior referência do cinema experimental norte-americano e também uma interminável *zoom-in* de 45 minutos sobre uma paisagem banal de Nova York.

A maioria dos trabalhos produzidos pela primeira geração de realizadores de vídeo brasileiros consistia basicamente no registro do gesto performático do realizador. Dessa forma, consolida-se o

dispositivo mais básico do vídeo: o confronto da câmera com o corpo do artista. Num dos trabalhos mais perturbadores do primeiro período (*Marca Registrada*/ 1975), Letícia Parente bordou com agulha e linha as palavras “Made in Brasil” sobre a própria planta dos pés, apontada para a câmera num *big close up*. Essa obra limítrofe apontaria claramente um caminho de radicalidade sem concessões e marcaria para sempre a história do vídeo brasileiro. Experiências como essa de Letícia Parente, que foram emblemáticas do primeiro período, faziam eco com uma certa ala do vídeo norte-americano da mesma época, representada por gente como Vito Acconci, Joan Jonas e Peter Campus, cuja obra consistiu – como observou na época Rosalind Krauss (1978, p.43-64) – em colocar o corpo do artista entre duas máquinas (a câmera e o monitor), de modo a produzir uma imagem instantânea, como a de um Narciso mirando-se no espelho.

Alguns trabalhos viscerais foram produzidos nessa direção no primeiro período do vídeo brasileiro. Sônia Andrade, por exemplo, realizou quase uma dezena de experimentos de curta duração que podem ser incluídos entre os mais maduros de sua geração. Neles, ora o rosto da artista é totalmente deformado por fios de *nylon*, até transformar-se num monstro, ora a artista se impõe pequenas mutilações, tosando os cabelos do corpo com uma tesoura, ora ainda ela prende a própria mão numa mesa com pregos e fios. São trabalhos de uma auto-violência latente, meio real e meio fictícia, através dos quais Andrade discorre sobre os tênues limites entre lucidez e loucura que caracterizam o ato criador.

Dois nomes fundamentais na construção da vídeo-arte latino-americana são os da venezuelana Nela Ochoa e do colombiano Gilles Charalambos, ambos também analistas da produção videográfica de seus países, além de artistas bastante originais. Ochoa é uma pioneira da arte do vídeo na Venezuela, mas também trabalha com dança, coreografia, pintura, vídeo-escultura, instalações e, mais recentemente, obras que lidam com biologia e genética. Duas questões são básicas em toda a obra da artista: a relação do corpo com seu entorno e o gesto como forma expressiva primordial do homem, o que poderia ser resumido na idéia de *embodiment*. Considerando que, para grande parte das ciências contemporâneas, as atividades cognitivas do homem são inseparáveis de seu corpo, *embodiment* diz respeito ao corpo não no sentido fisiológico do termo, mas como uma pre-

sença no mundo que é precondition da subjetividade e da interação com o entorno. Em outras palavras, *embodiment* é o corpo entendido como uma “interface” entre o sujeito, a cultura e a natureza.

Dentre cerca de duas dezenas de obras realizadas em vídeo, um dos trabalhos que mais se destaca na obra de Ochoa é *Que en Pez Descanse* (1986). Essa peça trata das vivências de uma mulher cuja infância esteve rodeada de gestos e ritos religiosos, onde se misturavam tradições e crenças de origem popular, como aquela que ditava: “todo aquele que se banhar na Sexta Feira Santa se transformará em peixe (*pez*, em espanhol).” Trata-se de um vídeo poderoso visualmente, com uma *mise-en-scène* ritualística e alguns toques buñuelianos, além de uma coreografia rigorosa que transforma os movimentos dos atores num verdadeiro balé.

Gilles Charalambos, por sua vez, é o nome que mais se identifica com a história do vídeo na Colômbia. Além de realizador, desenvolve também intensa atividade crítica e de curadoria, sempre relacionados com as artes eletrônicas de seu país. O site *Historia del Videoarte en Colombia* (<http://www.bitio.net/vac/>), organizado por ele, é a mais completa coleção de materiais escritos para se conhecer o percurso do vídeo na Colômbia. Já a obra artística de Charalambos é das mais radicais e sem concessões em termos de América Latina inteira. A maior parte dos seus vídeos é constituída de ruídos, distorções, grafismos, pulsões rítmicas, com predominância de imagens não-figurativas e constante referências à televisão e a temas das ciências contemporâneas. *Distorsión, Intermittencia, Violencia en esta Información* (1979), por exemplo, é um vídeo feito à base de ruídos e desestabilização do sinal eletrônico. Por sua vez, *Azar Byte Memory Sens* (1984), *En el Estilo de...* (1984) e *No Entendo ni...* (1984), realizados em parceria com Edgar Acevedo, são trabalhos conceituais que podem ser considerados como as primeiras obras de arte computacional elaboradas na Colômbia. *Personalmente TVideo* (1985), em parceria com Pablo Ramírez, é uma reflexão sobre a TV do ponto de vista da vídeo-arte e foi transmitido na própria televisão, através do canal *Cadena 3*.

00:05:23:27 (1994/99) é um vídeo inteiramente realizado por Charalambos (direção, concepção, efeitos, edição e música). A obra, que utiliza imagens tomadas em vários lugares do mundo e efeitos gráficos de toda espécie, é um estudo rítmico de várias cadências, com insólitas propostas de sincronização imagem-som,

além de referências esparsas a conceitos da física, biologia e psiquiatria. O vídeo é acompanhado de um texto lido em alta velocidade e com distorções que o tornam quase ininteligível, a não ser com muito esforço do espectador. Esse texto funciona como uma espécie de metalinguagem do próprio vídeo, como se fosse a sua “explicação”, ou a chave de sua decifração. O texto completo é o seguinte:

Este video utiliza una frecuencia de edición con cambios cada cinco cuadros, una velocidad de seis intermitencias por segundo; produce fases de ondas cerebrales en ritmo teta. Éste se parece mucho al ritmo alfa, pero se muestra más lento, su frecuencia es de cuatro a siete hertzios y aparece en las sensaciones de placer y de dolor, así como en los sueños y los estados de agresividad; también se puede decir que es un ritmo emocional. Se presentan repeticiones continuas con matrices de titilación, estroboscopia, fulguraciones, paroxísmica, vibración y barridos; respuestas autonómicas en patrones de reconocimiento y cambios fisiológicos activados por impulsos ultrarápidos en la retina y matrices rítmicas de repetición dirigidas al sistema nervioso; áreas de interacción óptica de formas, colores, sonidos y movimientos temporales transmitidas por estimulaciones fóticas; interrupción e introducción de imágenes sin interpretación concreta ni definición de su forma y naturaleza perceptual; video psicofísico, estructura subconsciente con respuestas variables entre desórdenes involuntarios y traumas epilépticos; ataques neuroactivos generados por patrones rítmicos alternados; exposición a un video psicotrópico por su estructura superconsciente con tendencias variables entre emotiva, concentrada y catatónica o alucinatoria; repetición transformacional con apariencias figurativas de imágenes con tratamientos distorsionantes y anamórficos en aspectos físicos contranaturales; aparente animación de imágenes sin correlación de continuidades; video análisis por reordenamiento y síntesis de fenómenos cinematográficos discontinuos o fragmentados; desdramatización y sujetos no predictivos que causan un sistema reflexivo particular; experiencia ilusoria producida por contrastes simultáneos e inducción de reacciones ópticas, sus consecuencias en el sistema autonómico nervioso presentan funciones preconscientes; la exposición a este video puede provocar respuestas desconocidas.

Outro importante pioneiro latino-americano é o cubano Enrique Alvarez e o seu vídeo *Espectador* (1989) é considerado o primeiro exemplo de vídeo-arte cubana. Este trabalho lida com a ambigüidade da condição do espectador de televisão, de um lado auto-consciente de sua própria exterioridade com relação ao mundo televisivo e, de outro, prisioneiro da pequena tela, em decorrência dos mecanismos de projeção e identificação com que trabalha a mídia. Anne-Marie Duguet (1981, p.86) já havia observado que a perturbação dos signos visuais e sonoros da televisão, bem como o retalhamento e a desmontagem impiedosa de seus programas constituem a matéria de boa parte das pesquisas plásticas em vídeo. Daí porque não seria exagero dizer que a televisão tem sido o referente mais direto e mais freqüente da vídeo-arte nos seus mais de quarenta anos de história em todo o mundo. Alvarez é impiedoso com a televisão, inclusive com a televisão cubana, que, muito estranhamente, coloca no ar todos os enlatados norte-americanos, com base no argumento elementar de que, em decorrência do embargo econômico dos EUA, os cubanos não precisam pagar direitos de exibição! O vídeo começa com um *zapping* pela programação televisiva e termina com um duelo mortal entre um protagonista de seriado policial e um espectador comum, cada um com sua arma favorita: um com uma pistola automática e o outro com um controle remoto. Alvarez ainda traria outras preciosas contribuições para a história da vídeo-arte cubana, como o vídeo *Amor y Dollor* (1990) e a vídeo-instalação *El Malestar de Sofia* (2004).

No ambiente argentino, Claudio Caldini é outro pioneiro cuja obra tem sido objeto de redescoberta e referência para as novas gerações. Entre 1970 e 1983, Caldini realizou uma obra bastante sólida em termos de experimentação audiovisual, utilizando o super-8 como bitola e *low technology*. Essa obra é considerada uma ponte entre o passado cinematográfico e o presente eletrônico. A partir dos anos 1990, Caldini adere ao vídeo, mas sempre com inserções cinematográficas, ainda que seu olhar e sua linguagem permaneçam sempre resolutamente contemporâneos. Dentre as quase duas dezenas de filmes experimentais realizados em super-8 por Caldini, podemos citar *Oferenda* (1978), uma espécie de dança das flores cintilante e multicromática, com resultados visuais quase abstratos. Trata-se de uma bela aula de edição e de sincronização imagem-som, orquestrada pelo mestre argentino do cinema experimental, com base na música de Alice Coltrane.

Adán y Eva en el Paraíso de Judith Gutiérrez (1982) é uma pequena obra-prima em 16 mm, realizada pelo equatoriano Paco Cuesta. Trata-se de um passeio pela obra da destacada pintora Judith Gutiérrez, também equatoriana, em que as figuras e paisagens do paraíso perdido ganham vida através do extraordinário trabalho de animação e da complexa sincronização sonora. O filme havia sido perdido e só recentemente se encontrou uma cópia em avançado estado de deterioração. Infelizmente, as fortes cores da pintura de Gutierrez se perderam com o tempo e hoje o filme só pode ser visto num colorido esmaecido. Posteriormente, Cuesta se dedicaria à direção de televisão, trabalhando no canal equatoriano Ecuavisa.

Também do Equador vem o nome de outro importante pioneiro do vídeo e cinema experimental: Miguel Alvear. Dentre as várias vertentes do trabalho desse realizador, uma das mais interessantes é o conceito desenvolvido por ele de *película caseira*, que seria um filme sem pretensões de construir um grande discurso sobre um grande tema da história, em troca de uma abordagem mais íntima, quase pessoal, de temas pequenos, quase sempre relacionados com a família e os amigos. É uma forma de explorar aquilo que é próprio das bitolas e dos formatos “amadores”, como é o caso do super-8 e do vídeo VHS, durante muito tempo utilizados massivamente como dispositivos de preservação da memória familiar. A partir dos anos 1980, Alvear realizou uma série de películas que vão nessa direção (embora também tenha trabalhos com temáticas e estilos de outra ordem), como é o caso de *Anima Mar* (1990). A base desse filme/vídeo é um material gravado muitos anos antes – em super-8 e sem som – da filha do realizador visitando pela primeira vez o mar, com ênfase no movimento e expressão de seus olhos, que pareciam revelar um misto de pânico e deslumbre. A película foi editada caseiramente com uma máquina de visualização e fita adesiva e, algum tempo depois, transferida a 16 mm através de uma *optical printer*, explorando o desgaste e os detritos produzidos sobre a emulsão pelo passar dos anos. Finalmente, mais algum tempo depois, ela foi transferida a vídeo e a ela o realizador acrescentou uma trilha sonora com o primeiro *Arabesque*, de Claude Debussy. Pura epifania.

Diego Rísquez também tem seu nome ligado à história do super-8 na Venezuela, sendo possivelmente o seu mais eloquente representante, mas vai na direção contrária de Alvear. Conseguiu uma coisa insólita, sobretudo em termos de América Latina, que

é produzir longa-metragens em super-8, para depois transferi-los a 35 mm. Assim foram produzidos os longas *Bolívar Sinfonía Tropical* (1981) e *Orinoko Nuevo Mundo* (1984), além de *América Terra Incógnita* (1988), este último um Super-16 mm transferido a 35 mm, todos eles exibidos no Festival de Cannes! Todos os filmes de Rísquez têm uma forte influência de Glauber Rocha, sobretudo na temática e na visualidade, embora sejam menos indisciplinados na forma. São produções caprichadas que enfocam sempre temas viscerais da história da Venezuela e de toda a América Latina, mas num estilo desdramatizado, à maneira brechtiana. *A Propósito da Luz Tropical* (1978) é uma homenagem (em super-8) ao pintor venezuelano Armando Reverón, o artista que, como um antropólogo natural, buscou representar a visão do homem tropical, esse homem cego de tanta luz. Reverón aparece inicialmente pintando sobre uma tela-espelho que reflete a luz tropical. Voltamos ao período branco do artista, onde nada se vê de forma distinta, todas as imagens estão “estouradas”, dissolvidas no mar de luz, mas, ainda assim, pode-se distinguir vagas manchas daquilo que um dia poderiam ter sido figuras e paisagens. *A Propósito* é, enfim, uma radical experiência de incendiar a imagem.

Gastón Ugalde é um artista boliviano que trabalha sobre temas de seu país, utilizando sempre materiais (objetos, roupas, artesanato etc.) que dizem respeito à cultura própria da Bolívia, sobretudo das populações majoritárias indígenas. Seu ateliê em La Paz é também uma galeria de arte especializada em arte boliviana contemporânea, abrangendo trabalhos que vão da pintura e fotografia até as vídeo-instalações. *Marcha por la Vida* (1986/92), um de seus trabalhos mais eloqüentes, é uma obra em progresso, que já rendeu diversas versões e diversas associações a instalações. A obra está relacionada com a vida do homem andino e à problemática social da Bolívia. Ugalde associa os tecidos coloridos elaborados pelos índios das diferentes etnias do altiplano andino a valores culturais e políticos. Os tecidos, para os aimarás e incas bolivianos, assim como para os maias guatemaltecos, representam mais que mera vestimenta ou adorno; eles formam uma espécie de *mídia têxtil* (expressão criada por John Downing em seu livro *Mídia Radical*, 2002: 177/180): são formas de comunicação, de identidade e de manifestação política. Nessa obra, Ugalde associa a tessitura das mantas bolivianas à consciência coletiva e à resistência do povo contra a miséria e a opressão.

Reconstruyen Crimen de la Modelo (1990) é uma obra que marca o encontro de dois dos mais importantes realizadores de vídeo da Argentina: Andrés di Tella e Fabián Hofman. O primeiro é um documentarista dos mais prestigiados, com uma extensa lista de trabalhos em seu currículo, donde se pode destacar, por exemplo, *Desaparición Forzada de Personas* (1989), *Montoneros, una Historia* (1995) y *La Television e Yo* (2002). O segundo realizou trabalhos como *Five Seconds* (1982), *Los Abuelos de la Nada en Obras* (1983) e *Subte Line* (1985), todos em parceria com Carlos Trilnick, outro pioneiro da vídeo-arte na Argentina. A partir de 1996, Hofman migrou para o México, onde dirigiu o longa-metragem *Panchito Rex* (1999), que tem também uma versão interativa. Di Tella e Hofman juntos realizaram também *70 Metros* (1989), *33 Millones de Financistas* (1991) e *Guía del Immigrante* (1993). *Reconstruyen* parte de uma notícia de *fait divers*: uma modelo famosa foi assassinada e o suposto criminoso preso pela polícia. Mas não há imagens desse drama. Durante a acareação, o criminoso é constrangido a fazer uma reconstituição do crime, no local onde ocorreu, substituindo a vítima por uma mulher policial. Ávido de sensacionalismo, o *Nuevodiario*, telejornal do Canal Nueve portenho, grava a reconstituição e a edita com requintes de dramaticidade, acompanhada de uma tensa trilha sonora, como se o fato, a reconstituição e o informe televisivo coincidissem. Por fim, os dois realizadores gravam o programa em suas casas e depois o reeditam em câmera lenta e com distorção sonora, desconstruindo a versão televisiva da versão policial de um fato cuja verdade nunca conheceremos inteiramente. Uma imensa acumulação de simulacros marca esse vídeo antológico, que gerou profundos debates sobre a natureza da verdade e o papel das mídias na construção da realidade.

Por fim, Enrique Colina é um realizador cubano de semi-documentários e também professor da Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños, além de apresentador de um programa de televisão sobre cinema, muito conhecido em Cuba. Dizemos *semi-documentários* porque os “documentários” de Colina, além de muito bem humorados, não têm pudores de acrescentar cenas reconstruídas, partes de ficção, fragmentos de filmes e programas de televisão e toda sorte de hibridismos, que os torna de impossível classificação. A extensa filmografia de Colina está sempre vinculada a uma falsa pretensão de “educar” o cubano para os valores

da cidadania, embora, no fundo, ele se utilize desses pequenos filmes aparentemente institucionais para fazer uma dura reflexão sobre o fracasso da Revolução Cubana. Entre seus filmes mais conhecidos, podemos citar: *Estética* (1984), *Vecinos* (1985), *Mas Vale Tarde que Nunca* (1986), *Yo También Te Haré Llorar* (1984), *Jau* (1986) e *El Rey de la Selva* (1991).

Chapucerías (1986) é talvez o filme mais emblemático da obra de Colina. Em espanhol, *chapucería* é o nome que se dá a qualquer trabalho de má qualidade, servindo também para designar o embuste e a picaretagem. A pretexto de denunciar o “chapucero” como o incompetente que transforma tudo em destroços e sucata, o filme acaba funcionando como uma metáfora de um país que fracassou. Trata-se de uma comédia inclemente, disfarçada de documentário, em que o “chapucero” aparece como um monstro dos filmes americanos de terror dos anos 1930 e 40. O filme é construído como se fosse um *quest show* de televisão com perguntas e respostas sobre os tais monstros. Contaminado pelo próprio mal que denuncia, até mesmo o filme termina destruído pela má qualidade do trabalho de seus realizadores.

Esta pequena panorâmica dos vídeos e filmes experimentais latino-americanos é evidentemente incompleta, como não poderia deixar de ser, sobretudo considerando a escassez de informação de que dispomos até o momento e os limites de páginas de um artigo. Ficaram de fora nomes fundamentais, como os dos colombianos Carlos Mayolo e Luis Ospina, do costa-riquense Manuel Zumbado, do chileno Nestor Olhagaray, da mexicana Ximena Cuevas, do argentino Carlos Trilnick, dos brasileiros Arthur Omar e Edgar Navarro, do venezuelano Carlos Castillo, entre outros e apenas para considerar os “históricos”. Faltaram também nomes consagrados, como os dos chilenos Juan Downey e Raul Ruiz, do porto-riquenho Edin Velez, da cubana Tania Bruguera, dos argentinos Marta Minujin e Jaime Davidovich, que, malgrado latino-americanos de origem, desenvolveram a maior parte de suas obras no exterior, sobretudo nos Estados Unidos (França, no caso de Ruiz). Mas podemos encarar as primeiras tentativas de abordar o vídeo e o cinema experimental latino-americano como o início de uma longa trajetória na direção da necessária recuperação de uma história que não foi ainda contada. Um povo sem memória é um povo sem história.



Bibliografia

- ADRIANO, Carlos. 2007. “O Específico Brasil”.
Caderno Sesc/Videobrasil, São Paulo, n. 3.
- AGUERRE, Enrique. 2007. *La Condición Video*.
Montevideo: Centro Cultural de España.
- BAIGORRI, Laura (org.). 2008. *Video en Latinoamérica: una Historia Crítica*. Madrid: Brumaria.
- DOWNING, John. 2002. *Mídia Radical*. São Paulo: Senac.
- DUGUET, Anne-Marie. 1981. *Vidéo, la mémoire au poing*.
Paris: Hachette.
- FERREIRA, Jairo. 1986. *Cinema de Invenção*.
São Paulo: Max Limonad.
- KRAUSS, Rosalind. 1978. Video: the Aesthetics of Narcissism.
In: BAITOCK, Gregory (ed.). New Artists Video.
New York: Dutton.
- LA FERLA, Jorge (org.). 2008. *Historia Crítica del Video Argentino*. Buenos Aires: Malba/Telefónica.
- MOREIRA CRUZ, Roberto (org.). 2008. *Visionários: Audiovisual na América Latina*. São Paulo: Itaucultural.
- PARANAGUÁ, Paulo. 2003. *Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RENAN, Sheldon. 1970. *Uma Introdução ao Cinema Underground*. Rio de Janeiro: Lidador.
- VILLACORTA, Jorge y José-Carlos Mariátegui. 2005.
Videografías Invisibles. Valladolid: Patio Herreriano.
- YOUNGBLOOD, Gene. 1970. *Expanded Cinema*.
New York: Dutton.





Por una praxis de archivo para las artes tecnológicas experimentales en América Latina

Jorge La Ferla
Universidad de Buenos Aires

Resumo

O autor encara o arquivo como um conceito de referência indispensável para analisar as artes tecnológicas. Desenvolve algumas idéias sobre diferentes práticas arquivísticas e finaliza seu artigo fazendo algumas considerações sobre a necessidade de construir um arquivo que nos permita comparar o atual estado das artes tecnológicas na América Latina.

Palavras-chave

Informática, arquivos, conceitos de referências, práticas de arquivo, artes tecnológicas em América Latina.

Abstract

The author focuses the archive as a conceptual reference to analyses technological arts. In the article he develops some ideas on archival practices and he finalizes considering it is necessary to construct an archive which permits us to compare the real state of technological arts in Latin America.

Key-words

Archive, conceptual reference, archival practices, technological Arts in Latin America.

1. "Permanence in FLUX: Archival Practices", International Experimental Media Congress, Toronto, 2010; "Panorama de las artes tecnológicas en América Latina", Simposio Arte y Tecnología, 8° Premio Sergio Motta, San Pablo, 2009; "La comunidad en Red. Cartografías, estrategias, plataformas", Encuentro Internacional: Dentro del museo, el infinito a juicio, Cáceres, 2008.

En estos últimos años, he participado de varios encuentros¹ donde he intentado dar un panorama sobre el tema de la práctica de archivos sobre artes tecnológicas en nuestro continente que resultaron significativos como marco conceptual para pensar las artes tecnológicas en América Latina, considerando la inexistencia de archivos comprensivos y comparados en la región. Revisar este tópico, en sus particularidades e implicancias, tal vez nos permita trazar una historia, y un estado de situación sobre el acervo y la conservación de las artes tecnológicas en nuestra región. Un tema central tal cual se lo plantea en esta ocasión como parte de un debate sobre los medios experimentales. Establecer un panorama, comparado y comprensivo, de lo ocurre a nivel continental sigue siendo muy complejo debido a la falta de archivos, nacionales y regionales, de obras audiovisuales experimentales en cine, video y digital, como parte de un espectro más amplio de lo que podemos sistematizar como arte y tecnología. Una paradoja, frente a la innumerable cantidad de centros, fundaciones, festivales, museos, escuelas, universidades dedicadas al arte contemporáneo y a los estudios visuales. Si el archivo de la producción cinematográfica de largometrajes en el continente, de mucha mayor visibilidad está aún dispersa, incompleta y en un franco deterioro podemos imaginar el estado crítico de relevamiento, recuperación, mantenimiento, e investigación de cine experimental, video arte. Instalaciones y obras en soportes digitales. Manifestaciones de las cuales no existe aún relevamiento comprensivo. Más allá del contexto continental,

esta problemática que excede los marcos regionales se presenta como un desafío, en todas las latitudes, para abordar la historia de las artes tecnológicas, a partir de su desarrollo al menos desde el siglo XX hasta la actualidad.

Las propuestas de los participantes de estos simposios se combinaron según los casos con otros tópicos, que han permitido establecer un estado de situación complejo sobre los medios experimentales considerando por ejemplo la pérdida especificidad de los medios analógicos frente a su simulación, y homogeneización digital. Asimismo, los artistas y colegas que suelen participar de estos congresos suelen ofrecer en sus exposiciones una documentación híbrida que suele mantener una conflictiva relación con las obras originales y los archivos en cuestión, incluso en los paneles en que los mismos artistas exponían su propia obra. Estas intervenciones nos refieren a instalaciones, interactivos, films, videos a lo que podemos sumar otras intervenciones en cavernas virtuales, entornos biológicos, robótica, entre otros. Y siempre dentro de la paradoja en estas intervenciones que nos enfrentan a transcripciones en base a dispositivos centrados en un lector de DVD o en un ordenador Mac en su sistema 10. Ejemplos híbridos con valor de catálogo los cuales pueden ser consideradas poco representativas de las obras en sí mismas, excepto cuando fueron proyectados films 16 mm. Empero es documentación que nos resulta de relevancia por ser en muchos casos el único vestigio de una obra o una exposición brindando perspectivas sobre las maneras en que los autores tanto como las instituciones a las que pertenecen los profesores y exponentes presentes, eligen, clasifican y conservan sus acervos a lo largo del tiempo.

Pongamos en consideración como ejemplo uno de estos eventos, los 8° Premios de Arte y Tecnología del Instituto Sergio Motta de Brasil² que suelen presentar en sus selecciones autores brasileños cuya obra se desarrolla en fotografía, cine, video, multimedia, instalaciones interactivas y objetos varios. Trabajos que se presentan en una amplia variedad de soportes y tecnologías cuya exposición y almacenamiento presentan serios desafíos de metodología para su archivamiento considerando la historia de estos incentivos en su primera década de existencia. Los elencos premiados y seleccionados para las ediciones anteriores, brindan un panorama significativo de artistas, curadores y teóricos representativos de diversas vertientes

2. Instituto Sergio Motta, San Pablo.
www.ism.org.br

3. Tal cual ocurriera con otras obras de pioneras de referencia, como fue el caso el interactivo de Chris Marker el cual tampoco es visible en el actual sistema operativo de Mac: Marker, *Chris Immemory*, CD Rom, Chris Marker, Exact Change Press, Centre George Pompidou 1998/2002.

4. Meyer, Pedro: *I photograph to remember*, Mac System 6.0.7, Voyager, New York, 1991.

5. Meyer, Pedro: *Truths & Fictions*, CD ROM Mac System 7, Voyager, New York, 1995.

6. Meyer, Pedro:
I photograph to remember,
www.zonezero.com/exposiciones/
fotografos/fotografia/index.sp.html

7. Downey, Juan: J.S.Bach:
"Fugue #24 in B Minor",
Laser Disc, USA, 1988

8. <http://www.sfsu.edu/~avivt/avcatalog/60904.htm>

de las artes tecnológicas del Brasil. Asimismo es una evidencia, que esta institución paulista que promueve las artes tecnológicas experimentales ya debería pensarse como archivo debido a una historia que han venido trazando sus convocatorias en poco tiempo. Una colección destacada, en calidad y en cantidad, de una variedad sorprendente de dispositivos, soportes y *displays* y que ya conforman una colección de relieve en el Brasil. Uno caso a considerar, es el de la obra de Carlos Fadon Vicente, uno de los artistas premiados en el año 2009. Fadón se refiere a los procesos de trabajo para su interactivo multimedia *Lapis/x Redux*, como un *work in progress* de más de una década, desde su formato CD ROM, ejecutable originalmente para los primeros sistemas operativos de Mac, el cual ya no es leído por el actual sistema operativo 10. Así es como esa obra de referencia tuvo que pasar por un largo y costoso proceso de reconversión para su nueva versión, ahora concebida para PC³. Otro caso de relevancia, es el fotógrafo mexicano Pedro Meyer, pionero como Fadon en el arte de los interactivos, cuyas obras *Fotografía para recordar*⁴ y *Mentiras y verdades*⁵, corrieron la misma suerte de convertirse rápidamente en obras difíciles de ver, casi al mismo tiempo que su empresa editora, *Voyager*, cerraba sus puertas en los USA. También Meyer, tras un largo y oneroso proceso, reconvierte aquel primer CD ROM en una obra *on line* disponible en su reconocido sitio *Zona Cero*⁶. Nos estamos refiriendo a dos casos de obsolescencia en el software, y sistemas operativos, que han vuelto invisible obras de referencia en muy breve tiempo.

Estos primeros trabajos interactivos, que marcan la historia de las artes mediáticas en América Latina, no tienen aún dos décadas de existencia, y de no haber sido por la preocupación de sus mismos autores, estarían definitivamente perdidos. Otro caso sintomático es *J. S. Bach*⁷, de Juan Downey, el gran videoartista chileno, considerada una de las primeras obras interactivas en el continente. Debido a la nobleza del soporte, la obra resulta aún visible, para el que posee el *hardware*. Una de las distribuidoras de Downey, *Electronic Arts Intermix*, no lo ofrece en su catálogo de obras, aunque sí el video lineal del mismo nombre, una obra diversa. Otras instituciones lo hacen figurar en sus archivos, ofreciendo la posibilidad de visionarlos en su sede, pero no de prestarlos⁸. En la mayoría de estos acervos figura el video homónimo, un trabajo trascendente, por más que sean pocos los que registran, y catalogan esta obra histórica. El

video, es una pieza que propone diversos recorridos por la obra de Bach, a partir de un relato basado en la superposición de imágenes en cuadro, configurando varias interpretaciones en la que se destaca la voz, y el pensamiento de Downey. El Laser Disc, es una obra diversa pues agrega una propuesta centrada en la programación de una interface que interpreta la estructura compositiva de la Fuga 24 en B Menor de Bach, sobre diversas variables para su ejecución. *J. S. Bach* es uno de las primeras obras de arte interactiva en la historia de las artes y la tecnología en América Latina. Downey, junto a Woody Vasulka y Nam June Paik, forma parte de la saga de autores de video, que tempranamente experimentan con la imagen digital, cuando aún no existía en el mercado computadores que procesen información audiovisual. El chileno, trasciende la intervención numérica sobre la imagen lineal, y concibe una forma de programación a través de una interface destinada a operar con el lector del Laser Disc sobre cuyo dispositivo podían ofrecerse esas variables de interacción. Para los que aún poseen el aparato original, ya desafectado del mercado, esta obra de Downey funciona a la perfección. La fortaleza del soporte a pesar de su costo oneroso, revaloran al L.D. como una máquina confiable a lo largo del tiempo siendo varias las instituciones que conservan una copia de esta obra, así como varios coleccionistas individuales. Estas obras de referencia para el continente, son parte de una breve historia que testimonia sobre la temprana dificultad para concebir criterios serios de producción, archivo, conservación y exhibición de obras interactivas.

Esta segunda década del tercer milenio será recordada por la desaparición definitiva de los soportes analógicos en los usos audiovisuales, la diversidad de soportes digitales y la rápida obsolescencia de los mismos. La anunciada muerte de los medios analógicos y la homogeneización digital se han canalizado en opciones poco confiables. La homologación de formatos de registro audiovisuales, es una utopía, muy anunciada pero poco querida por las corporaciones que dominan el negocio de la producción de hardware audiovisual. El desvío, y simulación, de la materialidad de los soportes de registro, manipulación y consumo de imágenes ha determinado un estado de situación, paradójico por cierto, en que un fotógrafo, un autor de video, un cineasta, un director de TV, y un realizador en “nuevas tecnologías” usan todos la misma máquina basada en el procesamiento matemáticos de datos audiovisuales. Asimismo va

9. “Hablar de video y de cine experimentales en América Latina significa hablar de un doble desplazamiento. Por un lado, por el hecho de que son latinoamericanos, este cine y este video sufren la maldición de un casi completo desconocimiento: no hay distribución, no hay acceso a las obras, la información existente es mínima y la crítica o el análisis son casi nulos. Todo esto porque el foco de las atenciones del mundo no está sobre ese sitio en este momento (¿alguna vez lo estuvo?). Por otro lado, por el hecho de que son experimentales y no pretenden una inserción comercial, este cine y este video ya son naturalmente excluidos en todas partes del mundo, incluso en los países de producción audiovisual hegemónica. Imagínese, entonces, lo que sucede en el lugar de la exclusión propiamente dicha: América Latina. Paulo Paranaguá, en su *Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina*, refiriéndose al cine de largometraje, afirma que las películas de América Latina “son minorías suprimidas, desaparecidas, sin derecho a velatorio ni duelo, como tantos otros difuntos del continente”. Podemos, entonces, imaginar lo que sucede con la producción audiovisual no estandarizada, con temáticas y estilos que escapan a las reglas del mercado internacional y que, además, se realizan en anchuras y formatos no comerciales. Podríamos definir esta producción audiovisual por su condición de casi absoluta *invisibilidad*. Machado, Arlindo “Voces y luces de un continente desconocido”, *Visionários. Audiovisual na América Latina*, Itaú Cultural, San Pablo, 2008. http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2827

10. Por ejemplo el cortometraje *Revolución* de Jorge Sanjinés, Bolivia, como varios de los materiales cubanos presentes en la muestra. Trabajo de curaduría realizado junto a Marta Lucía Vélez. http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2827

11. *Primera antología de cine mudo argentino*, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires, 2009; *Colección cine silente colombiano*, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá, 2009.

12. Peixoto, Mario: *Limite*, Brasil, 1931

13. <http://worldcinemafoundation.net/films/>

14. <http://www.cinemateca.com.br/>

15. <http://www.festival-cannes.fr/en/article/55436.html>

16. “La edición en DVD y la difusión en Internet forman parte de la estrategia, lo que debería ayudarnos mucho en la financiación. Pero el DVD en sí no es una apuesta. Lo que cuenta es el negativo, el digital no dura.” Martin Scorsese. *Martin Scorsese, sauveur de films*, Le Monde, 21.12.07. <http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3476,36-992384@51-957622,0.html>

feneciendo el espacio teatral de la sala oscura reemplazado para exhibir video y cine a favor de los ordenadores y dispositivos móviles. Los proyectores analógicos de imágenes fotoquímicas y electrónicas están siendo reemplazados por el proyector de base de datos.

Arlindo Machado⁹ destaca la dificultad frente a la que ya se encuentra habitualmente un curador, estudioso o programador para tener acceso a la producción de largometrajes de cine de América Latina, resaltando la complejidad, casi una utopía, en rastrear materiales audiovisuales experimentales. De hecho, fue a partir de un trabajo de campo que Machado realiza como curador para la muestra *Visionários* de cine experimental y video arte de América Latina que pudo encontrarse con autores y obras desconocidas tras la cual se consiguió recuperar trabajos antológicos, prácticamente desaparecidos en sus soportes originales¹⁰. Siendo escasos los archivos de cine clásico es aún incipiente la recuperación de películas del período mudo para transcripciones concebidas para circular en soporte DVD¹¹. Versiones híbridas que posibilitan al menos un visionado de los materiales desde su transcripción a este soporte digital. Las peripecias del film *Limite* de Mario Peixoto¹² son testimonio elocuente de esta situación de descuido. Esta película de 1931 es uno de los primeros films de la vanguardia experimental en América Latina el cual pocos pudieron ver durante el siglo XX, por estar prácticamente perdido. La alianza de varias cinematecas de América Latina, logró rescatarlo y reconstituir una versión de la película durante los años 90, de la cual resultó una versión en 16mm y una edición en VHS. Luego es el director de cine Walter Salles quien recientemente reconstruye una versión en DVD. Siendo finalmente la *World Cinema Foundation*¹³, que preside Martín Scorsese, que junto a la Cinemateca Brasileira¹⁴ la elige como la primera película latinoamericana a ser restaurada por la mediática institución la cual anuncia que presentara este año 2010 la copia restaurada¹⁵. *Limite* es reconstituida en 35mm, soporte considerado por la W.C.F. como el más perdurable¹⁶.

Otro caso sintomático, es la precariedad de las instituciones que están a cargo o se asignan tareas de archivo y curaduría de artes tecnológicas experimentales, públicas y privadas las cuales se han vuelto muy poco confiables. La experiencia de la Fundación *Lampadia*, de Nueva York, es un caso sintomático. Junto a sus respectivas filiales, *Andes* en Santiago de Chile, *Antorchas* en Argentina y *Vitae*

en San Pablo ocupó un lugar trascendente en el campo de las artes tecnológicas en cada uno de los tres países que tuvo sede, así como en otros países del continente en base a diversos convenios de cooperación que estableció con diversas fundaciones como *Mc Arthur*, *Rockefeller*, y la *Asociación Cultural Videobrasil*. La falta de políticas culturales coherentes, y la paulatina renuncia de los estados a su rol protector en áreas vitales en nuestro continente, ha generado la proliferación de instituciones, generalmente ligadas a poderosas empresas, muchas dedicadas a fomentar el arte y la cultura contemporáneos. La acción de las ONG's durante las últimas décadas del Siglo XX, en su mayoría sin fines de lucro, y con fondos provenientes de fondos gubernamentales, se vieron reemplazadas por estos nuevos entes, asociaciones civiles no comerciales, las cuales son sostenidas por poderosas corporaciones que en algunos casos se benefician de las leyes de mecenazgo a partir de las cuales se les ha facilitado la evasión y/o reducción de impuestos. Su tarea redundante en una mejor visibilidad de la empresa como a partir de presentar una imagen corporativa de bancos, empresas de bienes de capital y multinacionales de las comunicaciones, establecidas casi como entes oficiales de cultura. Un buen ejemplo, y estigma, de referencia continental es la Fundación *Guggenheim*, las cual desde los USA viene marcando políticas y tendencias, a partir de sus becas a la cual se presentan ilusionados un amplio espectro de artistas latinoamericanos. Desde la sede de Lampadia en Argentina, *Antorchas*, se fueron desarrollando una serie de importantes actividades de artes audiovisuales, varias relacionadas con las Fundaciones *McArthur* y *Rockefeller*. Durante la gestión de Américo Castilla desde *Antorchas* en Buenos Aires, se realizaron una serie de notables congresos, eventos y convocatorias focalizados en América Latina. Por ejemplo, la muestra *Visiones del Sur*¹⁷, los encuentros para realizadores latinoamericanos de Bariloche¹⁸, el simposio sobre TV de calidad, que acompañaron las numerosas becas y subsidios otorgados para la producción de cine, video y nuevas tecnologías de las cuales se beneficiaron una amplia gama de artistas de Argentina, Brasil y Chile. Consagrados autores y artistas desconocidos fueron premiados con diversos incentivos para la producción de obras y la participación en clínicas de trabajo proyectos en instancias de formación en prestigiosas instituciones locales e internacionales¹⁹. La ausencia de subsidios en estas áreas, volvió al

17. *Visions from the South/Miradas desde el Sur*, Muestra itinerante de cine y video independientes, (Argentina, Brasil, Chile), Lampadia (Andes, Antorchas, Vitae), Mc Arthur and Rockefeller Foundations, Buenos Aires, 1996.

18. Esos encuentros realizados entre 1994 y 1999 focalizados en el desarrollo de proyectos de videoarte, cine experimental, multimedia, artes interactivas, robótica – y se presentaron como clínicas para jóvenes artistas entre cuyos participantes podemos mencionar a Inés Cardoso, Ana Claudia García, Lucas Bambozzi, Edgar Endress, Carlos Fadón, Sandra Kogut, Ulyses Nadruz, Luz Zorraquín, Kiko Goifman, Carlos Nader, Rejane Cantoni, Daniela Kutschat, Arcángel Constantini, José Luis Nava, Joel Pizzini, Tania Haedo, Mariela Yeregui, entre otros.

19. Film Studies/U.C.L.A., Los Angeles; Rijks Academie, Amsterdam; Kunsthochschule für Medien, Köln, entre otras.

20. Gastón Duprat, Ana Claudia García, Jorge Gaggero, Gabriela Golder, Hernán Khourian, Arturo Mariño, Iván Marino, Marcello Mercado, Sebastián Díaz Morales, Andrea Nacach, Pablo Romano, Mariano Sardón, Mariela Yeregui, entre otros.

21. Organismo dependiente de la Universidad de Buenos Aires.

22. El Fondo Nacional de las Artes mantiene una activa labor de promoción de las artes audiovisuales a través de su amplia política de becas y subsidios para obra, publicaciones, etc. Ver www.fnartes.gov.ar.

grupo *Lampadia* imprescindible en la región, y particularmente en Argentina donde jóvenes autores²⁰ se vieron incentivados a continuar con su obra artística. Este vacío, cubierto por *Antorchas* durante los años 90, fue una respuesta a un entorno como el argentino, volcado exclusivamente a las artes clásicas y a una idea de alta cultura, que en el mejor de los casos, dedica al cine una gran inversión monetaria, y de deseo de pasión artística. La falta de consideración sobre el resto de los medios que exceden este marco se vio acompañada por la negación rotunda en lo que concierne a políticas serias de financiamiento y subvención de proyectos experimentales para cine, video, instalaciones, multimedia, tanto como a la formación de archivos. A pesar de este estado de orfandad institucional, América Latina cuenta con una larga y prolífica trayectoria con las artes electrónicas, particularmente el video arte y las videoinstalaciones, y más recientemente, con las artes digitales, que de manera incipiente y más recientemente, con las artes digitales, fue ignorada por gran parte de las numerosas instituciones vinculada al audiovisual clásico, monopolizado por la actividad institucional cinematográfica. No obstante, debemos hacer la salvedad de sumar a la destacable gestión de las Fundaciones Andes, *Antorchas* y *Vitae*, durante los años 90, otros entes de referencia para el desarrollo de las artes tecnológicas experimentales como el Laboratorio de Arte Alameda, Centro Esmeralda, el Centro Multimedia y la U.N.A.M., en la ciudad de México; el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas²¹ y el F.N.A.²² en Buenos Aires, A.T.A., Alta Tecnología Andina en Lima; la Bienal de Video de Santiago, el Festival de la Imagen en Manizales y la Asociación Cultural Videobrasil en San Pablo. Es también significativa la cantidad de instituciones de origen extranjero, desde el ámbito público y privado, que vienen promoviendo actividades con las nuevas tecnologías, particularmente la Alianza Francesa, el Centro Cultural de España y el Instituto Goethe, supliendo un espacio estatal prácticamente ausente en este tipo de actividades y convocatorias. El esplendor de estos premios y convocatorias para las artes audiovisuales electrónicas se concentró durante los años 90, comenzando a languidecer en la primera década de este milenio. Así fue como en poco tiempo, se fue conformando, un importante acervo de artes electrónicas que quedó exclusivamente depositado en las sedes de algunas de las mencionadas instituciones. Citemos para el caso argentino, la existencia de archivos cons-

tituidos en el C.C.E.B.A., Centro Cultural de España en Buenos Aires, en su momento la colección más importante de video arte argentino de los años 90 y la Asociación Cultural Videobrasil, que puede ser considerado como el depósito más trascendente hasta el momento para el video experimental argentino. Cada uno de estos entes ofrecían espacios de consulta, de ingreso restringido, pero de acceso público en sus se convirtieron rápidamente en centros de información. Sin embargo, las respectivas fundaciones pertenecientes al concentrado de *Lampadia*, deciden acabar sorpresivamente con sus actividades, se procede sorpresivamente a la rápida liquidación de todos sus bienes físicos y financieros, entre los cuales se encuentran los mencionados archivos, únicos en su tipo en los tres países. Convertidos velozmente en una referencia estos archivos fueron aun rápidamente eliminados cuando esta institución, de bien público, decide no continuar con sus actividades. Un acervo importante con parte de la historia de las artes y las tecnologías el Siglo XX en Argentina, Brasil, Chile y México, es desafectado hasta tal punto que no se tiene vestigios de toda su colección. Algo similar ha ocurrido con los archivos de *National Video Resources*, dependiente de la Fundación Rockefeller. Este centro estuvo encargado de administrar las becas de cine, video y nuevas tecnologías de la mencionada fundación. Tras su reconversión en *Renew Media Resources*, es liquidado completamente hace pocos años, poco se sabe de sus valiosos archivos constituidos con mucha dedicación a lo largo del tiempo. Una cantidad muy grande de videos, cine de autor y experimental, y obras de nuevas tecnologías de América Latina estaban en esta colección, particularmente de México. Como ocurre con las corporaciones madre, que le dan sustento, estos entes de promoción de las artes son poco confiables en cuanto que sus mecanismos internos gerenciales, no sólo no garantizan su continuidad en el tiempo, sino que a pesar de estar constituidos bajo la figura de fundaciones, sus patrimonios y archivos suelen desaparecer cuando los organismos que les dan sustento quiebran, o deciden auspiciar otras líneas en sus tareas benefactoras.

Si bien siempre existen problemas de derechos de obras que no son adquiridas por procesos de adquisición explícitos, instituciones de larga trayectoria como *Videobrasil* han sabido asumir la tarea para conformar importantes archivos audiovisuales. Quizás el caso más trascendente, por poseer el acervo más importante de obras

23. http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/index.asp?cd_idioma=18531

tecnológicas experimentales internacional, y de América Latina, al menos en el rubro del video arte. Una parte de la documentación es pública, como una base de datos *on line*²³ siendo posibles consultarlos en su sede de San Pablo. Esta compleja tarea llevada a cabo por la *Asociación Cultural Videobrasil*, en un principio con el apoyo de la fundación *Príncipe Claus de Holanda*, vino a cubrir un espacio que en el Brasil, ni la Cinemateca Brasileira ni los Museos de Imagen y Sonido, supieron desarrollar hasta el momento. Tal vez la cinemateca se deba más al resguardo del soporte fotoquímico para su colección de cine clásico siendo la constitución del archivo experimental aún una tarea pendiente. Asimismo los MIS, museos de imagen y sonido, instituciones únicas en su tipo en el continente aún no pudieron cumplir con este propósito. Su sede más notoria, San Pablo, se propone en la actualidad como un espacio más de arte contemporáneo, entre los numerosos que posee esta ciudad. Antes que dedicarse al mandato de recuperar, catalogar y exhibir con coherencia su patrimonio audiovisual experimental está librado a una carrera de eventos e inauguraciones de exposiciones. Por el momento la referencia es la *Asociación Cultural Videobrasil*, la cual figura como única depositaria en conservar, estudiar y catalogar las artes tecnológicas experimentales, contando con una de las colecciones más importantes sobre América Latina.

La concepción de espacios para archivos de medios tecnológicos experimentales sigue considerando al museo como el lugar ideal para la conservación y exhibición del arte tecnológico. Las influencias del trascendente derrotero marcado por el MOMA de Nueva York, desde mediados de los años 30, sigue siendo una referencia. Una historia que se inició cuando el director del museo, Alfred Barr convoca a Iris Barry a para crear el departamento de cine²⁴ que luego ampliaría sus actividades hacia el video, las instalaciones, las nuevas tecnologías pero de manera conflictiva, pues nunca se articularía de manera armónica con el departamento de cine. En todo caso, el museo se convierte en un espacio referencia como consulta a partir de su tarea de adquisición, conservación y exposición de obras, en sus archivos, salas y en su auditorium incorporando la enseñanza y la educación, a partir de las muestras itinerantes de cine, que se comenzaron a realizar desde los años 30. Actualmente el museo posee una colección propia, una mínima parte de la cual se ofrece en exhibición como parte de su colección

24. Wasson. Haidee: *Museum Movies: the Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

permanente²⁵. Otros entes como el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid²⁶, el Centro Pompidou²⁷ y ZKM²⁸, por solo citar algunos de ellos siguen la misma tendencia en exhibiciones y colecciones armadas con diversos criterios pero que se caracterizan, como es lógico bajo nuestra perspectiva, por la política de adquisición y acopio bajo dudosos criterios que se caracterizan por darle un lugar poco importante a las artes tecnológicas de América Latina, prácticamente ausente en las compilaciones del hemisferio norte.

Esta tendencia se relaciona con un ámbito propio regional tampoco muy propicio pues hay un escaso diálogo, e intercambio, entre los diversos países. La conformación de archivos supra nacionales, hecha la excepción del reiterado caso de Videobrasil, está muy lejos de ser una realidad. En América Latina, además de los archivos nacionales, se suelen conformar panorama históricos internacionales donde paradójicamente son minoría las obras de provenientes de América Latina. Las instituciones encargadas de los patrimonios artísticos no han sabido impulsar un diálogo regional en base a la conformación de acervos latinoamericanos. Las posibles referencias, o desvíos, de esta tarea pendiente hacia instituciones internacionales como *The Kitchen*²⁹, *Electronic Arts Intermix*³⁰, como los mencionados museos de arte contemporáneo de las grandes metrópolis no se presentan como el mejor modelo pues no son los mejores albares para las obras de nuestro continente. Sus colecciones lo demuestran patéticamente. Y como la historia lo cuenta, el abuso patrimonial de las metrópolis sigue siendo constante y significativo. Asimismo, la definitiva desmaterialización de las artes tecnológicas cuestiona la idea del espacio museístico, como contenedor del patrimonio de las artes maquinicas. La anunciada sociedad de la información, cuyos beneficios globales quizás nunca lleguen, cuestionan el criterio curatorial de la falta de visibilidad de las artes tecnológicas de América Latina, en el norte, y en la misma A.L. como un círculo vicioso de la escasa información y documentación a partir del cual las artes mediáticas latinoamericanas se destacan por una notoria ausencia en archivos, catálogos, exhibiciones y publicaciones. Del *Anthology Film Archives*³¹ en *Manhattan a Heure Exquise*³² en Lille, a los archivos de Z.K.M.³³ en Karlsruhe o los de *Ars Electronica*³⁴ en Linz, es marcada la participación decorativa de los latinoamericanos en sus respectivas muestras y patrimonios, cubriendo lo poco que hay con cierta dignidad el rubro *ethnic* de las respectivas colec-

25. http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A41G%3AHI%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=2

26. <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/catalogo.html?idPub=219>

27. <http://www.newmedia-art.org/>

28. www.zkm.de

29. www.thekitchen.org

30. www.eai.org

31. www.anthologyfilmarchives.org

32. <http://www.exquise.org/>

33. www.zkm.de

34. www.aec.at

ciones. Algo inevitable, mal que les pese a muchos artistas y curadores, pues no les corresponde esta tarea impropia frente a un desafío pendiente que excede cualquier localismo o discurso nacionalista. Un ejemplo interesante, de este incordio, es la serie antológica de 40 años de videoarte alemán, formada durante largo tiempo a partir de un proyecto de documentación focalizado en una investigación producida desde Z.K.M. Esta antología que contiene unos pocos artistas extranjeros, entre quienes se destacan referentes como Nam June Paik y Bob Wilson, acaba de incorporar al artista argentino Marcello Mercado quien no sería sorprendente que pronto figure explícitamente como artista alemán.

Es significativo tomar cuenta de los permanentes cambios tecnológicos del mercado de los que surgen nuevas áreas de producción y conflicto, al apropiarse los artistas de estos dispositivos desviándolos de sus usos originales y abriéndose al mismo tiempo otras posibilidades de configuraciones de base de datos sobre artes tecnológicas. El desarraigo del modelo del espacio museístico como contenedor, se relaciona con la obsolescencia de los soportes tecnológicos digitales y la extrema hibridez tecnológica de las obras. Consideremos por ejemplo la joven dupla de artistas brasileños, Leandro Lima y Gisella Motta quienes trabajan con una gran diversidad de dispositivos, y soportes, los cuales plantean serios problemas considerando su puesta en escena expositiva, montaje, conservación y archivo. Lima y Motta, ponen en escena su obra³⁵ en su página web cuya interface gráfica opera sobre la metáfora de un circuito impreso. La referencia es directa con respecto a otros referentes brasileños de edad intermedia y con una profusa obra construida a lo largo de varias décadas, la cual de tan prolífica y diversa, presenta un desafío documentarla y analizarla en su totalidad. Lucas Bambozzi, Rejane Cantoni y Raquel Kogan, Eder Santos, por sólo citar algunos, son tres modelos de artista para armar, en Brasil y en América Latina, los cuales han ido a lo largo de estos años incursionando en un amplio espectro de manipulación artística de gran variedad tecnológica que va del video a las instalaciones, de las cavernas virtuales a la robótica y las tecnologías móviles, según el caso. Solo considerando los portafolios que pueden circular de estos artistas brasileños, en forma de documentación, podemos preguntarnos sobre cómo archivar una obra tan amplia, diversa y trascendente. ¿Cómo se plantea conservar la obra de una camada de artistas que incursionan al-

35. <http://www.aagua.net/>

ternativamente en la fotografía, el video arte, el cine experimental, CD/ DVD Roms, instalaciones interactivas/autogenerativas, acciones performáticas, robótica, espacios sonoros inmersivos, obras con tecnologías locativas? Cuestiones cruciales sobre la documentación y los archivos, aún no resueltas de manera sistemática por ningún centro, institución o museo de todo nuestro continente, y que sólo perdura por la preocupación de los mismos artistas por conservar y difundir su trabajo.

Reconsiderar la total desaparición de los soportes analógicos del mercado, incluyendo los archivos impresos y audiovisuales implica concebir la desbordante información numérica en base a sus especificidades matemáticas y posibilidades de manipulación. Las lógicas dudas en cuanto a la calidad de la documentación de las simulaciones analógicas audiovisuales, desde los diversos *transfers* de soportes originales pero asimismo abre otros paradigmas para la concepción de archivos virtuales programados y al diseño de posibles interfaces operativas de lecturas interpretativas de estas bases de datos. Así relevamos dos problemáticas específicas en la conformación de estos bancos de información numérica, es decir la accesibilidad y la circulación de la información. Ya hay una variada cantidad de organismos y organizaciones dedicándose a catalogar obras con el ánimo de conservar un amplio espectro de información de obras tecnológicas. Y para el caso de las trasferencias de los soportes analógicos de cine y video, la tendencia es seguir confiando en la calidad de un negativo -el citado caso de *Limite* de Mario Peixoto- o una cinta magnética, desde el U-Matic y el Betacam, del LD al D1 de Sony, siendo todavía necesario poseer una amplia variedad de *hardware* que permita la lectura de esos materiales, tal el caso del mencionado acervo de Videobrasil.

Por otra parte, la mayoría de las instituciones y centros de distribución han optado por establecer elencos de sus colecciones de artes tecnológicas siguiendo los criterios de formación de archivos tradicionales influenciados, en método y forma, por las formas de catalogo bibliotecológico o del arte clásico. El archivo articulado por el acopio de la obra propia adquirida, bajo criterios cronológicos, temáticos y enciclopédicos. Tratamos con artes efímeras cuya materialidad está determinada por información matemática bajo un espectro tecnológico, y de programación, variable e impredecible en cuanto a la duración de usabilidad y circulación en un mercado

36. "The proliferation alone of devices of capturing, producing and diffusing information does not suffice to account for the phenomenon of information growth and its subtle implications. It is interesting to observe that organizations, major producers and containers of information, have less than 10% of their information classified. 95% of the content of the internet is unstructured data. As information grows it requires efficient ways of managing it.", Iannis Kallinikos & José-Carlos Mariátegui, "The Life of Information", 2007.
http://www.telos-eu.com/en/article/the_life_of_information

en permanente cambio. La homogeneidad digital se presenta como perversa pues requiere de soportes, hardware y software, que no son uniformes. Diversas organizaciones, como la BBC, han anunciado la total conversión de sus archivos a bases de datos numéricas, mientras que otros entes, por ejemplo el citado caso de *Videobrasil*, han retrasado esta reconversión frente a la falta de garantías sobre la durabilidad de estos archivos de convergencia digital. Estas contradicciones relevan variables sistemáticas de conservación audiovisuales cuya combinatoria, y diversidad de criterios, quizás sean los que garanticen las mejores posibilidades de su sobrevivencia. Por eso el inevitable traspaso a la conservación digital plantea cuestiones relevantes que básicamente hacen a la economía de esta información de base aritmética y la manera de concebir su manejo a partir de una metadata, también bajo la forma de cálculo numérico. La cuestión crucial ya no es simular con los nuevos soportes, las tareas de archivo y conservación de los medios, sino en las maneras de poner en juego, en una relación conceptual, esas bases de datos para las artes tecnológicas.³⁶ La información como tal necesita una economía no solamente para evaluar cantidades de almacenamiento o tráfico, sino para ser interpretada.

*Less clear is the contribution, which the short-lived character of information makes to the phenomenon of information growth. Information obtains its informativeness (its value or capacity to inform) due to its adding something new to what is already known. Reciting a statement that is already known does not qualify as information, no matter how important such a statement may be. In order to be informative, information has to pick up a new fact or state and convey it.*³⁷

37. Kallinikos & José-Carlos Mariátegui, *ibid.*

38. Kallinikos, Iannis: *The Consequences of Information: Institutional Implications of Technological Change* Cheltenham, Eng., 2007.

Este proceso de metadatos resultará fundamental como clasificador, un proceso de economía de la información³⁸, que resultará en diversas opciones, entre las cuales la lectura crítica comparada de la información, es decir la información sobre las obras del archivo, sea el mayor desafío.

Recordemos que la mayor parte de las instituciones dedicadas a estas tareas de conservación y exposición suelen exhibir parte de esta información bajo la forma del consabido sitio/página web, oferta más relacionada con el catálogo de archivo clásico analógico que con la especificidad del medio. Desde lo enciclopédico a la ilusión

de distribuir las obras como tales, están ausentes las lecturas interpretativas programadas, basadas en algoritmos, creados a propósito para recrear la base de datos traduciéndola desde diferentes lugares. Es a partir de un lenguaje, una verdadera compilación informática, según la acepción del término, que se generarán diversas comparaciones y lecturas de los datos. Los sitios, y blogs, relacionados con estos centros dedicados a las artes y los medios se limitan a brindar información lineal, sobre estos archivos, cuya resolución gráfica suele tener una concepción de *banners* 2D. Un modelo de puesta en página discutible pues no coteja bajo ningún aspecto toda esa una recopilación que puede ser patrimonial aunque esto no es un hecho significativo, la cual yace en una base matemática de datos y necesita ser leída. Frente a la desmaterialización de los soportes del arte tecnológico podemos cuestionar la posesión de obras como parte de las colecciones permanentes tanto como la consiguiente conformación de archivos por parte de los museos como algo poco relevante frente al desafío de la digitalización de los medios, y de los archivos. Además de la inoperancia y la falta de políticas al respecto, sabemos que son las instituciones de las grandes metrópolis las que se permiten conservar un patrimonio importante de piezas al disponer de presupuestos para su adquisición y políticas de conformación de acervos propios. A partir de estos patrimonios incompletos se trazan panoramas comprensivos, históricos y contemporáneos, en los cuales Latinoamérica está presente de manera decorativa. Algo similar ocurre en los numerosos congresos que se realizan sobre esta temática alrededor del mundo. Discusiones que se plantean en ámbitos corporativos que resultan poco operativos, a pesar de presentarse como políticamente correctos.³⁹ Asimismo, muchas colecciones del continente disponen de acervos nacionales, e internacionales, que se obtienen por acopio a través de su trabajo institucional de convocatorias. En todo caso, no hay colecciones o trabajos de investigación, al menos hasta el momento, que propongan archivos que desarrollen un panorama crítico comparado de América Latina.⁴⁰

Considerar una idea de archivos de arte y tecnología más acorde a los tiempos que corren con las artes mediáticas en América Latina, nos lleva a recuperar dos ideas trascendentes enunciadas durante el siglo pasado: el principio del anarchivo⁴¹ y el concepto de museo imaginario⁴². Dos hitos que pueden resultar en dos opciones

39. *Simposio Internacional de Archivos y Mediatecas para el Siglo XXI*, Laboral, Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, Mayo 2010, http://www.laboralcentrodearte.org/seminarios/proximos/h8?contenido_id=180

40. Por ejemplo la referida muestra antológica *Visionarios. Cine y video de América Latina*, basó su difusión en la idea itinerancia física de las exhibiciones en diversos espacios de nuestro continente y Europa, más que establecer un espacio de conservación.

41. “El principio se fundamenta en reunir las informaciones existentes (y en generar otras nuevas que resulten precisas), pero ante todo en llevar a cabo esta “retrospectiva” (del griego *ana*), en trastocar y desviar las perspectivas formales, en ofrecer disposiciones insólitas, otras figuras, panorámicas, anamórficas, descompuestas y necesariamente incompletas. A fin de retomar la reflexión de Michel Foucault sobre el asunto del archivo, éste no podría abordarse como un mero cúmulo de la totalidad de informaciones posibles, como una “totalización indiferente de documentos”, pues tal totalidad no es otra cosa que un horizonte infinito. Si, como él, consideramos que una obra no es más que un fragmento de un extenso colectivo de prácticas y discursos, abarcar todos los documentos existentes se presenta realmente

imposible. Puede que la búsqueda de lo exhaustivo se convierta en una tentación, pero en todo caso carecerá de sentido: un archivo nunca se termina ni se presenta completo. Duguet, Anne-Marie: “Notas a la memoria de una información desconocida”, en Alonso, Rodrigo (comp.), *Muntadas/Contextos*, Simurg, Buenos Aires, 2002.

42. Malraux, André: *Le musée imaginaire*, Skira, París, 1947.

43. Duguet, Anne-Marie y Muntadas, Antoni: *Muntadas Media Architecture Installations*, Cd ROM (Mac/PC), Anarchive 1, Universidad de París 1 (C.ECA)/Centro Georges Pompidou, París, 1999.

44. Duguet, Anne-Marie y Snow, Michael: *Digital Snow*, DVD ROM, Anarchive 2, Centro Georges Pompidou, Epoxy, Fundación Daniel Langlois, Canadá, 2002, <http://www.digitalsnow.org/>

45. Kuntzel, Thierry y Duguet, Anne-Marie: Title TK, DVD ROM, Anarchive n°3, 2006. <http://anarchive.net/kuntzel/tkieng.htm>

46. Otth, Jean y Duguet, Anne-Marie: Anarchive n°4 - *Jean Otth ... autour du Concile de Nicée*, DVD ROM, París, 2008.

conceptuales y operativas, para toda la problemática de la conservación de las artes tecnológicas. La idea de Foucault desarmaba la concepción del archivo, clásico y comprensivo, proponiendo desvíos subjetivos y desordenes para el acopio sistemático del saber crítico y su información. De hecho es bajo esta concepción que se inspira Anne-Marie Duguet cuando diseña las líneas principales de su colección de interactivos sobre artistas audiovisuales rechazando la idea de portafolio de obra tan apreciado por los autores y los museos. En éstos objetos la biografía se suele combinar cronológicamente con los procesos de una obra, visible gracias a estos híbridos que simulan los clásicos catálogos y ediciones del género. La propuesta, operativa e ideológica de donde surgen estos interactivos generados por Duguet, ya son un relato complejo sobre una ética de la investigación sobre las figuras elegidas. El concepto de la propia obra Muntadas⁴³, Snow⁴⁴, Thierry Kuntzel⁴⁵ y Jean Otth⁴⁶, implica la lectura crítica donde el diseño de la interface, trabajado por los mismos autores, forma parte de esa visión comparada, y analítica, sobre su trabajo. La programación de una interface, y el desarrollo de un árbol de navegación responden a una lectura del conjunto de su obra. La propuesta de Malraux para un museo imaginario, como trae a colación Dominique Païni⁴⁷, nos resulta fascinante, pues desplaza a los centros y espacios museísticos como contenedores de los patrimonios artísticos. El recurso a la fotografía que proponía Malraux, como reemplazo conceptual de la obra de arte, es un concepto operativo para la transcripción mediática del arte hacia el soporte numérico. Ya no es la transferencia sino la dimensión analítica de este proceso para una lectura comparada de las obras lo que marca la diferencia. Los cambios tecnológicos en esta segunda década del tercer milenio han impuesto un giro radical en el uso de los soportes tecnológicos que nos llevan a concebir otras ideas de archivo, y eventualmente de museo, y que debe producir otra mirada conceptual en la conformación de archivos, Por eso la construcción de programas de compilación⁴⁸ es un objetivo conceptual pues se basa en la escritura de algoritmos desde una dimensión de interpretación comparada de la información transferida. Por esto es que sigue siendo Païni, quien propone en este sentido como trascendente el modelo de las *Historia(s) del cine* de Godard que consideramos como una posible respuesta a los desafíos planteados por Kallinikos. La lectura de la base de datos, y las maneras de procesar

información como interpretación matemática y numérica de la misma, implica una visión analítica y crítica para nuestro caso, para los archivos de las artes tecnológicas experimentales. Analizando los sitios y páginas web sobre archivos de arte tecnológico en América Latina nos encontramos siempre con la ausencia de lectura de los materiales desde su base informática en presentación, *displays*, que suelen responden al diseño de un libro impreso, en forma de catálogo.⁴⁹ El caso de Godard, a pesar de la linealidad del soporte video que utiliza, plantea una antología de la historia del cine, que interpela los relatos clásicos a través de una interpretación comparada de sus partes. La visión heterogénea y fragmentada de Godard hace añicos el discurso clásico de las historias del cine proponiendo otra manera de revisión. ¿Cómo traduce Godard esta visión de lectura crítica de la historia del cine? Mediante una forma de transferencia de los archivos del cine en una conversión digital que deriva en la manipulación compulsiva de los materiales cinematográficos a partir de una permanente combinatoria que no respeta la propedéutica tradicional sobre las maneras de relatar de buena forma una historia compleja. La entrada de esos materiales fotoquímicos en los archivos de una computadora, expande el recurso de la cita textual hacia la combinatoria incesante de las partes de las películas modificadas con respecto a los originales y compartiendo con frecuencia el cuadro con otras imágenes. Así la clausula para la referencia textual es la manipulación, y la confrontación de las imágenes y los sonidos, de una base de datos que son las películas. El recurso a la variación de la cadencia de los fotogramas por segundo, el uso de la imagen detenida, los recortes en el interior del cuadro, funcionan operativamente sobre una estructura de capas. Las imágenes superpuestas y recontextualizadas en base a una puesta en escena vertical se convierten en un verdadero anarchivo.

Tal vez sean necesarios menos acopio de materiales, centros de información y sitios web, para reconsiderar la cuestión de los archivos desde procesos de análisis más profundos que impliquen visiones críticas que cotejen las diversas líneas, tendencias y búsquedas del último medio siglo de arte y tecnología en América Latina⁵⁰. Estos análisis deben trascender las historias nacionales y buscar otros contactos y relaciones significativas en este medio siglo de artes tecnológicas en nuestro continente. Recordemos que América Latina cuenta intelectuales que han marcado el estudio de

47. Païni, Dominique Païni: *Le temps exposé, Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2002.

48. “Un compilador es un programa que, a su vez, traduce un programa escrito en un lenguaje de programación a otro lenguaje de programación, generando un programa equivalente. Usualmente el segundo lenguaje es código de máquina, pero también puede ser simplemente texto. Este proceso de traducción se conoce como compilación”. <http://es.wikipedia.org/wiki/Compilador>

49. Ver Charalambos, Gilles: Historia del Videoarte en Colombia, <http://bitio.net/vac/> Una de las primeras historias nacionales del video en América Latina, referencia para el estudio del tema. Su presentación responde más a la idea de publicación impresa, que a la programación interpretativa, “compilada”, de una base de datos.

50. “¿Cómo mantener el espíritu crítico dentro de unas sociedades que parecen cada vez más dispuestas a reprimir, reciclar, desviar, acallar o banalizar todo pensamiento y toda práctica?”, María Virginia Jaua, “Por una política editorial para la crítica cultural online”, *salonkritic*, 2010. http://salonkritic.net/09-10/2010/02/por_una_politica_editorial_par.php#more

51. Machado, Arlindo: *El Paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000; Nueva Librería, Buenos Aires, 2009.

las artes tecnológicas así como curadores independientes y estudiosos que poseen acervos más importantes que los museos y archivos audiovisuales. Sus clases públicas, sus conferencias, sus escritos, sus programas y sus numerosos libros son un ejemplo de un gran hipertexto comparado de las artes tecnológicas en el continente. Desde hace décadas vienen relevando un panorama de referencia en lo que Arlindo Machado conceptualiza como paisaje mediático⁵¹ a partir de pensar las relaciones entre tecnología e imaginario. Concepto que podemos extender, hacía una praxis, que combine el archivo con la creatividad artística para establecer visiones más cuestionadoras de las artes tecnológicas experimentales comparadas en América Latina.

Bibliografía

- ALONSO, Rodrigo (Comp.) 2002. *Muntadas/Contextos*. Buenos Aires, Simurg.
- MACHADO, Arlindo. 2009. *El Paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires, Nueva Librería: 2009.
- MALRAUX, 1947.1947. *Le musée imaginaire*. Paris, Skira :1947.
- PAÏNI, Dominique Païni. 2002. *Le temps exposé, Le cinéma de la salle au musée*. Paris, Cahiers du Cinéma. Paris.
- WASSON, Haidee. 2005. *Museum Movies: the Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.



Uma poética entre a transensorialidade e a correspondência

Patricia Moran
ECA/USP

Resumo

Os VJs e performances audiovisuais são uma expressão da mistura dos sentidos como o ver e o ouvir. As imagens manipuladas ao vivo instauram temporalidades pela evolução das formas. A figuração de ícones da comunicação tende a resistir, o visível se constitui como movimento. Tem-se a primazia do movimento e estímulo visual em detrimento da continuidade temporal. Centralizamos nossa discussão na tendência das projeções da pista de dança de alcançarem a abstração. Vamos tratar desta poética que prioriza uma estética da sugestão, promove um *continuum* espaço-temporal e tem na evocação de mais de um sentido sua proposta de experiência estética.

Palavras-chave

VJs, performances audiovisuais, ícones na comunicação, sentidos e experiência estética.

Abstract

VJing and live A/V practices are an expression of the intersection of the senses, such as sight and hearing. The images, which are manipulated live establish temporalities by the evolution of forms. The figuration of communication icons attempt to resist and this happens, not necessarily in terms of an image's visibility, but in the sequential principle of fixed and moving images. There is a primacy of the motion and visual excitement over a continuous length of time. We centralize the discussion on the tendency to visual and sensitive abstractionism as one of the fingerprints of the creation on a dance floor. We will see how this poetics, which prioritizes the aesthetics of the suggestion. These projections promote a space-time *continuum* and evoke more than one sense as aesthetic experience.

Key-words

VJng, A/V live practices, intersection of senses, poetics, the aesthetic of suggestions.

Considerações iniciais ou como comecei a comparar!

Estamos diante de imagens manipuladas simultaneamente à sua exibição, seu movimento acontece ao vivo: Telas piscam. Entre elas cortes e sobreposições nervosas. Repetição. Inexiste contemplação bucólica. A primazia da ação e/ou afecção sobre a duração contínua. O Outro, se existe, é menção a personagens criados para outros contextos, ou seja, trata-se da apropriações de personagens que aqui funcionam como ícones sem qualquer perfil dramático. Manipuladas e tratadas ao vivo, as imagens instauram temporalidades pela evolução de formas. O ritmo vem da mão dos VJs com o tempo da pista ou de uma música normalmente executada também ao vivo em performances. Bancos de dados se alteram soltando sequências de imagens geradas no computador, gravadas, capturadas da internet, escaneadas ou etc., etc., etc.

As performances em teatros e as projeções em grande escala nas festas urbanas e/ou *raves* se inscrevem em diversas tradições, ao longo da história do audiovisual atravessaram formatos e materiais. Exemplos de matrizes possíveis são experiências no vídeo e cinema, como cinema expandido,¹ *shows* de música e mesmo a televisão no corte ao vivo. As afirmações recorrentes sobre o eterno “já visto e conhecido” movem este artigo que se propõe a investigar as semelhanças e diferenças não de um procedimento isolado, ou de um dado aparente da imagem, mas de uma poética.

Estamos longe do “romantismo modernista” em seus ideais de

1. Youngblood, no seu clássico de *Expanded Cinema* (1970), analisa experimentações no vídeo que se tornaram hoje referência em termos do abandono da narrativa e manipulação da imagem em sua materialidade, como a emulsão do filme ou os sinais de vídeo. A noção de cinema expandido de Youngblood tem sido recuperada para nomear diversos eventos e a manipulação de imagens ao vivo em performances no teatro e na pista com os VJs é uma delas.

invenção do novo em constante ruptura com o passado. Interessamos investigar potenciais filiações formais e correspondências no trabalho audiovisual ao vivo visando construir pontos de aproximação e distância em relação ao trabalho em si e ao momento sociocultural de sua ocorrência. Conferimos centralidade à discussão sobre a tendência ao abstracionismo visual e de sentido como uma das marcas da criação para a pista. Neste artigo priorizamos a pista por se tratar de um locus sem estatuto de arte e lança mão de procedimentos caros em outros contextos de afirmação da uma epifania do cinematismo, uma espécie de especificidade da imagem em movimento. Essa forma expressiva prioriza como veremos a vagueza, imagens cuja potência de representação não se atualiza. Elas existem para passar, algumas vezes são pano de fundo do entretenimento e ao mesmo tempo freqüentaram historicamente ambientes de experimentação que não faziam concessões ao público. Deslocadas das possíveis origens, re-enquadradas atendem a outros fins.

Evitaremos uma retrospectiva genealógica, pois muitos caminhos são possíveis e a nenhum deles cabe se imputar uma ascendência legítima. Experiências semelhantes em um ou outro aspecto são insuficientes para se pensar em termos de origens. E, por que comparar? Para buscar aproximações materiais, sejam elas de procedimentos técnicos ou de visualidade em uma forma expressiva que ora se coloca com a potência de trabalhos inventivos, ora com a obsolescência de criações incapazes de reinventar os clichês utilizados nas composições visuais. Trabalhos de VJs são comuns em eventos promocionais do mercado de bebidas, de telefonia móvel ou qualquer outro produto com apelo tecnológico destinado ao público jovem. Mesmo nestes casos pode haver a invenção de ritmos, de imagens-cenários propondo a constituição de espaços e temporalidades descontínuas visualmente no tema e no movimento e contínuas como ritmo. Diversos trabalhos de VJs fazem uso da figuração tendo em vista não a visibilidade da imagem, mas a sucessão de volumes, escalas e luminosidade do ritmo que se vê, trata-se de trabalhos cinéticos, privilegiam a temporalização visual, o apelo sonoro da imagem. Prevalece nas formas o movimento seja nos *movies*, pequenas seqüências de imagens, ou nas imagens fixas. Há ainda nas situações de galerias ou no palco italiano, quando sem qualquer preocupação com a copresença do público, ou com a necessidade de manter um ritmo para alimentar a noite e a dança ainda persiste

a imagem como qualidade, como vago. Cada um a sua maneira cria a experiência do tempo real da manipulação para a apresentação e/ou exposição, mas como dissemos vamos nos deter na pista e cotejar outros espaços de apresentação para localizar como o espaço institucional se faz presente na poética.

O *vjing* é uma experiência audiovisual sem lastro legitimador na arte, se a falta de reconhecimento gera mal estar de diversas naturezas nos realizadores e dificulta a profissionalização, tem entre outros, o aspecto positivo de conseguir burlar a ingerência dos organizadores dos eventos, de produzir uma crítica interna. O coletivo Bijari na versão paulista do Festival Sonar soltou balões durante apresentação com os dizeres *só ar*. A pista se altera, em um ambiente de festa quebra-se momentaneamente o pacto de suspensão do cotidiano que retorna como discussão do grupo grande de pessoas ali presentes. Há também o jogo com figuras da mídia, em uma espécie de grafite eletrônico, espaço de comentário e debate de personalidades e notícias jogadas na mídia. Digo jogadas pela valorização concedida a problemas deixados sem solução, pela ênfase em deslizos. A comunicação massiva deslocada do vídeo ambiente para imagens com ênfase na abstração, da super-codificação à destruição das referências, esse é o tom da pista. Estamos diante de um evento profano, mas com aura, se aura for entendida como um acontecimento único, que não se pode se repetir.

Sobre correspondências

A reflexão sobre a correspondência das artes abrange áreas de conhecimento como a Literatura Comparada, a Filosofia da Arte e a reflexão de artistas-teóricos. Etienne Souriau chama a atenção para a diferença de visão do artista e do teórico. Para o filósofo, há um parentesco entre as artes, elas comungam de procedimentos e motivos. Ao mesmo tempo o tratamento dado a motivos pode gerar abismo entre motivos vizinhos. O pesquisador teórico busca comparar, o pesquisador artista trabalha entre mundos, experimenta materiais, é curioso com a técnica e tratamento conferido aos temas. Alguns artistas propõem trabalhos que extrapolam um único sistema expressivo. Em tese é praticamente impensável a pureza em arte, ou seja, um sistema semiótico comporta outros, a intermedialidade é

uma tendência de trabalhos mais complexos. Filmes díspares como *O encouraçado Potemkin* de Eisenstein ou o *Ladrões de bicicleta* de Sica (para ficar nesse extremo oposto em termos cinematográficos) são poesia, literatura ou mesmo música em termos do ritmo. A correspondência não se limita à copresença de mais de uma linha de força no trabalho de um campo expressivo. O exemplo citado é como nos lembra Souriau:

Os dados sensoriais de que se servem as artes, nunca chegam a uma purificação de fato, a um isolamento prático daquele jogo de qualia. As cores do quadro têm formas, diferentes de luminosidade e mesmo relações com os valores táteis evocados pela manipulação do pigmento colorido. O corpo do dançarino em movimento não é puro caleidoscópio de atitudes, deslocamentos suaves, transferências no espaço. (SORIAU, 1983: 62).

Artistas pesquisadores tendem a procurar correspondências na poesia estrito senso, a correspondência como exercício de deslocamentos semânticos e de ritmo é presença constante. Em se tratando da imagem, a poesia pode ser entendida através do ritmo, da cadência sonora no tempo, da medida de formas harmônicas ou em choque, como deslocamento de sentido. O mesmo vale para sua relação com a música, ela está na dança, no ritmo audiovisual, ela é construção de temporalidade. Valéry (1996, p.81) procura sistematizar algo que atravessa as artes e nos permite compará-las e pensar em correspondências:

As artes das quais falávamos devem, através de números e de relações entre números, gerar em nós, não uma fábula, mas a força escondida que inventa todas as fábulas [...] E, a essa harmonia material e pura que lhe é comunicada, a alma responde com inesgotável abundância de explicações e de mitos...

No diálogo imaginário idealizado por Paul Valéry, o filósofo Sócrates e o arquiteto Eupalinos discutem o processo de criação seja de idéias materializadas em textos, nos espaços urbanos ou em poemas. Forças se tencionando estão em jogo na criação. Nas formulações teóricas e na obra de Valéry a correspondência das estruturas e idéias que orientam a criação ganham forma no fazer. Neste

caso a correspondência é de ideário, de arquitetônica. É a estrutura ordenadora da significação e movimento tátil do trabalho.

Não se trata do estruturalismo, o autor é refratário a projetos teóricos que engessam a poética em “prescrições, regras de convenções ou preceitos” (VALÉRY: 1991) Neste caso específico o poeta está se referindo à lingüística estrutural e suas formulações sobre os poemas lírico e dramático. Um meio emula o outro. A musicalidade das frases é construída pela métrica do poema e sua imagem acústica, há um movimento que “evoca os números complexos dos geometras, e o agrupamento da variável fonética com a variável semântica”. (VALÉRY, 1991, p.98) O olho é afetado de modo a tratar essas informações de uma maneira que não é estritamente visual, mas transsensorial. Cores em movimento, por exemplo, constituem espaços em três dimensões por sugestão do movimento e também por sugestão temporal aproximam-se de ritmos que remetem mais à música em termos abstratos do que à figuração.

Da correspondência de procedimentos e estruturas à transsensorialidade

O compositor Richard Wagner no pequeno e clássico artigo-manifesto de 1849 *The Art-work of the Future* defendia o drama como forma de arte completa. Atingir todos os sentidos, promover uma experiência estética integral pela afetação sensória e inteligível de todos os sentidos. A arquitetura, a poesia, a música, a pintura. A pele, os olhos e os ouvidos libertos do palco italiano afetados de maneira múltipla e simultânea gerariam a arte total.

Os dois artistas-pensadores não querem limitar sua obra a um único sistema expressivo, mas adotam estratégias e concepções distintas para alcançar seus fins. Para Valéry, trata-se de uma arquitetura, de idéias que atravessam as artes independente dos materiais e temas. Já as colocações de Wagner solicitam para si o legado sinestésico, nelas o múltiplo está no uno, cada obra, cada arte corresponderia a todas as outras desde que atinjam os sentidos como um todo. Em Valéry a correspondência é da poética, do jogo entre os elementos, em Wagner é da experiência tátil.

Um último exemplo de pensador-artista das correspondências é indispensável: trata-se de Arthur Rimbaud, autor de propostas

de correspondência interartes. O poeta é importante para nossos objetivos, pois em sua defesa das correspondências mescla componentes místicos e investigação de linguagem. Sua proposta equivale à de Richard Wagner neste sentido, ao cinema analisado por Youngblood e ao esoterismo da *rave*. Não está em questão o misticismo chamado por, Rimbaud, Wagner ou os VJs nas *raves*, mas considerar esse apelo como um investimento para a criação de representações e propostas poéticas.

Rimbaud propunha uma poesia das sensações da correspondência dos sentidos. Ele era adepto de doutrinas orientais e da filosofia hindu. Considerado por seus comentadores como um místico solitário, em sua biografia nunca foi segredo o consumo regular de drogas. Segundo o poeta, sua relação com as drogas era uma das estratégias de desregramento dos sentidos, um meio para romper os condicionamentos de formalizações culturais da arte. O lugar na história da literatura ocupado pela poesia de Rimbaud deve ser atribuído aos aspectos formais de seu trabalho como “a ruptura com o ritmo clássico e com hábitos sintáticos determinados”. (IVO, 2004:9)

As sensações, as correspondências místicas transpostas para a poesia provocam uma ruptura dos sentidos não em termos esotéricos, mas na estrutura da língua, como no poema “Alquimia do verbo”, em que a palavra joga com os sentidos pelos ritmos, por deslocamentos metafóricos. Se a inspiração primeira é mística, alquimia explicitada no título do poema, sua realização brinca com a matéria do seu ofício, a palavra e o sentido. Paradoxos. Impasses. O voo sem pouso ou lugar para o sentido, seja ele semântico ou psico-físico.

Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde. – Regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos, nutri a esperança de inventar um verbo poético que seria um dia acessível a todos os sentidos. Eu me reservava sua tradução.

Foi, antes, simples estudo. Eu escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens. (RIMBAUD, 2004, p.72)

Como Kandinsky² ele propõe um sistema de correlação entre letras e cores, neste jogo cada letra e palavra coteja o outro sistema expres-

2. O pintor vai mais longe em seu sistema, fazendo associações das cores envolvendo outros sentidos como o paladar. Ele procura ainda trazer nossa experiência ordinária para sustentar o seu sistema. Em Rimbaud, a associação não exprime nenhum sistema, é utilizada como liberdade poética, jogo de associação.

sivo, procura corresponder, mas a correspondência é uma metáfora, diferente da proposta de Wagner, ou dos trabalhos abstratos e cinéticos das performances em que outro sentido é efetivamente evocado.

Um salto de algumas décadas nos traz Gene Youngblood e sua reflexão “quase-psicodélica” sobre trabalhos experimentais em cinema, vídeo e televisão em seu livro clássico *Expanded Cinema*. A expansão por ele colocada é da percepção, dos sentidos. Youngblood compra a experiência e versão dos realizadores como Stam Brakhage por exemplo ao tratar a idéia de expansão como estágio de consciência. As experimentações artísticas e de vida destes artistas, vale lembrar que estamos no final da década de sessenta e experiências com psicotrópicos também acentuam a confusão entre os sentidos. Não é exclusivo de projeções audiovisuais abstratas ou sem eixo narrativo como estrutura a percepção como um jogo de deslocamentos entre os sentidos. Michel Chion estudioso do som no cinema por ele chamado *audiovisão*, nos lembra do cinema mudo e da música acusmática, como experiência de através de um sentido serem os demais evocados. No cinema narrativo há momentos em que também pode haver a afetação de mais de um sentido a partir de estímulo originado de uma fonte única, mas estes exemplos são de situações pontuais pensadas para serem absorvidas pela narrativa, servindo a fins precípuos.

Nas performances audiovisuais, no trabalho dos VJs e nas experiências analisadas por Youngblood estamos diante de trabalhos que em última instância visam aos sentidos. Trata-se de uma investigação artística por meio da exploração da materialidade de seus meios expressivos e das relações formais do seu fazer. Não está na sinestesia, mas no trabalho formal, na exploração da estrutura constitutiva da organização expressiva. A exploração da materialidade da imagem, seja da emulsão na película ou do campo magnético na fita de vídeo, coloca em crise o lugar daquela manifestação expressiva. Se a figuração com algum traço especular era uma possibilidade daquele suporte, não é mais. Esse gesto por si só não garante relação de correspondência, mas tenciona o campo de criação para o qual aquele material estava inicialmente previsto. Nam June Paik, músico, levou para o vídeo o ritmo, a velocidade, o jogo de formas no tempo suas imagens tendem para a música. Há uma evolução de cores, formas e ritmo no tempo, seja ele através de palavras, imagens e sons ou todos simultaneamente.

Retomando pressupostos de Youngblood e das propostas de estimulação através dos sentidos e de artistas das correspondências como metáfora, a sinestesia pode até acontecer nessas experiências. Mas um dos princípios destes trabalhos de experimentação é o jogo com os materiais do fazer, sejam eles a palavra, a imagem, a música, o movimento etc. Em suma, a estrutura do fazer muda de lugar, não é mais matéria de apoio do fazer, mas estrutura aparente, a materialidade não é mais um meio, mas fim. O meio sugerido no fim cria paisagens audiovisuais. Prevalece o ritmo, o deslocamento. Neste exemplo, a correspondência está no trabalho audiovisual em si. É como o órgão da Rimington de 1904, que era visual, não sonoro. A música não era modelo para a pintura abstrata ou para a evolução da cor em si, as idéias musicais colocadas em movimento incorporavam o tempo, o ritmo das ondas sonoras. Não havia um tema, era o desenho a emular a música. Nossa opção nesta genealogia, ao tratar do trânsito entre artes, ao fazer uso da noção de correspondências como olhar para se pensar os VJs, é pela proximidade formal de suas imagens à música. São imagens musicais tanto pelo ritmo³ como pela tendência à abstração, como veremos a seguir.

3. No artigo “VJ em cena: espaços como partitura audiovisual”, publicado na *Revista Contracampo*, Niterói, n. 13, p.155-168, 2005, discuto a proximidade da cena da pista com a música.

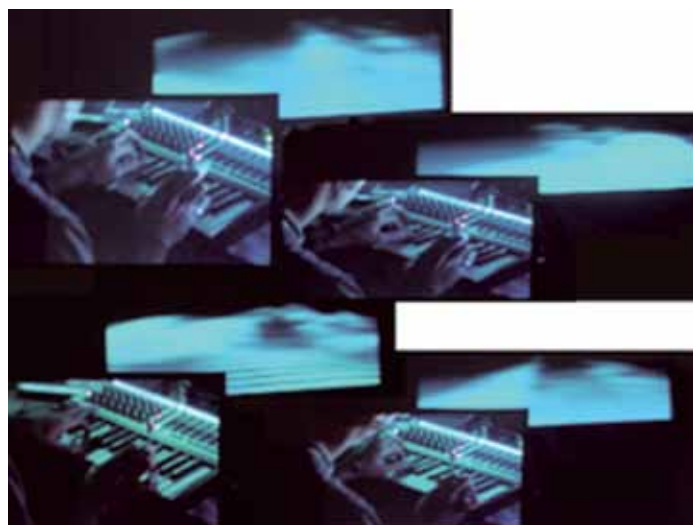


Figura 1. Projeto HOL de Henrique Roscoe, aka, VJmpar. ON-OFF no Itaú Cultural em 2009

De volta à pista: por que correspondências?

A genealogia aqui adotada pensou a correspondência como a copresença de sistemas expressivos, tanto em termos de proposta discursiva, quanto como poética. A cena que constitui os VJs é rítmica, é musical, e as imagens estão impregnadas dessa situação.

Os materiais do fazer aproximam os VJs da música. Cada realizador utiliza ferramentas distintas e as técnicas tem se desenvolvido no sentido de permitir se trabalhar simultaneamente com o som e a imagem. Há em comum o manuseio de banco de imagens arquivadas em um computador e/ou HD externo. Os *softwares* dos mais variados são desde editores de imagens em movimento, ou seja, programas inicialmente não pensados pelos inventores para a pista, até uma série de programas originalmente criados para a manipulação dos bancos de dados. Há ainda linguagens de programação, e neste caso são desenvolvidos procedimentos específicos para as propostas para cada apresentação, ou seja, o realizador cria seus parâmetros para sua apresentação. O pesquisador e realizador Mordka trabalhava no início do ano 2002 com um *touch mixer*, *software* interativo para manipulação de figuras em três dimensões ao vivo. Chris Musgrave programa em Max. No Brasil, o VJ pioneiro na programação é o paulista Spetto, mas seu aplicativo é principalmente um misturador de imagens, não altera parâmetros de movimento ou forma. Atualmente o VJ Nacho, espanhol radicado em São Paulo, Fernando Velásquez, uruguaio também radicado em São Paulo, Ricardo Palmiere paulista e Henrique Roscoe, o mineiro VJ ímpar tem trabalhado com a versão atual do MAX, uma mistura de aplicativos como o Miller Puckette, junção de MAX e PD, VVVV junto com Modul8, que é um programa de manipulação que dialoga com as linguagens citadas e aceita também ser programado. Deixemos de nomear realizadores por seu fazer técnico, este assunto será discutido em outro artigo pois aí temos condições de pensar como as ferramentas são controladas de modo a tornar visível o meio; o que nos interessa reter dessas citações é a proximidade musical da *performance* dos VJs, é o trânsito entre formas expressivas e a instauração de procedimentos de anteriormente de vanguarda em uma pista de dança.

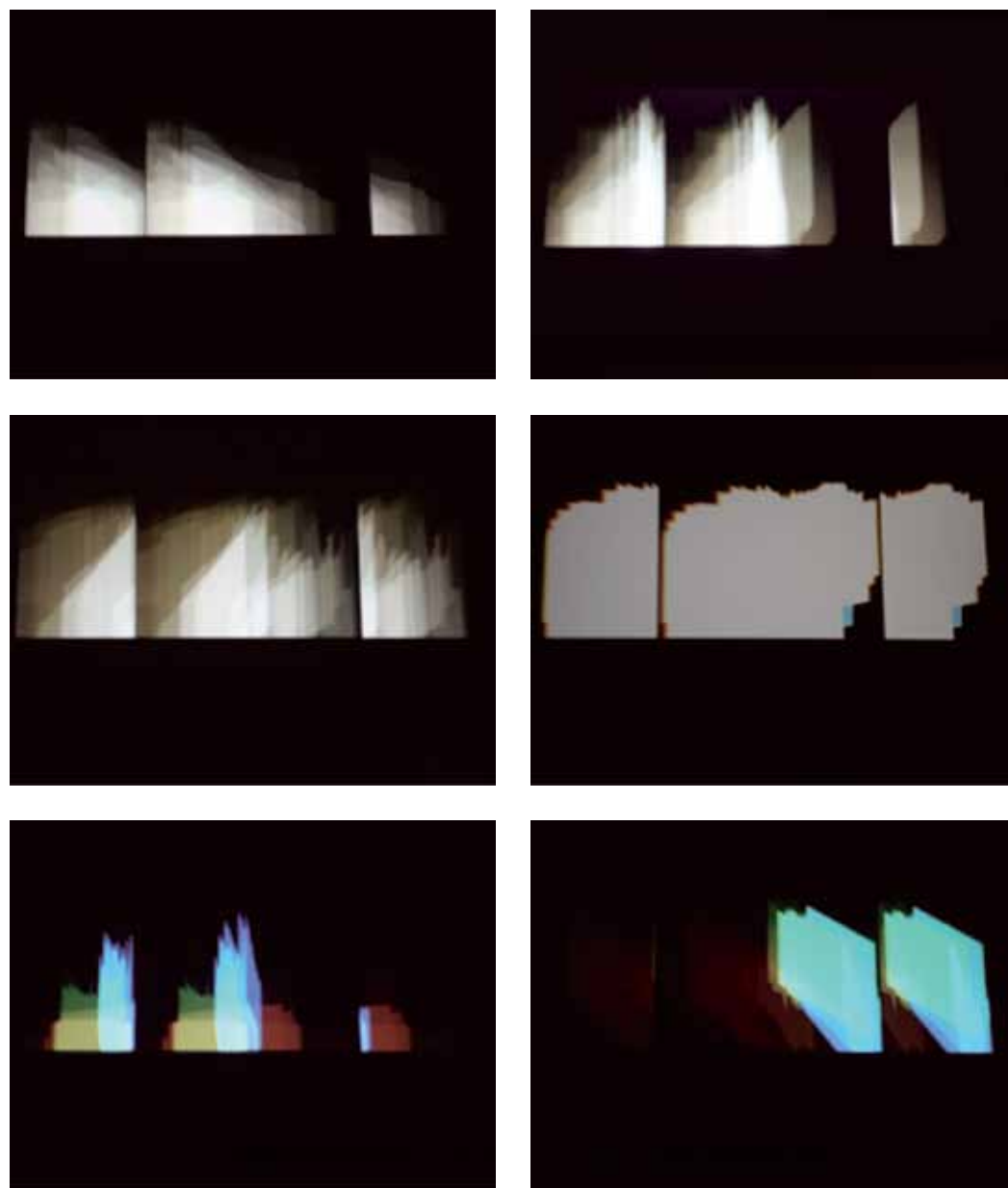


Figura 2. Projeto HOL de Henrique Roscoe, aka, VJmpar. ON-OFF no Itaú Cultural em 2009



Temos tratado como musicalidade a tendência à evolução de formas no tempo. Uma marca nas projeções dos VJs é a evanescência das imagens, a des-figuração, ou seja, a tendência a se romper a figuração e as relações de significação em prol de uma visualidade estritamente rítmica promovida por abstrações. Isso se dá entre outros motivos pela velocidade e pelo branco colocado sobre e entre os *frames*, o que provoca o piscar da imagem. A percepção entendida em seus aspectos psico-fisiológicos é alterada pelo ritmo da imagem. Há uma tendência à perda do movimento e da forma em sua *gestalt* corrente, a velocidade e descontinuidade do movimento quebram a figuração usual.

Vamos pensar dois grandes grupos de constituição do visível, a figuração icônica, ou seja, com algum grau de espelhamento visual, e outro abstrato, as formas não chegam a se constituir como referência. No regime de figuração, em que a representação tem algum correlato com objetos materiais, a tendência à abstração por um lado é semântica, a sucessão de idéias e a contemplação não se sustentam na sucessão visual em si. Chamo de abstração semântica uma espécie de estética da sugestão, em que “não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção. Mais pessoal e sem entraves, a imagem se organiza.” (EPSTEIN, 1921, p.271). A abstração semântica é o salto de idéias em aberto, idéias sugeridas, idéias filiadas a códigos semióticos visuais ou audiovisuais inscritos em narrativas de ficção televisual ou cinematográfica, do telejornalismo, de jogos etc. Em suma, um sentido pré-existente é colocado em diálogo ou choque com outros, assim, não se constitui como sentido fechado, mas de sugestão, de endereçamento em aberto acenando para o vago, para a indeterminação.

Soma-se à sugestão do sentido a abstração visual; a sequência de imagens em movimento, ou de movimentos por cortes na sucessão dos *frames* faz com que a figuração tenda ao desaparecimento. É muito comum na pista a decomposição do movimento, sua explicitação pela sucessão de estados estáticos do movimento com duração perceptível. Ou seja, o movimento é transformado numa sucessão sequenciada de fotos, ou movimento congelado. A matéria do trabalho de projeção passa a ser o movimento em si. A mudança da velocidade altera a natureza e a qualidade do acontecimento. Em alguns casos o acontecimento em si desaparece. O acontecimento

é o movimento decomposto, é a gestualidade do modelo, no caso de figuras humanas. Em casos envolvendo máquinas de transportes como foguetes, carros, trens de ferro ou máquinas industriais são as leis da física e a improbabilidade de apreensão de certas situações a olho nu as figuras da representação. Não a imagem em si, não aquilo que em tese a imagem deveria representar, mas o que é constitutivo do movimento como visualidade, ou seja, o deslocamento espaço-temporal.

Apesar de figurativas, tratamos esse tipo de representação como abstratas, pois elas instauram um fluxo temporal pontuado por interrupções na visibilidade pelo piscar de luzes e pela decomposição do movimento. Se a abstração é ausência de tema, de referencialidade da figuração visual, as imagens projetadas pelo VJs tendem à abstração. As figuras projetadas representam menos aquilo que apresentam visualmente e mais o movimento no tempo.

Um último procedimento para pensarmos a abstração relaciona-se à velocidade na sucessão das imagens. Nesse exemplo mais evidente de desfiguração, as formas transformam-se em contorno. Linhas, volumes e cores não se constituem como imagens passíveis de observação, trata-se de evolução de formas no tempo.

A abstração aqui mencionada não trata apenas da oposição entre regimes de visibilidade, dos abstratos e dos gráficos de um lado, e uma figuração com indicial de outro, ou seja, de imagens sem um correlato material e aquelas que guardam uma correlação física com um objeto ou situação. Segundo nosso entendimento, uma diferenciação mais produtiva se dará ao pensarmos a prevalência de estímulos que privilegiam ritmos, procedimentos sinestésicos e de uma ênfase a associações formais pouco ou nada codificadas segundo ordenações semânticas, mas por correspondências sugeridas ou realizadas.

Como conclusão provisória abro outra reflexão sobre a figuração na pista, sobre a constituição do sentido na situação dispersiva da festa embalada a música e aditivos químicos. Se a figuração tende a desaparecer, as imagens abstratas *stricto sensu* tendem a sugerir figuras, como acontece nas artes plásticas. Assim estamos em uma rua de mão dupla em termos de sugestão, a abstração tende à figuração e a figuração à abstração.

Bibliografia

- DUPLAIX, Sophie; LISTA, Marcella (Org.). 2004. *Sons & lumières: une histoire du son dans l'art du XX e siècle*. Paris: Centre Pompidou : Catalogue d'exposition.
- EPSTEIN, Jean. 1983. O cinema e as letras modernas (1921). In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; EMBRAFILME, 1983. (267/292)
- IVO, Lêdo. Introdução. 2004. In: RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Tradução, introdução e notas de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- MORAN, Patricia. 2005. "VJ em cena: espaços como partitura audiovisual", publicado na *Revista Contracampo*, Niterói, n. 13, p.155-168.
- RIMBAUD, Arthur 2004. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Tradução, introdução e notas de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- SOURIAU, Étienne. 1983. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Edusp.
- VALÉRY, Paul. 1991. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras.
- VALÉRY, Paul. 1996. *Eupalinos, ou O Arquiteto*. Tradução de Olga Reggiani. São Paulo: Editora 34.
- JOUNGBLOOD, Gene. 1970. N.York, EP Dutton.



Imagens Técnicas e Distopias. A Sociedade Programada no Pensamento de Vilém Flusser

Milton Pelegri
UNIP, PUC/SP

Resumo

O presente artigo pretende encontrar um viés condutor que permita observar, no pensamento de Vilém Flusser, como as imagens técnicas, ou tecnoimagens, possuem uma intenção programática de levar a cabo a lógica do capital para articular consensos sociais sobre seus consumos. Como consequência pode-se perceber o desmantelamento de uma utopia e o surgimento de uma nova maneira de se vincular com o futuro, agora de um modo diferente, distópico, com base na programação totalitária das sociedades pelas exposições maciças de tecnoimagens.

Palavras-chave

Imagens Técnicas, Tecnoimagens, Distopia.

Abstract

This article intends to find a common thread that allows to see, in the Flusser's thought, how the technical images, or technomages, have a programmatic intention to conduct the logic of capital to articulate social consensus on their consumption. As a result we can see the dismantling of a utopia and the emergence of a new way to link with the future, now in a different way, dystopian, based on programming of totalitarian societies by the massive exposures of technomages.

Key-words

Technical Images, Technomages, Dystopia.

O mundo das imagens técnicas é um não lugar. O vazio e a imaterialidade constituintes das não coisas desse mundo são parte de uma estrutura tornada visível apenas superficialmente, e como tal, não tem raízes. A pesquisa de Vilém Flusser acerca do mundo das “coisas” e das “não coisas” (*Ding und Unding*) aponta para uma mudança na configuração do conjunto da sociedade a partir do advento das tecnoimagens. Pode-se observar nelas a força atraente de sua presença mediática, a onipotência de seu centro e sua capacidade de fabricação dos receptores e dos “funcionários” dessas imagens. Parece tratar-se de um tipo novo de reprogramação do imaginário coletivo, mas de um modo totalmente diferente. Enquanto as utopias eram projetos coletivos que guiavam líderes e estes conduziam as sociedades para dar curso às esperanças de um futuro capaz de absorver todas as contradições da vida em grupo e/ou eliminar o sofrimento e a barbárie humanos (como o caso da utopia das sociedades industriais), o atual universo das imagens técnicas tende a produzir cenários distópicos, onde o totalitarismo programado guiará as ações pela propagação desenfreada das exposições de imagens mediáticas. Dizia Flusser que sendo a multiplicabilidade automática a característica principal das tecnoimagens, a condução para esta distopia não seria exercida por uma autoridade pois “*nas imagens técnicas todas as decisões são tomadas automaticamente*”, como resultantes de um consenso programado e fabricado em massa. Um frio diagnóstico sobre o fim de uma utopia e a imersão em novo projeto social com base nos ditames das entidades imateriais construídas para inundar o

imaginário coletivo, ou seja, o mundo das imagens planificadas que torna-se hegemônico pela força da lógica do capital.

Considerando o entendimento de Vilém Flusser para definir a natureza funcional das tecnoimagens, pois são programáveis, pode-se supor que elas atuem sistematicamente no sentido de propagar um determinado tipo de logicidade, quase sempre com uma clara intenção de existência hegemônica. Assim, por toda parte as imagens técnicas surgem como entidades facilitadoras da compreensão provocando intencionalmente, como resultado, o convencimento coletivo.

A mídia é um agente concentrador da produção e propagação destas imagens técnicas, e pode incluir, em seu propósito, a fabricação de consensos, sejam eles fincados nos territórios movediços da memória passada, na história, ou nas vinculações com as memórias futuras, consolidadas coletivamente sob a nomenclatura de novos projetos para as sociedades.

Um notável exemplo dessa funcionalidade programática em larga escala é a observação da disputa eleitoral que ocorre periodicamente traduzida em imagens midiáticas pela Televisão (imagens audiovisuais), Jornais (imagens verbais-escritas), Rádio (imagens sonoras) e seus canais de distribuição em rede. Percebe-se que as imagens construídas propagam cenários de uma memória política pregressa da cena política que lastreia o presente, ao mesmo tempo em que planifica um futuro politicamente “desejável” para os candidatos (eles mesmos mais sintonizados, cada vez mais, com a mídia do que com a sociedade). Assim, candidatos e eleitores se constroem a partir dos modelos programados pelas tecnoimagens. Não é à toa que cresce o número de candidatos eleitos por sua própria imagem construída midiaticamente, tamanha é a força de atração imagética gerada pelos meios. São reflexos da mídia na construção das dinâmicas sociais em suas práxis políticas.

O papel das tecnoimagens no processo formador desses traços coletivos de apropriação da realidade é o objeto central da presente pesquisa, e para tanto, é preciso considerar a reunião dos fragmentos desta proto-tese, ou proto-teoria, que viria mais tarde consolidar Vilém Flusser como um pensador que incluiu a análise dos media, levando-se em conta elementos da cultura e incorporando a dimensão humana como elemento-chave para compreender como a lógica produtiva, o conceito de progresso, as maravilhas da industrialização, a lógica do consumo e a funcionalização do conhecimento

escoaram pelos media, com um sentido único, crescente e cada vez mais veloz nos tecidos sociais.

A superficialidade das imagens técnicas, como observou Flusser em seu livro *O Universo das Imagens Técnicas*, traz implícita a lógica do imaterial, a lógica do capital como instrumento de submissão coletiva na imagem de um futuro a ser atingido pelo progresso tecnológico. Flusser chamava de “programas” que nos tornavam funcionários, ou funcionais, melhor dizendo, para manter a coerência com a idéia do funcionalismo dos meios de comunicação. Resulta, por isso, não ser estranho que os discursos na defesa do determinismo técnico caminhem lado a lado com a imaterialidade do mundo, e a expliquem por meio da ubiquidade dos veículos de comunicação nos dias atuais.

Conceitos como “sociedade da informação” já deixaram de produzir olhares críticos para dar lugar a monolíticos entendimentos de que as redes de informação são as novas esferas públicas. Mas aqui é preciso demarcar uma diferença fundamental de entendimento. Espaços públicos são públicos porque congregam interesses públicos, e não é possível depreender que os interesses que movem a gestão tripartite das redes atuais sejam efetivamente públicos. Vejamos, as corporações que representam o setor das Telecomunicações, o setor da Computação e os Conglomerados de Mídia, construíram, no início dos anos de 1950, o cenário distópico que estamos perseguindo hoje.

O movimento dessas indústrias e o mercado construíram o ciberespaço (não lugar) das novas “esferas públicas” onde é possível observar como a lógica do capital impacta os grupos sociais de um modo determinante. É dessa imaterialidade das imagens, das ações simbólicas dos sinais que nascem essas novas sociedades industrializadas e suas perspectivas distópicas por meio da difusão maciça das imagens que reproduzem a lógica hegemônica do capital. Tudo é propagado como parte estratégica de novos e antigos modelos de negócio.

Algumas observações da existência desta lógica produzindo ou interferindo diretamente na cultura ocidental foram mostradas em um ensaio de 28 de outubro de 1961, no qual Flusser apontava a simbiose entre a cidade de Praga e o escritor Franz Kafka, autor que ainda foi capaz de refletir sobre o panorama de transformação social europeu, vislumbrando o espírito do tempo (*Zeitgeist*) no escritor tcheco.

A autodepreciação, o nojo de si mesmo que é tema básico de Kafka é interpretada como um traço quase patológico da alma do autor, quando, na realidade, exprime uma disposição de uma cidade e civilização voltadas contra si mesmas, numa mistura de furor suicida e auto-erotismo. (FLUSSER, 28/10/1961)

Flusser a considerava como uma “cidade medieval industrializada”, e afirmava no texto que Kafka “é o cantor de uma cidade e uma civilização que morreram, quase simultaneamente com ele”. São os primeiros diagnósticos que apontam para o sentido de um mundo industrializado que apostou todas as fichas na configuração de realidades nascidas desta lógica. As novas imagens do mundo estavam nascendo de um mundo de imagens produzidas para o consumo em alta escala, fossem elas de natureza político-ideológica, econômico-financeira, científico-industrial ou mesmo religiosas.

Essas imagens disseminadas pelos aparatos de mediação cumpriram uma dupla função no entendimento flusseriano. Primeiro, a de substituir a experiência do real pela representação de uma realidade, ela mesma tornada visível apenas como imagem, como superfície, e em segundo, pelo fato de decorrer dessa substituição a transformação do homem em espectador, colocando-o em oposição ao universo das realidades. “Um dos sintomas mais inquietantes da decadência da civilização tecnológica é a busca pela diversão”, vaticinava Flusser no artigo publicado em 15 de julho de 1963.

Por ‘universo’, dizia o autor, entenda-se a “soma de todas as coisas vertidas em uma só coisa” e a recusa em verter as coisas em um universo, ou seja, a ‘aversão’, assumiu o formato de ‘diversão’ como modelo conceitual desta recusa em universalizar o mundo. Para Flusser, diversão é sinônimo de aversão do universo. Existem ainda desdobramentos conceituais que fluem da diversão para a diversificação, desta para a inversão e depois para a perversão. Pode-se depreender o caráter deste distanciamento do universo em nome da diversão, aliás, ela mesma um dos elementos constitutivos das tecnoimagens, produzidas para divertir. O papel do cinema na construção mediática da lógica do imaterial e de seu conseqüente distanciamento do mundo foi explicado no artigo:

O cinema é divertido por duas razões fundamentais: diverte a atenção daquilo que chamamos, normalmente, de “realidade”, e converte

o homem de participante em espectador. A primeira função do cinema é portanto tapar a “realidade”, e a segunda é criar distância entre a pseudo-realidade assim produzida e a pessoa. Destrói, portanto, o universo de duas maneiras: racha-lhe a unidade (opondo a tela à “realidade”), e o afasta (pondo a nós, os espectadores, em oposição ao universo). O cinema é divertido porque destrói o universo. O universo se tornou insuportável na fase atual da civilização tecnológica, porque a sua universalidade consiste na transformação de todas as coisas em instrumentos. (FLUSSER, 15/6/1963)

E ampliava a argumentação, por si só precisa, mas angustiante:

O nosso universo é universo porque tudo nele é convertido em instrumento, inclusive o homem. Entretanto, este tipo de universalidade é de um tédio insuportável. O cinema, destruindo o universo dos instrumentos da maneira dupla acima esboçada, é divertido, porque aparentemente acaba com o tédio. Opõe ao mundo dos instrumentos um mundo de sombras aparentemente cheio de aventuras, e afasta o espectador para uma posição aparentemente “transcendente”. Cria a aparência de uma transcendência do universo. Entretanto essas aparências enganam. O cinema longe de criar uma autêntica alternativa à universalidade instrumental, contribui para o alastramento da instrumentalização. E, longe de proporcionar uma autêntica transcendência, integra o homem ainda mais na engrenagem universal, transformando-o de participante em instrumento da indústria cinematográfica. O cinema é portanto uma destruição do universo apenas aparente. É uma forma inautêntica de aversão ao universo. Em conseqüência, não acaba com o tédio, mas o intensifica. O cinema não diversifica, nem inverte, nem perverte o universo, mas apenas diverte dentro do universo. O cinema é um fenômeno inautêntico e tedioso. (FLUSSER, 15/6/1963)

Nota-se aqui um esboço de articulação lógica para compreender os fenômenos mediáticos como agentes de disseminação das imagens técnicas estrategicamente expostas em favor do distanciamento, da imaterialidade do mundo, da superficialidade, do entretenimento, da configuração industrializante da produção e do consumo, da apropriação do tempo da experiência pela exposição “divertida” de uma experiência não vivida, mas representada. Uma proto-teoria

das imagens técnicas que identifica na diversão uma aparência inofensiva, mas em cujo propósito reside o estabelecimento do consenso coletivo que a tradução do mundo está nas próprias imagens que os aparatos técnicos fazem da realidade.

Dizia o autor que da redução das technoimagens em um elemento fundamental chega-se ao ‘ponto’, tecnologicamente traduzível nos dias de hoje por ‘pixel’, e que para entender a verdadeira função das imagens técnicas deve-se compreender o conceito de ponto (ou de pixel): “o ponto é maneira geométrica de articular o nada”, uma vez que “ponto” não possui dimensão e não ocupa espaço. Trata-se de se considerar o vazio que reside por detrás dessas imagens e sua função estratégica, operadora do consumo, dentro da lógica da imaterialidade que configura a lógica do capital, que por sua vez, define a lógica da produção que gera a lógica do consumo, que faz existir, finalmente, a materialidade do mundo através da imaterialidade das imagens. Um tipo específico de circularidade conceitual estabelecido midiaticamente pelas máquinas produtoras de imagens, gerando um fenômeno estudado por Norval Baitello Junior que recebeu o sugestivo nome de “Iconofagia”, ou seja, um processo de devoração das imagens e/ou pelas imagens.

As implicações dessa dinâmica são gigantescas se considerarmos que esses vazios, ou technoimagens, circulam midiaticamente como estratégias de controle de atenção. Daí sua conseqüente apropriação do tempo de vida de um modo perverso, quase sempre, pela diversão, pelo entretenimento, como apontava Flusser. Nesse sentido, o atual estágio da civilização se configura pelo consumo exacerbado de imagens que se propõem ocupar o espaço da realidade, conforme explica Baitello Junior.

A era da Iconofagia começa a se delinear quando “ao consumir imagens, já não as consumimos por sua função janela (Kamper), mas pela sua função biombo (Flusser)”. Ao devorar imagens anteriores, toda imagem se presta a ser devorada pelas imagens futuras, impedindo-nos de alcançar-lhes um fundamento, um alicerce sustentável de significação. O excesso de visibilidade cega a percepção do homem para o corpo real e o leva a assumir um corpo virtual que prima pela distância e pela assepsia do contato com o real; uma realidade demasiadamente humana para um mundo tecnologicamente em superação constante. (BAITELLO J., 2005, p.25)

A funcionalidade das imagens conforme explicitada por Norval Baitello Jr. se insere no contexto do prognóstico de Flusser sobre a sociedade programada. As imagens podem mediar o homem com o mundo, como uma janela (Kamper), mas, pelo esvaziamento de suas características em favor da superficialidade, da desconexão com o mundo, da autorreferencialidade, elas, sobretudo as technoimagens, transformam-se num biombo que pretende ser, ele mesmo, o mundo a ser vivido. Talvez seja a explicação para o fato de que os meios de comunicação se transformaram em agentes de sua própria existência. Assim, os investimentos para superar constantemente o tédio depois que passamos a acreditar nas imagens desse mundo se manifestam pela evolução tecnológica dos aparatos, na instrumentalização política e econômica das tecnologias de mediação, na velocidade do processamento e das conexões. Passamos a considerar a “imagem” e a “coisa” como uma única entidade perceptível, e dela decorre nossa compreensão de mundo. Flusser comentava sobre isso em um artigo dedicado a refletir sobre como perdemos a capacidade de nos espantar com o mundo.

O conjunto das coisas é a Natureza, e a transformação das coisas em instrumentos equivale à domesticação da Natureza, portanto ao seu aniquilamento. A Natureza, tendo deixado de ser espantosa, deixou de ser a Natureza. É verdade que a atenção do pensamento ocidental se terá dirigido contra a Natureza, e o resultado desta atenção é o aniquilamento da Natureza... ...Tendo sido a Natureza transformada de espanto em tédio, estamos inclinados a concluir que o mundo inteiro se tornou tedioso, e sentimos existencialmente esse tédio absoluto... (FLUSSER, 25/4/1964)

Delinea-se o surgimento da aparente e inofensiva estratégia da diversão que se fundamenta e se concretiza na lógica da reprodutibilidade técnica das imagens. O rompimento desse sentimento de “tédio absoluto” passa necessariamente do “mundo das coisas” para o “mundo das não coisas”, outra reflexão de Flusser para tornar visível a lógica da imaterialidade que estrutura as technoimagens. Segundo afirmava no livro “The Shape of Things”, editado em 1999, o mundo das coisas (*hardware*) perde gradativamente valor de mercado em favor do mundo das não-coisas (*software*), que ao contrário custa cada vez mais. Dizia que “nosso interesse existencial se transforma, a

olhos vistos, das coisas para as informações”, e que “ao mesmo tempo, uma parte cada vez maior da sociedade se ocupa de fabricar informações, dos serviços, de administrar, de programar, e cada vez menos se ocupam de fabricar coisas”.

Retomando a segunda função das tecnoimagens tratadas no início deste artigo, a transformação do homem em espectador corresponde em atribuir-lhe uma função, transformá-lo em funcionário que faz o aparato funcionar. Flusser usa como exemplo, em seu artigo “Do Funcionário”, publicado curiosamente em 1º de maio de 1965 (Dia do Trabalho), que o funcionário movimenta-se e age em função do aparelho, e para o funcionário perfeito, o aparelho tem completa autonomia, e o funcionário tem a sua função estabelecida. “*Todo funcionário é uma propriedade, um atributo do aparelho. O funcionário não tem propriedade, ele é propriedade. Como a propriedade nunca se confunde com a substância, o funcionário não se confunde com o aparelho*”, advertia. ‘Trabalhador’ e ‘Funcionário’ são conceitos operacionais distintos para a lógica do capital e vivem em mundos distintos, o primeiro no mundo do hardware e o segundo no mundo do software, na acepção de Flusser.

As reflexões trazidas por Vilém Flusser acerca das ciências da comunicação são importantes e mesmo fundamentais, desde que se pretenda compreender os fenômenos mediáticos como estratégias funcionalizantes da lógica do mercado que começa na produção das tecnoimagens, passa pelo consumo, ou pela produção do consumidor, do usuário, do espectador, ou do telespectador, todos vistos como funcionários, eles mesmos transformados em imagens técnicas e condenados a se representarem no mundo tedioso, mas de um modo divertido.

Bibliografia

- ANDERS, Günther. 1956. *La formación de las necesidades*.
Título original: *Die Prägung der Bedürfnisse*
(§ 21 de *Die Antiquiertheit des Menschen*, Munich).
BAITELLO JR., Norval. 2005. *A era da iconofagia. Ensaios de comunicação e cultura*. S. Paulo: Hacker.

- BELTING, Hans. 2007. *Antropología de la Imagen*.
Madrid: Editorial Katz.
- BENJAMIN, Walter. 1973. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, in *Discursos Interrumpidos I*.
Madrid: Taurus Ediciones.
- FLUSSER, Vilém. 1985. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- FLUSSER, Vilém. 2008. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Anablumme.
- FLUSSER, Vilém. *La sociedad alfanumérica*. In: Vilém Flusser y la crisis actual de la cultura (Dr. phil.) Breno Onetto (traducción) Instituto de Filosofía y Estudios Educativos. Escuela de Artes Visuales - Universidad Austral de Chile.
- FLUSSER, Vilém. *Da Diversão*. In Suplemento Literário do Jornal O Estado de São Paulo.
Publicado em 15 de junho de 1963.
- FLUSSER, Vilém. *Do Funcionário*. In Suplemento Literário do Jornal O Estado de São Paulo.
Publicado em 1º de maio de 1965.
- FLUSSER, Vilém. *Em Louvor do Espanto*. In Suplemento Literário do Jornal O Estado de São Paulo.
Publicado em 25 de abril de 1964.
- FLUSSER, Vilém. *Praga, a cidade de Kafka*. In Suplemento Literário do Jornal O Estado de São Paulo.
Publicado em 28 de outubro de 1961.
- NIEZSTSCHE, Friedrich W. 2003. *A gaia ciência*.
São Paulo: Martin Claret editora.
- OSTHOFF, Simone. 2007. *Philosophizing in Translation: Vilém Flusser’s Brazilian Writings of the 1960s*.
Delivered at re:place 2007 the Second International Conference on the Histories of Media, Art, Science, and Technology. Berlin, Germany, November 15-18.
- PELEGRINI, Milton. 2008. *Tecnologia e Mídia. O roubo do presente e a construção do futuro nos grupos sociais*. São José do Rio Preto: Bluecom.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Vol. IV. Edição Acrópolis,
Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/REB/representacao4.br> (2 de ago. 2009).



Paul Strand y las paradojas de la modernidad americana

Vicente Sánchez-Biosca
Universidad de Valencia
(España)





Resumo

As contribuições de Strand para o cinema estão estreitamente relacionadas com seus trabalhos fotográficos da época e mesmo com um olhar que, apesar de suas múltiplas diferenças, possui muitos pontos em comum. Se em *Manhatta* (1920), Strand (em colaboração com Sheeler) oferece uma síntese da natureza e da modernidade, em *Redes* (1934) o que predomina, em contrapartida, é a experiência da arte muralista mexicana e a influência de Eisenstein (em suas andanças por México) são os fatores que determinam seus esforços na construção de uma épica dos operários. Mas sem dúvida, o projeto mais ambicioso de Strand (ao mando da produtora Frontier Films) foi *Native Land*, o filme que atendeu às demandas do American Popular Front e as moldou nas palavras dos fundadores da pátria americana.

Palavras-chave

Cinema, Srtrand, fotografia e *Native Land*.

Abstract

Paul Strand's contributions to the film world are very closely related to his photography work from each era, and even more to a world vision that, despite its different emphases, has many points in common. While in *Manhatta* (1920) Strand (along with Sheeler) offers a synthesis of nature and modernity, in *Redes* (1934) it is the experience of Mexican mural art and the influence of Eisenstein (on his way through Mexico) that determine his efforts to build a workingman's epic. But without a doubt, Strand's most ambitious project (at the head of the production company Frontier Films) was *Native Land* (1942), the film that took on the demands of the American Popular Front and engraved them in the words of the founding fathers of the American homeland.

Key-words

Paul Strand contributions, photography work, *Native Land*.



Naturaleza y urbe en 1920

Manhatta, el mítico film realizado en 1920 por el pintor y fotógrafo Charles Sheeler y el fotógrafo Paul Strand, se cierra con un bello atardecer cayendo como un manto sobre la bahía del Hudson. Las nubes cubren el astro en su decadencia mientras nosotros, espectadores, sentimos el privilegio otorgado por esa visión elevada del imponente panorama natural; una perspectiva que sobrepasa las limitaciones físicas humanas, como si la cámara hubiese querido regalarnos con un don divino. La retirada de los últimos barcos vespertinos compone un hermoso cuadro que evoca la contemplación jubilosa de la naturaleza en su pureza todavía incontaminada. Es éste un plano insólitamente prolongado, diríase que consciente de su funcionalidad en la clausura de la película.

Viene precedido de un cartel que reza así:

*Gorgeous clouds of sunset!
drench with your splendor
me or the men and women
generations after me.*

No son éstas palabras que haya que atribuir a los artistas que firman la película; son expresiones prestadas por una bien legitimada voz, un clásico de aureola legendaria en la literatura y el pensamiento norteamericanos: Walt Whitman. Pertenecen a un poema de su

Leaves of Grass (*Hojas de hierba*), esa obra obsesivamente corregida y ampliada por su autor, desde su primera aparición en 1855 hasta el final de su vida, y expresión emblemática del ansia de libertad y hermandad que encarnaría la más genuina América. El poemario no vino solo. El lustro en el que *Hojas de hierba* amanecía al mundo, lo hacían también obras tan seminales como *La letra escarlata* (1850), de Nathaniel Hawthorne, *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, y *Walden* (1854), de Henry David Thoreau. Toda una síntesis del alma norteamericana.

A pesar de los 65 años que separan *Manhatta* de *Hojas de hierba*, llaman la atención las semejanzas entre el espíritu de aquel hombre que en 1855 festejaba la libertad, la naturaleza y la hermandad y describía la visión fascinante de la bahía de Manhattan vista desde el ferry de Brooklyn (este poema data de 1860), y el imponente plano de la bahía que da el broche final a la película de Strand y Sheeler.

El cuadro que pintó Whitman algo tenía de místico:

*Pero ¿qué me puede parecer más majestuoso y admirable que
Manhattan cuajada de mástiles?*

*¿El río, la puesta de sol y las olas de bordes recortados de la marea?
¿Las gaviotas agitando sus cuerpos, el barco de grano en la penumbra
y la lenta gabarra?*

*¿Qué dioses pueden superar a estos que me llevan de la mano, y que
con voces que quiero me llaman presto y en alto por mi nombre más
íntimo cuando me acerco?* (WHITMAN, 1999, p.286)

Sin embargo, algo chocará a quien se zambulla en esta breve película de menos de diez minutos de duración, pues *Manhatta* no es el canto lírico sobre la naturaleza de esa isla de nombre indígena; es, por el contrario, una obra moderna, concebida en pleno auge del desarrollo tecnológico y urbanístico, un canto a la megalópolis desbordante de símbolos de la modernidad (las masas, la técnica, los rascacielos, la zona financiera de Wall Street, los ferrocarriles...). Por si fuera poco, el medio que la representa —el cinematógrafo— es a su vez una máquina moderna; como máquina moderna es la fotografía que los artífices del film habían utilizado con anterioridad para captar los signos de la gran urbe neoyorkina y que sirvieron al tiempo de

banco de pruebas y de modelo para la iconografía de *Manhatta*, que, como rezan sus títulos de crédito, se declara ‘fotografiada’ (en lugar de filmada o dirigida) por sus autores.

En efecto, Strand llevaba a sus espaldas varios años registrando, con su cámara fotográfica, los signos de su época y su lugar. Desde su visita a la Photo-Secession Gallery que Alfred Stieglitz y Edward Streichen habían abierto en el número 291 de la Quinta Avenida neoyorkina, Strand se había convertido en un bastión fundamental del movimiento moderno en fotografía. Superando el realismo social de la llamada Ashcan School, Strand se había internado en ese estilo que se denominó *straight photography*, donde objetividad, americanismo y maquinismo se daban la mano.¹ La revista *Camera Work*, que se alejaba cada vez más del pictorialismo y del simbolismo de sus comienzos, será el soporte en el que, desde 1916, Strand va publicando sus decisivos trabajos, como *The White Fence* (1916) o *Blind Woman* (1916).² No extraña constatar que *Manhatta* lleva en sus encuadres huellas bien visibles de muchas de estas fotografías, como *Wall Street* (1910), literalmente reutilizada para el film, o *Fifth Avenue* (1916); mas también son reconocibles las trazas de algunos trabajos de Stieglitz (valgan como ejemplo *The City of Ambitions* y *The Ferry Boat*, ambas de 1910 y aparecidas en *Camera Work* durante el año siguiente).

Por su parte, Charles Sheeler se hallaba implicado en la pintura vanguardista y sus trabajos cubistas, así como su interés por las máquinas y la técnica revelan una fuerte imaginaria moderna. Sheeler se contaba entre los pintores americanos que expusieron en el famoso Armory Show de 1913, acontecimiento decisivo para la aclimatación y desarrollo de la vanguardia en Nueva York y él fue quien fotografió nada menos que el celeberrimo *Nu descendant l'escalier*, de Marcel Duchamp. Como ha señalado Jan-Christopher Horak (1995, p.274), el trabajo de Sheeler posterior a *Manhatta* se vio poderosamente influido por las investigaciones formales desarrolladas con Strand para el film común.

Dicho brevemente, por sus temas, su iconografía, sus medios de expresión y sus referentes estilísticos inmediatos, *Manhatta* es una obra rabiosamente moderna e, incluso, forjada en un estilo vanguardista. En realidad, el estatismo de muchos de sus planos, que le fue criticado en repetidas ocasiones, demuestra una alta dosis de abstracción que el clásico ensayo de Lewis Jacobs ya reconocía:

1. La llamada Ashcan School de artistas neoyorkinos de principios de siglo (Robert Henri, John Sloan, George Luks, Everett Shinn, William Glackens) pretendía retratar sin glamour ni idealizaciones la vida cotidiana de la capital. Lo cierto es que esta nueva visión urbana surgía al calor de un entramado plástico que incluía pintura, fotografía, pero también prensa, tanto la popular como los magazines de lujo *Harper's* o *Scribner* (Mottet 1998, p.114).

2. Sobre la originalidad de este período de Strand, Hambourg (1998); sobre la relación entre modernidad, americanismo y *straight photography*, Haworth-Book (1997) y de Chassey (2001, p.21-29).

“Las tomas desde ángulos cuidadosamente elegidos daban lugar a composiciones casi abstractas” (JACOS 1972, p.349). En realidad, fue el mismo Strand, con motivo del estreno, quien subrayó la deliberada abstracción de su film, ayudando con ello a inscribirla en el contexto artístico e, incluso, cinematográfico:

Al limitarse a la geometría elevada del lower Manhattan y sus alrededores, con su nota distintiva, los fotógrafos [sic] han tratado de captar directamente las formas vivas que se les presentaban y reducir, mediante la más rigurosa selección, volúmenes, líneas y masas a sus términos de expresividad más intensos. A través de ello el espíritu se manifiesta. Han intentado hacer un ‘scenic’ con objetos naturales, mientras El gabinete del Dr. Caligari lo hacía mediante decorados pintados (HORAK 1995, p.272)

No sería nada exagerado hallar incluso entre estos planos abstractos algunas composiciones que mucho tienen que ver con el constructivismo posterior. En todo caso, la propia circulación del film confirma su dimensión vanguardista, pues, aunque estrenado en la sala comercial neoyorkina Rialto Theater el 24 de julio de 1921, este ‘scenic’ se convirtió en seguida en una ‘cult movie’ que circularía por los llamados ‘little cinemas’, una suerte de cines de arte y ensayo *avant la lettre*; exhibición que siguió pautas incluso más decididas en Europa, cuya primera proyección tuvo lugar en una sesión dadaísta, en compañía de un film de Man Ray, la lectura de poemas de Apollinaire y la música de Eric Satie.

A ese breve documental le tocaría en suerte, por añadidura, asumir un papel de pionero en dos órdenes: por una parte, de la vanguardia experimental norteamericana, que por su extensísima tradición constituye una carga enorme, y, por otra, de las no menos exitosas y universales sinfonías urbanas que habían de invadir el mercado cinematográfico en los años sucesivos, como prueba, a título de ejemplo y sin ánimo exhaustivo, *Rien que les heures* (A. Cavalcanti, 1925), *Twenty-Four Dollar Island* (R. Flaherty, 1925-1927), *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (W. Ruttmann, 1927), *Autumn Fire* y *A City Symphony* (Herman Weinberg, 1929 y 1930, respectivamente), *El hombre con la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *A Bronx Morning* (Jay Leyda, 1931), *City of contrasts* (Irving Browning, 1931),³ *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1934), etc. Así pues, en cuanto

3. Recuérdese que Browning era también fotógrafo.

culminación de un trabajo de figuración y como punto de arranque de una tradición, Manhatta constituye un acontecimiento de la modernidad a través de su emblema por excelencia, Nueva York.

A tenor de lo expuesto, resulta sorprendente que Strand y Sheeler apelen a un relato romántico como el de Whitman para sancionar su visión (recuérdese a este respecto que los carteles del film se inspiran de la misma fuente) y que clausuren ese paisaje urbano, esa culminación de tantos panoramas urbanos, con la citada imagen de una naturaleza incontaminada por la técnica. Dicho en otros términos, estamos muy lejos de la imaginería que late, por ejemplo, en *Manhattan Transfer*, la novela de John Dos Passos que en 1925 daría vida a todos los motivos de la modernidad (collage y montaje de técnica novelesca, representación de la urbe, masas, perspectivismo y fragmentación).

Horak ya constató esta esquizofrenia entre modernismo y romanticismo whitmaniano, pero Juan Antonio Suárez (2002, p.99) ha precisado más el diagnóstico definiendo *Manhatta* como un film *panorama* con autoconciencia cubista, en tanto en cuanto reproduce la ciudad como un espacio fracturado. Y concluye sobre la heterogeneidad del producto añadiendo nuevos factores: «Es a un mismo tiempo un documental, una afirmación crítica sobre la modernidad, una investigación estética sobre modelos, formas, movimientos y ritmos, y una contrapartida visual de las descripciones de la modernidad metropolitana producida por sociólogos, arquitectos y urbanistas contemporáneos» (SUÁREZ 2002, p.88).

Sin embargo, si atendemos a las peculiaridades de la modernidad norteamericana, las mezclas de *Manhatta* se muestran más sintomáticas y menos arbitrarias: desembocadura cinematográfica de una investigación sobre el paisaje urbano que se remonta a los panoramas de finales del XIX y se había investigado en el campo de la fotografía; expresión de las particularidades de la modernidad y la vanguardia neoyorkinas; encuentro entre un medio nuevo y un fermento reflexivo previo;⁴ profecía de sinfonías urbanas, asiento de una tradición artística de film de arte; pero también acogida de ecos lejanos de una tradición americanista que funde naturaleza y ciudad en una síntesis que no considera contradictoria. Es esa imagen de una modernidad paradójica como la americana lo que explicaría la presencia destacada de Whitman y, a fin de cuentas, el carácter de símbolo en que se ha convertido el film de Strand y

4. Consúltense la minuciosa contextualización de los debates teóricos de la vanguardia cinematográfica norteamericana en Suárez (2003).

Sheeler. El hecho de que Strand retornara —o, tal vez, jamás llegó a abandonarla— a esta concepción se verá en las páginas que siguen.

México: tras los pasos del muralismo y de Eisenstein

Al filo de 1930, Paul Strand se interesa ardientemente por el paisaje natural y pasa parte del año 1932 en Nuevo México. En los años previos había descubierto la lucha de clases y su estancia en Nuevo México le familiarizó con el indigenismo. De ahí surgió su empeño por la captación fotográfica de la gente común.

Pero Strand no fue un viajero espontáneo, sino alguien reclamado desde instancias oficiales gracias a su amistad con Carlos Chávez, compositor y distinguido jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, para realizar un film sobre la difícil situación de los pescadores de la zona de Alvarado. El proyecto estaba íntimamente ligado a sus preocupaciones y al trabajo fotográfico que realizó en el ínterin con las gentes de provincias. Strand fabricó una cámara con el objetivo disimulado en un lateral de la caja a fin de tomar sus instantáneas evitando tanto las poses artificiosas como el rechazo a ser fotografiado. Más tarde, en 1940, publicaría una carpeta titulada *Photographs of México*, compuesta por 20 fotos en láminas sueltas, acompañadas por un texto de Leo Hurwitz, personaje que reaparecerá en nuestro relato más adelante (FERNÁNDEZ, 1998). Ahora bien ¿qué significaba México para un artista (fotógrafo, pintor o cineasta) imbuido de espíritu moderno y de simpatías izquierdistas o, incluso, filocomunistas.

México era desde su revolución un escenario fascinante para la modernidad. Muchas de las disyuntivas que la vanguardia europea había resuelto mediante la negación de uno de los opuestos, se afrontaban aquí como una dialéctica osadísima y sin exclusiones: el enfrentamiento entre urbanización e indigenismo, la vanguardia y el realismo épico, la revolución y su conversión en programa de Estado, lo popular y lo moderno. El muralismo mexicano y sus tres gigantes, por otra parte tan diferentes entre sí (Rivera, Orozco y Siqueiros) fueron probablemente el síntoma más extremo de todos estos conflictos abiertos, pues los muralistas se apoyaron en la estética de las vanguardias, construyeron una monumental épica nacional, actuaron al servicio del Estado y militaron en las filas mar-

xistas (EDER, 1991). Paul Strand no pudo por menos que sentirse conmovido por este proyecto.

Sin embargo, Strand seguía pasos muy influyentes y más cercanos a su medio de expresión. En efecto, el 9 de diciembre de 1930 había llegado a México, después de una estancia en Estados Unidos, el eminente director soviético Sergei M. Eisenstein en compañía de su ayudante Grigori Alexandrov y su operador Eduard Tissé y ocioso es añadir que le habían llevado al país las mismas razones y estímulos que más tarde iban a despertar la sensibilidad artística y social de Strand. Su objetivo era rodar un film sobre la revolución mexicana producido por el escritor Upton Sinclair. Aunque el destino del proyecto eisensteiniano fue aciago y el cineasta de Riga tuvo que abandonar el país a finales de 1931 con las manos vacías y la película inacabada, Eisenstein había dejado huellas indelebles de su paso por México.

Eisenstein, fascinado por el deslumbrante mundo en transformación que visitaba, fue prolijo en diseños preparatorios para su film *Que Viva México!*, en el que se proponía vertebrar la tradición popular y religiosa del país, la tierra árida y la escasa vegetación, los rostros ancestrales de sus habitantes y el folclore. Los motivos de varios de estos bosquejos son religiosos hasta el punto de ofrecer representaciones marcadamente sacrificiales. La veta local era un acicate para ensayar figuraciones extáticas tan del gusto del cineasta. Algunos, como los titulados *Viva Cristo Rey* (1931), *Autógrafo*, *Éxtasis* o *Verónica*, introducen, bajo una inspiración mexicana de catolicidad lacerante, la imaginería del *pathos* que tanto le interesó a lo largo de su vida, desde *El acorazado Potiomkin* (1925) hasta su último e inconcluso libro, *La no-indiferente naturaleza* (1945-1947).

Pues bien, Strand, sirviéndose de su cámara fotográfica, parece haber sido atraído por imágenes que proceden de esta pulsión eisensteiniana. Su *Cristo* (Tlacochoaya, Oaxaca, 1934), su *Virgen* (San Felipe, Oaxaca, 1932) o *Calvario* (Pátzcuaro, 1933), representando este último un conjunto escultórico con el cuerpo de Cristo descendido de la cruz, plagado de heridas y ensangrentado, traen a la memoria una escenografía muy cara a Eisenstein donde lo religioso es experimentado con reverberaciones barrocas. Ahora bien, si los alicientes son compartidos, las soluciones de ambos artistas difieren y la película *Redes* lo prueba ampliamente.

Redes: literatura obrera e imagen épica

Fue en abril de 1934 cuando comenzó el rodaje de *Redes* en el poblado de pescadores de Alvarado, en Tlacotalpan y en la ribera del Papaloapan y se extendería hasta octubre del mismo año (GARCÍA RIERA, 1992, p.128).⁵ Strand había concebido el film y supervisó la producción actuando además como operador salvo en los primeros planos del agua. Fred Zinnemann fue el encargado de la dirección. El objetivo, según declaró el fotógrafo, era “darle al drama local una significación mayor y al tiempo mantenerlo dramáticamente real” (Rosenblum, 1993). Y, de hecho, sólo un actor profesional intervino en el rodaje, el que interpretaba al ‘acaparador’ (David Valle González). Sin embargo, el argumento, debido a Agustín Velásquez Chávez, era de gran esquematismo social y por momentos rayano en el melodrama. Su tema era la denuncia de la situación de miseria en que vivían los pescadores del golfo sometidos a la explotación de patronos avaros y sin escrúpulos. Siguiendo como hilo conductor la vida de Miro, cuyo hijo muere al rehusar el patrón prestarle ayuda para transportarlo al hospital y recibir asistencia médica, *Redes* es un cuerpo compuesto por dos líneas que se superponen sin alcanzar una buena articulación: por una parte, la trama narrativa, heredada de la literatura proletaria, que relata en trazos muy gruesos la conversión revolucionaria de Miro, su ascenso a la condición de líder y su posterior sacrificio, precio pagado para la toma de conciencia política y social de sus compañeros. Por otra parte, el tratamiento fotográfico y cinematográfico de los cuerpos, los rostros y la labor cotidiana de las gentes.

Las fuentes que se reconocen fácilmente en *Redes* son también elocuentes. En primer lugar, la monumentalización del pueblo a través de esos pescadores humildes pero recios entronca con el proyecto mitificador que habían emprendido los muralistas, aunque sin remontarse a los orígenes indígenas ni ofrecer una épica nacional. En segundo lugar, el trabajo documental ofrece, en aquellas escenas que por su naturaleza se despegan de las convenciones del relato obrero, una belleza fotográfica y una información etnológica de incalculable valor. Sucede esto en las largas secuencias que muestran el ritual de la pesca. Podría afirmarse que mientras el cine de Robert Flaherty documenta la lucha del hombre contra la naturaleza, el de Strand representa siempre la agónica lucha del hombre

5. Sin embargo, William Alexander (1990, p.149) afirma que el rodaje duró once meses y sitúa la instalación de Strand en la zona de Alvarado en febrero de 1934, aunque no ofrece una fecha precisa para el comienzo del rodaje.

contra la injusticia y la explotación causadas por otros hombres, es decir, la lucha de clases. En tercer lugar, la estructura del film, algunos de cuyos episodios recuerdan *The Pearl*,⁶ la espléndida novelita de John Steinbeck, posee un carácter sacrificial en la línea eisensteiniana comentada más arriba que, a diferencia de Eisenstein, Strand virará hacia lo melodramático, presentando el sacrificio como parte de un discurso social y, en última instancia, político.

En cualquier caso, la relación de Strand con el film no llegó a ser muy distinta de la de Eisenstein con *Que viva México!*, pues, atrapado en el fuego cruzado de antagonismos personales y políticos entre los miembros de la Secretaría de Educación, Strand abandonó México a finales de 1934 sin ver la película concluida. Al retorno a su país le aguardaba un reto muy especial: llevar todas estas preocupaciones sociales al territorio propio, a su tradición y al sentido histórico de la lucha que ahora, con el crecimiento de los fascismos a mediados de los años treinta, se estaba generalizando.

De la Workers' Film and Photo League a Frontier Films

La historia neoyorkina de los movimientos de izquierda en el dominio de las artes, la cultura y el cine discurre en paralelo a los avatares experimentados por Paul Strand en México. La Workers' Film and Photo League se había creado en la ciudad de Nueva York por iniciativa de la Workers' International Relief en diciembre de 1930 (la WIR funcionaba desde 1921 y coordinaba numerosas organizaciones en todo el mundo). Como organismo militante, intervino en el campo de la producción editando un *Workers' Newsreel* con 16 números entre 1931 y 1934, cuyos motivos eran reivindicaciones de los trabajadores, protestas, manifestaciones, las llamadas ‘marchas del hambre’, etc., con el objetivo de oponer la propaganda obrera al discurso de los noticiarios comerciales.⁷ Un largometraje resultó de la agrupación de ese material, *America Today*.

Sin embargo, fue Nykino (nombre surgido de las iniciales de la ciudad de los rascacielos y del término ruso ‘kino’ que desvelaba la fuente de inspiración y militancia soviéticas) el organismo de izquierdas más radical, resultante de una escisión del FPL. Figuras como Leo Hurwitz, Ralph Steiner, Irving Lerner o el fotógrafo Sydney Meyers fueron decisivas en este giro político. Además, en

6. Las semejanzas merecerían un desarrollo: también *La perla* (1945) se desarrolla en un poblado de pescadores indígenas de México y también ahí el hijo del protagonista muere a causa de una enfermedad. La militancia de Steinbeck haría previsible más concomitancias, pero éstas se detienen en este punto. Steinbeck construye un relato de sabor fuertemente simbólico y mágico en torno a los poderes maléficos de la perla encontrada, mientras *Redes* inscribe sus acontecimientos, como ya se ha dicho, en los códigos de la novelística obrera.

7. El abanico de actividades de la FPL fue abundante: distribución de films obreros, exhibición de los mismos, crítica en revistas y prensa, así como publicaciones especializadas (*New Masses*, *Daily Worker*, *Experimental Cinema*, *New Theatre and Film*...). En noviembre de 1933, la FPL formó la Potamkin Film School con Sam Brody, Leo Hurwitz, David Platt, Lewis Jacobs y Irving Lerner. Se trataba en todos los casos citados de contribuir al surgimiento de un público nuevo para la producción obrera.

1935, Hurwitz, Steiner y el propio Paul Strand habían sido contratados por la New Deal Resettlement Administration rooseveltiana para trabajar en el film *The Plow that Broke the Plains*, dirigido por Pare Lorentz que supondría una apuesta propagandística por el progreso social y la industrialización, organizado desde el gobierno. La radicalidad de la tríada chocó con la moderación de Lorentz y probablemente hizo más patente la necesidad de intervenir a través de iniciativas no institucionales. El hecho es que Nykino continuó la labor de su predecesor replicando al discurso del noticiario *The March of Time*, de la *Time Inc.*, y en septiembre de 1936 dio a la luz dos entregas de noticiarios titulados *The World Today*, bajo la dirección de Michael Gordon.⁸

Mas fue en la primavera de 1937 cuando se puso en marcha la productora sin ánimo de lucro Frontier Films. Y a su cabeza, en calidad de presidente, encontramos a Paul Strand, mientras Hurwitz y Steiner actuaban como vicepresidentes, asistidos por un nutrido equipo de intelectuales con A. MacLeish, John Dos Passos, Lilian Hellman, Aaron Copland, entre ellos. Su influjo fue mucho mayor y su producción más notable que los intentos previos por diversas razones. Una de las más importantes, si no la de mayor relieve, fue el amplio espectro político que representaba. Si la FPL había nacido de la política sectaria de la Komintern aprobada en 1928 que respondía a la estrategia radical de clase contra clase, Frontier nacía bajo el signo del Popular Front, que seguía las estrategias integradoras frentepopulistas en su lucha contra el fascismo (Wolfe, 1993: 361). El nombre —Frontier— se debía al título inglés de un film de Dovzhenko y su manifiesto presentaba la empresa como una organización cinematográfica independiente y sin ánimo de lucro dedicada a la producción de films realistas sobre la vida americana; films que reflejaran verídicamente la vida y el drama de la América contemporánea. Su bestia negra —en el dominio cinematográfico— era Hollywood por su desinterés hacia la pobreza y su propósito era dar a conocer todo el material que la industria cinematográfica de Los Angeles elidía o ignoraba.

Su manifiesto habla más claro que cualquier paráfrasis: “Hay numerosos aspectos de la vida americana que la industria del cine ignora. En los turbulentos acontecimientos que llenan nuestros periódicos... en la vívida realidad de nuestra vida cotidiana... en los ricos y robustas tradiciones del pueblo americano... existe abundante

8. El estilo de *The March of Time* aporta una novedad sustancial al discurso de los noticiarios tradicionales que será retenido por los miembros de Frontier, como se verá especialmente en *Native Land*, a saber: la dramatización de hechos por medio de actores.

material dramático. Éstos son los temas que necesita dramatizar el medio de entretenimiento más popular de América. Es precisamente esta América —el mundo en el que vivimos realmente— la que retratará Frontier” (CAMPBELL 1982, p.146).

Cinco fueron sus más notables intervenciones en el campo cinematográfico: el montaje en 1937 (en el que colabora Strand) de dos films, uno de ellos con material rodado por Herbert Kline en España (*Heart of Spain*) y el otro con metraje rodado por Harry Dunham sobre la invasión japonesa de China (*China Strikes Back*); a continuación, con Henri Cartier-Bresson y Kline de nuevo se montó un nuevo film sobre España (*Return to Life*); el cuarto, *People of Cumberland* (1938), fue un film político en torno a la Highlander Folk School de Tennessee, dirigido por Meyers y Jay Leyda. En cualquier caso, la producción más ambiciosa de Frontier Films, en la que Paul Strand puso personalmente toda la carne en el asador, como productor y como fotógrafo, fue *Native Land* (1942). A su vez, la organización se vació en un proyecto que, por su alcance, su duración, su coste, los conflictos que desencadenó y su abordaje programático de la historia norteamericana acarrearía el fin de la productora.

Native Land: la revolución y el origen

Strand se ocupó de la fotografía, Leo Hurwitz del montaje, Paul Robeson se hizo cargo de la voz narradora, así como de la interpretación de las canciones, la partitura musical fue obra de Marc Blitzstein. Basada en las investigaciones de La Follette Civil Liberties Committee del Senado norteamericano sobre espionaje en la vida sindical, *Native Land* (cuyo título durante los años previos a su estreno fue simplemente *Production # 5*) fue poco a poco ampliando su alcance y los motivos de su recorrido por la geografía y la historia de los Estados Unidos hasta alcanzar un carácter global y programático. Paralelamente, su rodaje, comenzado en 1938 con la modesta cantidad de 7000 dólares, se alargó durante cuatro años y medio, de modo que la producción tuvo que interrumpirse en varias ocasiones para conseguir nuevos fondos, varios miembros abandonaron el proyecto (Willard Van Dyke, Ralph Steiner lo hicieron en 1938), el guión fue rescrito y la empresa acabaría por absorber todo el potencial del grupo.

En su estado definitivo, *Native Land* avistaba el problema de la degeneración de las ideas y las palabras fundadoras de América y su conversión en clisés bajo la amenaza siempre latente de la extorsión, el fascismo y la conspiración (ALEXANDER 1990, p.158). Por esta razón, la película se propone como recordatorio de las gestas mayores realizadas por los americanos, recuperando la voz de los padres de la patria y aplicándola al presente conflictivo en el que vivían los Estados Unidos durante los críticos años treinta. Bien puede hablarse de perspectiva global donde las expresiones clave serán “bill of rights”, “build the liberty”, “the pursuit of happiness” y como sujeto de todas ellas “We, the plain people”.

Ahora bien, son éstos términos ambiguos por figurar en discursos muy distintos e incluso encontrados. Las ideas de ‘Vida, libertad y ‘pursuit of happiness’ son reivindicaciones inalienables para un americano pues se remontan a la Declaración Americana de Independencia. Además, el poderoso movimiento populista, jeffersoniano y jacksoniano, ya había insistido en estas consignas bajo la faz de un ataque a los grandes negocios, pero la llegada de F. D. Roosevelt a la presidencia supuso el fin del populismo al gestionar aquél la mecanización y el progreso como empresa de la administración federal. Pese a todo, el cine dio en estos años un representante del populismo de gran calibre; una figura defensora de la igualdad de oportunidades, el liderazgo del hombre decente común (con el nombre de John Doe o de Mr. Smith), furibunda enemiga de la corrupción política y también recelosa y hostil ante los intelectuales. Esa figura, que pese a compartir muchas de las consignas señaladas, se halla en las antípodas de *Native Land* es Frank Capra. Será, pues, necesario, si queremos evitar asimilaciones precipitadas, repasar más de cerca el entramado de la película de Strand y Hurwitz con el fin de detectar qué separa su apuesta ideológica de otras que se trenzan con motivos aparentemente similares.

Este documento sobre la América contemporánea que repasa acontecimientos concretos de la lucha sindical en las ciudades, el racismo en el Sur, el fascismo del Ku Klux Klan, la extorsión económica, la conspiración en el trabajo y el espionaje en el seno de los sindicatos, entre otros temas, arranca zambulléndose muy atrás en el tiempo y trazando en sus primeros compases una historia doctrinal que en nada revela las premisas de la Internacional Comunista, sino más bien hinca sus raíces en la más genuina expresión de los

padres fundadores del americanismo, de la libertad y de la declaración de derechos humanos.

El texto con el que el film se abre explicita su perspectiva:

Desde la fundación de nuestro país el pueblo americano hubo de luchar por su libertad en cada generación.

NATIVE LAND es un documento de la lucha de América por la libertad durante los últimos años.

Fue en esta lucha cuando los fascistas de nuestra tierra se vieron forzados a retirarse. Y el pueblo consiguió la fuerza democrática esencial para la unidad nacional y la victoria sobre el Eje.

Acto seguido, bajo el patronazgo de la voz *over* se despliega un montaje conceptual muy fragmentado. Las olas del océano se precipitan con violencia sobre las rocas. El narrador Paul Robeson explicita el sentido y la magnitud del retroceso histórico. 1620: “We cross the ocean”. Es el encuentro de los colonos con este mundo nuevo y deslumbrante, una naturaleza límpida y salvaje que se abría a los ojos de los conquistadores; naturaleza que bellas imágenes presentan incontaminadas bajo la forma de montañas que rozan el cielo, bosques, ríos... La lectura de estos orígenes tiene algo de mítico: la primera mirada sobre la tierra, la conquista, la visión fascinada de la naturaleza. Sobre dicha naturaleza se construirán las casas, se enterrarán los primeros muertos y se conquistará la libertad.

Una cadena inquebrantable anudará los eslabones mencionados más arriba que constituyen la esencia misma de esta empresa histórica llamada América: la edificación de la libertad, la declaración de los derechos del hombre y, entre ellos, el derecho a la búsqueda de la felicidad. Desde la Conquista hasta la Independencia, desde la abolición de la esclavitud hasta la conquista del Oeste, desde el desarrollo de la máquina y la industrialización hasta la Gran Depresión: todo lleva la huella de unas palabras ensalmo cuya pérdida de vigor consiste precisamente en dar su sentido ya por adquirido (‘take for granted’, dar por hecho, es uno de los *leitmotive* más reiterados en el film). De este modo, lo que un día fue conquistado necesita ser renovado (reconquistado) a cada paso, pues numerosas son las amenazas que se ciernen sobre estos valores supremos del hombre americano.

La imagen: metáfora y premonición

La audacia de *Native Land* radica en esa forma de dramatización de los hechos que no duda en apoyarse en material de archivo documental y combinarlo con reconstrucciones muy minuciosas de actores y una fotografía que Paul Strand hubo de cuidar al milímetro. Si *Manhatta* tomaba la forma de *collage* de fotografías y se autopresentaba como un film fotografiado, *Native Land* es un film rotundamente cinematográfico en el que el montaje desempeña un papel decisivo, tanto más comprometido cuanto que cose planos muy elaborados desde el punto de vista compositivo. Dos recursos merece la pena retener por su sistematicidad: la asociación metafórica y la anticipación narrativa; en ambos, el trabajo de la puesta en serie se combina con el de la composición plástica o, dicho en otros términos, el trabajo fotográfico se articula de forma productiva con el trabajo cinematográfico. Decisivo es para ello la forma genérica híbrida escogida: el documental dramatizado.

En los primeros minutos del film, cuando el narrador discurre sobre el papel de los pioneros que arribaron a este inmenso territorio virgen, un contrapicado acusadísimo nos muestra el tronco interminable de un árbol que, merced a la angulación, parece proyectarse contra el cielo. Acto seguido, un contrapicado muy semejante filma una columna inmensa blanca cuyos límites se prolongan igualmente más allá del encuadre. La asociación, apoyada por la voz del narrador, es más rica de lo que parece a simple vista: por una parte, traza un singular hiato entre el mundo de la naturaleza y la obra constructora del hombre; en segundo, interpreta la elipsis, no bajo la forma del contraste, sino la de la integración, la de la sintonía y la asociación natural; en tercero, proyecta la imagen de esa columna blanca hacia la forma simbólica en la que su forma se inspira, la de los capitolios, contruidos en tantas capitales de Estados americanos, que representan a fin de cuentas la democracia del país. Dicho sintéticamente, la conversión en símbolo hace de los pilares naturales (del inmenso e inabarcable árbol) el sustento, no sólo de la obra de construcción humana (las casas, los hogares), sino de su dimensión social, la ley. Difícil es decir más con tan poco.

Un segundo ejemplo será extraído del primer episodio dramatizado del film, el de un granjero de Michigan que responde al

nombre de Fred Hill (interpretado por Fred Johnson). Éste vive en bucólica armonía con la tierra cuando, al día siguiente de asistir a una reunión, recibe la ‘visita’ por unos trajeados asesinos a sueldo procedentes de la ciudad que acabarán con su vida. La escena transcurre con un casi táctil sabor de la tierra: el honrado labriego, su esposa empleada en la preparación de la comida, el hijo que ora auxilia a su padre en las tareas del arado, ora queda extasiado contemplando el límpido cielo. Repentinamente, un plano de detalle quiebra el clima pastoril y hogareño: una mano provista de ancho anillo golpea impaciente la portezuela de un vehículo. Mano ensortijada, automóvil y plano corto son tres verdaderos cuerpos extraños en el entorno que la escena nos ha pintado con tan vivo colorido natural. Como alertado por la intromisión, el montaje reacciona diseminando los focos de atención, multiplica los saltos en planos cada vez más breves y agitados: la mujer en la cocina, el hombre de regreso a casa, el niño tomando su relevo en el campo, el grupo de asesinos precipitándose en dirección a la mansión. Lo significativo de tanta fragmentación es que rehuya precisamente la mostración de la acción criminal; de hecho, los hombres salen precipitadamente en dirección a su automóvil, suben a él y abandonan el lugar a gran velocidad. La mujer salta de su silla y tropieza con el barreño repleto de agua en donde lavaba las patatas. Entonces, el barreño cae al suelo derramando sobre el suelo de madera toda la carga de su líquido y dejando impresa en él la mancha. El impacto del montaje es súbito e impresionante. Esta metáfora de la sangre derramada anticipa la visión por la mujer de su esposo ensangrentado y moribundo, pero al propio tiempo recuerda una asociación que Eisenstein colocó en su primer largometraje, *La huelga* (1924), cuando el tintero de los patronos se derramaba sobre el plano de la ciudad en terrible premonición de la masacre inminente sobre *el cuerpo* de los obreros. Eisenstein optó por la oscuridad viscosa y siniestra de la tinta, cuya asociación con la espesa sangre era inmediata e hiriente; Strand y su equipo connotan de forma terrible una imagen límpida donde las haya, extraída del mismo límpido mundo que describe: el agua transparente en la que se remojan los productos de la tierra que cae al suelo dibujando un caprichoso... presagio de muerte violenta.

Una mitología de la síntesis

Hemos mencionado el recurso sistemático a las asociaciones. Una de ellas se ubica al final del preámbulo de *Native Land*; se trata de una asociación también revestida del ropaje de una elipsis. Cuando el narrador ha repasado algunas de las manifestaciones de la técnica construidas por el hombre americano, la cámara filma en acusadísimo contrapicado un aeroplano que surca el claro firmamento. Una vez el veloz avión abandona la imagen, la cámara desciende literalmente a pie de tierra para mostrar una yunta de bueyes conducida por un granjero. El contraste es de una radicalidad insólita, la asimilación no lo es menos. Del cielo dominado por ese hombre invisible que pilota la máquina moderna, nos deslizamos junto a ese otro hombre de carne y hueso, visible y recio, que labra la tierra con sus manos y con la ayuda de sus animales sin concurso alguno de la técnica.

Pocas veces en el interior de un mismo plano se harán perceptibles tantos contrastes: el cielo y la tierra, la técnica y la naturaleza, el hombre y la máquina. Pero esta afirmación es inexacta, porque entre las parejas que acabamos de enumerar hay asimilación al tiempo que paradoja, síntesis a la vez que contraste. Pues *Native Land* no se presenta como el canto a una de ellas en detrimento de la otra, sino una oda a la extraña dialéctica que las une. Quizá así habremos dado con la clave de esta película y acaso de una constante de la obra y la visión de Paul Strand a través de los años.

Y es que en *Native Land* no parece haber contradicción entre el canto a la naturaleza y el canto a la máquina, al desarrollo y a la industria, como tampoco lo habrá en muchos de los films producidos por la administración rooseveltiana del New Deal. A diferencia del futurismo, Strand concibe la máquina bajo el sello del hombre que la empuña; por esto, nada hay en él del manifiesto vertoviano que celebra la superación del hombre por la máquina, pues ésta aparece, si se nos permite la licencia, humanizada. “To bring the machines to life”: la expresión es elocuente (y procede de *Native Land*). Tampoco hay incompatibilidad entre los fragmentos que recuerdan las sinfonías urbanas y la representación de parajes naturales en otras escenas. A diferencia de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, por limitarnos a un ejemplo, el ritmo de la urbe y del trabajo, el del transporte y de la vida no son ajenos al hombre, sino producto suyo.

Si el hombre que sostiene este mundo puede calificarse de heroico, su heroísmo reside en su condición de hombre corriente; ese mismo ser que festejaba como sublime Walt Whitman y que *Native Land* formula reiteradamente con la expresión “We, the people”. Reaparece, así, más de veinte años después de *Manhatta*, con un itinerario a sus espaldas de politización y militancia, de viajes y universalización, una mitología americanista que en Paul Strand es un retorno; un retorno al espíritu de los fundadores de la patria, a aquellos pensadores y actores que, como Emerson, Thoreau, Jefferson o John Brown, apuntaban, cierto que en una vertiente más formalista, en la primera obra cinematográfica de Strand una extraña síntesis de naturaleza y técnica, de tradición y modernidad.

Mas si la convergencia refuerza la paradoja de esa modernidad que late a más de veinte años de distancia, el hombre ha nacido entremedias en el universo de Strand,⁹ y lo ha hecho como un titán cuya misión será mantener viva la promesa de los padres fundadores, luchar por reconquistar y actualizar el significado de 300 años de lucha. Tal vez por ello *Native Land*, al aproximarse a su final, retorna a las montañas, con la visión, ahora enriquecida por la lucha sindical y obrera, de una naturaleza que es, como la ciudad, el hogar de América. Por eso también la bandera norteamericana ondeará al viento mientras la estatua de la libertad sanciona un futuro prometedor contra el enemigo que —dice el narrador en estos compases finales— se halla en el interior.

Espinosas y delicadas palabras para ser pronunciadas cuando el film por fin se estrenó, el 11 de mayo de 1942. No hacía ni seis meses de aquel 7 de diciembre en que la armada norteamericana había sido sorprendida y humillada sin previo aviso en Pearl Harbor. La maquinaria bélica norteamericana funcionaba ya a pleno rendimiento; a su servicio se puso la sociedad civil entera, cine incluido. Las denuncias respecto a conspiraciones que no tuvieran que ver con esa guerra habían de sonar, más que impertinentes, intolerables a oídos del gobierno y aun quizá de la sociedad.

Por esta razón, Frontier añadió a *Native Land* un epílogo leído por el mismo Paul Robeson que trataba de compensar la denuncia contenida en el film con la apuesta por una unidad nacional frente a la amenaza exterior representada por Hitler y el imperio japonés. Eran discursos demasiado contradictorios para que el público aprobara el equilibrio (ALEXANDER 1990, p.159). En realidad,

9. Entiéndase en su justo término y al hilo de lo matizamos a continuación, pues la fotografía de Strand ya había representado lo humano con gran fuerza desde 1916.



este epílogo fue más tarde suprimido de las copias de la película. Era inevitable: *Native Land* supuso el final de Frontier Films, si bien muchos de sus miembros ya se hallaban en desbandada desde 1941, algunos precisamente implicados en los esfuerzos de guerra. Como recuerda oportunamente Russell Campbell, “la década de la Depresión había concluido y pasarían muchos años hasta que colectivos de izquierda comprometidos, como Frontier Films, reaparecieran de nuevo en América” (CAMPBELL 1982, p.164). No estamos ante el fin de un proyecto, sino, mucho más, ante el fin de una era.

Bibliografía

- ALEXANDER, W. 1990. “Paul Strand as Filmmaker, 1933-1942”, en *Paul Strand. Essays on his life and work*. Nueva York: Aperture.
- CAMPBELL, R. 1982. *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*. Michigan: UMI Research Press.
- DE CHASSEY, E. 2001. “Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grand art américain? (avant le triomphe de l’expressionisme abstrait)”, en *Made in U.S.A. L’art américain, 1908-1947*. París : Réunion des musées nationaux, pp.21-29.
- EDER, R. 1991. “El muralismo mexicano: modernismo y modernidad”, en *Modernismo y Modernidad en el Arte Mexicano 1920-1950*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 67-81.
- FERNÁNDEZ, H. 1998. “Paul Strand (y Anton Bruehl)”, en *Mexicana. Fotografía moderna en México 1923-1940*, Valencia: IVAM, pp. 194-215.
- GARCÍA RIERA, E. 1992. *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.



- HAMBOURG, M. M. 1998. *Paul Strand. Circa 1916*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- HAWORTH-BOOK, M. 1997. *Paul Strand*. Nueva York: Aperture (1987, nueva edición en Colonia, Köneman).
- HORAK, J. Ch. 1995. “Paul Strand and Charles Sheeler’s *Manhatta*”, in Idem, ed., *Lovers of Cinema. American Film Avant-Garde 1919-1945*. Madison: University of Wisconsin Press.
- JACOBS, L., “Cine experimental en Norteamérica 1921-1941”, *Hollywood Quarterly*, vol. III, núm. 2 y 3, invierno 1947-48 y septiembre de 1948 respectivamente. Recogido como apéndice *La azarosa historia del cine americano*. Barcelona: Lumen, 1972, vol. 2.
- MOTTET, J. 1998. *L’invention de la scène américaine. Cinéma et paysage*. París: L’Harmattan.
- RICHARDS, J. 1976. “Frank Capra and the Cinema of Populism”, en *Cinema n° 5*, 1970, reproducido en Bill Nichols, ed., *Movies and Methods. An Anthology*, Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.
- ROSENBLUM, N. 1993. “Strand/México”, en *México Through Foreign Eyes/Visto por ojos extranjeros 1850-1990*, Nueva York y Londres: WW Norton & Co.
- SUÁREZ, J. A. “City Space, Technology, Popular Cultura: the Modernism of Paul Strand and Charles Sheeler’s *Manhatta*”, *Journal of American Studies*, 36 (2002).
- SUÁREZ, J.A. 2003. “Fragmentos de un discurso olvidado: la primera vanguardia norteamericana y el cine”, en *Archivos de la Filmoteca* n° 45, octubre 2003, p.10-21,
- WHITMAN, W: 1999. “A bordo del ferry de Brooklyn”, en *Hojas de hierba*. Madrid: Espasa-Calpe, edición de José Antonio Gurpegui, traducción de J.L. Chamosa y Rosa Rabadán.
- WOLFE, Ch. 1993. “The Poetics and Politics of Nonfiction: Documentary Film”, en *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.



Sex and the City:
*O protagonismo feminino
na pós-modernidade*

Roberto Ramos
FAMECOS-PUCRS

Resumo

O filme, *Sex and the City*, contempla uma realidade em seus discursos. Evidencia o protagonismo feminino na contemporaneidade. Perfila, com o tempero de uma comédia romântica, as fortalezas e as fragilidades da mulher pós-moderna. Procuraremos, no presente ensaio, compreender e explicar os discursos do filme. Usaremos, para tanto, o Paradigma da Complexidade, de Edgar Morin, como método, contemplando as possibilidades da Transdisciplinaridade. A Semiologia, de Roland Barthes, será a técnica. Assim sendo, iremos priorizar a produção de sentido, em seus diálogos com os respectivos contextos.

Palavras-chave

Ideologia, feminino, pós-modernidade, semiologia e complexidade.

Abstract

The film, *Sex and the City*, has a reality in their speeches. Shows the female role in contemporary society. Profile, with the seasoning of a romantic comedy, the strengths and weaknesses of post-modern woman. Seek, in this test, understand and explain the words of the film. Use to both the Paradigm of Complexity, from Edgar Morin, as a method, contemplating the possibilities of Transdisciplinarity. The semiology of Roland Barthes, is the technique. Therefore, we will prioritize the production of meaning in their dialogues with their contexts.

Key-words

Ideology, post-modernity, semiology, complexity and female.

O filme, *Sex and the City*, parece carregar as virtudes e os defeitos de uma comédia romântica norte-americana. Evidencia conflitos básicos da contemporaneidade e os soluciona, com uma agilidade, própria da linearidade, mesclada com a superficialidade. Pode divinizar, solenemente, o reino do Pensamento Mágico, com plena densidade.

Amor & Dior

O filme possui uma origem. É a série de televisão, da HBO, que ficou no ar até 2004. O seu êxito de audiência ensejou o novo projeto, que foi lançado, em 2008, no Brasil. Mantém o foco no universo feminino, abordando as relações de quatro amigas, convivendo como um grupo. É dirigido e roteirizado por Michael Patrick King. Baseia-se nas personagens do livro, *Sex and the City*, de Candace Bushnell.

As personagens, que, no seriado, estavam na faixa dos 30 anos, no filme, aparecem com mais idade. Encontram-se na faixa dos 40 anos. Carrie (Sarah Jessica Parker) é a personagem hegemônica. O enredo se inscreve e se circunscreve no seu perfil de escritora, de sucesso, vivendo em Nova Iorque. Conta, ainda, com as suas amigas inseparáveis: Samantha Jones (Kim Cattral), Charlotte York (Kristin Davis) e Miranda Hobbes (Cynthia Nixon).

Há uma metáfora no discurso do filme. Expressa que as mulheres, que chegam à Nova Iorque, buscam a Dior ou um amor. Parece resgatar a máxima de Shakespeare: “To be or not to be”, como a

pergunta, que elenca o sumário das questões filosóficas do universo feminino, dissociado entre o Amor e o Consumo.

Christian Dior nasceu em 21 de janeiro de 1905 e faleceu em 24 de outubro de 1957. Ele criou, em 1947, a Maison Dior de Alta Costura. Desenvolveu o conceito New Look, com os apelos da elegância, do lucro e da extravagância e exagero, usando grande quantidade de tecidos [(pt.wikipedia.org/wiki/Christian, 07 de junho de 2009, às 9h, p.1)].

A Dior pode simbolizar a ponta de uma realidade. É a parte de um todo, chamado como consumo. Ganha notoriedade, como se fosse um instinto natural da mulher. Ocorre uma fetichização. O cultural se desloca. Transforma-se em natural, em artigo de prioritária necessidade, indispensável nas lides do cotidiano.

Tal metamorfose retira da Moda o seu sentido efêmero, provisorio. Concede-lhe outra perspectiva. Oferece-lhe um passaporte, para se tornar essencial. Deixa para trás a sua alegoria coadjuvante. Converte-se, através de uma moldura natural, em algo perene. Institui-se, como artigo de primeira e exclusiva necessidade.

A sua importância cresce. É equiparada ao Amor. Ambos se consolidam como manifestações do Desejo, ou seja, aquilo que falta, conforme Freud (1987). São os dois valores, que se dinamizam nas vitrines, com densidade e com intensidade. Assumem uma equivalência admirável, sem par.

O Amor e o Consumo são colados. Tornam-se frutos da mesma árvore. Configuram-se faces da mesma moeda. Estão em pé de igualdade. Simbiotizam-se, como se fossem tão iguais, como os mais iguais gêmeos univitelinos. À medida que se encontram colados, também, estão descolados. São antagônicos..

A conjunção coordenada Alternativa “ou” os dissocia. Os desejos podem ser satisfeitos pelo Amor ou pelo Consumo. É uma coisa ou outra. Não existe equilíbrio. Parece não haver diálogos entre ambos. São, linearmente, excludentes no universo do protagonismo feminino. É uma coisa ou outra.

O Amor pode emblematizar o universo da subjetividade. Parece se comprometer com o Desejo de satisfação. Procura unir os diálogos entre sexo e afeto. É uma perspectiva do viver bem, alicerçada nas potencialidades de ser um ser pleno em suas possibilidades. É, em essência, um Valor de Uso.

O Consumo possui outros comprometimentos. Encontra-se

imerso pelo valor de troca, no seu sentido econômico. Ancora as relações de individualismo, dominação e exploração. É um valor muito caro a produção e a reprodução do lucro no modo de produção capitalista. Representa a plenitude do funcionamento do universo do sistema.

A expansão do Consumo pode ser a vida do Capitalismo. Significa mais mercado, mais lucro. Tal maximização parece ser administrada por um pré-requisito. É a minimização da satisfação pessoal, para que o objeto do Desejo se projete, com ênfase, na tessitura dos apelos consumistas, e a eles sucumba.

As personagens, talvez, estejam envoltas em simbolizações. A advogada Miranda e a relações públicas Samantha representam os valores do sistema capitalista. Articulam e são articuladas por Discursos Enclíticos – a produção de sentido, de acordo com os interesses da hegemonia vigente, conforme Barthes (1988).

Charlotte parece estar na outra margem do rio. É casada. Tem um filho adotado e, depois, dá a luz a uma menina. Apresenta um mundo subjetivo, com mais equilíbrio. Cultiva uma convivência mais pacífica com o marido e com as relações domésticas. Talvez, por ter menos conflitos, se torne a mais discreta e anônima na passarela do enredo.

No protagonismo feminino, proposto pelo enredo, existe uma ênfase. É Carrie, escritora bem sucedida, que pode estar interpelada na busca do Amor e do Consumo. Move-se e é movida pelo objetivo do casamento, como consolidação de um relacionamento estável. Parece ser o mais sublime encanto de suas obsessões.

As quatro mulheres não são simples e descompromissadas integrantes da classe média norte-americana, em trânsito pela faixa etária dos 40 anos. Significam muito mais do que isso. São Personagens Conceituais, como concebem Deleuze e Guattari (1992), porquanto simbolizam ideias e configuram conceitos da vida e sobre o viver.

Miranda não consegue se desligar do mundo do sistema. Está sempre atropelada pela pressa. Em uma cena, pede, ao marido, acabar logo com a relação sexual. O seu tempo, tal qual a máximo, talvez, tenha se convertido na medida e no peso apenas do dinheiro. É um protótipo de personalidade pertinente às reivindicações do Capitalismo.

Samantha possui um relacionamento com um ator de Hollywood. A imagem é o significante, que parece codificar o sentido de sua trajetória existencial. Dispõe de um homem bonito e

famoso, mas, ao mesmo tempo, sente e consente com uma insatisfação, que a atividade sexual consegue deter e aplacar.

Carrie encontra Mr. Big (Chris Noth), um homem de finanças. Parecem compor o par perfeito. Os dois buscam o apartamento, para morar. Tudo começa a dar certo no mundo subjetivo de ambos. A priori, foram feitos um para o outro. São tomados pelo sentido de que desta vez não tem erro. Tudo vai dar certo.

A felicidade da escritora é visitada e contaminada pelo grupo de amigas, sobretudo, por Miranda e Samantha. Os questionamentos da lógica do sistema capitalista não tardam. “Você vai morar com ele, sem casar. O apartamento vai ficar somente no nome dele”. É semeada a dúvida, através da ameaça da insegurança.

Miranda e Samantha são mulheres cercadas e envolvidas por frustrações. Estão insatisfeitas em seus relacionamentos. Projetam os seus conflitos no mundo e, particularmente, em Carrie, que os assumem. Ela começa a cobrar de Big a necessidade de casamento, como uma consolidação oficial e legal do relacionamento.

Depois de Big aceitar a ideia do casamento, outra cobrança ingressa na pauta de Carrie. Ela deseja transformá-lo em um grande evento. A lista de convidados é maximizada. A noiva vira capa de Revista Vogue. Tudo se transforma. O casamento se converte em um produto massificado, com rótulo e cotação de mercado.

O Valor de Troca se apropria do casamento. Não é mais uma solenidade somente para os noivos, padrinhos e familiares. Converte-se em um evento, que transcende a territorialidade dos conhecidos. Abrange os sentidos dos desconhecidos. Assume uma configuração de mercadoria simbólica, que se sujeita às Leis de Oferta e Procura.

Lukács (1990) observou a importância do conceito de Reificação. Ele evidenciou que, no capitalismo, tudo se torna um produto a ser comercializado. Os ideais, as relações de afeto e os eventos sociais e da natureza acabam sendo apropriados, Ganham um rótulo e um preço. São agenciados como fontes econômicas, que possibilitam a reprodução do lucro capitalista.

O casamento de Carrie e Big vai, gradativamente, se esvaziando do seu Valor de Uso. Não é algo mais deles. Não possuem mais os vínculos de pertencimento. Foi cooptado, como mercadoria, por uma indústria e um comércio, que envolvem diferentes profissionais. Não é mais uma questão privada. Tornou-se uma questão pública, para satisfazer a sede e a gula dos interesses mercadológicos.

O contexto vai minando as certezas de Big. Ele possui um *curriculum* de casamentos fracassados. Agora, vê uma relação afetiva se transformar em uma obrigação solene de casamento, que não deve ser um comum e anônimo. Está vocacionado, para ser o evento, que contemple e preencha os apelos de frivolidade de um mundo, sem a régua e o compasso de valores reais e essenciais.

O que deveria ser um evento de prazer. Troca o sabor. Converte-se em algo desprazeroso. Adquire as cores e os tons de negatividade. Invoca e convoca os vídeos teipe do passado. Os fracassos, reprimidos no Inconsciente, ameaçam se materializar no presente sob o signo da Repetição. A insegurança cresce.

O conflito entre o que deveria ser e o que é assume contornos incontornáveis. O que poderia ser o bem se travestiu de mal. Os opostos, em seus antagonismos, estão presentes nos realismos objetivo e subjetivo. As imagens se desenham com os traços de filme de terror. São as Antíteses, afirmando, imaginariamente, os conflitos inconscientes, que transbordam, para a Consciência.

A gota de água, que faltava para completar a enchente, não tardou. Miranda, que se separou do seu marido, devido à traição, oportunizou o líquido fatal a Big. Observou-lhe que o casamento não fazia sentido. Estereotipou-lhe, com a carga negativa do fracasso. Fez eco aos coros, recalcados pelo Inconsciente. Colocou o noivo na contramão do caminho da igreja.

Ele acaba sendo vítima de seus próprios conflitos. Não vai à igreja. Quando tenta ir. É tarde. A noiva o rejeita. O casamento, que estava programado para ser um evento diferenciado, não ocorre. Tudo parece chegar ao fim, sem uma causa aparente, mas sustentado por um conjunto de causas.

O filme apresenta uma virtude básica. Conjuga, em seus discursos, uma agilidade. É leve nas construções das cenas, comandadas pelo predomínio da ação. O movimento parece ser preciso, através das qualificações estilísticas da clareza e da concisão. Há uma fluência, que parece imitar o dinamismo da vida.

Os 148 minutos são breves. As cenas se evidenciam, analogamente, como se fossem vagões de um mesmo trem. São diferentes, porém conjugadas. Uma subsidia a outra. Há a evidência de que a sequência se desenvolve, com fisionomia e feições da dinamicidade do cotidiano. Impera um nível de espontaneidade, que mimetiza, com verossimilhança, os passos da dialética da vida.

A estrutura do enredo é costurada por um conjunto de Antíteses. Configura, imaginariamente, os conflitos, materializados em linguagem. Toda a amarração de conflitos encontra uma perspectiva. Tudo acaba bem. Reina a paz. Carrie casa com Big, com uma cerimônia simples. Miranda se reconcilia com o marido. Miranda se desembaraça de um relacionamento pouco satisfatório. Charlotte ratifica a paz doméstica, com a chegada de uma filha.

O final feliz é a catarse lógica. Pronuncia os signos de uma Comédia Romântica. A idealização prevalece. Impõe-se em relação à historicidade e o relativismo realista. O que importa é terminar com a paz absoluta, como se Nova Iorque fosse o paraíso terrestre do modo de produção capitalista, o supremo e perfeito oásis.

Significantes pós-modernos

As Antíteses, as Repetições e as Imagens são os significantes de uma estética. É o estilo Barroco, que parece dar as cartas e jogar de mão. Codifica a configuração do enredo, mesmo com as suas interpelações românticas, que esvaziam a historicidade e dão plenitude ao sentido ahistórico, em seus contornos metafísicos.

As Imagens são imperativas, conforme Barthes (1993). Apresentam uma pluralidade de signos. Impõem a significação de uma só vez. São os planos de expressão, próprios do Inconsciente, onde o enxergar é sinônimo absoluto de uma suprema e indiscutível verdade, desembaraçada do questionamento e da contradição.

Freud (1987) observou que a Linguagem do Inconsciente é, predominantemente, imaginária. O sonho, por exemplo, é um filme. Apresenta cenas, tomadas e determinadas sequências. Ainda que tenha Condensações e Deslocamentos, existe a presença hegemônica de significantes visuais.

As Antíteses e Repetições, de acordo com Barthes (1971), são manifestações do *Fait Divers* de Coincidência. O *Fait Divers* (casos do dia) é a informação sensacionalista. Explora, através da dramaticidade e da tragicidade, as emoções dos receptores. Não é preciso pensar. Cabe somente experimentar, livre e submetidamente, a emoção.

Os conflitos dramáticos e trágicos, fechados em seus próprios fatos, conduzem a uma noção. É a Fatalidade, um Sujeito Absoluto, de caráter ahistórico, que determina e explica as realidades humanas.

É análogo ao Deus-ex-Machina, como a intervenção divina constantes nas tragédias gregas.

No filme, a Coincidência mobiliza os sentidos dramáticos. A Fatalidade parece se particularizar, imaginariamente, com Tiquê, a deusa grega, responsável pelo maniqueísmo do azar e da sorte. Assume a responsabilidade dos impasses humanos, projetando a explicação em um ente metafísica, para se desculpar de suas culpas.

A figura de Tiquê, em uma leitura psicanalítica, pode ganhar outra versão. É o Inconsciente, com toda a sua carga de frustrações reprimidas, que atua e determina os passos existenciais. Não possui contradições. Absolutiza e ritualiza o recalcado, como realidade única de ser vivida. É um Sujeito Absoluto, que, em seus silêncios e falas, não cessa de atuar.

Baudrillard (1990) evidencia que a Mídia possui uma lógica. Os seus diferentes espaços e gêneros são mobilizados pela presença do *Fait Divers*. É a invariância da presença do Sensacionalismo, como interpelação básica, para fisgar as audiências em diferentes horários e gêneros midiáticos.

Maffesoli (1988, p.196) vislumbra aspectos positivos no *Fait Divers*. Ele salienta a possibilidade de romper com o racionalismo, que marca e demarca o cotidiano. É revelador da realidade social. Põe em destaque a extensão e a importância da anomalia. “A monstruosidade, em seu sentido etimológico, é cotidiana – e somente as ‘belas almas’, ou os moralistas a denegam”.

A Pós-Modernidade é a conjunção do arcaico com o desenvolvimento tecnológico, sublinha Maffesoli (1990). Caracteriza-se pelo seu estilo Barroco. Evidencia-se, também, pela Cultura de estar-junto, pela hegemonia da Imagem, como signifiante, pela Esquizofrenização e pela hegemonia do Presente.

Em *Sex and the City*, a Cultura de estar-junto parece estar configurada no grupo, constituído por Carrie, Miranda, Samantha e Charlotte. Elas são quase inseparáveis. Cultivam, nas suas autonomias, as dependências e a obrigatoriedade de compartilhar tudo sobre o vivido. O Presenteísmo é a unidade temporal prioritária.

O grupo parece, analogamente, se configurar no grande Espelho. Mostra os reflexos, que podem unificar. Esconde, ao mesmo tempo, o que não lhe interessa. O que se afina com a sua Ideologia – o seu discurso-referência, de acordo com Maffesoli (Ibidem, 1988, p.36) – do Narcisismo, como um senhorio e servo

dos significantes imagéticos do aqui e agora.

As quatro amigas se dizem autônomas, porém saboreiam, concomitantemente, uma dependência. Não vivem, sem a convivência grupal. Podem se sentirem tais quais adolescentes inseguras, como pessoas físicas. Necessitam da pessoa jurídica, o grupo, para unificar as suas identidades, para encontrar um estilo e para resgatar uma autolegitimação. É preciso proteger e de autoproteção de suas Imagens.

Todas convivem com a faixa etária dos 40 anos, mas, emocionalmente, parecem assumir um comportamento próprio do período da Adolescência. Coabitam, nelas, uma Antítese, que simboliza a densidade e a intensidade de um conflito. São adultas, na idade, contudo, adolescentes no comportamento e nas suas práticas emocionais.

Tal Antítese é ritualizada pelo grupo. Traz consigo as figuras da Repetição. Ambas configuram a noção de Coincidência, que conduz a uma conotação. É a Fatalidade, o Sujeito ahistórico, que as uniu e que permite as suas perenes reuniões no curso da existência, compartilhando as suas experiências.

A Repetição é significativa no grupo. Parece uma forma de defesa em relação ao envelhecimento. Caracteriza-se por ser obsessiva. “Constitui, sem dúvida, uma maneira de dizer e de negar o tempo, que passa – e é, neste sentido, que a repetição cíclica é um escudo eficaz”, como evidência Maffesoli (1988, p.176)

A autonomia e a dependência grupais. Trazem, em seus bastidores de sentidos, outra simbolização. É a pulsão de dar uma marcharé no tempo. As certezas dos avanços dos anos parecem carecer de um conjunto de incertezas joviais. Existe um imperioso pré-requisito. É ingressar num túnel do tempo, e regredir até uma apoteose de ser, simplesmente e intensamente, adolescente.

Carrie, Miranda, Charlotte e Samantha são mulheres, aparentemente, bem resolvidas. Pertencem ao universo da classe média nova-iorquina. São profissionais. Ostentam os crachás de seus êxitos. Têm acessos às indústrias de cosméticos e da moda. Não querem parar no tempo. Não podem envelhecer. Precisam permanecer, eternamente, jovens.

Todas carregam um desejo inconsciente. Querem, reivindicam e se vocacionam, para um mito. É o de Hebe, a eterna jovem, no Olimpo, da Mitologia grega. Só assim poderão resgatar os apelos permanentes de seus Inconscientes, em que a bela Imagem é, simplesmente, o tudo, para sustentar o orgulho e a arrogância narcísicas.

O tempo deve ficar fixo. Necessita de um Mandrake. Precisa ser colocado no formol ou na conserva. Carece de não ser dinâmico. Deve, a todo custo, ser detido, preso e algemado pelas ilusões, arrogâncias e os orgulhos de quem quer copidescar a realidade, conforme os seus interesses narcísicos, senhores e escravos das superfícies dos espelhos.

As protagonistas de *Sex and the City* não podem crescer. Não devem adquirir a maturidade. Isso possui um sentido desastroso e catastrófico, para os traços de suas respectivas Imagens. Isso é envelhecer. Socorro! Chamem a Dior, Chanell e a Avon. Telefonem, para todos os cirurgiões plásticos. Viva o botox e todos os bisturis de Helena, de Tróia!

Portanto, em *Sex and the City*, o protagonismo feminino, na Pós-Modernidade, singulariza algumas práticas e traços específicos. É a Esquizofrenização – a fragmentação das partes e do todo. É preciso viver, sem envelhecer, ficando uma Hebe, para todo o sempre. Há necessidade de amar, mas a impossibilidade de unir o sexo ao afeto. O Amor e a Dior são indiferentes. Significam quase a mesma coisa. Ambos satisfazem e são insatisfatórios. Não atenuam os conflitos das almas, aprisionadas à Histeria – a perene insatisfação de quem não alcança a plenitude –, projetada nas vitrines das ilusões, sempre jovens, do Consumo.



Bibliografia

- BARTHES, Roland. 1988. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense.
1993. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
1971. *Ensaio Crítico*. Lisboa: Edições 70.
- BAUDRILLARD, Jean. 1990. *A Sociedade de Consumo*. Rio de Janeiro: Elfos..
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O que é Filosofia? Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FREUD, Sigmund. 1987. *A Interpretação dos Sonhos*, volume 2. Rio de Janeiro: Imago.
- LUKÁCS, Georg. 1990. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: Elfos.
- MAFFESOLI, Michel. 1988. *O Conhecimento Comum – Compêndio de Sociologia Compreensiva*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
1990. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes.
- WIKIPÉDIA. pt.wikipedia.org/wiki/Christian, 07 de junho de 2009, às 9h, p.1.





A imagem e sua construção a partir da hierarquia de leitura das suas estruturas compositivas



Wilmar Gomes de Souza
Universidade Paulista



Resumo

Sobre o processo de leitura da imagem direta, perceptível, que mesmo na ausência de estímulos visuais pode ser evocada através da observação, memorização e interpretação. Procura-se apresentar um desdobramento desse conceito que elege a construção de outra hierarquia na leitura visual, onde o percurso de memorização se adere ao de observação e cede lugar à qualificação da imagem. Apresenta ainda, uma reflexão sobre a imagem como construto comunicacional e mediador, analisa suas estruturas construtivas e os elementos formais que a compõem.

Palavras-chave

Imagem, poética, estética, significação.

Abstract

Reading the image directly perceptible, even in the absence of visual characters, can be evoked through observation, memorization and interpretation. Providing a displacement of this concept that elects the construction of another hierarchy in the visual reading, memorizing the route where it joins the observation and gives rise to the classification of the image. Also presents a reflection on the image element as mediator and communication, analyze their structures and constructive formal elements that compose it.

Key-words

Image, poetic, aesthetics, signification.



Construindo um modelo de leitura da imagem a partir das suas estruturas compositivas

A alfabetização visual e o processo de educação dos sentidos orientam-nos no entendimento dos códigos comunicacionais específicos de cada linguagem. Mas é na imagem que talvez tenhamos a maior possibilidade de compreender e contextualizar a mediação oferecida pelo universo imagético que nos rodeia. Tal compreensão possibilita que o indivíduo se comunique e lance sobre o mundo seu olhar, qualificando o universo das coisas e suas estruturas de acordo com seu código de valores. Nesse sentido, temos desvelados todos os atributos estruturais e compositivos que constroem a imagem e o seu discurso, e é justamente na apropriação dos signos, na mimese, na simulação dessas estruturas, que residem os atributos fundamentais para a compreensão do universo das imagens.

Pensar o mundo culturalmente é considerar o diálogo por meio das diversas possibilidades que a imagem proporciona, vislumbrando-a, de um lado, como um *significante figural* (Figura 1) e, de outro, como um significado que é também o objeto referência, atribuindo ao universo das coisas um significado maior no sentido estético, e assim, defender o princípio que diz que toda imagem constitui um dos alicerces da comunicação. Isso porque cada imagem traz uma carga emblemática carregada de idéias, sentimentos e saberes, elementos essenciais na construção da sua identidade.



Figura 1.

O ir e vir do sujeito dentro da imagem-objeto que se projeta como ferramenta de mediação das significações, é o que recria ou cria o sentido dado às coisas, a apropriação dos códigos expressivos específicos de cada linguagem se faz necessária na criação de um vocabulário comunicacional e na construção de uma relação que possibilite a interação com o universo imagético que nos cerca, permitindo uma relação interpessoal assim como a valorização dos elementos que compõem nosso dia a dia em todos os seus níveis de percepção da imagem.

O conceito de imagem se divide num campo semântico determinado por dois pólos opostos. Um descreve a imagem direta e perceptível, ou até mesmo existente. O outro contém a imagem mental simples, que, na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada.

(SANTAELLA, 2008, p.36)

Moles (1972) propõe ainda uma hierarquia de planos de percepção que compreende as seguintes categorias: (1) impulsos visuais mínimos no limiar da percepção ótica; (2) morfemas da percepção geométrica; (3) imagens parciais de objetos significantes; (4) “sintagmas” icônicos; (5) discursos icônicos; (6) seqüência de imagens

Em conformidade com sua semiótica geral, Bense (1971, p.92-97) postula uma “semiótica visual como essência dos problemas de linguagem visual”, nesse sentido ele defende o princípio de que toda imagem é constituída basicamente por unidades de cor e formas, aos quais ele denomina *cronemas* e *formemas*.

Os primeiros são todas as cores diferenciáveis, os últimos elementos geográficos-topológicos, como pontos, linha, áreas ou corpos. Formemas e Cronemas se unem, então, em um signo visual.

Dentro desse contexto ainda podemos destacar como grande influência, o sistema de variáveis visuais desenvolvidas por Bertin (1967, p.50) que postula na sua semiologia gráfica, segundo a qual, imagens são compostas por seis unidades elementares: cor, forma, tamanho, grau de claridade, padrão e direção (Apud, SANTAELLA, 2008).

As imagens serão observadas sempre na qualidade de signos que tem como objetivo representar aspectos do mundo visível e de si mesmas, como figuras puras ou abstratas. Configuram o mundo físico, metafísico e virtual em que habitamos, se imbricam e causam transformações comportamentais, criam vínculos e nos levam a buscar relações de afeto, similaridade e identificação com o universo que nos rodeia.

Este artigo propõe uma abordagem não ortodoxa da imagem, além da reflexão sobre os caminhos que possibilitam a sua leitura, analisando conceitos estruturais que configuram sua significação, levando em conta ainda as considerações da ciência da cognição e sua busca por unidades mínimas de percepção da imagem quer seja nos *cronemas* e *formemas* de Bense (1971), nos *pictogenes* de Zimmer (1983) ou nos *geones* de Biedermann (1987), assim como nos elementos formais e informais que constroem a estrutura da imagem.

Propõe ainda uma reflexão sobre os princípios culturais, sociais e estéticos que desvelam o tangível e deslocam significados, revelando na imagem todo o seu potencial comunicacional e propõe a construção de um modelo sintático de estudo da imagem que divide sua leitura em três estratos: observação, qualificação e memorização.

Conceituando a imagem

Toda imagem nasceu para iludir e aludir nossa efêmera consciência do mundo. A imagem é um universo caótico em crescente expansão e seus limites são apenas físicos.

A percepção da imagem vem sendo descrita e discutida ao longo dos anos de diversas formas por um número cada vez maior de teóricos, é certo que o universo das imagens talvez seja aquele que ofereça mais encantos e mistérios no estudo das suas estruturas. Somos seres visuais, entendemos o universo a partir das imagens e da relação que construímos dela (a imagem) com nossos códigos de valores estéticos. É certo dizer que a integração dos planos da percepção sempre aconteceu de forma natural, o homem já o fazia nas paredes das cavernas quando usava a imagem para representar o universo que o cercava.

Para os gregos, *eikon* significava todo o tipo de representação imagética realizada sobre os mais variados suportes, das estampas que ilustravam selos às imagens representativas de Deuses e divindades. As primeiras eram tidas como naturais, ao passo que as segundas seriam imagens artificiais. Além desses fenômenos necessários para o registro das idéias e representações simbólicas, o conceito de imagem compreende também a imagem verbal e aquela ligada a idéia, a imagem mental. Outra distinção encontrada é aquela que faz a mediação comunicacional entre a imagem e o modelo, a oposição entre a imagem e o seu objeto de referência, entre o ser e aquilo a que remete.

Os elementos essenciais dessa concepção antiga de imagem são encontrados facilmente na atual “tipologia da imagem”, segundo a qual Mitchell (1986, p.10) distingue os seguintes tipos de imagens:

- 1.imagens gráficas (imagens desenhadas ou pintadas, esculturas)
- 2.imagens óticas (espelhos, projeções)
- 3.imagens perceptíveis (dados de idéias, fenômenos)
- 4.imagens mentais (sonhos, lembranças, idéias, fantasias)
- 5.imagens verbais (metáforas, descrições)

Uma outra posição mediadora entre as teorias de representação mental da imagem e do signo verbal é defendida por Kossylin (1980; 1981), ele diferencia entre uma representação de imagens de superfície e uma profunda. A primeira refere-se à memória de curto prazo,

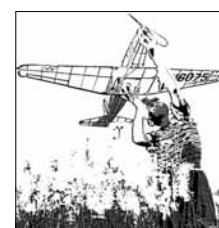
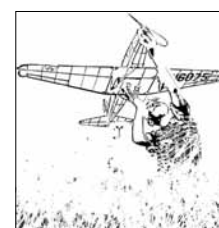
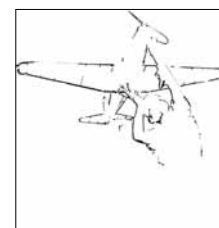
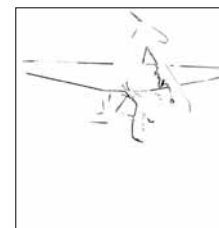


Figura 2.

a última à memória de longo prazo. A representação imagética na memória de curto prazo é para Kossylin (1981, p.213, 217) “quase pictorial” e acontece em “meio espacial”, enquanto a representação de longo prazo das imagens é literal e proposicional. Nesse caso, no entanto, a representação profunda estruturada simbolicamente pode, a qualquer momento, gerar uma representação superficial estruturada pictoricamente (Apud, SANTAELLA, 2008).

A significação da imagem vai estar diretamente ligada ao “nível fundamental do conhecimento humano” quanto mais nos apropriamos das informações e saberes que o mundo nos oferece, mais significados atribuímos aquilo que observamos.

Esse eixo, conhecimento versus significação, é que vai determinar nossa relação comunicacional com o universo imagético circundante e estabelecer vínculos de proximidade e apropriações, permitindo que possamos ver além daquilo que é apresentado e oferecido aos nossos olhos.

Uma imagem é uma superfície transparente, um compêndio estrutural onde o universo das coisas é desvelado, significado e re-significado, para que possamos entender e representar suas estruturas, atribuindo a essas significados.

O percurso de leitura da imagem é caracterizado essencialmente por um processo de apropriação das características estéticas e poéticas que configuram a imagem. Entender tal processo é parte da trajetória que percorremos para construir os alicerces que estruturam a imagem e que permite a nossa relação comunicacional com o universo das coisas.

Os caminhos que uma imagem percorre durante o processo de organização dos elementos que a constroem têm sido descritos ao longo dos anos de diversas formas por um número cada vez maior de teóricos, mas acredito que tais processos vão sempre aportar em um estágio primitivo de análise, onde o “ponto” e a linha serão a *pedra fundamental* de toda leitura visual (Figura 2).

Prioritariamente uma imagem se abre às singularidades interpretativas de quem a lê. Uma imagem é mediada levando em conta as similaridades ou vestígios da cultura e dos valores em que foi, ou está condicionada. Nesse sentido é correto dizer que toda imagem jamais será evocada ou entendida se em algum momento não tiver deixado suas marcas, mesmo que de forma quase imperceptível na mente do observador. O percurso de leitura das suas estruturas pode



ser apresentado a partir da divisão em três estratos, à saber : observação, qualificação e interpretação.

Numa escala hierárquica reduziremos a estrutura do objeto ao nível mais minimalista possível e assim elegeremos o ponto como o precursor de toda a criação, condição única nesse momento da análise. A partir da sua movimentação teremos a manifestação da linha, talvez um dos elementos de maior expressão na construção da imagem, pois podemos dizer que ela traz toda uma carga emblemática de significados e significações em sua trajetória conceitual. A linha pode, portanto, ser considerada o primeiro elemento pictórico de comunicação a ser dominado pelo homem, um compêndio comunicacional que acompanha a trajetória humana do início dos tempos até os dias de hoje, um elemento mediador das linguagens. Uma linha pode, mesmo, conter grande expressividade gráfica e muita energia. Quando usada na diagonal expressa dinamismo, movimento e direção, criando tensão no espaço gráfico em que se encontra. Pode dar a sensação de estagnação ou inércia nos elementos de uma composição. Criar seções, planos e texturas, separar espaços, quando convergidas para um mesmo ponto oferecem a sensação de profundidade. Mas é acima de tudo a epígrafe que introduz a imagem em nosso universo.

Diluir o sentido geral da imagem-objeto e reconfigurá-la dentro de uma estrutura estética é o objetivo principal no processo de observação e o primeiro passo rumo à *geração do sentido*, que irá estabelecer as relações e interações entre a imagem e nosso universo de valores. A imagem recria em si mesma todo o sentido dado às coisas, devemos entendê-la como parte de um discurso que projeta e autentica suas significações. É dentro desse contexto que firmamos nossas estratégias enunciativas de leitura da imagem.

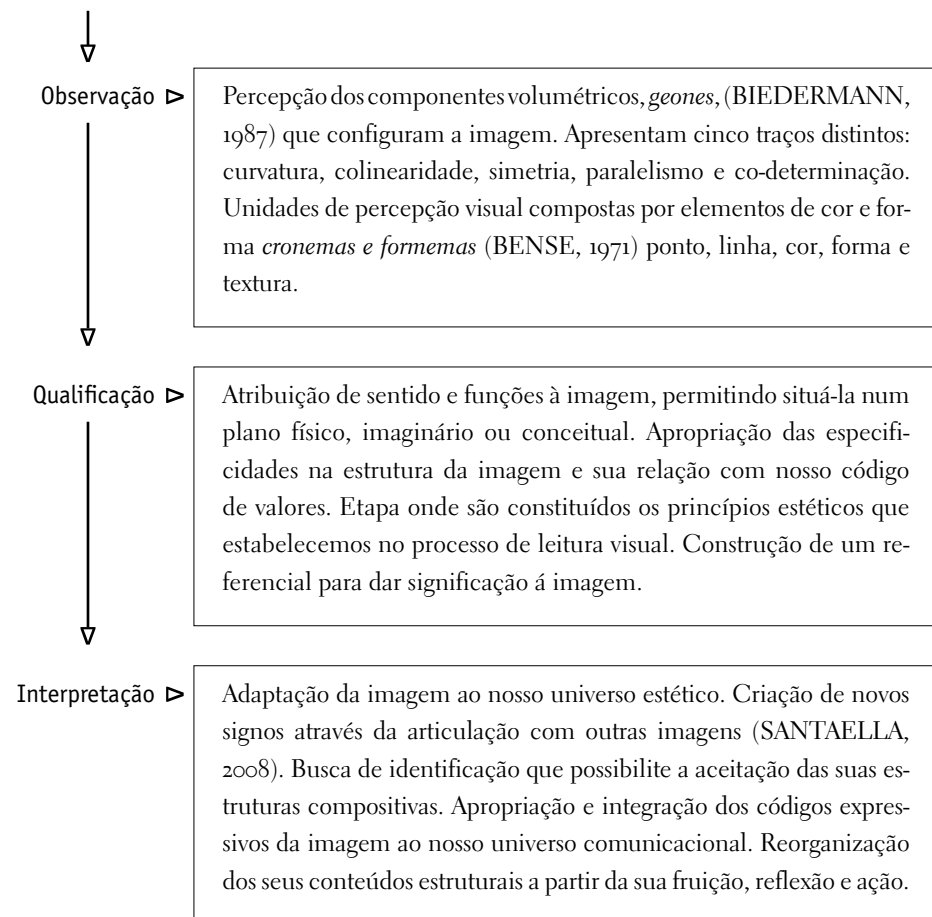


Figura 3. Roue De Bicyclete (1913)
Roda- (64,8 cm. de diâmetro)
Tamborete - (60,2 cm. de altura)
Coleção particular, Milão.



Percurso de leitura da imagem

Etapas do processo que caracterizam a leitura imagética



O que faz um elemento ser o que é? Quais os princípios que ordenam seu discurso no universo das coisas? Se levarmos em conta sua função em detrimento da forma talvez sejamos levados a um erro interpretativo, Marcel Duchamp (1889-1968), em 1913, já defendia uma observação não somente da função, mas da forma dos elementos que compõem nosso universo de valores onde o paradoxo das intenções normalmente é desafiado pela natureza da “não observação”, não no sentido sinestésico mas sim dentro de um conceito intrínseco, que nos permite entender o significado que está além da significação (Figura 3).

Estes *ready-made*, assim definidos pelo artista, transmutavam-se em obras de arte, na medida em que lhes eram atribuídos títulos, “escolhendo” este ou aquele objeto, por exemplo: uma pá de carvão retirada do mundo morto das coisas funcionais, e colocado no reino vivo das obras de arte deviam ser particularmente observadas: o olhar fazia com que se tornassem obras de arte, desafiando-nos para um entendimento das especificidades que compõem o universo das coisas.

Desejo ressaltar que a escolha destes ready-mades nunca foi ditada por consideração de prazer estético. A escolha baseava-se numa reação de diferença visual, independentemente de bom ou mal gosto... na realidade um estado de anestesia total (ausência de consciência).
(RICHTER 1993, p.114)

Não interessa a disjuntiva - ou objeto ou pintura - como não interessam as separações cristalizadas entre forma e vida, olho e espírito. O objetivo da observação é entender a estrutura compositiva da imagem e os elementos que elegem sua construção, atribuindo a esses um caráter formal e intrínseco na sua concepção.

O primeiro refere-se aos aspectos exteriorizados na imagem, aos princípios constitutivos em que se inscrevem, são eles o ponto, a linha, o plano, as cores e texturas. O segundo remonta aos aspectos interiores, estão situados nas camadas mais profundas, dentro da malha expressiva das imagens.

Todo objeto da percepção é constituído por uma unidade de cor e forma. As unidades de percepção visual (perceptemas) são compostas por elementos de cor e forma: os cronemas e os formemas. Os primeiros são todas as cores diferenciáveis, os últimos elementos geográficos-topológicos, como pontos, linha, áreas ou corpos. Formemas e cronemas se unem, então, em um signo visual, assim como, na língua, sujeito e predicado se unem em uma declaração sobre “objeto” e “qualidade”
(BENSE 1971, p.97)

Mas para que esse processo de observação seja tangível faz-se necessário um “desmembramento” desses elementos para análise.

Nesse sentido, a hierarquia da construção orienta e ordena o processo de composição da imagem e posteriormente de geração do sentido, primeiro a partir de uma análise constitutiva, define-se

1. *Ready-made*. O termo foi criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro ready-made, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (*Roda de Bicicleta*). O ready-made de Duchamp é a atribuição resultante de experiências intelectuais e não sensoriais. O seu sentido, encontra-se, portanto, no reconhecimento destas experiências, naquilo que a elas levou, e na compreensão do caminho para onde conduzem retirando o objeto de um contexto físico, isolando-o do seu ambiente usual. Duchamp afirma que os objetos não possuem um valor em si, mas que o adquirem em função do juízo de um sujeito e da validação conferida a eles pela definição de uma “autoria”.

ponto, linha, plano, cor e textura, para então realizar uma análise dos elementos intrínsecos que a completam.

Biedermann (1987) já defendia que o reconhecimento visual dos objetos reais é armazenado no cérebro a partir de uma descrição estrutural da sua composição, suas pesquisas apontavam que tal reconhecimento depende de um repertório de 36 unidades visuais mínimas. São os chamados componentes volumétricos (sólidos geométricos simples que compõem a imagem), por ele denominados *geones*. Assim como os fonemas lingüísticos, é possível descrever completamente esses *geones* por meio de imagens através de cinco traços distintos (curvatura, colinearidade, simetria, paralelismo, co-determinação)

Qualificação

Ao observarmos o mundo a nossa volta atribuímos sentido e funções aos elementos que o compõem, mas nem sempre o fazemos de acordo com aquilo que eles representam ou buscam representar. Um processo que nos permite dar significação ao nosso universo imagético e situá-lo num plano físico, imaginário ou conceitual.

Tal processo permite ainda que nos apropriemos de especificidades desse universo e as relacionemos de acordo com nosso código de valores e conduta. É dentro desse contexto que deslocamos a imagem para nosso universo conceitual e estabelecemos vínculos estéticos, relacionando-a com outras imagens. Assim, construímos um discurso que nos permite qualificar sua forma, dentro daquilo que consideramos adequado ou belo, procuramos encontrar na imagem aspectos que autenticuem tais escolhas. Por que essa e não aquela? Buscamos similaridade, regularidade, ordem, equilíbrio e harmonia, elementos que facilitem nossa leitura imagética.

A qualificação é um processo histórico, realizado pelo homem durante toda a sua existência e como tal não pode ser analisado desvinculado dos fatores que concorrem para sua construção. É resultante de um processo de interatividade que não pode ser construído solitariamente, qualificar significa também repensar as estruturas de determinado elemento, selecionando os aspectos que tenham alguma relação de similaridade entre si ou com o observador.

A qualificação passa a ser a etapa onde são constituídos os valores estéticos que estabelecemos na leitura da imagem, e onde o



real é desvelado, promovendo experiências que reafirmem a significação que aferimos aos elementos que compõem o universo imagético que nos rodeia, tornando inseparável a compreensão das experiências visuais do restante dos sentidos. Reordenamos e sistematizamos à todo instante os processos de leitura visual, adaptando-os à nossa conduta. É através da mimese e da análise das suas estruturas compositivas, que qualificamos a imagem buscando uma flexibilidade na compreensão das significações que sustentam tais princípios. Contribuindo, dessa maneira, para que as estruturas da linguagem visual não se distanciem de uma realidade comunicacional. Uma realidade que produza sentido, e que trabalhe a materialidade conceitual dos elementos, revigora a através do diálogo estético exposto pela qualificação dos signos que integram nosso universo imagético.

Nesse sentido, podemos afirmar que a nossa relação com a imagem tem como ponto de partida a geração do sentido que a experiência visual proporciona a partir da observação dos seus aspectos compositivos, e da aceitação, ou da não aceitação estética que determinado elemento apresenta.

A qualificação dos objetos se manifesta quando construímos (a partir do nosso código de valores) um referencial sobre os significados e significações da imagem, o que nos permite uma identificação do universo imagético que nos rodeia, vinculando aquilo que nos é familiar ou destacando a realidade que buscamos, e que nos permite entender o mundo através da leitura estética (o feio, o belo).

Essa situação possibilita a qualificação das intenções que toda imagem carrega em sua estrutura compositiva e que de certa forma nos remete a um processo de interação, investigação e organização da forma, que nos permite atribuir os valores filosóficos, culturais e modais à imagem.

A significação da imagem vai estar diretamente ligada ao “nível fundamental do conhecimento humano” quanto mais nos apropriamos das informações e saberes que o mundo nos oferece, mais significados atribuímos aquilo que observamos.

Esse eixo, conhecimento versus significação, é que vai determinar nossa relação comunicacional com o universo imagético onde estamos inseridos, e estabelecer vínculos de proximidade e apropriações, permitindo que possamos ver além daquilo que é apresentado e oferecido aos nossos olhos.



Interpretação

Interpretar o universo imagético que nos cerca é um processo de expressão pelo qual articulamos nossas experiências e as contrapomos com nossas interações com o mundo, o que nos permite reconhecer na imagem possibilidades de interferência e adaptação dos sentidos que suas estruturas compositivas inferem em nosso código de valores.

A possibilidade de a imagem comportar, além de sua materialidade icônica ou indicial, níveis simbólicos onde significados e conceitos se abram à interpretação (ou à criação de novos signos na mente do receptor) provém sempre de um modo de articulação com outras imagens. (SANTAELLA 2008, p.75)

Procuramos, a todo instante, semelhanças, elementos que afirmem especificidades dentro de um universo de identificações e que possam possibilitar a aceitação das estruturas que constroem determinada imagem, para isso estabeleceram prioridades, criando uma hierarquia de análise estética, determinando parâmetros que definam a ordem dos elementos estruturais que constroem a imagem; primeiro a cor, depois a forma, textura, cheiro e assim sucessivamente. A soma dessa análise é que determina dentro de um juízo estético o caráter do *belo*, pode-se dizer que este é o nível mais alto dentro dessa organização.

“o belo, ou o juízo sobre o belo nunca é inteiramente puro. À medida que na experiência o homem sempre se entrega à contemplação estética conforme seu estado de espírito momentâneo. Dessa forma o equilíbrio perfeito necessário à apreciação pura do belo, esse equilíbrio permanece sempre apenas uma idéia, que jamais pode ser plenamente avançada pela realidade. Nesta restará sempre o domínio de um elemento sobre o outro e o mais alto que uma experiência pode atingir é uma variação entre os dois princípios, formal e material, em que ora domine a forma e ora a realidade. A beleza na idéia, portanto, é eternamente uma e indivisível, pois pode existir um único equilíbrio; a beleza na experiência, contudo, será eternamente dupla, pois na variação o equilíbrio poderá ser transgredido por uma dupla maneira, para aquém e para além”(SCHILLER 1795, carta XVI, p.87)

Por conseguinte, buscamos entender as relações de organização e construção dos conteúdos que configuram sua forma, nos apropriamos das imagens que são oferecidas aos nossos sentidos diariamente. Integramos nelas códigos expressivos com base em nossas experiências cotidianas, organizamos e reorganizamos conteúdos estruturais dentro da imagem, significamos e re-significamos suas realidades e condições a cada olhar, abrindo assim possibilidades para entender que o significado das coisas é construído e pensado a partir da fruição, reflexão e ação.

De acordo com essa premissa o ato de interpretar a imagem pode ser considerado o desdobramento de um processo de observação e qualificação, que transmuta seus códigos expressivos e os adapta ao nosso universo comunicacional.

A imagem pode adquirir diferentes significados, que são construídos num processo singular de apropriação e desapropriação das suas estruturas compositivas. Retiramos da imagem aqueles aspectos que caracterizam sua significação e os re-adaptamos à nossa vivência, objetividade versus subjetividade, real versus imaginário, físico versus virtual. Elegemos o eixo dessas oposições como ponto referencial para entender os processos de significação das coisas. Enfim, reorganizamos e re-significamos a imagem através da nossa experiência estética.

Vale ressaltar que nenhum conceito é absoluto, nenhuma imagem está completa, irá sempre faltar a cor, a textura, o equilíbrio e a adaptação da forma, pois é nas entrelinhas do discurso imagético onde realizamos o diálogo com o universo.

É correto, entretanto, afirmar que a interpretação da imagem deriva de uma concepção de que a análise dos componentes das estruturas a exploração dos significados que relacionam sua significação com nosso universo de valores.

Não podemos negar que, para muitos estudiosos da expressão do pensamento e da comunicação humana, principalmente nos que estão comprometidos com a filosofia, que todo discurso imagético tem como finalidade delinear claramente as estruturas, significados e significações que toda imagem apresenta, apreendendo ou não a realidade. Isso significa a possibilidade de muitas leituras, já que muitas delas são determinadas pelos contextos em que as imagens se situam. Se existe uma lógica dentro do processo de leitura imagética, podemos dizer que ela não caminha pelos trilhos lineares da dedução, mas acaba sendo subjugada pela maleabilidade das hipóteses e teorias que as configuram.

Bibliografia

- BENSE, Max. 1971. *Pequena Estética*. SP, Perspectiva/EDUSP.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Mil Platôs Capitalismo e esquizofrenia* Vol. 4 Editora 34 Ltda. São Paulo. SP (edição Brasileira) 1997
- FIORIN, José Luis. 2008. *Em Busca do Sentido : Estudos Discursivos* : São Paulo : Contexto.
- GREIMAS, A-J. 1984. *Semiótica Plástica e Semiótica Figurativa*”, *In Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, n.4 Araraquara.
- MENEZES, Philadelpho. 1988. *Imagem / Cinema / Poesia. Revista de Semiótica e Comunicação*. PUC - São Paulo, v1, n.1, p.75.
- PASCHOALE, Conrado. 1988. *Alice no País da Geologia e o que ela encontrou lá. Revista de Semiótica e Comunicação*. PUC, São Paulo, v1, n.1, p.94-96.
- RICHTER, Hans Georg. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes: 1993
- SCHWARS, Roberto e SUZUKI, Márcio 1989. *A educação Estética do homem*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.
- SANTAELLA, Lucia e NÖRTH, Winfried. 2008. *Imagem: cognição, semiótica, mídia* : São Paulo : Iluminura.
- AVIAN VISUAL COGNITION, Setembro de 2001. Disponível em: <<http://www.pigeon.psy.tufts.edu/ave/kirkpatrick/default.htm>. Biederman, I. (1987). Recognition-by-components: A theory of human image understanding. *Psychological Review*, 94, 115-147.> Acessado em 19 de Outubro de 2010 às 23:30
- ENCICLOPÉDIA Itaú cultural, 30 de janeiro de 2008. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370> Acessado em 19 de outubro de 2010 às 22:16.



Normas para publicação

1. Objetivos da publicação

A Revista *Significação* – Revista de Cultura Audiovisual publica artigos dedicados ao estudo do cinema, do vídeo, da televisão, do rádio e das mídias digitais, pensando-os como um sistema diversificado de práticas e idéias que envolvem os seus processos específicos de reflexão, criação, produção e difusão. A partir de diferentes perspectivas teóricas, examina uma variedade de objetos audiovisuais com ênfase na sua constituição e existência empírica, ocupando-se das articulações poéticas, dos significados semióticos, das expressões estéticas, da crítica e da análise histórica.

Fundada na década de 1970, do número 13 ao 30 fez parte das atividades do Centro de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A partir do número 31 passa a ser uma publicação semestral vinculada ao programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. As edições de número 25 a 32 contaram com apoio do CINUSP “Paulo Emílio”, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo.

A revista *Significação* é semestral e aceita trabalhos originais e inéditos (de autoria individual ou coletiva) de doutores e pós-doutores, em sistema de fluxo contínuo. É possível aceitar textos de mestrados e doutorandos desde que em co-autoria com doutores. Para serem publicados, os artigos passarão pela avaliação de consultores *ad hoc*, pareceristas e Comissão Editorial, com integrantes do Brasil e do exterior, em sistema de avaliação cega (sem identificação de autoria).



Os artigos devem ser enviados para o email: **ppgmpa@usp.br**
No item assunto colocar: Submissão de artigo à revista *Significação*.

2. Condições para publicação

Todos os artigos submetidos serão avaliados e, caso aprovados, encaminhados para editoração. Os autores serão notificados sobre aceitação ou recusa do texto, ou receberão uma solicitação de modificação do mesmo. As modificações estão sujeitas a nova apreciação e submissão do artigo. Os textos enviados, além de ser inéditos, não poderão ser submetidos a outras publicações. O(s) autor(es) devem enviar um termo de cessão de direitos de publicação onde conste seu(s) nome(s) completo(s) e seu(s) endereço(s), sendo de sua responsabilidade obter e apresentar permissão para reproduzir imagens, ilustrações, tabelas, gráficos etc. Cabe também ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

3. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

- Título do trabalho.
- Nome(s) do(s) autor(es), sua titulação e local(is) de trabalho.
- Endereço(s) de email.
- Resumo (até 10 linhas) e palavras-chave.
- *Abstract* (até 10 linhas) e *key words*.
- Texto de 15 a 20 páginas, incluídos nesse limite o título, resumo, *abstract*, ilustrações, notas e bibliografia.

4. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Arquivo em programa word (.doc) ou compatível (.rtf), evitando o formato (.docx).
- Espaçamento simples, formato A4, fonte Times New Roman, tamanho 12.
- Texto corrido, sem tabulações, sem endentações e com “enter” (retorno) apenas no final de cada parágrafo.
- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo com o sobrenome do autor principal.

5. Ilustrações

(fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)

- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente, em arquivo separado, com as devidas fontes de referência, além da indicação, no texto, de seu local de inserção.
- Formato de digitalização em .tiff, .bmp ou .jpeg, com resolução mínima de 300 dpi.
- Largura mínima de 4,4 cm.
- A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.
- Para elaboração de gráficos, quadros e tabelas, dar preferência aos programas word e excel.
- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos, e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.
- De acordo com a lei de direitos autorais, as fotos e desenhos devem vir acompanhadas dos nomes de seus autores. Em caso do(s) autor(es) não ser(em) o(s) mesmo(s) autor(es) do artigo, os primeiros devem assinar uma autorização para publicação, ou o(s) autor(es) do artigo devem se responsabilizar (por escrito) pela publicação. Isso não se aplica a imagens antigas cujos direitos autorais já expiraram.

6. Notas de rodapé

(somente as explicativas)

Exemplo:

Certo

1 Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de ...

Errado

ESTRADA, Santiago. Previdência Social e Complementar e os Mercados Comuns. p 13. (trata-se, neste caso, de uma citação referencial)

7. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano. Um(1) autor: (Wenth, 1998); dois(2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três (3) ou mais autores: (Harris et al., 1998).
- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas no corpo do texto, logo após o trecho citado.
Exemplo:
(Kelsen, 1979, p.91).
- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em parágrafo específico.

8. Bibliografia

A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com as normas ABNT.

////////////////////////////////////



Significação

Revista de Cultura Audiovisual

33

USP

CCA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

On Globalization

Charles Hanly

Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina

Arlindo Machado

Por una praxis de archivo para las artes tecnológicas
experimentales en América Latina

Jorge La Ferla

Uma poética entre a transensorialidade e a correspondência

Patricia Moran

Imagens Técnicas e Distopias.

A Sociedade Programada no Pensamento de Vilém Flusser

Milton Pelegrini

Paul Strand y las paradojas de la modernidad americana

Vicente Sánchez-Biosca

Sex and the City: o protagonismo feminino na pós-modernidade

Roberto Ramos

A imagem e sua construção a partir da hierarquia de leitura
das suas estruturas compositivas

Wilmar Gomes de Souza