Investigación y Coordinación del Proyecto:
Juliana María Agudelo Holguín

Asesor:
José Omar Valbuena

Diseño y Diagramación:
Ana Lozano

Corrección de Estilo:
Juan Sebastián Arciniegas

Concepto Gráfico:
Juliana María Agudelo Holguín
Ana Lozano

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Academia Superior de Artes de Bogotá
Facultad de Artes Plásticas y Visuales
Bogotá - Colombia
2007.



Los de Arriba

Tesis.

Juliana María Agudelo Holguín
Asesor: José Omar Valbuena

Universidad distrital Francisco Jose de Caldas
Academia superior de Artes de Bogotá
Facultad de Artes Plásticas y visuales.
2007

Objeto de la investigación, Antecedentes y Justificación 5

I.Introducción
II.El arte como función social.
1. El papel del artista comunicador
2.Expresión propia
III.Creación y recreación de la realidad
1.Creación de mundos
2.Los límites se disuelven
3.La televisión y los límites de la verdad: manipulación
IV.La búsqueda del no olvido en un país sin memoria
1.Del eterno sufrimiento a la eterna indiferencia: ojos que no sienten corazón que no ve.
2.La no memoria en un país sin recuerdos

Conceptualización 19

I.El arte y sus maneras de ser. Cambio semántico en la producción artística contemporánea.
II.El audiovisual: Ficción
1.De la fotografía al cine: El cine como impronta de un suceso
2.Acontecimientos contados sin trasfondo dramatúrgico
3.Ficción teatral con un solo punto de vista
4.La ficción narrada: apropiación de un nuevo lenguaje
5.Rusia: de las narrativas literarias al cine como lenguaje
III.Vanguardias
1.Expresionismo: personajes monstruosos y miedo como reflejo de la desolación de un pueblo
2.Neorrealismo: denuncia social, la tragedia de un pueblo
3.Nueva Ola Francesa: la fractura de las reglas en el cine
IV.Articulación del audiovisual y las artes plásticas
1.Surrealismo: el audiovisual como soporte matérico del subconsciente
2.Video arte: El fluido de las imágenes, caos e improvisación
3.Fluxus
V.La No Ficción
1.El Documental
2.Nacimiento
3.Robert Joseph Flaherty
4.Denis Arkad'evic Kaufman: Dziga Vertov
5.John Grierson
6.Jean Vigo y el documental social

VI.Límites disueltos
1.El falso documental
2.Algunos referentes

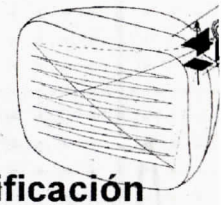
Núcleo y desarrollo del proyecto. 51

I.Pre producción. Diseño estructural del relato
1.Story line
2.Sinopsis
3.Tratamiento audiovisual. Propuesta de dirección
4.Perfil de personajes
5.Propuestas por departamentos
a.Fotografía
b.Arte
c.Sonido
6.Desarrollo del guión
Ver "Versiones del guión" en formato digital. DVD "Anexos"
7.Guión cuarta versión
8.Soporte de Investigación
a.Artículos de prensa que sustentan la investigación: ver "Artículos" en formato digital. DVD "Anexos"
b.Muertes de Manuel Marulanda Vélez (Tirofijo)
9.Diseño de Producción
a.Cronograma
b.Presupuesto
Ver "Diseño de producción - Presupuesto" en formato digital. DVD "Anexos"
c.Plan de grabación
Ver "Diseño de producción - Plan de grabación" en formato digital. DVD "Anexos"
d.Texto de entrevistas
Ver "Trabajo con actores" en formato digital. DVD "Anexos"
10.Ficha Técnica y Artística
II.Producción
1.Material de apoyo creativo
a.Referencias por departamento (arte, fotografía y sonido)
Ver "Referencias" en formato digital. DVD "Bitácora de realización: Los de Arriba"
b.Casting de Personajes
Ver "Casting" en formato digital. DVD "Bitácora de realización: Los de Arriba"
c.Puesta en escena
Ver "Fotofija" en formato digital. DVD "Bitácora de realización: Los de Arriba"
2.Material producido hasta la fecha: entrevistas y tras escena
Ver "Los de Arriba" en formato digital. DVD "Bitácora de realización: Los de Arriba"

Conclusiones y Proyección 73

I.Conclusiones
II.Proyección

Bibliografía, webgrafía y filmografía 19



Objeto de la investigación, Antecedentes y Justificación

I. Introducción

Mi propuesta de trabajo de grado surge a partir de una investigación teórica sobre el contexto de guerra en nuestro país motivada por la extraña desaparición de dos de los personajes más importantes del conflicto armado en abril de 2004.

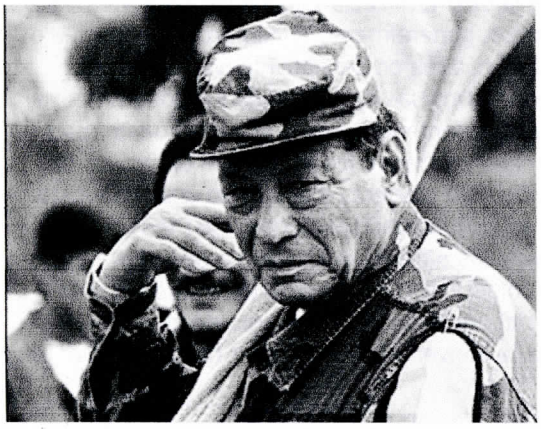
Carlos Castaño, comandante de las AUC, y Manuel Marulanda Vélez, comandante de las FARC, fueron dados por muertos coincidencialmente en un momento en el que los acuerdos de paz con la guerrilla habían fracasado y se empezaba a hablar de la Ley de Justicia y Paz para la desmovilización de los paramilitares. Esta extraña situación política, generalmente encubierta por los medios masivos de comunicación, o mejor, desplazada por hechos de menor importancia (como noticias de farándula y moda), me hizo reflexionar sobre la preocupante amnesia que sufre nuestro país y sobre la gran influencia que tienen los medios en el arraigo de esta grave situación. De esta manera es que hago una propuesta de creación artística en la que busco evidenciar de manera irónica estas circunstancias a través del lenguaje que utilizan los perpetuadores del problema, con esto quiero decir que a través del lenguaje audiovisual pretendo mostrar como de manera simple se puede llegar a convencer y manipular la realidad hasta suplantarla.

La hipótesis principal se desarrolla entonces a partir de la indagación en la manipulación de los medios de comunicación y cómo estos influyen en la pérdida de la memoria histórica y cultural de la población tratada como espectadores o público; y cómo esta influencia de los medios puede tener un papel fundamental en la desaparición de Carlos Castaño y Manuel Marulanda Vélez (Tirofijo).

El resultado final de mi trabajo es un Falso Documental, titulado por ahora "Los de Arriba", cuya tesis principal está enmarcada en un contexto histórico en el que se muestran las múltiples desapariciones de Castaño y Tirofijo a lo largo de la historia de nuestro país concluyendo con la última desaparición, precisamente en abril de 2004, en la son aducidos teóricamente por extraterrestres.



Imágen 1: Carlos Castaño, Lider de las Autodefensas Unidas de Colombia.(AUC)



Imágen 1: Manuel Marulanda Vélez, alias:Tirofijo. Lider de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)

II. El arte como función social.

1. El papel del artista comunicador

Como lo mencioné anteriormente en esta nueva era del arte contemporáneo es fundamental el papel del artista como un canal de comunicación. No solo por la postura del arte mismo sino, a la vez, y lo que es más importante, por su responsabilidad frente a lo que se dice.

El artista contemporáneo ya no es visto más como el genio aislado del romanticismo, sino que ahora desde una nueva postura de la crítica de arte, se analiza, se descubre y reinterpreta su obra desde su contexto de creación, lo cual implica a la historia, la trama social, las influencias y porque no, a la vida cotidiana, la relación directa del artista con su entorno, algo que cabe destacar.

Al respecto dice Natalia Gutierrez apoyando su tesis de la crítica de arte contemporáneo partiendo de la comunicación directa con el artista en las palabras de Richard Rorty de su libro Contingencia, Ironía y solidaridad.

"No hay nada por debajo de la socialización, que defina lo humano. Dicho de otra manera, la experiencia y la conciencia personal de la historia es lo único que separa al pensamiento de la búsqueda de conceptos absolutos. Los pensadores que intuyen estos cambios son irónicos, porque entienden que sus ideas fundamentales no están construidas sino con el tiempo que les tocó vivir; con el azar de sus circunstancias"[1]

De esta manera es que no sólo desde la posición de la crítica se debe reflexionar sobre la fuente, o fuentes, del nacimiento de la obra; sino a la vez, el artista debe considerar qué lo permea en la creación, pues estas voces que rondan tras la obra son las que

generalmente quedan en el subconsciente del receptor.

Y es precisamente lo que queda en el espectador lo más débil y peligroso del papel del arte, y más, si se sabe que se puede decir algo a través de este medio. No es el papel del arte ser contestatario o ser un denunciante político, pero si se debe tener en cuenta su protagonismo en la conmoción estética, un papel que quiere hacer un llamado de atención al que lo ve. No se trata de hacer del arte un discurso político formal, simplemente de mover y remover a través de los sentidos.

Se comunica lo que se siente, se comunica a partir de la experiencia y de lo que se vive, es por esto que es fundamental la conciencia en la creación, pues el artista es el moderador de sus propios pensamientos que inevitablemente afectan al receptor.

2. Expresión propia

En este contexto nos movemos los nuevos artistas, en la libertad de creación dando importancia más a la idea que al medio. El papel de comunicador del artista plástico es el canalizador principal para el entendimiento de las nuevas tendencias, sin ello, desde un punto de vista subjetivo, no existe motivación para la creación.

El artista como comunicador es un ente multidiciplinario que indaga en todas las áreas del conocimiento para dar origen a la idea. Entre ellas se encuentra la revisión de la Historia como materia de conocimiento y sus diversas posturas del tratamiento en el orden y clasificación de los sucesos, usualmente contradictoria y confusa. La historia como materia de conocimiento ha tenido una evolución a través del tiempo que nace en las cavernas, con los dibujos de los bisontes tan renombrados que nos cuentan datos sobre las vidas de estos pueblos arcáicos; pasando por la tradición oral que nos ofrecían bufones y juglares en el medioevo, y que aún es conservada por algunos de nuestros pueblos indígenas, para llegar mas adelante , ya en el siglo XIX al materialismo histórico, término acuñado por Marx a su forma dialéctica de ver la historia.

De esta forma la historia podría definirse como una manera de "imaginar" y contar el mundo, y por lo tanto, enmarcada por un tiempo y un lugar, por una sociedad y una geografía específica que proponen ver las cosas desde tal o cual punto de vista.
Este análisis que propone al artista como comunicador en un marco de la Historia, del artista como comunicador histórico (si se puede decir de este modo) se da en el contexto que da Eliseo Verón en su libro La Semiosis Social Fragmentos de una Teoría de la Discursividad. El expone una forma de ver la historia, de ordenar los hechos en el mundo, de manera objetiva y ecuánime, no ya refiriéndose a los autores de los hechos, algo de lo que se quejo Marx constantemente: que la historia era escrita por los vencedores; si no mejor, retomando los hechos en sí, viéndolos como Verón los llama: textos, textos complejos y discursivos que tienen raíces ideológicas en sí y un entramado de circunstancias que los atraviesan.

En este contexto, de manera reflexiva, la historia se diluye y entra en el terreno del olvido. La historia más que hechos se transforma en mitos lejanos.

El artista como comunicador tendría entonces una función fundamental de compromiso social y cultural, que radica en mostrar la otra cara de la información de la postura histórica tradicional, por medio de la utilización del documento, transformándose en etnógrafo (parafraseando a Hal Foster en el Retorno de lo Real).

Juan Fernando Herrán lo expone de la siguiente forma: "Mi discusión sobre la utilización del documento no sólo radica en la proyección que se le da a la información sino que considero imprescindible subrayar que el artista, aún trabajando a partir de imágenes de la realidad inmediata, desacelera el ritmo de los acontecimientos, analiza y reflexiona sobre los hechos"[2] Es esta reflexión es uno de los ejes trasversales de la investigación presente en este trabajo de grado que propone una nueva mirada de los hechos históricos de importancia para la evolución y cambio de un país, un punto de vista diferente al del historiador, el reportero gráfico, el antropólogo o el periodista.

La nueva producción del artista plástico en el ámbito contemporáneo es incluyente al mostrar y hacer uso de elementos que no aparecen necesariamente en la fuente. Casi siempre existe contradicción en la información, sin embargo nunca

1. Gutiérrez, Natalia, Cruces: Arte: Artista: José Alejandro Restrepo, Ed. IDCT, Bogotá, 2000,p. 30.

nos preguntamos el porque de ésta. Esta inseguridad frente al bombardeo de hechos reales que nos ofrecen lòs Mass Media, dados como reales solo porque se difunden a través de este canal, da origen a mi duda y mi indagación sobre la manipulación de la información y las consecuencias que tiene ésta en el estado de estancamiento y recurrentes incursiones en los mismos errores que tiene nuestro país.

A manera de conclusión cito a Román Gubern:

"En efecto, en nuestra sociedad mediática las imágenes certifican la realidad y, si no hay imágenes, nada ha sucedido y nadie se inmuta"[3]

III. Creación y recreación de la realidad

1. Creación de mundos

En la creación artística se hace una libre elección de los elementos narrativos que se traducen en la sintaxis de la obra, viendo a la obra como un nuevo mundo.

Nelson Goodman plantea toda una teoría de la creación de mundos y al respecto dice: "No hablamos ahora de múltiples alternativas posibles a un único mundo, sino, por el contrario, de múltiples mundos reales, y la pregunta subsiguiente atañirá a cómo interpretar términos tales como real, irreal, ficticio o posible"

La premisa fundamental es que no existe un solo mundo, sino múltiples mundos y múltiples versiones de estos mismos. Meterse esto en la cabeza es bastante difícil después de escuchar muchas propuestas absolutistas que buscan reducir el mundo a la unidad, a la generalidad basados en criterios de verdad, realidad y razón.

Y es así que mi cuestionamiento nace en esta afirmación, ¿no es el cine argumental la creación efectiva de múltiples mundos reales? , pero además ¿que les permite ser reales o no?. Pues la realidad no radica en criterios absolutistas, radica en marcos de referencia en los cuales se basa tal o cual mundo. Por esto es que es bastante valido que como espectadores tomemos como reales mundos como el planteado por Amenabar en

2. Herrán, Juan Fernado, Proyecto Pentágono:Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia, Introducción. Ed. Equipo Proyecto Pentágono (impreso por: Imprenta Nacional de Colombia), Bogotá, 2000, p.19.

"Abre los ojos" o el de los hermanos Wachowski en "Matrix", o mundos no tan alejados como el del "Ladrón de Bicicletas" película fundamental del neorrealismo italiano de Vittorio de Sicca.
Porque en el cine, en la creación de una película, se plantea de antemano un marco de referencia que tiene que ver con tiempo, espacio, forma de narración, color, luz y demás componentes, que no tienen ya que ver con un patrón de realidad sino de verosimilitud y coherencia interna, que a la vez hacen referencia al mundo cotidiano. Entendiendo el mundo cotidiano por el que tenemos sentado comúnmente como "mundo real", el mundo en el que vivimos.

El peligro de la creación de mundos se desencadena cuando se tienen estas herramientas de la ficción para la creación de la no ficción, para mostrar ya no una recreación de la realidad si no la realidad por si misma.

Así como en los procesos de creación artística se hace una libre elección de los elementos que se traducen en la sintaxis de la obra, en la creación de los mensajes que transmiten los medios de comunicación existe esta opción, hablando mas del audiovisual que de cualquier otro medio, porque no olvidemos que el lenguaje televisivo se toma prestado del cine, el séptimo arte.

El lenguaje audiovisual ha creado símbolos de verosimilitud que fundamentan la realidad del relato, aunque sabemos que al ir al cine comercial vemos una historia inventada por alguien, estos códigos lingüísticos hacen que apropiemos las historias por medio de la identificación.

Sin embargo podría llegarse a pensar que esta creación de mundos que nace en el cine se basa solamente en la oferta de entretenimiento si se piensa al cine como una industria y no como un arte, cosa que comúnmente se hace, y que no tiene ninguna validez desde un punto de vista goodmaniano, sin embargo para él el único sentido no trivial en el que puede decirse que hay muchos mundos es en el que "muchas versiones de mundo tienen importancia e interés por sí mismas" y esto a mi modo de ver le da sustento al argumento del cine de ficción como creación de mundos y como arte en sí mismo, pues en este sentido nos imbuimos en el sustento de los mundos: las funciones de los símbolos y de los sistemas simbólicos.

3. Gubern, Román, El Eros Electrónico, Cap. II La Cultura del Espectáculo. Ed. Taurus, Madrid, 2000, p. 21.
4.Goodman, Nelson. Maneras de hacer mundos, cap1. Palabras, trabajos mundos, Ed. Visor distribuciones, Madrid, 1990. p.19.

Es así como comprendemos que el sistema de símbolos es el que le da sentido y sustento a toda creación de mundos "Podemos concebir palabras sin un mundo, pero no podemos concebir un mundo carente de palabras o de otros símbolos"[5], para hacer una analogía con el cine podemos concebir imágenes sin película, pero no podemos concebir una película carente de imágenes o de otros símbolos (como lo pueden ser el sonido, la luz, el color o el montaje) y así mismo esta creación de sistemas de símbolos es el que le da validez al arte.

2. Los límites se disuelven

La unidad simbólica del lenguaje fílmico son las imágenes, o los planos si se quiere ser más específico, así como las palabras son la unidad simbólica de una lengua. Pero estas unidades no serían una producción artística si no son ordenadas y si no se configuran a través de intenciones creadas desde el lenguaje fílmico.
Estas intenciones del realizador, o por que no del artista, son las que están detrás de la creación y las que delatan la delgada línea entre realidad e irrealidad. Las imágenes son manipulables, demos esto por sentado, y la tecnología acrecentó esta labor, es por esto que las imágenes que son organizadas por un patrón sintáctico como el que vimos anteriormente se vuelven verosímiles y en consecuencia reales. Con esto quiero decir que los relatos que asumimos como reales, como los noticieros o los documentales, también son susceptibles de manipulación, y aún de mayor manipulación que un relato de ficción.

Pues la ficción la asumimos como tal, pero la realidad no puede ser asumida como relato de ficción porque en esta instancia se rompen las barreras entre la creación artística y la información.

3. La televisión y los límites de la verdad: manipulación

"Los antropólogos de la vida cotidiana han observado con razón que el televisor ha pasado a sustituir, en la estructura del espacio hogareño, el lugar y la función de la antigua chimenea. Antaño la familia se congregaba en torno a ella y focalizaba su mirada en las llamas. (...) Pero la pantalla del televisor, con su luz fría, ha pasado a reemplazar el

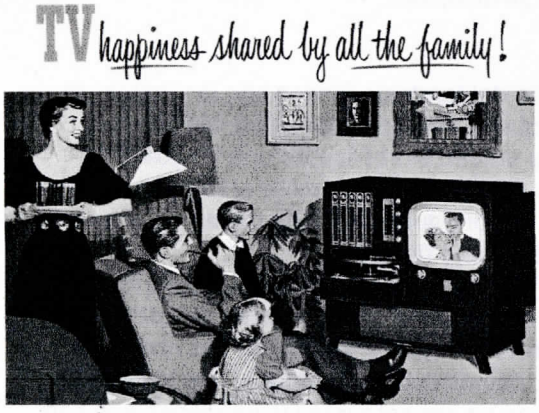
5. Goodman, Nelson, Maneras de hacer mundos, Cap. 1 Palabras, trabajos mundos, Ed. Visor distribuciones, Madrid, 1990, p.24..

foco ígneo de la chimenea en el corazón de la familia y a imponerle sus temas de conversación despersonalizados." [6]

Román Gubern

Muchas veces no es claro que el desarrollo y generalización de los medios de comunicación es un acontecimiento reciente; nuestros abuelos y muchos de nuestros padres tuvieron una infancia sin televisión, pero hoy en día la televisión no falta en ninguna familia, incluso en los estratos más bajos.

La televisión, el cine, la radio, la prensa y revistas han experimentado un vertiginoso avance y crecimiento en las últimas décadas, y una de las razones que lo han impulsado es la enorme influencia que tienen estos medios de comunicación en las personas. En los países con regímenes políticos autoritarios, el primer objetivo político es controlar los medios de comunicación, cosa común en nuestro país; por ejemplo el último golpe de estado militar en España, las fuerzas militares, además de ocupar el Parlamento, tomaron por la fuerza los estudios de RTVE. Esto nos mostraría que en el mundo postcapitalista el que controla los medios de comunicación controla la sociedad.



Imágen 3: Propaganda para Motorola TV (1951)

Hitler decía al respecto:

"Algo me impulsó a comprar el periódico Arbeiterszeitung - El diario del Trabajador, en una tienda de tabacos, y me puse a leerlo. Haciéndolo me dí cuenta cómo las masas son embaucados con falsas interpretaciones: ningún recurso es demasiado bajo, con tal de poder mentir. Estos periodistas eran verdaderos virtuosos en el arte retorcer los hechos y de presentarlos en una forma engañosa. La literatura teórica fue pensada para los papanatas intelectuales que pertenecen al centro y, naturalmente, a las clases altas. La propaganda del periódico está hecha para las masas. Una vez que se entiende el funcionamiento de este sistema colosal para envenenar la mente popular, solamente un tonto podría culpar a las víctimas de ella" .[7]

Es indudable la influencia y el poder que ejercen los medios de comunicación y es indudable también que muchos utilizan precisamente ese poder como medio transmisor de sus ideas. En esto consiste la manipulación de los medios de comunicación: es una influencia indirecta, sutil, que pretende transformar al hombre

6. Gubern, Román, El Eros Electrónico, Cap. 2 La Cultura del Espectáculo,.Ed. Grupo Santillana S.A., Madrid, 2000, pp. 21-22.

sin atacar directamente su voluntad o su libertad. La manipulación es una acción que actúa por ocultamiento.
En lo referente a la manipulación de la información, y el periodismo como directamente relacionado, hay opiniones muy diversas como: El periodismo es la manipulación de la información. Sin embargo el sistema mixto de información, público y privado, hace plantearnos si hay más manipulación en los medios de titularidad pública o en los de titularidad privada.

Los medios de comunicación públicos son normalmente menos manipulables que los privados, pues al saberse qué poder hay detrás de ellos, son más fácilmente controlables. Al contrario de los medios privados en los que se invierten grandes sumas de dinero a fondo perdido siendo dudoso que lo hagan por intereses puramente comunicativos. Por último llama también la atención la realidad de la "tele-basura" que paradójicamente es la que demanda, exige y consume gran parte de la audiencia.

"En nuestro país el control de los medios se ve influenciado por posiciones políticas de los dueños de los medios, Ardila Lule y Santodomingo, que además son dueños de las grandes empresas y así mismo canalizan e influencian la información según su conveniencia.

Se puede distinguir dos tipos de manipulación; la manipulación natural y la intencionada. Por ejemplo, podemos hacer referencia a la manipulación por las connotaciones subjetivas de las palabras más allá de los hechos, recordando por ejemplo como ante el caso del enfrentamiento bélico "palestino-israelí"; ante la muerte de un soldado israelí se decía "soldado asesinado", mientras que en el caso de un soldado palestino se decía "soldado abatido" cuando ambos países estaban igualmente involucrados en un estado de guerra." [7a]

Las fuentes de noticias no son los numerosos medios de comunicación a los que accede la población sino un contado número de agencias que ya no es que digan lo mismo, sino que llegan a decirlo con las mismas palabras. Por último, cabe expresar la preocupación social por la conformación de la mentalidad de los jóvenes con "distracciones" tales como las drogas y la música de moda a través de los medios de comunicación. Es así que no toman conciencia del problema del presente y del futuro cosa que los haría "estallar" ante la realidad de un gran desconcierto.

7. www.google.com, www.monografias.com/trabajos17/mi-lucha/mi-lucha.shtml. Hitler, Adolf, Mein Kampf.
7a. www.google.com ,www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/primerasideas.htm, Martínez, Enrique, Las Primeras Ideas del Cine, Dependencia de la imagen o libertad de expresión.

Es más que claro que existe manipulación de la información pero recordando que en última instancia, el lector tiene la libertad de tomar lo que le interese y dejar lo que no le interese.
Se podría decir que existen dos tipos de manipulación:

- Una manipulación técnica impuesta por la rutina periodística, en el sentido de que un periodista trabaja en unas condiciones materiales dadas, un formato dado, ya sea un límite de espacio en un diario o de tiempo en radio o en televisión, que implica hacer un primer filtraje, un primer resumen de la noticia. Además existen unas limitaciones empresariales impuestas por los intereses económicos y políticos de la empresa de comunicación, cosa que influye en mayor o menor grado en las informaciones que dan, su contrapartida está en el hecho de que es conveniente contrastar los distintos medios de comunicación para tener un punto de vista más amplio.

- Una manipulación en las propias fuentes, pues en un periodismo ideal el periodista iba al lugar donde había tenido lugar los sucesos, en estos momentos hay una gran proliferación de gabinetes de información y gabinetes políticos que constantemente están asaltando a los medios de comunicación. Noticia no sólo es lo que se produce sino lo que estos medios están intentando colocar dentro de los medios con técnicas de relaciones públicas frente a las que el periodista tiene que ser cauteloso pues estos gabinetes lo que intentan es colocar su producto. Otro ejemplo de manipulación en las fuentes son las noticias científicas. Antes, los descubrimientos científicos eran publicados única y exclusivamente después de haber sido aprobados por toda la comunidad científica, ahora el científico, al mínimo descubrimiento, convoca una rueda de prensa para ganarse el apoyo de la opinión pública pues las subvenciones de las instituciones dependen en gran medida de ello.

La última manipulación depende de los periodistas. Los hay honestos, incautos, competentes, comprados a sueldo, ideólogos que quieren transformar el mundo desde su punto de vista. Para combatirlo se intenta que haya gente responsable en la cúpula del medio, además que se supone que el lector no es tonto.

IV. La búsqueda del no olvido en un país sin memoria

1. Del eterno sufrimiento a la eterna indiferencia: ojos que no sienten corazón que no ve.
Donde ya no se puede, o se cree no poder hacer nada ante una realidad que aparentemente no tiene vuelta atrás, no queda más que seguir viviendo. Es bastante difícil tener un duelo eterno, que no termine, que el llanto continúe sin cesar, en un país lleno de tragedias.

El hecho de seguir viviendo y no mirar atrás tiene una función paleativa en la comunidad, donde cada 10 años se formatea el disco duro. Ya no recordamos lo que vivieron nuestros abuelos, apenas podemos con nuestras penas.

Viviendo sedados no tenemos más que subsistir en un mundo provisto de reglas, publicidad y seres encargados de mantenernos con los ojos cerrados. Y es ahí donde los medios de comunicación como la televisión, prensa y radio, tienen la función de llevarnos hacia donde sea mas conveniente estar, todo ligado en una doble moral en donde la línea que separa la fantasía de realidad es cada vez mas pequeña.

El alivio visto desde la psicología de masas hace del olvido el remedio más próximo a la violencia

2. La no memoria en un país sin recuerdos

"En un pequeño municipio de la Costa Atlántica de nuestro país existe un paraje en el que hay un árbol sembrado hace cientos de años. En algún momento de la Colonia, de una de sus más fuertes ramas fueron colgados unos cuantos indígenas rebeldes al sometimiento español, seguramente pertenecientes a una de las tribus Caribes, cuyo carácter indómito no pudo ser doblegado por los conquistadores. La tragedia quedó en el silencio y al pasar las décadas su recuerdo se debilitó en la memoria colectiva.

Hace pocos años, varios campesinos aparecieron muertos a la sombra del mismo árbol. Habían sido asesinados por un grupo paramilitar que cumplía las órdenes de un terrateniente de la región.

8. www.google.com, http://www.desaparecidos.org/colombia/galeria/comple.html, Cepeda, Iván y Girón, Claudia, La Galería de la Memoria.

quien planificó la masacre para quedarse con sus tierras. En ese lugar de muerte, como en muchos otros de nuestra geografía, aún hoy no existe un monumento que narre los episodios de la violencia, que sirva de testimonio para la memoria de nuestra sociedad frente a los crímenes de lesa humanidad con el fin de que éstos no vuelvan a repetirse."[8]

La tradición del pasado perpetuadora de la historia a través de la conversación familiar, la oralidad de los narradores públicos, los manuscritos, los ritos religiosos, entre otras manifestación de la comunidad, se ha disuelto en la mediatización de la información. Las palabras y las imágenes han venido perdiendo su significado raizal y de esta forma la memoria se diluye en el olvido.

El problema radical surge en las manos de los que organizan los hechos para ser contados, pues los dueños del poder, los mismos dueños de los medios, manejan a su antojo los hechos desde su perspectiva histórica. Es un problema político por excelencia, pues este elitizado grupo moldea la memoria histórica de las generaciones futuras y aseguran su modelo de sociedad deseado. George Orwell, en 1984 decía al respecto "quien controla el pasado, controla el futuro; quien controla el presente controla el pasado". [9]

Por el contrario de lo que sucede en nuestro país, en el que la

9. www.google.com, http://www.netcharles.com/orwell/ext/162.htm (libro en línea), Orwell, George, Nineteen Eighty-Four, Ed: Secker and Warburg, Londres, 1949.

preservación de la memoria histórica y cultural se deja en tercer plano, en algunas sociedades de América Latina se han creado movimientos de diferentes disciplinas en pro de la conservación y la apropiación del pasado. En Colombia este proceso se ha intentado pero bajo la lupa de esferas elitistas y, por lo tanto, excluyentes y antidemocráticas.

I. El arte y sus maneras de ser. Cambio semántico en la producción artística contemporánea.

"En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte." [10]

Desde inicios del siglo pasado ha surgido un fenómeno al interior del mundo del arte que ha transformado la visión del mundo a sí mismo. Nos hemos preguntado ¿qué es arte?, cuales son los limites de la expresión artística, cuáles sus fronteras.
Como se ve en la obra de Marcel Duchamp, el arte ya desde hace varias décadas parece querer decirnos: esto no es arte. Pero ese arte que se vende como no-arte y hasta como anti-artístico es

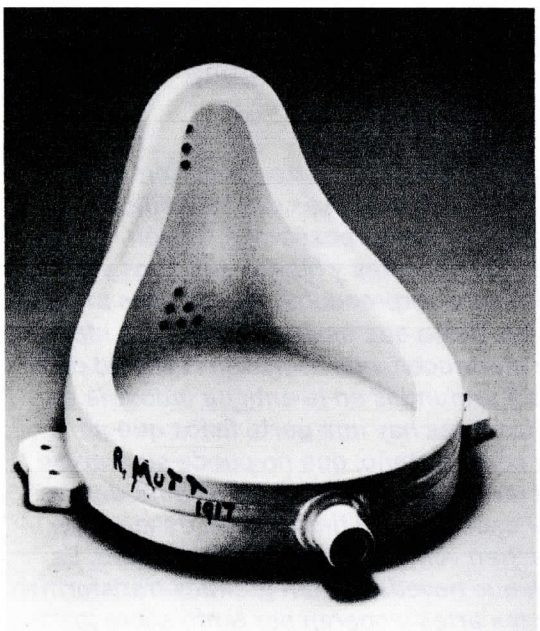
10. Valery, Paul, Pièces sur l'art, La conquête de l'ubiquité, Edición electrónica del texto tomada de Euvres, tome II, Pièces sur l'art, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, 1726, pp. 1283-1287,Éditions du Tambourinaire, 1928, p.3. http ://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
11. www.google.com, http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_084_18.pdf.Golvano, Fernando, Redes, Campos y Mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo, En: Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS en línea),No. 84, Madrid, Oct-Dic 1998, p.297.

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS

lo que vemos consagrado como tal en museos, en galerías, en colecciones particulares, en subastas y hasta en alguna olvidada página de internet.

El siglo pasado y lo poco que llevamos de este nuevo han bastado para darle un vuelco a la representación pictórica, para transformar las nociones de espacio y tiempo en el arte, para poner en cuestión las tradiciones en el uso de técnicas, materiales y soportes.

El siglo pasado tuvo el placer de presenciar declaraciones de muerte de la pintura y del arte, a amenazas incendiarias contra los museos. De alguna manera se cumplió el vaticinio de Mondrian, quien en los años veinte anunciaba la llegada de "un día en que nos será posible dejar a un lado las artes que hoy conocemos".[11] Libertad de técnicas, de estilos, de medios expresivos, de temáticas, definen los perfiles actuales del arte. Todo parece posible y, a su vez, todo parece envejecerse con demasiada rapidez como para detenernos a observar atentamente.

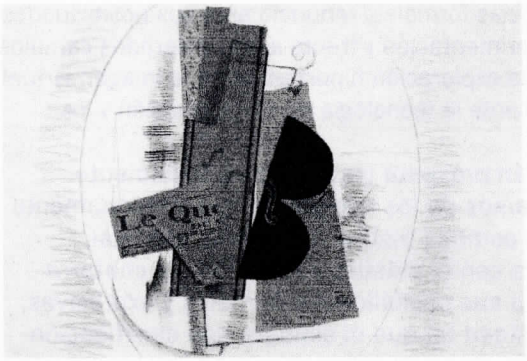


Imágen 4: Fountain, Marcel Duchamp, Ready Made. 1916 - 1917,

Hoy, al igual que los perplejos espectadores del urinario de Duchamp, seguimos preguntándonos ¿es esto arte? ¿QUÉ ES EL ARTE? Y, también: "¿Por qué algo es una obra de arte cuando algo exactamente igual a ello no lo es?". Esta pregunta es efímera, no se puede responder porque el arte avanza cada segundo, cada segundo se transforma para dar un nuevo significado.

Si miramos el camino andado por el arte durante el siglo XX, podríamos dar cuenta del vértigo de estas mutaciones, cambios y asimilaciones, que hoy colocan a nuestro tiempo entre la confusión y la euforia. Vivimos el arte como un archipiélago de ismos y de estilos, como un espacio donde sólo es posible la pluralidad, el eclecticismo. También un ámbito dominado por la necesidad incontrolable de cambiar a como dé lugar, de innovar, de profundizar la tradición de rupturas instaurada por las vanguardias llamadas históricas.

Los artistas de comienzos de siglo retomaron a sus antecesores, en términos de una ruptura con los modelos de expresión creadora. Liberados del yugo que imponía la función imitativa del arte, en parte gracias a la fotografía, se abrieron entonces los caminos de la representación, con los intentos de la abstracción y el abandono de la realidad "objetiva" como instancia validadora del arte.



Imágen 5: Violin and Pipe, Georges Braque, Collage, 1913.



Imágen 6: Campbell souop cans, Andy Warhol, Polímero/ tela, 1962

Las fronteras de las artes plásticas se desvanecieron en el aire. Formas de expresión tradicionales: pintura, escultura, dibujo, se redujeron a simples convenciones calificadoras y ni siquiera sirven actualmente para organización de una exposición. De la misma forma sucedió con los estilos, cuya forma clasificadora se disolvió para dar paso a una multiplicidad de nuevas expresiones, cuyos límites transgredidos entre si son capaces de alcanzar otros medios de expresión social y hasta de la vida cotidiana.

El siglo pasado asistió a una verdadera revolución del objeto artístico y, por tanto, de la obra artística y de su estatuto de objeto casi de culto. Los objetos cotidianos y de desecho pasaron a tener un carácter artístico al ser transformados por Pablo Picasso y Georges Braque, hasta alcanzar su grito de victoria con Marcel Duchamp y sus ready-made, una ironía contra la generalización del gusto burgués, un atentado contra las categorías convencionales de la obra artística.

El tiro de gracia lo darían tendencias como el Pop-Art, al introducir una sucesión de expresiones iconográficas que hoy bien pueden adornar hasta un consultorio médico, pero que en su momento representaron una transgresión formal y de contenido en las artes plásticas. Por que no citar las famosas imágenes de las sopas Campbell's de Andy Warhol y los ensayos de Robert Rauschenberg contra las nociones consagradas del arte, a partir del uso irreverente de las referencias cotidianas de status social norteamericano.

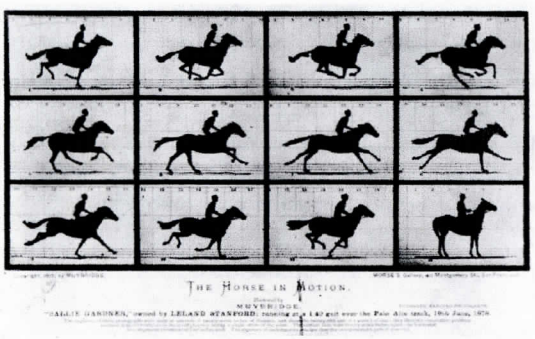
Minimalismo, arte conceptual, transvanguardismo y otros tantos ismos se sumaron en la segunda mitad de este siglo a este panorama ecléctico, con su carga desacralizadora que, prontamente, fue reasimilada por los sistemas (artísticos, culturales, políticos) que pretendía combatir. Los cambios y novedades se volvieron un ritual de museos y galerías, en los que no han faltado la muestra de las tendencias de moda.

No sólo el objeto artístico dio cuenta de las transformaciones, de las ironías y juegos visuales generados en su nombre. También se registró un salto en las concepciones de lo artístico, al incorporar tecnologías de los mass-media, la televisión, el video, el cine. El cuerpo pasó a ser objeto artístico: los performance y el Body Art.

12. Herrán, Juan Fernado, Proyecto Pentágono:Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia, Introducción. Ed. Equipo Proyecto Pentágono (impreso por: Imprenta Nacional de Colombia),Bogotá, 2000, p.17.

Los medios tradicionales como la pintura, con sus requerimientos de soportes y exigencias formales, renunció ante sus posibilidades casi infinitas de experimentación y frente a los acelerados cambios que se registran en la exploración hipertextual de la imagen virtual que ofrecen actualmente la tecnología de la información y los computadores.
La escultura también presenta un panorama igualmente dramático: si pensamos en los materiales que históricamente la hicieron posible, como la piedra, la madera, el metal, compiten hoy en día con el plástico y hasta con la chatarra urbana. En cuanto a sus posibilidades formales y expresivas, tenemos una diversidad tal que ni siquiera una clasificación operativa como la de "medio tridimensional" puede abarcar su amplitud.

El impacto tecnológico impulsó cambios drásticos con expresiones como el fax-art o el arte virtual, del mismo modo que la fotografía y los medios audiovisuales adquieren un peso específico y nos muestran nuevas formas de ser, cambios específicos en los "modos" culturales, como lo señala Juan Fernando Herrán: "...los métodos de representación y su utilización poseen una injerencia enorme en el desarrollo de la cultura. Es allí dónde se hace la historia y donde se define la conciencia cultural."[12]



Imágen 7: The horse motion, Eadweard Muybrige 1884 - 1886

En lo que concierne al artista, ya no se le exige un conocimiento de las técnicas y herramientas que hasta hace poco definían su oficio. Hoy no se le pide que sepa dibujar o pintar, ni tampoco se espera que él mismo realice su obra.

El artista de nuestro fin de siglo es un manipulador de ideas y conceptos antes que un ejecutor y artífice de las formas; un comunicador antes que un artesano de los materiales.

Las artes plásticas de finales del siglo pasado y de este nuevo siglo, en sus afanes de novedad, en su crítica a la tradición, han terminado por suprimir las fronteras establecidas. La crítica instaurada por el arte moderno dio paso a rituales de negación y de aperturas que ya resultan incontrolables. Como escribió Octavio Paz en 1972:

"Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la

13. Paz, Octavio, Los hijos del Limo/Vuelta, Ed. Oveja Negra, Bogotá, 1985, pp. 130 - 131.
14. www.google.com, http://www.puc.cl/historia/vinculos/2006/olaya_pintura.pdf, El uso de la imagen visual, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006, p.7.
15. Gubern, Román, La imagen y la Cultura de masas, Cap.2: La articulación del lenguaje fílmico, Ed.Bruguera, Barcelona, 1983, p. 71.

rebeldía convertida en procedimiento, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la idea de arte moderno." [13]

II. El audiovisual: Ficción

1. De la fotografía al cine: El cine como impronta de un suceso

Solo hasta mediados del siglo XIX se empezó a tener en cuenta el valor de la fotografía como herramienta de documentación, pues en sus inicios fue un arte netamente decorativo. En este momento se instauro la fotografía de reportaje y algunos fotógrafos como Brady afirmaban que " la cámara es el ojo de la historia"[14], cambiando totalmente la visión de la fotografía en la que era necesario para el artista disponer de un modelo, una escenografía y luces adecuadas para obtener una buena foto. Desde este momento la fotografía de guerra fue dominante en el estilo, para lo que fue necesario el perfeccionamiento de la fotografía instantánea y por esta razón hacia 1878 Muybrigde realizó sus estudios sobre el galope de un caballo, la fabulosa leyenda de los orígenes del cine.

"El cine nació como consecuencia necesaria del perfeccionamiento de la técnica de la instantánea fotográfica"[15] y por esto es que fue un fenómeno general que los inventores del cinematógrafo fueran personas de ciencia interesadas en documentar algún fenómeno o acción. Su ingenio les llevó a crear aparatos que permitieran llevar a cabo sus interesantes experimentos. Tenemos varios ejemplos: el francés Pierre Jules Jannsen elaboró en 1874 un revolver photographique para registrar el paso de Venus ante el sol; el inglés Eadweard Muybridge (Imágen 7) estudió los movimiento de animales (caballos) por medio de cámaras fotográficas llegando en 1880 a proyectar caballos al galope; el francés Etienne Jules Marey en 1887 ideó un fusil photographique para seguir el vuelo de los pájaros; Georges Demeny en 1892 comenzó a captar y proyectar movimientos de la boca que articulaban pequeñas frases para que las personas sordas aprendieran a leer los labios; y así un sin fin de personas.



Imágen 8: viaje a la luna, Georges Melies, 1902.



Imágen 9: Asalto y robo a un tren, Edwin S. Porter 1903



Imágen 10: Cartel para el acorazado de Potemkin, Sergei Eisenstein, 1925.

2. Acontecimientos contados sin trasfondo dramatúrgico

Pero el gran y definitivo impulso a estos revolucionarios experimentos lo dieron (entre otros/as menos conocidas) los célebres inventores Thomas Alva Edison (1847-1931) y Louis Lumière, que lo convirtieron en una realidad industrial y comercial. Edison creó en 1894 el kinetoscopio de mirilla. Un mamotreto que requería de varias personas para hacerlo funcionar y que no podía salir de un estudio montado en Nueva Jersey. Su trabajo fílmico, siempre grabado en estudio, derivó hacia el negocio del espectáculo (bailarinas, contorsionistas...)

Lumière por contra, lanzó en 1895 el cinématrographe, una máquina que no dependía de la electricidad y con sólo cinco kilos (una centésima parte del kinetoscopio de Edison) que permitía tanto grabar como reproducir y hacer copias. Su característica más relevante era la facilidad de manejo, que la hacía idónea para grabaciones en el exterior. El primer paso ya estaba dado, se había construido y mercantilizado un aparato que permitía la grabación y exhibición de imágenes en movimiento. Cortometrajes como La salida de la fábrica y La llegada de un tren a la estación sobre todo (de un minuto de duración, que era lo máximo que permitía la técnica de la época) tuvieron un éxito abrumador. Sin embargo, al igual que la fotografía en sus inicios, el cine se encontró carente de criterios estéticos que buscaron ser reemplazados por los de otros artes como el teatro, la magia y la narración literaria, dejando a un lado el lenguaje de la pintura y de las artes plásticas en general.

3. Ficción teatral con un solo punto de vista

Méliès, (Imágen 8) Zecca y Alice Guy no realizaron sus trabajos partiendo de la fotografía, si no que tomaron prestada la estética teatral para contar historias. La cámara siempre estaba inmóvil y desde el punto de vista del espectador que esta en platea con un plano general estático, siempre se trabajaba en estudio con decorados de tela o papel y se repudiaban los exteriores, las salidas y entradas de los personajes siempre se hacían por los laterales, y así muchas cosas más, incluso el tamaño del fotograma cuya proporción entre sus lados 1: 1,3 procedía del escenario teatral, que a su vez la había tomado de la pintura.

El público buscaba en el cine lo mismo que en el teatro de variedades: sorpresa, magia, picardía, humor. Georges Méliès inventó los trucos, cuando, mientras filmaba el tránsito en una calle céntrica, su cámara tuvo un desperfecto y se detuvo unos segundos; cuando reveló la película, la imagen mostraba un ómnibus que desaparecía bruscamente y aparecía a cincuenta metros de distancia. A partir de entonces, produjo magia filmada, que utilizó en sus espectáculos de ilusionismo en los teatros de París.

Pero muy pronto Méliès fue olvidado, porque el cine se convirtió en un espectáculo narrativo. Tomó del teatro -un entretenimiento popular en aquellos primeros años del siglo- la forma básica y la imagen de la ópera. Tal es el motivo por el que el cine cuenta historias y tiene música.

4.La ficción narrada: apropiación de un nuevo lenguaje

E.S. Porter fue pionero de la estructuración de un lenguaje cinematográfico propio, en su búsqueda se ve su aspiración de salir del tipo de representación primitivo y encontrar cosas nuevas, en sus películas ya no vemos un reportaje o un espectáculo de circo, "Vida de un bombero americano" es un relato de ficción que contiene imágenes realistas. Porter trasforma la ficción narrada por el teatro, una ficción que es mentira evidentemente, y la utiliza como una ficción que imita a la vida real.

Además plantea una renovación del lenguaje desde la técnica al intercalar dos espacios exterior e interior, pues la vista del núcleo de una acción desde dentro y desde fuera es un paso nuevo.

Otro adelanto de Porter es la implementación del montaje y no de una sucesión, en la nueva técnica de Porter los planos están en función de los otros.

El manejo del tiempo también es una innovación pues no corresponde al manejo anterior de la elipsis, sino en la intención de enlazar unos movimientos con otros, llamada "Racord de acción". "Asalto y robo de un tren" (Imágen 9) es una película que se hace esta misma línea de historia de ficción contada de forma narrativa, es una obra que señala el camino narrativo del cine clásico, es

16. www.google.com ,www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/primerasideas.htm, Martínez, Enrique, Las Primeras Ideas del Cine, Dependencia de la imagen o libertad de expresión.
17. Gutiérrez, Natalia, Cruces: Arte: Artista: José Alejandro Restrepo, Reflexiones acerca de la crítica del arte contemporáneo, Alcaldía Mayor de Bogotá - IDCT, Bogotá, 2000, p.21.

esta película, algo más larga, se narra con total legitimidad y sin intertítulos, una historia con principio y final, en la que no sólo hay una progresión lineal, sino además hay unos momentos en los que se produce una figura que expresa un "mientras tanto...", y esta es la novedad en la historia del cine.

5.Rusia: de las narrativas literarias al cine como lenguaje

Como ha sucedido continuamente en la historia del cine el apoyo gubernamental no es nada extraño pues en todas las épocas para la política han sido fundamentales los medios masivos de comunicación. De esta forma surge este nuevo movimiento, que inmediatamente después de la Revolución de Octubre y gracias a las políticas del Gobierno soviético que reconocía la importancia de este medio de comunicación de masas, recibe un estímulo para la producción y formación de cineastas.

Las principales figuras de la época fundacional del cine soviético fueron Sergei Eisenstein (Imágen 10) , Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin y Dziga Vertov. Las características del cine ruso son: su método de representación no naturalista, la experimentación y la búsqueda de construcción de conceptos desde el montaje, y precisamente de esta última es de la que se retoman las narrativas literarias más que teatrales, pues el realizador se expone a sí mismo, queda evidente su mirada, origen claro del cine documental. De esta forma es que se recurre mucho al retrato de la realidad y se explorarán todas las posibilidades expresivas del medio, aplicando también las ideas del Constructivismo.

El personaje más recordado del cine ruso es quizás Sergei Eisenstein, por sus aportes a la consolidación de la estética cinematográfica a través de sus técnicas de montaje. Para la historia del cine es fundamental su aporte teórico, como su hipótesis sobre "El montaje de atracciones" en la postula el empleo en el cine de técnicas provenientes del circo, del music-hall y de la literatura. Eisenstein repudiará el montaje clásico, tal como lo concibe Griffith, y derivará sus teorías sobre el montaje del estudio de los ideogramas japoneses, en los que dos nociones yuxtapuestas conforman una tercera como por ejemplo:

Ojo + Agua = Llanto
Puerta + Oreja = Escuchar
Boca + Perro = Ladrar

El montaje es para él: "Una idea que surge de la colisión de dos piezas, independientes la una de la otra" [16]. este método le permitirá partir de elementos físicos representables para visualizar conceptos e ideas de complicada representación. En las obras de Eisenstein se ve claramente que el movimiento está determinado por la acción y por el montaje y su protagonista es la masa, el pueblo.
Todas estas ideas de pretensiones tan cercanas al documental aportan notablemente al desarrollo del cine con un lenguaje propio, al cine como un nuevo arte que hace pensar y no sólo a un espectáculo de entretenimiento para la distracción de un pueblo.

III. Vanguardias

1. Expresionismo: personajes monstruosos y miedo como reflejo de la desolación de un pueblo

" Precisamente cuando se oye con atención a los artistas describir sus procesos, no tanto buscando por que lo hacen, sino estando atentos del uso que le dan a los elementos plásticos, se establecen relaciones inesperadas con aspectos muy variados de la vida" [17]

Natalia Gutierrez

El expresionismo ha sido una palabra utilizada para definir expresiones artísticas en un sentido general y otro específico. En su sentido amplio es usada para describir obras de arte en las que predomina el sentimiento sobre el pensamiento, en las que el artista utiliza su medio no para describir situaciones, sino para expresar emociones; con este propósito permite que ese medio se use por encima de las convenciones estéticas aceptadas en ese momento. Además, con el fin de reforzar el efecto en el espectador, el artista puede elegir una temática que por si misma evoque fuertes sentimientos, generalmente de repulsión: muerte, angustia, tortura, sufrimientos.

El expresionismo en este sentido es uno de los elementos constituyentes de la dialéctica entre el pensamiento y el sentimiento. Dialéctica que ha generado y genera tanta actividad creativa: con distintos grados de intensidad se lo encuentra en todas las edades y en la mayoría de las culturas.
Sin embargo, en un sentido mas especifico, el expresionismo se



Imágen 11: El gabinete del Dr. Caligari. Robert Weine, 1919

refiere a las obras de un gran número de artistas que a fin del siglo XIX y principios del XX trasladaron los principios generales del expresionismo a una doctrina específica.

Sobre todo dio importancia a la valides absoluta de la visión personal, a fin de proyectar en el receptor las experiencias interiores del artista y de la sociedad en general: Agresivas, místicas, angustiosas o líricas. Esto es aplicable ya sea las artes plásticas como a la música, la literatura y el cine.

El hombre occidental había empezado a alterar sus nociones de la humanidad. La razón, plástica, ligera, cambiante, debió rendirse ante el sentimiento, sujeto siempre a la inercia de la memoria. Porque la memoria es el residuo físico de lo que algún día fue razón y la razón no es sino el mas elevado rendimiento de la estructura especial que, en definitiva solo es memoria.

Es por la preponderancia de lo subjetivo, de los sentimientos, sobre la razón, que aflora todo el universo mítico y fantástico a través de las formas y de las imágenes que reflejan un estado espiritual de angustia que es la respuesta hacia un entorno que se muestra hostil, al cual el hombre no puede integrarse.

El artista se manifiesta exaltando el lado oscuro de los elementos que representa (personaje, situaciones, actitudes, objetos) mostrándolo a través de deformaciones haciendo énfasis en lo grotesco y llegando a la caricatura.

Este material temático puede ser provisto ya sea por su realidad, o bien tomando los temas de las tradiciones folclóricas y las leyendas, actualizándolas. Al mismo tiempo va renovando los medios que le sirven para expresarse descubriendo nuevas formas y técnicas tratando de lograr así el mayor efecto expresivo.

Toda esta carga psicológica social se ve volcada a la expresión cinematográfica, a nivel dramático, de decorados y por supuesto de manejo de la luz.

El cine expresionista se desarrolló mayormente durante la República de Weimar (1918-33), o sea la primera democracia alemana. La joven república tuvo una pesada carga que resolver como consecuencia por un lado, de los condicionamientos impuestos por el Tratado de Versalles, y por otro, los acontecimientos sociales y políticos producto de los movimientos revolucionarios de los años 1918/19, y con la

postura extrema de la derecha y de la izquierda contra del sistema.

La inestabilidad, que fue una fatalidad para la República como orden político y social, se convirtió en una oportunidad para él circulo de las artes de la cultura; la abundancia de talentos y de temas conflictivos, combinada con la libertad política, abrió un campo de experimentación sin límites.
Al analizar las creaciones de la cinematografía expresionista podemos comprobar en primer término dos líneas temáticas diferenciadas: el tema de lo fantástico y el drama social y psicológico

Ambas vertientes son representativas de la crisis social que se vivía en este tiempo, pues en ambos casos se expresa una inestabilidad y angustia existencial, se transluce la crisis moral, cobra preponderancia el tema de muerte, se muestran personajes que ejercen una violencia física y moral.

La realidad social era un trasfondo apto para que igualmente se manifieste, por una parte, en lugar de la realidad objetiva, la visión subjetiva que caracteriza el espíritu alemán, llevado a la práctica mediante la angulación visual del punto de vista del personaje que mira el valor humano que asumen los objetos inanimados y la valorización deformante de los significados expresivos y escenográficos, la presencia de una naturaleza híbrida reconstruida casi siempre en estudios. Son éstos algunos de los aspectos en que se manifiesta esa, podríamos decir, crisis de la realidad.

En lo que se refiere la utilización de los medios cinematográficos realizados se hizo enfasis en algún elemento en especial, por lo que no se puede generalizar en el análisis, sino que hay que destacar cual elemento cobra relevancia en cada film para crear los climas expresivos. Si bien hay una constante en cuanto a algunos elementos en común (claroscuro, sombras, paisaje de estudio etc.) es como si no hubiese una línea de resolución de los planteamientos expresionistas, sino que a partir del espíritu de esa época, cada cual desarrolló sus propios medios para reflejarlo, por lo que si bien los films no son comparables unos con otros, en cuanto a una más eficaz utilización de esos elementos, ninguno deja de identificarse como expresionista.

Por ejemplo en El gabinete del Dr. Caligari (1919) de Robert Weine, (Imágen 11) es la escenografía la que cobra una enorme

18. www.google.com , http://docucinema.wordpress.com, Cine Documental, El punto de vista documentado..

trascendencia. Realizada con un sentido planimetrico, las calles y perspectivas no tienen profundidad real, lograda a veces a través de un telón de fondo que representa la prolongación de las callejuelas mediante líneas onduladas. Y sin respetar los ejes verticales, se transforman los interiores de exteriores en un marco inestable a punto de desintegrarse, con un movimiento si no real al menos psicológico dado por la gran cantidad de direcciones diagonales. Las curvas, las líneas anguladas, tienen en si una significación netamente metafísica, porque la línea oblicua tiene sobre el espectador un efecto muy diferente al de la recta y las curvas inesperadas provocan una reacción psíquica de un orden totalmente distinto que las líneas de corte armónico. Lo que interesa aquí es crear la inquietud y el terror. La diversidad de planos se convierte en una preocupación secundaria.

Mediante ésta deformación seleccionada y creadora el artista dispone de medios que le permiten representar la complejidad psíquica con intensidad. Fueron varias las películas en que se desarrolló esa "artificialidad" del decorado para crear las atmósferas cargadas del estilo expresionista. Del mismo Wiene se pueden citar Genuine y Raskolnicoff (basada en Crimen y Castigo (de Dotoievsky) que sin embargo no llegan a la altura de Caligari.

Finalmente es preciso decir que la mayoría de los dramas psicológicos del expresionismo están fuertemente imbuidos de humanismo y de la crítica social. El expresionismo como su nombre lo indica termina siendo en conclusión la voz de la psicología de un pueblo oprimido por los avances de la modernidad.

2. Neorrealismo: denuncia social, la tragedia de un pueblo

En una Italia despedazada al terminar la guerra aparece el llamado cine neorrealista, un cine que presentaba al mundo la realidad de la posguerra, realizado con escasez de medios naturales pero con una carga de humanismo preocupado por los problemas del individuo de la calle. Fue uno de los movimientos más importantes de la historia de las teorías y corrientes cinematográficas, tanto por la riqueza y valor de sus contenidos, directores, actores y aportes a la cultura como por las repercusiones que posteriormente tuvo en todo el cine mundial. Este tipo de cine creó escuela por todo Occidente, extendiéndose primero por Europa; los norteamericanos se aficionaron a filmar historias fuera de los estudios, aprovechando

los escenarios naturales; el cine negro, policiaco, fue uno de los géneros que más se rodó en las ciudades.

Algunos antecedentes del neorrealismo se pueden encontrar en cierto realismo americano de películas como La multitud (1928), de King Vidor, y Avaricia (1929), de Stroheim o el realismo poético de Jean Renoir y de los directores franceses de los años 30. Visconti había trabajado como ayudante de dirección de Renoir en Toni (1934), y la inspiración se aprecia claramente en sus películas Ossessione (1942) y La Terra Trema.

La principal característica del cine neorrealista es que representa la vida de cada día, mediando entre ficción y documental, muchas veces con personajes de la calle en vez de actores profesionales. La escasez de medios y la falta de estudios disponibles después de 1944 obliga a rodar en las calles, a ambientar los largometrajes en escenarios auténticos. Esto se convierte en un sello del neorrealismo, que de estas limitaciones extrae una increíble fuerza testimonial.

Otro rasgo sobresaliente es que la intención dramatúrgica se desplaza del individuo a la colectividad y el análisis de los hechos, con una crítica abierta a la crueldad o a la indiferencia de la autoridad que regia en el momento.

La acepción de "nuevo" realismo surge de la necesidad de subrayar el carácter en verdad reciente de la corriente. Aunque la discusión teórica del movimiento fue acogida por las revistas "Cinema" (nacida en el 36 y desde el 38 dirigida por Vittorio Mussolini) y "Bianco e nero" (aparecida en 1937 y llevada durante casi quince años por Luigi Chiarini), las señales de un cambio urgente no se concretan hasta la aparición de algunas obras como Cuatro pasos por las nubes (1942) de Alessandro Blasetti y Los niños nos miran (1943) de Vittorio De Sica.

De quebrar definitivamente aquellos esquemas se ocupa Luchino Visconti con Obsesión (1943), una trágica versión del "El cartero siempre llama dos veces" de James M. Cain. En este momento llega una Italia verdadera, habitada por la miseria y la desocupación.

Cesare Zavattini es una figura importante en la historia general del

19. www.google.com , http://209.85.165.104/search?q=cache:Qr87A6OIS5QJ:devoracine.blogspot.com, Cinefagia, Pedacitos de Cine devorados, Junio 2007.

cine italiano y fundamental en el ámbito del neorrealismo. Ya en 1935, escribía Leo Longanesi en la revista "L'Italiano": "hay que bajar a la calle, a los cuarteles, a las estaciones: sólo así podrá nacer un cine realmente italiano"[18]. Pero es Zavattini quien plasma esta intención en un manifiesto teórico que va consolidándose a lo largo del tiempo.
El concepto del neorrealismo encuentra su razón de ser en la denominada teoría zavattininana del seguimiento, que consiste en filmar lo cotidiano yendo detrás de personajes escogidos entre la gente común. La cámara se pone al servicio de lo real y lo capta, convirtiendo los hechos normales del día a día en una historia.

Con el pasar del tiempo el discurso se ve plasmado en varias películas, como Avanti c'è posto... (1942) de Mario Bonnard, Cuatros pasos por las nubes (1943) de Alessandro Blasetti, entre otras como las dirigidas por Vittorio de Sicca .



Imágen 12: Cartel para Les Quatre Cents Coups, François Truffaut, 1959.

Puede decirse que el acta de nacimiento del neorrealismo es la presentación de Roma ciudad abierta, rodada con grandes limitaciones (por ejemplo, utilizando película muda y muchas veces caducada) entre 1944 y 1945 por Roberto Rossellini. La experiencia dolorosa de la guerra, el trauma de la ocupación y el espíritu de la resistencia encuentran aquí una eficaz representación, si bien con algún tinte populista-melodramático. El impacto es igualmente enorme y abre el camino a todas las grandes obras que la siguen.

En tanto, la Historia sigue su curso: las elecciones de 1948 rubrican la clara derrota de la izquierda, relegada a la oposición tras el paréntesis post-resistencia. El clima cultural, por ende, empieza a cambiar: se inicia así el lento pero inexorable ocaso de la experiencia del neorrealismo, que producirá aún otra floración antes de marchitarse para siempre.

Con la instauración de un gobierno moderado con tendencias a favor de Estados Unidos, la solidaridad posbélica se rompe definitivamente: mientras el gran capital vuelve a afirmarse, vientos de conservadurismo soplan vigorosos por el país. La política cultural tiende a un optimismo de fachada, la exposición de las penurias de un pueblo vencido comienza a ser vista con fastidio por el poder.

En este momento el neorrealismo puede considerarse agotado. Su lección resultará de un valor incalculable para el cine Italiano,



Imágen 13: A bout de souffle. Jean Luc Godard, 1960

que pocas veces -quizás sólo en los primeros años 60- volverá a plasmar con tanta verosimilitud los cambios sociales en curso.

La escuela del cine neorrealista, surgió del desaliento de una Italia devastada por el conflicto, con su economía en ruinas, ocupada por ejércitos extranjeros, con una conciencia culpable por sus veinte años de fascismo militante. Ese mismo sentimiento era compartido por una buena parte de los europeos: alemanes, franceses, hasta españoles, quienes seguían con el sabor amargo dela guerra y la incertidumbre de un presente inseguro y confuso.

En el curso de esos años de la década del cincuenta, e inicios de los sesenta, se produjeron la reconstrucción europea, la explosión urbana, el decrecimiento del campesinado, la construcción de una nueva izquierda. La expresión de esos años va desde La tierra tiembla, de Visconti hasta La dolce vita de Fellini.

A manera de conclusión se puede resumir el sentimiento del neorrealismo en la sencillez artística desde el acercamiento a lo social, lo histórico y lo poético, la búsqueda de las cosas tal como "eran", y la narración de los problemas de la Italia de la posguerra.

3. Nueva Ola Francesa: la fractura de las reglas en el cine

"Una película clásica no puede reflejar el ritmo real de la vida moderna. (...) La vida moderna es fragmentaria, todo el mundo lo sabe. La pintura, al igual que la literatura, dantestimonio de ello. ¿Por qué entonces, el cine, en lugar deseguir apegado a la tradicional narrativa lineal, no hace lo mismo?". [19]

Alain Resnais

Había pasado poco más de 60 años desde la primera proyección del cinematógrafo en París, cuando a finales de los años 50 y comienzos de los 60, la crítica y la teoría sobre el cine se hizo práctica y adquirió toda la fuerza y seriedad, suficientes, para reinventar el modo de ver y hacer cine. Y claro, a estas alturas la crítica estaba en todo su auge; había muchas más revistas sobre cine, cineclubes y festivales que daban cuenta de lo que estaba por gestarse en Francia y en consecuencia propagarse por el resto de Europa, incluso, Norteamérica, el nacimiento de una nueva vanguardia, una nueva ola de directores y películas encaminados todos y todas a reconocer en el



Imágen 14: Les larmes, Man Ray, fotografía, 1936.

cine un medio expresivo semejante a la pintura o la novela.

En 1948, Alexandre Astruc, crítico y cineasta francés, sembró el precedente cuando escribió "El nacimiento de una nueva vanguardia: la caméra-stylo (cámara-pluma)" para la revista L'Ecran francais. Se trataba de un ensayo sobre la manera como el director de cine se había convertido en un fiel servidor de los clásicos de la literatura. Todo director debía reconocerse como un artista creativo por derecho propio, capaz de decir "yo" como los poetas o novelistas, firmar sus obras y asumir las consecuencias de su autoría. De ahí que en 1954 Truffaut nombrara a su ataque a la tradición de calidad como la politique des auteurs (política de los autores) en su artículo "Una cierta tendencia del cine francés" que apareció en Cahiers du cinéma.

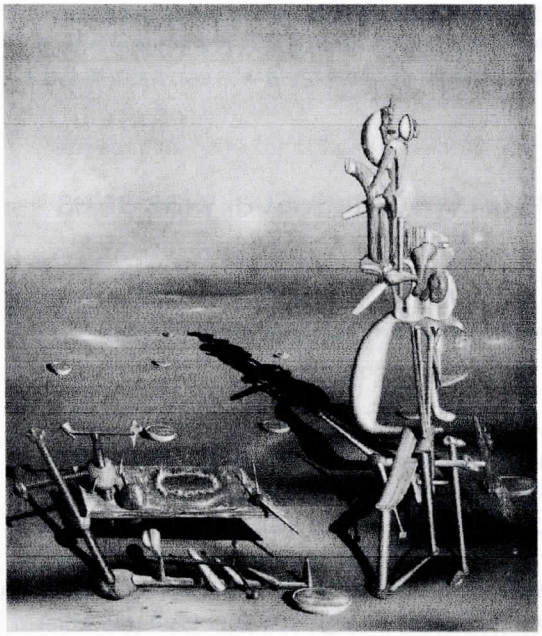
Su postura era un claro reproche a los clásicos de la literatura llevados a la pantalla por algunos directores, como películas predecibles donde el autor no asumía la obra literaria como propia y el sello personal no aparecía. A pesar de la nueva vanguardia en progreso, el grupo de críticos valoró y reconoció el "cine de autor", desde siempre, de Gance, Vigo, Rossellini, Rendir, Cocteau, Bresson, Renoir, Eisenstein y en Hollywood a Hawks, Ford, Hitchcock, Welles y Nicholas Ray.

André Bazín y Jacques Doniol-Valcroze se habían inventado en 1951 Cahiers du cinema, una revista perfecta para escribir sobre las obsesiones y visones personales así como inventarse manifiestos que revaluaran el destino del arte, del movimiento. Se fue convirtiendo en el espacio ideal para promover discretamente la Nouvelle vague. Los colaboradores cinéfilos, bautizados como los enfants terribles, no se resistieron a llevar sus teorías a la práctica. Bajo los ánimos de Henri Langlois: François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, entre otros, estaban animados por el éxito de la crítica sobre La pointe courte (1954), de Agnès Varda; Y... Dios creó a la mujer (1956), de Roger Vadim. Los jóvenes críticos se lanzaron a realizar cortos en 16mm para probar suerte: Le coup du berger (1956), de Rivette; Les mistons (1957), de Truffaut; Tous le garcons s'appelllent Patrick (1957), de Godard. Sin embargo, no fue sino hasta en 1959, que se hizo evidente la aparición de un nuevo lenguaje, casi impresionista y al mismo tempo neorrealista, cuando Truffaut realizó Los cuatrocientos golpes, Resnais Hiroshima mon amour y Godard Al final de la escapada.

20. www.google.com, http://www.babab.com/no25/dali.php, Hogarth, Vanessa, Dalí, paranóico-crítico, 2004.



Imágen 15: Soledad, Paul Delvaux, Oleo / tabla, 1955.



Imágen 16: Divisibilité Indéfinie, Yves Tanguy, Oleo / tela, 1942.

Todos reflejaron, a su manera, sus preocupaciones estéticas y algunos principios técnicos como el rodaje en exteriores, movimientos de cámara, saltos en el montaje, y todo, con el objeto de evidenciar la necesidad de romper con la narración tradicional y acercarse un poco más a una estética documental. De la misma manera, fue fundamental la colaboración y visión de directores como Alain Resnais o Louis Malle o Jacques Tati, que a pesar de no escribir para Cahiers du cinéma acompañaron y enriquecieron el proceso.

El empuje de la Nueva Ola fue tal que, entre 1959 y 1962, un centenar de directores se pusieron en la labor de conseguir fondos para realizar sus primeros largometrajes. Uno de ellos fue François Truffaut, que con Renoir, Hitchcock y el Film noir en la cabeza, decidió retratar su adolescencia en su primer largometraje Los cuatrocientos golpes, película que consiguió un premio a mejor director en Cannes y una nominación de la Academia para un Oscar. Antes que nada, marcó el inicio concreto de la Nueva Ola y el incentivo trascendió de lo intelectual e ideológico a lo creativo y práctico. Con Los cuatrocientos golpes, (Imágen 12) Truffaut comenzó su confesión en una serie autobiográfica maracada por su eterno personaje Antonie Doinel (interpretado por Jean-Pierre Léaud): Antoines ey Colette, Besos robados, Domicilio conyugal y L'amour en fuite. A pesar de las críticas sobre las típicas y predecibles adaptaciones literarias, Truffaut decidió mostrarle al mundo la manera como un autor debería abordar una obra , es decir "no como alguien que añade las imágenes" sino que las transforma, las interpreta y las hace suyas.

Además del significativo trabajo de Truffaut, Jean-Luc Godard fue más radical en cuanto a forma y contenido. Experimentó con el cine político, documental y la combinación entre cine y video. Su primera película como autor, A bout de souffle, (Imágen 13) era basada en una historia de Truffaut y, fiel a los elementos fundamentales de la "política de los autores" de la nueva ola, se trataba de un homenaje personal a manera de parodia, contra los antihéroes de Jean Gabin y Humphry Bogart. No obstante, su interés por lo social y político, lo llevó a rechazar su apelativo de autor y formó el grupo Dziga-Vertov con el maoísta Jean Pierre Gorin, y sin embargo, se separaron años después, cuando Godard entendió que lo que le preocupaba era la comprensión, significado y naturaleza del cine, más allá de su obsesión política. Claude Chabrol, por su parte, fue el primer crítico de Cahiers du cinéma en

hacer largometrajes con Le beau Serge (1958): una película crítica, con humor y una visión del campo única, por la que sería llamado después como "cronista de la Francia de su época". De otro lado, Eric Rohmer, obsesionado con el comportamiento de las personas (su moral y sentimientos), realiza Mi noche con Maud, La rodilla de Clara y El amor después del mediodía.
El éxito de la Nueva ola francesa fue tal, que en el resto del mundo se comenzaron a experimentar nuevas olas, en Inglaterra aparece el Free cinema, en Brasil el Cinema novo, en Alemania El nuevo cine alemán, en Japón la Nuberu bagu (Nueva ola japonesa), El nuevo cine cubano, La nueva corriente del cine húngaro, etc. Y así, varios directores de todo el mundo comulgaban y comulgan hoy con nuevas perspectivas de hacer y narrar en el cine, como: Stanley Kubrick, Mike Nichols, Martin Scorsese, Woody Allen, David Lynch en E.U.; Roman Polanski en Francia, Reino Unido y E.U.; Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellinni, Pier Paolo Pasolini en Italia, Ingmar Bergman en Suecia, Andrei Tarkovsky en Rusia, entre muchos otros. Estos y muchos más revitalizaron y revisaron tendencias, formas y contenidos, a la mejor manera de la Nouvelle Vague.

La nueva ola francesa o la política de autores o la teoría del autor, no fue otra cosa que el resultado de arriesgarse, por amor al cine, a expresarse libre y directamente para captar la vida con naturalidad y transformarla.

IV. Articulación del audiovisual y las artes plásticas

1. Surrealismo: el audiovisual como soporte matérico del subconsciente

El Surrealismo nació oficialmente en 1924, con la publicación de Manifiestos del Surrealismo, obra del escritor francés André Bretón. Aunque el propio Bretón lo llegó a negar, el Surrealismo, que no solo abarca la pintura sino también la literatura, el cine, la fotografía. Nació tras la Primera Guerra Mundial y con una decidida orientación escéptica, el Dadaísmo significó ante todo una abierta manifestación contra toda forma de arte tradicional, y llegó incluso al rechazo de todo arte producido por formas convencionales. Y en este punto de rechazo y ruptura con el pasado se enlaza con

21. Hobsbawm, Eric, Historia del siglo XX, Buenos Aires, Ed. Crítica, 1998, p.185.
22. Buñuel Luis, Mi último suspiro, Barcelona, Plaza & Janes, 1982, pp. 102-103

el Surrealismo. La diferencia está en que este último sustituyó el escepticismo dadaísta por una experimentación científica con ayuda de la filosofía y la psicología.

Esta conexión entre ambos movimientos explica que muchos de los componentes del dadaísmo (Ernst, Arp, Picabia, Ray) (Imágen 14) se adhiriesen posteriormente al Surrealismo y que muchas obras se puedan encuadrar perfectamente en ambos movimientos.

El Surrealismo fue definido por el propio Bretón como "automatismo psíquico puro, por el cual se propone expresar verbalmente, por escrito, o bien de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón fuera de cualquier preocupación estética o moral"[20]. El impacto que causó en los medios intelectuales de la época no fue inferior al escándalo provocado por el Dadaísmo.

Hasta cierto punto el Surrealismo era una reposición del romanticismo que soslayaba el siglo XX, aunque con un mayor sentido del absurdo y de la burla. A diferencia de las principales vanguardias modernas, pero igual que el dadaísmo, no tenía interés por la innovación formal en sí misma. Poco importaba que el subconsciente se expresara a través de un caudal de palabras escogidas al azar, lo importante era reconocer la capacidad de la imaginación espontánea, sin mediación de sistemas de control racionales, para producir coherencia a partir de lo incoherente y una lógica aparentemente necesaria a partir de lo ilógico o de lo imposible.

El Surrealismo trata de darle a la negación constante el fundamento de una doctrina. Se pasa de la negación a la afirmación. Tiene actitudes destructivas, el sentido general de su rebelión y métodos provocadores. Lo destructivo está acompañado por una parte constructiva.

El problema fundamental de este movimiento es el de la libertad. No se presenta como una esfera artística, sino de la vida misma, del destino del hombre. Afirma que este problema tiene dos caras: la de la libertad individual y la de la libertad social. La solución se da en dos pasos, la libertad social, que se puede alcanzar a través de la revolución, se considera como la premisa indispensable para llegar a la libertad completa del espíritu. Pretende llegar a crear las condiciones de la libertad material y espiritual del hombre. La cuestión fundamental es devolverle



Imágen 17: Window Water Baby Moving, Stan Brakhage, 1954.

al hombre su potencia que siglos de perjuicios, humillaciones e inhibiciones han cohibido.

Propone que al lado de la revolución social, la revolución individual debe romper con todos los lazos que deformaron nuestra naturaleza y así nuestra personalidad
Los surrealistas criticaban la pérdida de la libertad en los creadores, debida a que el pragmatismo, la rutina, el peso de la educación someten al individuo de tal manera que no es necesario que exista una coacción física: la propia autocensura se encarga de limitar la capacidad de creación del individuo al no ser capaz de romper sus ataduras y dejar que la imaginación vague sin obstáculos de clase alguna. El creador es, pues, un alienado de la sociedad, de la que solo puede librarse mediante la exaltación de lo irracional, de la locura, del sueño, es decir, mediante la oposición de "otro mundo" al establecido y dominado por las clases dirigentes. Es esta la razón por la cual algunos surrealistas se adhieren al marxismo, pues piensan que es el instrumento capaz de destruir el orden social y crear una nueva sociedad.

Para Bretón es necesario aprender a liberar, por todos los medios, las fuerzas de nuestro yo inconsciente también en estado de vigilia. Él habla de interioridad. Piensa que lo nuevo y lo desconocido huye del aburrimiento de una realidad enajenada y consumida, y retorna en lo maravilloso surrealista. En este maravilloso se nos concede una anticipación de aquella libertad total que está en la perspectiva del fundido del sueño con la realidad, o de la realidad con el sueño. Esta fusión devolverá a los hombres su integridad.

En 1927, aparecieron una serie de artículos de Bretón con el título de "Surrealismo y pintura", en los que trataba acerca de los caminos por los que el pintor conseguía adentrarse en el mundo surrealista: el del automatismo y el de los sueños.

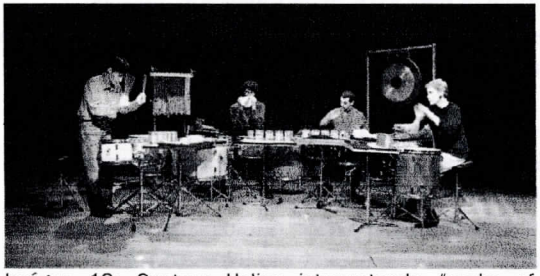
Automatismo significaba el mecanismo por el que las ideas y las asociaciones de imágenes surgían al exterior a través de la palabra, la escritura o la imagen de manera rápida, espontánea, fluida, sin hacer caso para nada de la coherencia y del sentido. Así aparecieron diferentes técnicas en el campo de las artes visuales como el collage, los fotomontajes y el frottage, cuyo resultado era la aparición de un conjunto de imágenes yuxtapuestas, en apariencia faltas de sentido.

En cuanto al camino de la exploración onírica no se trataba, del

23. www.google.com, http://www.lefthandbooks.com/higgins_bio.html, Dick Higgins projects on the web, Fluxus.

estudio de símbolos de los sueños sino de plasmar imágenes oníricas, que podían proceder de sueños diferentes o podían recordarnos tan solo ciertas características de los mismos.

La complejidad del movimiento surrealista, que más que una doctrina o escuela era una toma de postura frente a la realidad que les tocó vivir, explica la variedad de estilos. Los hubo que se inclinaron por un surrealismo figurativo como Ernst, Dalí, Magritte, Delvaux, (Imágen 15) mientras otros como Masson, Miró y Tanguy (Imágen 16) optaron por la abstracción.



Imágen 18: Quatour Helios interpretando "works of percussion", Jhon Cage, 1943.

Eric Hobsbawm afirmó que "El surrealismo significó una aportación real al repertorio de estilos artísticos vanguardistas. De su novedad daba fe su capacidad de escandalizar, producir incomprensión o, lo que sería lo mismo, provocar, en ocasiones, una carcajada desconcertada, incluso entre la generación de vanguardistas anteriores. A diferencia de la mayoría de las vanguardismos occidentales anteriores, ha hecho importantes aportaciones al arte por excelencia del siglo XX: el arte de la cámara. El cine está en deuda con el surrealismo en la persona de Luis Buñuel".[21]

Luis Buñuel, considerado el más grande cineasta del Surrealismo recordaba así su primera obra "Un perro andaluz", realizada en 1929:

"Adoro los sueños, aunque mis sueños sean pesadillas y esas sean la más de las veces, están sembrado de obstáculos que conozco y reconozco pero me es igual. Esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo. Un perro andaluz nació en la convergencia de uno de mis sueños con un sueño de Dalí"[22]

2. Video arte: El fluido de las imágenes, caos e improvisación

El arte del video nace cuando un grupo de autores, vinculados a las vanguardias de los años sesenta, comienza a utilizar la nueva tecnología de la imagèn electrónica con fines artísticos, en un momento en que la cultura de la imagen está dominada por la televisión. Desde el principio el videoarte se va a debatir entre dos fuerzas: la plástica y los medios de comunicación, entre los soportes tradicionales de la imagen y las nuevas tecnologías.

El video, al igual que todas las vanguardias del siglo XX, reivindica la innovación del lenguaje y la experimentación formal más allá de los convencionalismos dominantes. Todas las expresiones artísticas son sintetizadas por el video, en él se reúnen constituyéndolo como una muestra de la cultura (mediática ante todo). La historia del video es inseparable de la historia de nuestra cultura, no es gratis que la televisión nos muestre cada noche el acontecer diario de la vida humana en el mundo proporcionándonos "la cultura del simulacro". El video experimental constituye la otra cara de la televisión, su lado artístico le implementa otra forma de hacer y mirar con los ojos y la actitud de la vanguardia.



Imágen 19: Vagina painting performance, Shigeko Kubota, 1965

La imagen electrónica es el penúltimo soporte de la imagen en movimiento, su nacimiento se sitúa entre el cine y el ordenador. El video se incorpora a la familia de los grandes medios de comunicación y a los soportes de creación audiovisual después de la fotografía, el cartel, el comic, el cine y la televisión. Es el soporte de la instantaneidad y la inmediatez, de la simultaneidad de producción y reproducción de imágenes. La contestación de la televisión - símbolo del desarrollo tecnológico del siglo pasado junto con el automóvil – y su transformación en un instrumento alternativo a los otros soportes artísticos, son ejes en torno a los cuales ha girado el video experimental durante sus años de historia.

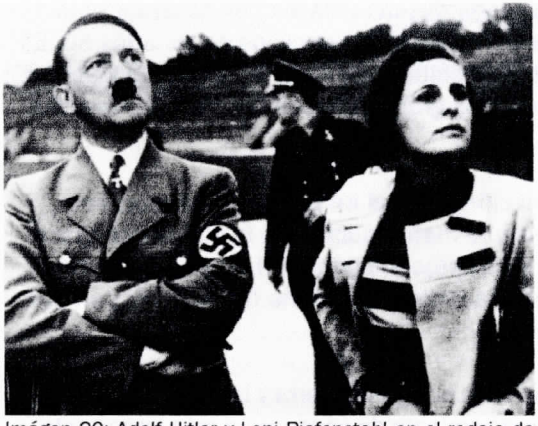
Desde todas las tendencias artísticas de los años sesentas y setentas se producen inclinaciones hacia el video. Son unos años en los que se experimenta el tránsito entre la obra objetual a la procesual y conceptual. Se irrumpe la propia naturaleza de la obra como objeto y se imponen nuevos medios y manifestaciones como los happenings y acciones Fluxus, los performances, los envioroments, las instalaciones. La presentación de la realidad sustituye a los sistemas de representación y comienza a cambiar radicalmente la idea que se tiene del arte y de la práctica artística.

Todas las vanguardias tienen una grado de consanguinidad – parafraseando a Virilo- de hecho se establece entre ellas un flujo permanente de estilos y tendencias que conlleva a la permeabilidad de límites estrictos.

Las fronteras en el arte se rompen y en el video se manifestará de manera eminente el vínculo del arte y los medios de comunicación y la realidad social (la cultura y la historia).

El video y la estética de la imagen electrónica se nutren de las principales tendencias y manifestaciones vanguardistas. En primer lugar, se retoma del Pop Art su repertorio iconográfico, la recurrencia a los productos de fabricación masiva para la sociedad de consumo, la publicidad y los medios de comunicación.
El punto de partida del videoarte es elevar a condición artística uno de los mayores símbolos del desarrollo tecnológico y de la sociedad de consumo: el televisor. El video adopta del Pop sus técnicas de acumulación, la seriación y repetición (como en las obras de Warhol).

El minimal art es una de las tendencias que mayor peso ha ejercido en los primeros años del videoarte. La extremada simplicidad de las primeras cintas, manifestada frecuentemente en la ausencia de montaje y edición, son una de las constantes de esta primera época. Del minimal derivan a finales de los sesenta el Conceptualismo y el Land Art, y asi mismo el videoarte se relaciona con estas tendencias. Las relaciones del video Con el Land Art son más oportunistas – de la misma manera que sucedió con el cine y la fotografía- porque se utiliza para documentar trabajos efímeros y perecederos en grandes espacios naturales.



Imágen 20: Adolf Hitler y Leni Riefenstahl en el rodaje de Triumph of the will, 1935

Una de las huellas que deja el arte Conceptual (del que hace parte el movimiento Fluxus) en el video es la tendencia a la investigación formal de las características creativas, especialmente del tiempo en el que se crea la obra de arte, en la relación artista-obra-espectador y las características de la percepción.

Algunos principios del conceptualismo se ven reflejados en el Op Art que enfatiza los aspectos relacionados con la percepción, los efectos visuales que proponen una postura activa del espectador. El Op es el arte que ha tenido mayores aplicaciones comerciales y de esta manera muchos de los efectos de la posproducción en el video son analógicos a la estética de mantenerse al margen de recurrir al efecto por el efecto.

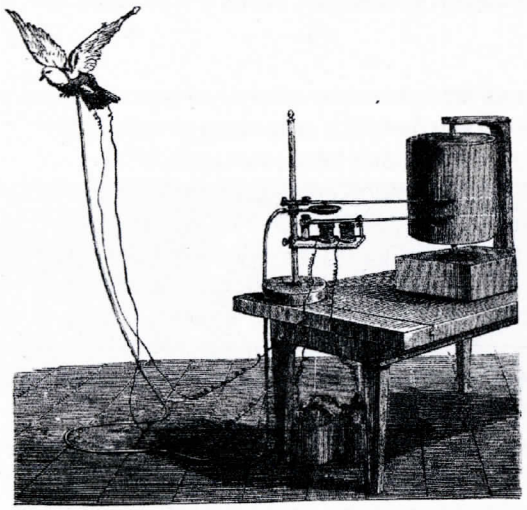
Existe también una gran influencia del Cine Underground, que aunque en la primera década del video son muy pocos los que se dedican al cine experimental si hay un gran aporte del cine Surrealista, abstracto y estructural y, sobre todo, de los trabajos de Andy Warhol, Michael Snow y Stan Brakhage .(Imágen 17)

Si se recurre a épocas anteriores se siguen encontrando referentes

24. Soler, LLorenç, La realización de documentales y reportajes para televisión, Ed.Cims, Barcelona, 1998, p. 153.
25. www.google.com, www.docupolis.org/historiayteoria/texto01.htm, Flaherty, Robert, La Función del Documental, 1939.

en el cubismo, el dadaísmo, el collage, que condicionan la atmósfera para el desarrollo del video.

Se trata, por lo tanto, de una multiplicidad de influencias que suceden por afinidad al arte del video; todas éstas contribuyendo con las prácticas artísticas multimedia y con la ruptura de las normas formales del arte. Si se puede encontrar un soporte en el que confluyan prácticamente todas las manifestaciones artísticas del siglo pasado y del nuevo es, indiscutiblemente, el video.



Imágen 21: Thompsons Revolver Camera, ilustración, Pierre Jules Jannsen, 1862.

3. Fluxus

"Fluxus no es un momento en la historia, o un movimiento artístico. Fluxus es una forma de hacer las cosas, una tradición, una forma de vivir y de morir" [23].

Dick Higgins

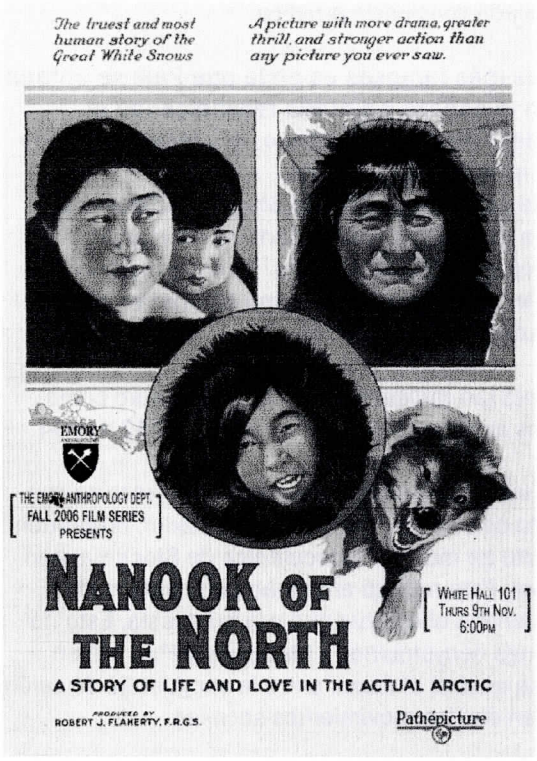
En la década de los sesenta el arte se encuentra enmarcado dentro del concepto y lo objetual. Estas manifestaciones contraculturales norteamericanas enlazan con Manzoni y los movimientos radicales italianos de principios de los años 60. Es la época de la revolución cultural de Mao, la Guerra de Vietnam, la radicalidad política y los grupos radicales violentos, Mayo del 68.

Existe una insatisfacción general en la población mundial debido a las guerras y la manipulación de la cultura de masas, los artistas ven en su trabajo el poder de la denuncia dando forma a una vanguardia radical que toma forma en el llamado Art Póvera.

Se hacen manifestaciones contra la guerra y la revolución, generando el primer movimiento de vanguardia más importante después del futurismo. Se transforman los modos de vida con un carácter muy antiamericano y muy comunista de inspiración marxista y enormemente hippie.

Uno de estos movimientos de sentimiento antiamericano y anti arte (" la muerte del arte" propuesta por Duchamp años atrás y con herencia del surrealismo) es Fluxus que busca un arte colectivo que no fetichice el objeto, que se escape del mercado de arte, que

26. www.google.com, www.puntodesign.wordpress.com/2007/06/20/robert-joseph-flaherty/, Flaherty, Robert.



Imágen 22: Cartel para Nanook of the North ilustración, Robert Joseph Flaherty, 1922.

no aspire a la permanencia y universalidad.

Su origen está en Nueva York alrededor del músico y artista John Cage (Imágen 18) , del que también derivará el minimal. En su estudio particular encontramos a Allan Kaprow y George Maciunas, dos jóvenes que en 1961 desarrollan su independencia.

Kaprow es el padre de los happenings. En su inicio son fenómenos casi exclusivamente neoyorquinos, muy locales y de elites radicales. Derivan del teatro del absurdo, de las exposiciones de Bertol Brecht y de la danza contemporánea.

Son como pequeñas obras teatrales en las que con un guión del artista se establece una relación abierta entre los actores y el público, creando obras herméticas y cerradas, que evidencia un fermento experimental de larga repercusión.

El segundo y más rebelde discípulo de Cage es Maciunas que no queda satisfecho con los happenings y pretende generar un movimiento artístico trasnacional que pudiese ser diseminado por cualquiera y que reivindique la libertad artística al margen del mercado.

Llevando la experimentación a la vida cotidiana retoma las raíces del pop involucrando al video como un elemento nuevo de la cultura de masas y la reproducción en serie que proporciona una especie de alineación satisfactoria y analgésica uniformidad.

Trabaja como diseñador gráfico y en 1962 le destinaron a una base aérea desde la que se genera un foco de fluxus.

Para Maciunas fluxus es un arte antiartístico, es la frontera entre lo que es y lo que nos es difícil de definir.

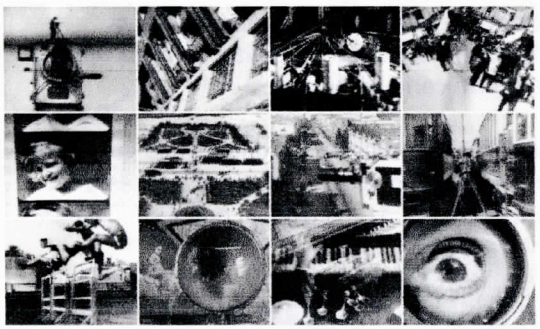
Maciunas siendo fiel a su liberalidad le dio un carácter más abierto, radical y expresivo mostrando por primera vez una serie de acciones bajo el nombre de fluxus (que viene de Heráclito "todo fluye, nada permanece").

Maciunas era un visionario radical que pretendió un cambio en la vida. En 1962 se fue a una base aérea que convirtió en una base de fluxus junto con el coreano Nam June Paik, La Monte Young y otros participantes creó un festival fluxus en las ciudades alemanas. Entró en contacto con grupos dadaístas, con la neovanguardia alemana, con Beuys. Maciunas fue el precursor de un gran movimiento que

27. www.google.com, www.puntodesign.wordpress.com/2007/06/20/robert-joseph-flaherty/, Flaherty, Robert.
28. www.google.com, http://cinecdoque.wordpress.com/category/dziga-vertov/, Vertov, Dziga, El hombre de la cámara.

despertó a la adormilada conciencia artística.

Una de las acciones más famosas es en la que Paik se untaba salsa de tomate en la cabeza y pintaba reivindicando el carácter corporal del arte, lo espontáneo, lo irracional, y todo ello dirigido por la música de La Monte.
Dos años después la performer japonesa Shigeko Kubota (Imágen 19) hace referencia a este fluxus con su "pintura de vagina" realizada con una brocha entre las piernas. Toma forma el arte feminista; los flujos internos femeninos como alternativa a la pintura fálica masculina.



Imágen 23: El Hombre de la Camara, Dziga Vertov, 1929.

Siendo un movimiento tan radical iba a tener poco futuro como grupo coherente. Las acciones fluxus duran desde 1962 a1964.

Cuando Masciunas vuelve a Alemania se produce la fractura con lo neoyorquino. Junto con Henry Flint, un gran agitador, pretenden boicotear un concierto de música dodecafónica de Stock Hausen (vanguardia de salón). Este músico encarnaba una cultura de vanguardia que legitimaba el estatus quo y la burguesía. Esto no gustó a los happenings neoyorquinos y Maciunas y Flint fueron desaprobados. Así se quebró el fluxus entre la vanguardia de salón y los que colaboraban con los movimientos sociales.

Sin embargo fluxus sobrevivió fiel a su filosofía de diseminación. En la bienal de Venecia del 92 ó 93 se reivindica fluxus como espina dorsal del arte contemporáneo.

El origen conceptual ocurre entre 1966-1972, esta fecha la pone Lucy Lippard, una de las más radicales y las más listas críticas que va a reconocer una serie de acciones que identifica como arte conceptual. Sin embargo fluxus ni conceptualmente ni cronológicamente puede situarse entre esas fechas porque aún sigue vivo.
Los actos transforman el arte y la vida. Pretenden incidir en el mundo de alrededor y convertirlo en un artefacto diseminatorio. Cualquier persona en cualquier lugar puede apropiarse de los ingredientes del fluxus.

V. La No Ficción

1. El Documental

29. www.google.com, http://www.sinantena.net/textos/video%20nou.pdf., Ameller, Carles, Por una comunicación contextual. La experiencia de video-nou / servei de vídeo comunitari, 2004, p.2.
30. www.google.com,'https://academicskills.anu.edu.au/las2005/papers/chanock.pdf., Chanock, Kate, The John Grierson Keynote: Critiquing and reflecting, 2005, p.14.

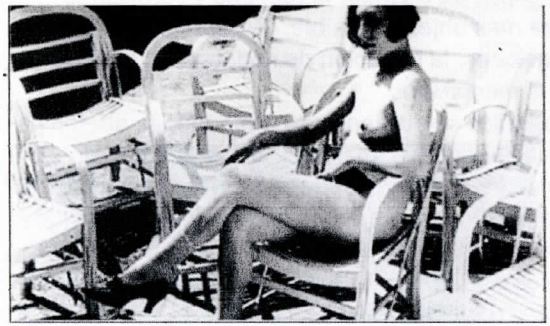
En el documental la cámara ha sido considerada durante mucho tiempo como el ojo capaz de trasmitir la realidad y certificar la verdad de la manera más objetiva posible, de esta forma se le ha atribuido, en ocasiones, la intención de registrar los hechos ocurridos sin apenas mediación.
En el arte cinematográfico se sostiene que a menudo la diferencia entre una película documental y una de ficción es el grado de control que se ha ejercido durante la producción, entendiendo que el documental no implica apenas manipulación ni planteamientos previos para la obtención de lo que se quiere llegar a trasmitir, sin embargo sabemos que la objetividad en el documental es inexistente. El proceso de ordenación de ideas y el montaje conllevan una interpretación personal que aleja nuevamente la obra de cualquier presunción de objetividad, no obstante la objetividad como intención última siempre subyace en la mente del creador. LLorenç Soler apoya esta tesis al sostener que "el compromiso del documentalista con la realidad pasa por un tamiz artístico, al querer simular la realidad de la manera más fiel... atendiendo que la objetividad es imposible... sin embargo, sí el acercamiento al afán de objetividad".[24]

El documental lleva implícito un punto de vista difícilmente desligable del resultado, el autor imprime un sello, una intención y construye la realidad a su antojo mediante una serie de técnicas. No obstante, no podemos obviar que la suerte de objetividad que ha sido atribuida al documental ha sido aprovechada frecuentemente convirtiendo este género de no ficción en uno de los instrumentos propagandísticos de regímenes como el nazi- las películas de Leni Riefenstahl (Imágen 20) o de la propia dictadura franquista- los noticieros durante y después de la guerra civil. El documental ejerce aquí de experto manipulador de la opinión pública más que como mera radiografía del contexto histórico.

El documental debía ser testigo directo de los hechos y tal como decía Flaherty "representar la vida bajo la forma en que se vive".[25] Más tarde estaría estrechamente ligado a obras cuyo propósito sociopolítico sólo podía llegar al espectador mediante el uso de las técnicas propias de este género.

Lo cierto es que no podemos negar su importancia a lo largo de la historia del cine, siendo escogidas las técnicas propias de este género en movimientos como el cine directo, el cinema verité, en los que la obsesión por el tratamiento de los ambientes y la

representación de las situaciones de la manera más realista posible han coincidido. En el documental la realidad se nos muestra aparentemente transparente, pura, sin manipulación, a diferencia de la ficción cinematográfica, de ahí que sea considerado al igual que los noticieros como un género de no ficción. Lo cierto es que éste siempre ha deambulado entre la ficción y la no ficción, usando alternativamente técnicas de ambos bandos, pero siempre bajo el estatuto del documental. Sin embargo la convivencia del documental y la ficción dentro del cine moderno han desbordado las fronteras éticas y estéticas de ambos géneros, retroalimentándose hasta el punto de no saber donde acaban los límites de la realidad y la ficción.



Imágen 24: Sobre Niza, Jean Vigo, 1930.

2.Nacimiento

Como ya lo vimos antes la historia del cine tubo sus orígenes en el documental, o más, exactamente en la documentación de la realidad. Las inventoras del cinematógrafo fueron personas de ciencia interesadas en documentar algún fenómeno o acción. Su ingenio les llevó a crear aparatos que permitieran llevar a cabo sus interesantes experimentos. Tenemos varios ejemplos: el francés Pierre Jules Jannsen (Imágen 21) elaboró en 1874 un revolver photographique para registrar el paso de Venus ante el sol; el inglés Edward Muybridge estudió los movimiento de animales (caballos) por medio de cámaras fotográficas llegando en 1880 a proyectar caballos al galope; el francés Etienne Jules Marey en 1887 ideó un fusil photographique para seguir el vuelo de los pájaros; Georges Demeny en 1892 comenzó a captar y proyectar movimientos de la boca que articulaban pequeñas frases para que las personas sordas aprendieran a leer los labios; y así un sin fin de personas.

3.Robert Joseph Flaherty

"Si se trata de filmar a gente distinta a uno, es imposible que actores o actrices puedan reflejar con todo su histrionismo profesional la vida al natural de los moradores, que pueden interpretar sus propias vidas sin interés comercial" [26]

Robert Flaherty

31.De Felipe, Fernando, Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción, El ojo resabido (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos, Ed. Glénat, Barcelona, 2001,p.35.

Nació en Iron Mountain, Michigan en. Era hijo de un Ingeniero de minas y desde pequeño tuvo mucha relación con mineros e indios. En 1910 Flaherty inició su trayectoria de explorador en busca de yacimientos y en 1913 la persona que lo contrataba le sugirió que filmara su expedición. De esta manera es que Flaherty se inicio en la cinematografía al tomar un breve curso de manejo de cámara.

Lo que empezó siendo una casualidad se convirtió en verdadera afición. En 1916 mientras realizaba su primera película la fatalidad hizo que un cigarrillo incendiara todos los negativos filmados durante esos tres años de expediciones.

Así pues, sin negativos y poco satisfecho con la copia que había realizado decidió concentrarse en la vida de un esquimal y su familia y volver a grabar. Después de reunir los fondos necesarios e ir a la costa nororiental de la bahía Hudson comenzó a filmar en 1920, en la primavera de 1921 reveló allí mismo el material, en el verano volvió a su casa y en el invierno acabó el montaje. A principios de 1922 Nanook, el esquimal (Imágen 22) estaba lista para su distribución.

La Paramount al igual que otras cuatro grandes compañías cinematográficas lo rechazaron por considerar poco comercial la película. Fue la organización Francesa Pathé quien la distribuyó el 11 de Junio de 1922 con un éxito inmediato.

Flaherty comentó en su momento acerca de su película :"No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos...Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo."[27]

Este fue el inicio del documental como estética diferente a la ficción que hasta ahora había imperado en el audiovisual, sin embargo sólo hasta 1964 se dio el reconocimiento debido a este hito en la historia del cine en el festival de Mannheim, los autores y autoras de documentales seleccionaron a Nanook, el esquimal como el mejor documental de todos los tiempos. Después del éxito de Nanook, la Paramount confió a Flaherty un proyecto sin límite de presupuesto. Se convetiría en Moana, documental sobre las gentes de Samoa un archipielago del

32. De Felipe, Fernando, Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción, El ojo resabido (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos, Ed. Glénat, Barcelona, 2001,p.35.

Pacífico. Se presentó en 1926 y fue un fracaso taquillero.

La cámara sirve a Flaherty para informar sobre la vida de otras culturas, intentando reflejar sus aspiraciones y cultura reales. Para Flaherty se trata de películas rodadas teniendo como actores/actrices a sus habitantes.

4. Denis Arkad'evic Kaufman: Dziga Vertov

"El drama cinematográfico es el opio del pueblo. ¡Abajo las fábulas burguesas y viva la vida tal y como es!" [28]

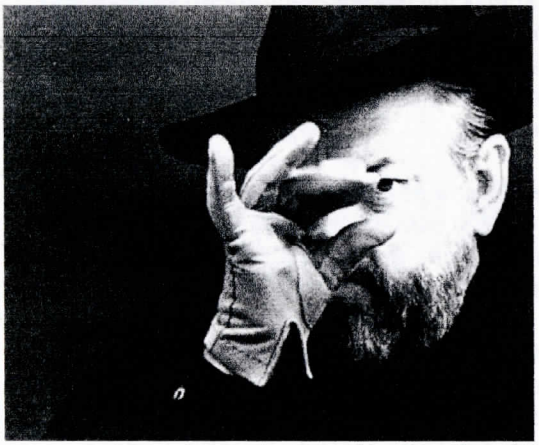
Dziga Vertov

Lo fundamental para Vertov era usar la cámara como un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo.

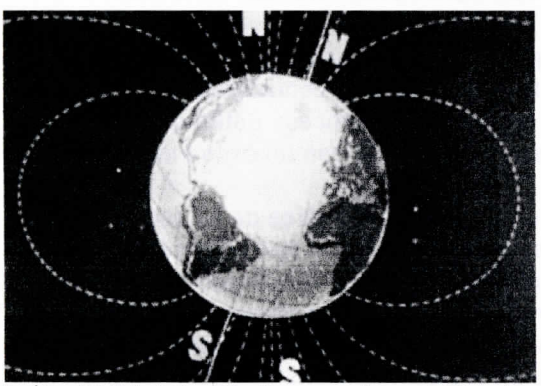
Denis Arkad'evic Kaufman nace Bialystok en 1895. Después de cursar estudios de música en Bialystok y de medicina en San Petersburgo, se dedica a escribir poesía y novela. Atraído por el futurismo, toma el pseudónimo de Dziga Vertov (En ucraniano "¡Gira, pirinola!"). Cineasta innovador, teórico, poeta, agitador, editor, propagandista y pilar indispensable de un cine documental auténtico que respondía a las necesidades políticas, económicas y sociales del momento histórico en que se hallaba inmerso.

Vertov fue, sobre todo, un inventor y un imaginativo exponente del cine experimental. Peso a esto, fue acusado por el Partido Comunista de formalismo, antirrealismo, narcisismo y tratamiento "reaccionario" de la realidad soviética.

A grandes rasgos, la práctica de Vertov con las imágenes en movimiento empieza en 1916, en su "laboratorio del oído" experimentando "músicas de ruidos", montaje de fonogramas y palabras. En 1918, el Comité del Cine de Moscú le contrata como secretario y llega a ser redactor jefe (hasta finales de 1919) del Kinonedelija (Cine-Semana, el primer periódico de la actualidad cinematográfica soviético). Hacia 1920 Vertov hizo un descubrimiento notable: el ojo humano era capaz de registrar un plano cinematográfico de apenas dos o tres fotogramas. Ello implicaba la posibilidad de montar fragmentos diminutos en cortes aparentemente ilógicos que no sólo desafiaba por entero la temporalidad de la visión natural sino las estructuras del pensamiento.



Imágen 25: F de Fraude, Orson wells, 1973



Imágen 26: Tribulation 99, alien anomalies under America, Craig Baldwin, 1992.

33. Sánchez, Navarro, Jordi, Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción, El mockumentary: de la crisis de la verdad a la realidad como estilo, Ed. Glénat, Barcelona, 2001,p.30.

En 1925, Vertov anticipaba: "En un futuro próximo, el hombre podrá transmitir simultáneamente por radio, para el mundo entero, los hechos visibles y sonoros grabados por una radio-cámara"[29]. Los tiempos posteriores le dieron la razón. El uso de cámaras portátiles impulsaron la corriente documentalista (el cine directo), el auge posterior de las telecomunicaciones y los aportes tecnológicos han posibilitado la utilización, cada vez mayor, de las microcámaras y la circulación abierta de imágenes generadas por multitud de individuos y grupos sociales a nivel mundial. Podemos decir que, en cierta forma, una parte de todo eso lo anticipó Vertov en sus manifiestos y con su teoría del cine-ojo (kino-glaz) (Imágen 23), que en los años 20 tenían una fuerte carga visionaria, pero cuyas hipótesis empezó a practicar de inmediato, en la medida de sus posibilidades.

5. John Grierson

"El documental realista, con sus calles, ciudades y suburbios pobres, mercados, comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observables. Eso requiere no sólo de gusto, sino también de inspiración, lo que supone, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía".[30]

John Grierson

John Grierson y la escuela británica consideraban al documental como una herramienta para la reforma social al exponer, no sólo los problemas que enfrenta al ser humano frente a la naturaleza, sino los que vive en sociedad por los efectos injustos del sistema económico capitalista. Pensaban que la tarea primordial del documentalista consistía en encontrar los medios que le permitan aprovechar el dominio que posee de su arte persuasivo de la multitud, para enfrentar al ser humano con sus propios problemas, trabajos y condiciones.

Grierson fue productor, director, teórico y fundador del movimiento documentalista Escocés. Estudió Filosofía en la Universidad de Glasgow y durante la Primera Guerra Mundial sirvió en la marina. En 1924 partió hacia Estados Unidos con una beca de la Fundación Rockefeller y durante tres años estudió prensa, radio, televisión y cine, impactado por el efecto que este tenía sobre

el público y por el sensacionalismo que practicaba la prensa de William Hearst. Analizando la forma de construcción de la noticia, llegó a definir al documental como "el tratamiento creador de la actualidad", término que aplicó por primera vez refiriéndose al film Moana, de Robert Flaherty.

Convencido de que el cine debía tener una función propagandística social, decidió formar un grupo de producción de documentales. En 1927, realizó Pescadores a la deriva para Empire Marketing Board (EMB), siendo esta su única película dramática. Después formó la escuela Grierson con universitarios provenientes de Cambridge. Cuando se disolvió EMB, en 1933, pasó a General Post Office, donde realizó: Correo nocturno (1936) , con Harry Watt, Mar del Norte (1938), La canción de Ceylán (1934-35), con Basil Wright e Industrial Britain (1933).

En 1937 fundó el Film Center con la intención de independizarse. En 1938 lo llamó el gobierno de Canadá y en 1939 creó el National Film Board, con el que formó otro grupo de documentalistas, entre los que se encontraba Norman Mac Laren. En 1945 volvió a Inglaterra y fundó la Internacional Film Associated, de la que formaron parte Robert Flarherty y Jean Benoit-Lévy, entre otros.

Hoy es considerado el más importante teórico del documental y su obra es vista como un antecedente del neorrealismo italiano y del Free Cinema inglés.

6. Jean Vigo y el documental social

Jean Vigo nació en París en 1905. En su infancia y adolescencia estuvo en un internado de Milla y quizás por las malas condiciones de vida que tuvo allí, contrajo tuberculosis en su juventud, por lo que se instaló en Niza. En esta ciudad fue ayudante en un estudio fotográfico y posteriormente parte muy activa del cineclub de Niza, lo que le produjo el contacto con experimentadores cinematográficos de todo el mundo.

En 1929 Jean Vigo invitó a Boris Kaufman (hermano de Dziga Vertov) para trabajar con él y realizaron la obra: Sobre Niza (1930) que puede definirse como una visión sobre una sociedad superficial en proceso de putrefacción. En este corto mudo, y por regla general, cuando trabajaban juntos, Kaufman filmaba y Vigo dirigía. Con frecuencia Vigo llevaba a Kaufman a pasear en silla de

ruedas con una cámara entre las piernas y tapada por una manta (la silla de ruedas pasaba desapercibida en una ciudad como Niza).(Imágen 24) Así eran capaces de filmar a las personas sin que se dieran cuenta, que era lo que ambos buscaban porque eran partidarios de la teoría kino-pravda creada por Dziga Vertov.

Luego realizó el documental sobre el campeón de natación Taris. Zero de condutei es su primer largo y relata el conflicto entre estudiantes y profesores en un internado. Este film fue censurado por considerarlo incorrecto y provocador.

El último film que hizo fue la historia de amor LÀtalante (1934). Al poco de realizarla murio con 29 años. A pesar de su escasa filmografía Jean Vigo es considerado uno de los mejores cineastas franceses.

VI. Límites disueltos

1. El falso documental

"El ironista no pretende timar a su público, sino ser descifrado por él. De la misma manera, el (falso) documentalista no aspira sino a ser reconocido en su esfuerzo por apartarse de la corrección política (y epistemológica) y hacernos reaccionar a través de la transgresión." [31]

Fernando de Felipe

El falso documental, se consagra en la actualidad como una de las últimas manifestaciones de la hibridación entre documental y ficción.

Consiste en mostrar acontecimientos falsos con las técnicas y mecanismos propios del género documental, generando astutas parodias que cuestionan la objetividad y los rasgos esenciales de este conocido género. Al igual que ironiza sobre sus propios procesos constructivos hasta el punto de confundir al espectador con una continuidad de críticas irónicas que atacan sus rasgos identificadores. Se convierte así en un juego en el que la ficción se disfraza de realidad con técnicas tan conocidas como la argumentación con fotos, la mirada a cámara o el encuadre frontal como marca de objetividad.

Pero, ¿dónde se encuadra el falso documental?. Es un género de no ficción, una manifestación de la hibridación experimentada por el cine posmoderno, en el que la realidad se disfraza de ficción

y viceversa. Tiene la capacidad de impregnarse de las técnicas de los documentales clásicos y se vale de ellas para engañar al espectador y filtrar determinadas construcciones audiovisuales por un embudo de realidad. En él, el lenguaje cinematográfico ahonda en sus propias técnicas, parodiando la autenticidad de sus códigos y poniendo en tela de juicio su sistema de representación.
Es ante todo un género confuso que se nutre de la inestabilidad de un mundo en el que la imagen verdadera o falsa carece de absoluta validez, por ello sitúa al espectador en un estado de incertidumbre que le hace plantearse la autenticidad de aquello ante lo que se encuentra, este se vuelve escéptico pero a la vez duda de la veracidad, sin embargo las pistas del falso documental le llevarán a descubrir su propia esencia.

El falso documental se instala en una posición privilegiada, se ofrece un aparente acceso a la verdad mediante el uso de las técnicas propias de los documentales. Las distintas modalidades expuestas por Bill Nichols (expositivo, interactivo, observacional, reflexivo, performativo y poético) son empleadas de la misma manera que se hace con los documentales aunque no de forma pura. La mayoría de éstos combinan los elementos más representativos de cada una de ellas, por ejemplo la voz en off epistémica, la argumentación con imágenes, la apariencia de cámara oculta, la incursión del documentalista como seña de veracidad, etcétera, todo con la última intención de legitimar la obra, aunque tarde o temprano, la casualidad y el exceso descubrirán la existencia de la mentira.

2. Algunos referentes

El falso documental juega con las categorías de lo real, el engaño y el fraude, sin embargo sus implicaciones van más allá de la mofa y el chiste. El uso del lenguaje documental para llevar a cabo la acción contraria, desautorizar, tiene actualmente un carácter político.

"Existe un tipo determinado de texto que, bajo la apariencia formal de lo que conocemos como "documental", libra una subterránea batalla ideológica contra aquello que se pretende esencia misma del genero: su incuestionable veracidad" [32]

Esta batalla ideológica mencionada por De Felipe es un rasgo característico del Falso Documental y siempre está regido por el sarcasmo y la ironía dado el contexto social y político de su

producción, al respecto escribe Jordi Sánchez: "Si bien existen falsos documentales desde los principios del cine, es ahora que estos cobran un sentido más crítico, en cuanto vivimos en una sociedad que ha hecho de la verdad una especie de fetiche de una fe postmoderna por la imagen" [33]

Quizá los más representativos son F de Fraude de Orson Welles, Zelig de Woody Allen, The Falls de Peter Greenaway, Forgotten Silver de Peter Jackson y Tribulation 99. Alien anomalies under America de Graig Baldwin.

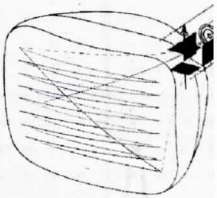
En F de Fraude (1973) de Orson Welles (Imágen 25) , se sientan las bases de lo que podríamos llamar un antigénero. Welles relata la falsa historia real de un individuo dedicado a hacer falsificaciones.

Zelig (1983) de Woody Allen fue un experimento en que amplió los límites del cine, la biografía de Leonard Zelig, un hombre camaleónico, al que su mimetismo le permite estar presente en toda serie de acontecimientos históricos, recurso que posteriormente sería tomado por Robert Zemeckis para Forrest Gump (1994). La diferencia radica en que Zelig está construida como si fuese una recopilación de documentos históricos reales con entrevistas a especialistas como Susan Sontag o Bruno Bettleheim.

Tres años antes, Peter Greenaway presentaba The Falls (1980), noventa y dos cápsulas biográficas de noventa y dos de los dieciocho millones de supervivientes del "Violent Unknown Event", los apellidos de los noventa y dos personajes empiezan todos con las letras FALL. El absurdo compone una llamada de atención sobre el documental reflexivo.

Uno más que cabe resaltar es Forgotten Silver (1995), una irreverente recreación de la historia del cine, donde se descubre un olvidado pionero del cine en Nueva Zelanda, quien no solo rodó una película de épica, Salomé, antes que Intolerancia (1916) de Griffith, si no que se adelantó en el desarrollo del cine sonoro y a color. La doble presencia de Peter Jackson como entrevistador del documental y protagonista de las películas de Colin McKenzie pone en evidencia el engaño.

Finalmente la bizarra Tribulation 99. Alien anomalies under America (1992) (Imágen 26) de Graig Baldwin, recurre al found footage, es decir, la recopilación de material fílmico de otras películas para componer una película distinta, en Tribulation



Pre producción. Diseño estructural del relato

99. Alien anomalies under America, el montaje permite explicar la conspiración planetaria que los extraterrestres del planeta Quetzacoalt manejan desde Centro y Sur América para tratar de apropiarse del mundo, enfatizando en que el control de esas actividades es lo que ha obligado a la CIA a intervenir en los países del sur.

1. Story line

Dos de los personajes más importantes de la historia política colombiana mueren repetidamente desde 1965. Por medio de una exhaustiva investigación descubriremos que su última desaparición va más allá de los límites de la razón humana.

2. Sinopsis

Un entomólogo nos relata el peligro que representan las colonias de Hormigas Conga, lo cual sustenta de manera científica la noticia sobre la muerte de Tirofijo en el Amazonas, que en la década de los ochentas anunciaron los diarios de circulación nacional.
Una psicóloga nos habla del Síndrome de Estocolmo apoyando la tesis existente de la fuga Carlos Castaño con una norteamericana secuestrada por la AUC.
El relato se nutre y cobra credibilidad a través de los testimonios de diferentes expertos como periodistas, ufólogos y genetistas.
En sus testimonios y por medio de sus conocimientos estos personajes hacen ganar veracidad a las historias sobre muertes y desapariciones que se han registrado sobre de Castaño y Tirofijo.
De manera paralela tenemos los testimonios de Rómulo Pérez, un campesino del Caquetá que nos cuenta como presenció un evento paranormal hacia abril del 2004.El lugar y la fecha coinciden con la última muerte de Manuel Marulanda Vélez registrada por los diarios como producto de un cáncer de próstata.
Paralelamente en el otro extremo del país, el Urabá Antioqueño, Uldais Restrepo, mujer trabajadora de las bananeras, presenció la aparición de una nave extraterrestre el mismo día en el que los

medios anunciaron (en el 2006) el asesinato de Castaño en un atentado perpetrado por su hermano.
Estos testimonios y la ausencia de pruebas contundentes de la obtención de los cuerpos, nos llevan a concluir que a Carlos Castaño y a Manuel Marulanda Vélez sufrieron una abducción.

3. Tratamiento audiovisual. Propuesta de dirección

Mediante la entrevista a personas del común y algunas otras que gozan de reconocimiento público, haciendo uso de un lenguaje cotidiano que refuerce la verosimilitud del testimonio, se indagará sobre las diferentes versiones de las muertes y desapariciones de Castaño y Tirofijo.

Se utilizarán reconstrucciones de hechos, entrevistas a contraluz, fotografías e imágenes de archivo para reforzar la veracidad de la historia.
Se quiere subrayar el suspenso y el misterio utilizando la voz en off, los intertítulos, la música, la argumentación con imágenes y la cámara al hombro como seña de autenticidad, con la única intención de legitimar lo real del relato.

La intención actoral estará claramente guiada hacia la estética documental, se realizará un trabajo de construcción de personajes con los actores que permita realizar entrevistas con respuestas espontáneas evitando la marcación de diálogos planeados previamente.

El tratamiento visual se dividirá en tres estéticas:

a. Los testimonios de los campesinos y la reconstrucción de hechos de la abducción se harán con cámara en mano para emular el registro documental. La fotografía (iluminación) para estos espacios será acorde a la temperatura de color de la región (Urabá y Caquetá).

b. Los testimonios a expertos se realizarán en su entorno laboral con planos fijos resaltando la estética tradicional de los documentales informativos, en los cuales cree ciegamente el espectador común. Se harán apoyos en planos de detalle que sustenten la profesión de dichos personajes y su entorno laboral.

c. Se encubrirá intencionalmente la identidad de algunos entrevistados implicados directamente con el conflicto,

utilizando el contraluz y planos cerrados que muestren su rostro parcialmente. Todo esto con la intención de subrayar la realidad de los hechos.

d. Para el caso del material de archivo escrito (prensa), se harán paneos sobre el artículo y zoom in sobre los titulares, apropiándose de los recursos de canales tan reconocidos como Discovery Channel.

e. Para los archivos de televisión se incluirán pequeños fragmentos de las noticias relacionadas con Manuel Marulanda Vélez y Carlos Castaño.

4. Perfil de personajes

a. Rómulo Pérez (actor natural), un campesino del caquetá, de 55 años, flaco, con manos grandes y fuertes, masca tabaco todo el día, con sombrero, su lenguaje es coloquial, nos cuenta como presenció un evento paranormal hacia abril del 2004 en donde Tirofijo, fue secuestrado por los extraterrestres. Está acompañado por Jeison, su sobrino de 14 años y por Alba, su esposa, una mujer sumisa y trabajadora del campo, es una mujer típica de la región.

b. Uldais Restrepo (actriz natural), mujer fuerte, madre soltera de 40 años, trabaja en las bananeras, en la zona del Uraba antioqueño. Es grande y musculosa producto de su trabajo. Presenció la aparición de una nave extraterrestre en la misma fecha del asesinato de Carlos Castaño.

c. Entomólogo (experto), hombre de 40 años especialista en las hormigas Conga, nos habla en su laboratorio de la agresividad de estas hormigas y su capacidad de acabar con la vida de un hombre. Su rostro es amable, es canoso.

d. Psicóloga (experto), mujer de 27 años, vestida formalmente, nos explica el síndrome de Estocolmo, justificando como un victimario puede entablar una relación de identificación con su captor.

e. Periodista (experto), hombre de 55 años, de apariencia seria, gran credibilidad y elocuencia. Habla del contexto de la desaparición de Cataño en el marco del conflicto del país.

f. Genetista (experto), hombre de 75 años de gran reconocimiento en el medio ciéntifico.

g. Ufólogo (experto), hombre de edad indeterminada, con una apariencia extraña, es experto en temas extraterrestres.

h. Sobrino expedicionario (actor natural), hombre de 40 años, arriero, fue parte de la expedición que guió a un grupo de expedicionarios, entre ellos su tio, en busca del cadáver de Tirofijo.

i. Extranjero (actor natural), hombre de 34 años, trabaja con una ONG en Colombia. Da testimonio de la desaparición de su compañera de trabajo quien posiblemente huyó con Carlos Castaño.

5. Propuestas por departamentos

a. Fotografía

La naturalidad de la luz es la dominante para "Los de Arriba", la cámara es errática y al hombro, se encamina a lograr una estética completamente documental, cuidando detalles como sobreexposiciones y encuadres, la temperatura de color está regida por las locaciones reales en la que los eventos tuvieron lugar, cada lugar se diferenciara del otro por los colores que se resaltaran según la región, por otro lado, bajo el nombre de reconstrucciones nos permitiremos recrear lugares y hechos y en estas se busca una correcta ubicación temporal y espacial por lo cual se requiere una correcta elección del tipo de luz y color propia de dicha región, de esta forma se logra mayor credibilidad y realismo

Entrevistas en campo (Rómulo)
Luz natural, temperatura cálida con tendencia hacia el rojo naranja, tonos tierra (cafés, ocres y amarillos oscuros) más evidentes en las zonas de baja luminosidad, los tonos cafés, marrones y amarillos tienen el dominio de la escena, busco dar una sensación de aridez y resequedad (en contraste con la realidad de un lugar lleno de cultivos y vegetación en general) esta región tiene suelos más oscuros, cubiertos por tierra, zonas más húmedas por ende suelos gredosos y vegetación de verdes oscuros; de ninguna forma propongo mostrar un lugar desértico, busco con esto mostrar un lugar de ambiente pesado y triste,

donde a pesar de tener radiantes días, el estar en medio de la nada hace que el sitio se torne aburrido, como muerto, un lugar en el mundo donde al parecer no hay nada que hacer, eso sí, visto no desde los ojos de sus pobladores si no de quienes están frente a la pantalla, a pesar de la belleza natural inherente en el paisaje, es una forma contradictoria de realidad.

Cámara al hombro durante las entrevistas siempre que el personaje este en movimiento, Permaneciendo como dominante la luz natural, con la misma temperatura de color del exterior, en caso de presentarse contraluz este será eliminado para una correcta exposición del rostro del personaje, en caso de ser en interior la toma esta luz tendrá una leve variación de temperatura con respecto al exterior, se obtiene como resultado la intención de preparación para la entrevista y el entrevistado (este tipo de estética marginaría la naturalidad del individuo).

Entrevistas en campo (Uldais)
Completo dominio de la luz natural, la temperatura de color tenderá hacia el amarillo levemente verdoso, permitiéndome un cielo claramente azul, busco resaltar los colores verdes, amarillos claros y azules ya que esta zona geográfica cuenta con una vegetación exuberante y debido a que el sol golpea más directamente esta zona del país los colores son vistosos, esta zona del país cuenta una amplia área cubierta de vegetación sean o no cultivos, por ello decido resaltar estos colores, es una región también con una gran cantidad de fauna, por ende con una alta carga sonora por ello el color vistos de la fotografía y el sonido tiene un vinculo estrecho, quiero eliminar un poco la alta humedad de la región al mostrarla con un sol intenso. La cámara es a hombro. A menos que se presente el caso de emplazar al personaje en un lugar donde se limite su movimiento a una silla o escenografía fija, acá se empleara una técnica de iluminación tipo estudio con similares características a le que se emplea con Rómulo (Dado el caso).

Entrevistas calle En Bogotá
100% cámara al hombro, balance a blanco estándar en el set de cámara tal cuál como los noticieros hacen sus encuestas, iluminación al natural sin ayudas técnicas más que un flex para contrarrestar un eventual contraluz. Tanto el fondo como el entrevistado están en foco, la cámara una vez encuadrada permanecerá lo más estática posible, por encuadre se elimina al interlocutor. Plano Medio Corto y Medio largo.

Entrevistas en locación

Como estas entrevistas tienen como fin la sustentación de hechos de tal forma que sean o no verosímiles o posibles, debe tener un ambiente "formal", una forma que denote credibilidad, por ello se emplea una iluminación tipo estudio, busco en estas resaltar el color propuesto por arte en cada locación, por ello los fondos están iluminados por fuentes de luz blanca; el individuo está correctamente expuesto, separado del fondo que esta levemente desenfocado para centrar la atención del espectador en el entrevistado, la temperatura de color de la iluminación de la escena en general es fría , sin embargo, una de las luces tiene una variación en temperatura hacia la calidez que golpeara suavemente el cabello el entrevistado desde atrás y nos ayudara a separarlo del fondo, según la locación es factible usar una luz levemente azul imitando una luz que entra por una ventana y esta dará suavemente por un costado al entrevistado, esto para lograr un cuadro más agradable visualmente. La cámara se emplaza sobre trípode para tener planos más definidos y estáticos, la importancia de la pregunta se exalta haciendo un plano más cerrado (según criterio y común acuerdo con dirección), el plano está encuadrado con el individuo ocupando un tercio de la pantalla (con tendencia hacia algún costado, es de mi preferencia es lado derecho), no centrado, nunca centrado. La hora es indeterminada.

Reconstrucción abducción

Escena nocturna, cámara al hombro, subjetivas, poco iluminación, la luna ilumina suavemente la noche con un tinte blanco azulado, la fuente de luz más fuerte es una linterna en manos del personaje, la luz de la lámpara es rojiza (cálida 3200 k +/-). Se pueden distinguir formas cercanas no a más de un par de metros, una suave niebla se levanta visible solo por la luz de la linterna. La luz des resplandor es muy blanca y fuerte, se dirige a todas direcciones, sin embargo se ven algunos haces de luz hacia el cielo desde la tierra, inicialmente es una sola luz, luego empieza a parpadear en diferentes direcciones, la niebla permitirá ver haces de luz que salen desde este foco lumínico.

b. Arte

En este falso documental se toman los elementos del documental y de los noticiarios donde el mayor peso recae sobre el relato, tiene que ser verosímil ya sea como testigo de los hechos o como mirada científica del tema.

Para que haya un relato verosímil el personaje y el entorno en el que este habita tienen que ser verosímiles pero nunca poniéndose por encima de este relato.

Reconstruccion

Con Las reconstrucciones se busca darle peso al relato que se esta dando en V.O, cumplen un papel ilustrativo, en estas secuencias predominan los personajes sobre los espacios de los que solo tendremos un esbozo para marcar la atmósfera, por esto la utilería del personaje y el vestuario deben ser elementos concretos que hablen de su profesión u oficio, de su carácter y de la época en que sucedieron los hechos.

Entrevistas a expertos

En este bloque predominan los espacios sobre los personajes (sin querer decir con esto que se dejan de lado) por que al no ser posturas personales sino "científicas" el entorno donde son entrevistados es el responsable de sustentarlos, la ambientación tendrá la tarea de ratificar que la persona tiene un buen manejo del tema.

Puesta en escena

Se falsearan los espacios de Uldais y Rómulo, para esto se utilizaran elementos y vestuarios característicos de cada región. Para que los relatos sean verosímiles se apoyaran con imágenes de actividades cotidianas que realiza cada personaje, esto obliga que el espacio con el que ellos interactúen este lleno de elementos que nos ubiquen inmediatamente en el espacio deseado, tales como principal actividad económica, vestuario típico, comidas y bebidas que solo se encuentren o que se encuentren mas fácilmente en cada una región y complementándolo con elementos que son frecuentes en cualquier finca sin importar donde se encuentre y que dan la atmosfera campestre como cultivos pequeños para el consumo diario, gallinas, cerdos, etc.

c. Sonido

Todo el sonido de este falso documental a diferencia de las demás áreas se realizara como una ficción, por que todo lo que veamos, sea reconstrucción, puesta en escena o entrevista no

tendrá una captura sonora por un solo micrófono, ya que por ser un falso documental y tener que crear una realidad cada sonido incidental o ambiente dentro o fuera de campo que escuchemos será una construcción sonora ficticia y la escena se terminara de construir en la etapa de postproducción.

La música va a tener una transformación durante la historia ya que al principio solo se esta planteando un documental, sin aclarar el contexto en que se encuentra y por medio de la música de suspenso que en un principio será como en la mayoría de documentales de historia del siglo XX pasara a transmitir la misma sensación dándole elementos de reverberación, tempos mas lentos para transformarla en música relacionada con el tema paranormal y OVNI. En su totalidad es música creada por sintetizadores con un tono de nueva era y electrónica.

En el momento que se muestra que el documental se esta relacionando con un tema paranormal la música se estará presentando con mayor frecuencia ya que este tipo de documentales tienen entre un 70 y 60 por ciento de música en su totalidad.

Reconstrucción

Todas estas se sitúan en el monte, y el medio por el cual se crea mayor concentración y tensión a la ves es acentuando mas de lo normal cada uno de los sonidos (pisadas, golpes en el micrófono y respiración agitada).

En la primera reconstrucción el sonido será un poco mas saturado ya que esta se encuentra entre puesta en escena y reconstrucción.

En las búsquedas solo van a sobresalir los sonidos ya que las voces por ser misiones discretas efectuadas por el ejercito no deben ser evidentes ya que puede ser poco creíble.

Los ambientes en este caso no van a ser muy sobresalientes ya que en este tipo de reconstrucciones el sonido es bastante limpio y lo que recrea es un momento, no una realidad.

La música solo estará presente en al ultima reconstrucción, será de suspenso y ubicada en un contexto de documental OVNI, dando a entender con mayor claridad al espectador la causa de las desapariciones.

Puesta en escena

Las puestas en escena como están situadas en Urabá y Caquetá se recreara el ambiente por medio de la captura de sonidos detallados para hacer creer que se esta realmente en estos lugares, por ejemplo se tendrá por separado sonidos no solo ambiente si no de pájaros, insectos, movimiento de las hojas de los árboles dependiendo como sea exactamente el lugar donde se construya la escena y a que horas se quiera creer que es la entrevista ya que en estas zonas rurales el sonido se ve afectado según la hora del día.

En el caso de Uldáis aparte de recrear el ambiente también se tendrá sonidos de uno o dos perros, sonidos que salen de su casa, como personas moviéndose o un televisor prendido; todo esto con el fin de hacer verosímil el entorno en que se encuentra.

El espacio de Rómulo es diferente a el Uldáis ya que el se encuentra en este lugar mas solo y aparte del ambiente que lo rodee se escucha un radio en segundo plano con música ranchera.

La música se presenta en tercer y segundo plano sutilmente a partir de la escena 27 ya que en este momento se empieza a presentar la historia de cada uno de estos personajes donde todo indica que es una abducción extraterrestre. En este momento es ambiental con algunas notas que a medida que se repiten van desapareciendo.

Entrevistas expertos y personajes

La forma de realizar estas entrevistas será con micrófonos inalámbricos apoyado con un boom grabados en canales diferentes para tener por separado el ambiente de la voz y en el momento de postproducción darle el tono deseado a la voz y al ambiente por separado creando una mejor atmósfera.

En el momento que la historia se este centrando mas en el tema de lo paranormal la entrada a cada entrevista será acompañada de un "Flash sonoro" ya que esto lo ubica un poco mas en el tipo de documental sobre temas paranormales.

En las entrevistas no hay música aunque los finales en algunos casos pueden estar pisados para adelantar la escena que le sigue.

Entrevistas gente del común

Se realizaran con un boom y se propone que la cámara le de la espalda a la calle para que el sonido de esta interfiera lo menos posible con la claridad de la voz de cada uno de los entrevistados. Posteriormente se registraran ambientes de calle pera ser mezclados en postproducción con la voz sin opacarla ni quitarle claridad que es lo que nos interesa en este caso.

Al igual que en las entrevistas de los expertos la música no estará presente a menos que una de las entrevistas sea pisada por esta para dar mayor unidad con la escena que le sigue.

Imágenes de archivo, Insertos y Textos

Cada una de las fotografías, imágenes o textos que no tengan sonido propio como en el caso de los noticieros, estarán acompañadas de música aun cuando la voz del locutor este presente. El tipo de música se rige de acuerdo al momento de la historia en que aparecen cada uno de estos insertos.

En la presentación del nombre del falso documental donde las pantallas se empiezan a dividir y oímos la voz de una presentadora o presentador que nos indica la noticia por separado de las muertes de Castaño y Tirofijo, para después unirse en la misma pantalla seguido de un incremento de voces donde a la tercera o cuarta no se logra comprender lo que cada una de estas dice, crean un "caos sonoro" llegando a tener el sonido en un grado de imposible comprensión para empezar a bajar el nivel de este dando la entrada de música seguida del nombre "Los de Arriba".

La voz en off de locutor auque siempre esta informando tiene un tono de complicidad, poniéndose un poco en el lugar del espectador, dejando en cada intervención interrogantes abiertos para quien lo este viendo.

6. Guión cuarta versión

GUIÓN DE FALSO DOCUMENTAL
LOS DE ARRIBA
POR: JULIANA AGUDELO

Escena 1 CREDITO INICIAL
La pantalla se mantiene por unos segundos en negro mientras de

fondo se escuchan PISADAS SOBRE PASTO CON UNAS BOTAS DE CAUCHO, VOCES LEJANAS Y AGITADAS CON ACENTO CAMPESINO (Rómulo Pérez)Y GOLPES EN UN MICRÓFONO DE CÁMARA.

DON RÓMULO
Espere abro el broche pa' que pase.
Lentamente por disolvencia aparecen los CREDITOS INICIALES en letra blanca:

"Por razones de seguridad algunos nombres y datos han sido cambiados. Los testimonios aquí presentados son posturas personales del entrevistado."

DISUELVE A

Escena 2. EXT. FINCA EN EL CAQUETÁ EN LA QUE VIE Y TRABAJA COMO CAPATAZ RÓMULO PÉREZ. DÍA

Parte A entrevista a Rómulo Pérez, un campesino del Caquetá, de 55 años, flaco, con manos grandes y fuertes, con una camisa blanca, sombrero y un pantalón de lino café bastante deteriorado. Las botas negras de RÓMULO PÉREZ pisan con seguridad la hierba húmeda, la cámara lo sigue con dificultad entre matorrales, se mueve bruscamente tratando de igualar su paso. RÓMULO señala el camino al que se dirige

DON RÓMULO
Da instrucciones para que lo sigan.
(Dialogo sujeto a variaciones según la improvisación que proponga el actor)
CORTE A

Escena 3. EXT. CASA EN EL URABÁ DE ULDAIS RESTREPO. DIA
Parte A entrevista a Uldais Restrepo, mujer mulata de 40 años de aspecto fuerte. En medio de unas cuantas plantas de plátano ULDAIS RESTREPO.

DOÑA ULDAIS
Ya casi llegamos...
(Dialogo sujeto a variaciones según la improvisación que proponga el actor)

CORTE A

Escena 4. CREDITO DE TITULO "LOS DE ARRIBA".
Imagen de archivo de noticiero nacional sobre la muerte de Tirofijo. Imagen de archivo de noticiero nacional sobre la muerte de Castaño. La pantalla se fracciona en dos partes mostrando en paralelo las dos noticias, luego en un efecto de división fractal las imágenes se seccionan en múltiples cuadros hasta llenar la pantalla, en cada uno de estos se ve una noticia diferente, debido al montaje el AUDIO ES CADA VEZ MÁS CAÓTICO. En medio del caos aparece el título del documental "LOS DE ARRIBA".

FUNDIDO A NEGRO

Escena 5. TEXTO EN PANTALLA
EN ABRIL DE 2004 DOS PROTAGONISTAS DEL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA DESAPARECIERON EN EXTRAÑAS CIRCUNSTANCIAS.

FUNDIDO A NEGRO

Escena 6. EXT. CARRERA SEPTIMA ENTRE CALLES 19 Y 72. DIA
Mediante testimonios inconclusos y en apariencia inconexa se plantea el problema sin un origen claro. Entrevista a ciudadanos que responden, indiferentemente sin enunciar el nombre de los protagonistas, a la pregunta (suprimida en posproducción): ¿Sabe usted cual es el paradero de Castaño y Tirofijo?

CORTE A

Escena 7. MARCO HISTÓRICO DE LAS FARC
Imágenes de archivo de la creación y evolución de los grupos armados.

VOZ EN OFF
Colombia ha estado inmersa en la guerra civil desde su constitución como país.

EN SCROWL LA DESCRIPCIÓN DEL MARCO HISTÓRICO DE LAS FARC.

DISUELVE A

Escena 8. INT. SALA CASA SOBRINO EXPEDICIONARIO. DIA
Entrevista Sobrino Expedicionario. Cuenta como formó parte, junto

a su tío, de la expedición emprendida por la búsqueda del cadáver de Tirofijo en 1969, cuando se encontraba herido de muerte y pidió ser enterrado en el tronco hueco de una Ceiba.

Sobre la entrevista se ven imágenes de la expedición.

VOZ OFF

Se organizó una expedición conformada por un grupo de expertos para hallar la Ceiba
Imagen del entrevistado que continúa su relato sobre donde se encontraba oculto el cadáver de Tirofijo...

Se ven fotografías de la expedición, su voz desaparece para darle espacio a la reconstrucción del sonido ambiente.

Vuelve la imagen del expedicionario que concluye el relato.
...Cuando ya creyeron haberlo encontrado se vieron rodeados de Ceibas, siendo imposible descifrar el paradero del cuerpo.

Imagen del bosque de ceibas. Silencio bosque.

FUNDIDO A NEGRO

Escena 9. TEXTO EN PANTALLA
Esta desaparición de Manuel Marulanda Vélez fué registrada en la página de las FARC en (Incluir fecha).
Continua el audio silencio bosque.

FUNDIDO A NEGRO

Escena 10. EXT. FINCA EN EL CAQUETÁ EN LA QUE TRABAJA RÓMULO PÉREZ. DIA
Parte B entrevista DON ROMULO donde relata sus labores como cuidandero de la finca. Cuenta una anécdota con TIROFIJO que desmiente el testimonio de la muerte en la ceiba.
(Este relato debe mencionar la fecha de 1980 o posterior para desmentir su muerte en 1965).

EN SCROWL LAS FARC TIENEN PRESENCIA EN EL CAQUETÁ DESDE 19XXX, UTILIZAN LAS FINCAS COMO CORREDORES DE ESCAPE.

CORTE A

Escena 11. IMÁGENES DE ARCHIVO
Imágenes de película de hormigas asesinas.
Imágenes de colonias de hormigas.

LOCUTOR
(VOZ OFF)
Como no lo pudieron matar los operativos, ni los bombardeos de la aviación, ni el fuego mortal de los cercos militares, imaginaron su muerte en un ataque sorpresivo de hormigas congas iracundas en las selvas del Caquetá.

CORTE A

Escena 12. INT. LABORATORIO CIENTIFICO. DIA
Testimonio de un Entomólogo que habla del peligro de las Hormigas Conga y de la seria posibilidad de ocasionar a un humano la muerte instantánea por un ataque masivo.

ENTOMÓLOGO

(EN TÉRMINOS CIENTÍFICOS) Si el aguijonazo de una sola, además del terrible dolor, provoca oleadas de fiebre, parálisis, espasmos y ganas de morir, un ataque en masa, como suele ser el de las congas, sería el suplicio, y también la muerte.

CORTE A

Escena 13. IMÁGENES DE ARCHIVO
Fotografías de Arturo Alape y caratula de su libro titulado "las muertes de tirofijo y otros relatos"

LOCUTOR(VOZ OFF)

En 1972 se publica en Francia "las muertes de Tirofijo y otros relatos" en él se narra el enigma de las desapariciones de este personaje casi mítico de la historia de nuestro país.

FUNDIDO A NEGRO

Escena 14. TEXTO EN PANTALLA
Hacia mediados de los ochentas Tirofijo es devorado por las hormigas Conga. Dos años después aparece en los medios de comunicación dando declaraciones sobre el secuestro de 200 soldados.

FUNDIDO A NEGRO

Escena 15. INSERTOS. ANIMACION
Mapa en animación 2d en el que se ve un avión volando sobre Colombia hacia Cuba, en su trayecto va dejando un rastro de puntos rojos que parpadean. MÚSICA DE SUSPENSO QUE ENFATIZA LA INTENCIÓN DE LA VOZ OFF DEL LOCUTOR.

LOCUTOR
(Voz off)

Son múltiples las muertes perpetradas a este personaje. En los noventas se afirma que sufre un letal cáncer de próstata, esto lo aleja del conflicto y lo hace dedicarse a un largo tratamiento practicado entre Cuba y Colombia. Finalmente se especula que el cuerpo de tirofijo es sepultado de manera emblemática en Sierra Maestra, cuna de la revolución cubana.

Fotografía de Tirofijo riéndose.
Imagen de la bandera de cuba bajando del asta.

FUNDIDO A NEGRO

Escena 16. MARCO HISTÓRICO DE LAS AUC
Imágenes de archivo de la creación y evolución de los grupos armados.

VOZ EN OFF
Los actores del conflicto cambian pero la guerra civil continúa en Colombia.

EN SCROWL LA DESCRIPCIÓN DEL MARCO HISTÓRICO DE LAS AUC.

FUNDIDO A NEGRO

Escena 17. INT. ESTUDIO CASA PERIODISTA. DIA
Testimonio de un Periodista de Guerra sobre el contexto histórico del momento (2004), ley de justicia y paz, desmovilización de las AUC.

Sobre fotografías de archivo de Castaño y de las AUC.

El Periodista continúa narrando el contexto histórico de estos grupos armados, hablando de la renuncia al poder de Castaño el

27 de mayo de 2004.
CORTE A

Escena 18. RECONTRUCCIÓN PÁGINA WEB
Se publican en los medios masivos de comunicación, prensa, televisión, internet, la renuncia al poder de las AUC de Carlos Castaño. subtítulo IMÁGENES INÉDITAS.
CORTE A

Escena 19. RECONSTRUCCIÓN IMAGEN DE ARCHIVO DE NOTICIERO
Imagen de archivo de noticiero donde se muestra una intercepción telefónica.

SONIDO DE LLAMADA TELEFÓNICA

Dice que Castaño renuncio a las AUC y que ahora está con su familia.

CORTE A

Escena 20.EXT. CARRERA SEPTIMA ENTRE CALLES 19 Y 72. DIA
Entrevista ciudadanos que responden indiferentemente a la pregunta (suprimida en posproducción): ¿Sabe usted cual es el paradero de Castaño y Tirofijo.

CORTE A

Escena 21. EXT. CASA EN EL URABÁ DE ULDAIS RESTREPO. DIA
Parte B entrevista. Uldais habla sobre sus labores cotidianas en su trabajo (Bananera, así como en la casa, (se muestra la relación con su hija).Cuenta cómo que en el pueblo Castaño se enamoró de una gringa que tenían secuestrada y que por eso había renunciado, que se iba a casar con ella e iniciar una nueva vida en otro país. Uldais en sus labores cotidianas.

EN SCROWL "En el 2004 Vicente Castaño se puso al mando de las AUC"

CORTE A

Escena 22. EXT. FRENTE A UNA TIENDA RURAL. DIA
Testimonio de un hombre extranjero hablando sobre como su

amiga se desapareció.

PATRIC (extranjero)
(En inglés)

Nosotros vinimos acá a trabajar con una ONG en el 2005, ella desapareció de una manera muy rara. Se decía que ella estaba secuestrada y que había sufrido el síndrome de Estocolmo. No la volvimos a ver.
(Dialogo sujeto a variaciones según la improvisación que proponga el actor)

CORTE A

Escena 23. INT. OFICINA DE PSICOLOGA.DIA
Testimonio de una psicóloga hablando sobre el Síndrome de Estocolmo.

FUNDIDO A NEGRO

Escena 24. IMAGEN DE ARCHIVO NOTICIERO
EN AUDIO sobre negro ESCUCHAMOS "NOTICIA DE ÚLTIMA HORA". Entra la imagen de una periodista dando la noticia de la Confesión de Monoleche y Mancuso sobre el asesinato de Castaño, el 16 de abril de 2004 en El Tomate - Urabá, por ordenes de su hermano Vicente Castaño.

FUNDIDO A NEGRO

6.25.TEXTO EN PANTALLA
Un mes después de haber sido asesinado por Mancuso y Monoleche. Carlos Castaño renuncia al mando de las AUC a través del comunicado que se cuelga en la página web el 27 de mayo de 2004.

¿Esto querría decir que Castaño envió su comunicado desde el más allá?
FUNDIDO A NEGRO

Escena 26.RECONSTRUCCIÓN PÁGINA WEB
Sobre la imagen enrarecida accediendo a la página web, un texto en donde se dice PAGE NOT FOUND.

LOCUTOR
(VOZ OFF)

El comunicado de Carlos Castaño en la web es borrado solo de tres días después, el 30 de mayo de 2004.

FUNDIDO A NEGRO

Escena 27. IMAGEN DE ARCHIVO
El rostro de Castaño solapándose con una calavera.
EN SCROWL "EN xxx ENCUENTRAN LOS RESTROS DE CASTAÑO, LE PARCTICAN PRUEBAS DE ADN QUE SON COTEJADAS CON EL ADN DE UN HIJO ILEGITIMO"
FUNDIDO A NEGRO

Escena 28. INT. OFICINA GENETISTA. DIA
Habla sobre las inconsistencias realizadas en el examen de ADN, sobre la imposibilidad que estas puedan dar resultados en tan solo tres días.

CORTE A

Escena 29.EXT. FINCA EN EL CAQUETÁ EN LA QUE TRABAJA RÓMULO PÉREZ. DÍA
Parte D. Habla sobre como un día unos ruidos extrañísimos se oyeron en la Madrugada del 16 de abril de 2004.

CORTE A

Escena 30.EXT/INT. CASA EN EL URABÁ DE ULDAIS RESTREPO. DIA
Parte D. Habla sobre una vez que vio unas luces fuertísimas cerca de la finca y que todos se despertaron asustados sin saber que era lo que pasaba...

CORTE A

Escena 31. EXT. FINCA EN EL CAQUETÁ EN LA QUE TRABAJA RÓMULO PÉREZ. DÍA
Parte E. Mientras continúa caminando por la trocha

DON ROMULO

El 16 de abril del 2004 yo iba a ordeñar las vacas y Jeison que se había ido por el resto del ganado regresó corriendo, dijo que había

visto 40 hombres que cruzaron la trocha todos con linternas, no le miento, mas de 40.
(Dialogo sujeto a variaciones según la improvisación que proponga el actor)

CORTE A

Escena 32. EXT/INT. CASA EN EL URABÁ DE ULDAIS RESTREPO. DIA
Parte E. Mientras camina entre los cultivos habla sobre como esa noche muchas de camionetas comenzaron a pasar por la finca.

CORTE A

Escena 33.INT. OFICINA DE UFOLOGO. DIA
Entrevista Ufólogo. Se presenta, habla sobre los sucesos previos a una abducción extraterrestre.

UFÓLOGO
Todo conduce a plantear seriamente el suceso de una abducción extraterrestre...

(Dialogo sujeto a variaciones según la respuesta que del personaje)

CORTE A

Escena 34.EXT. FINCA EN EL CAQUETÁ EN LA QUE TRABAJA RÓMULO PÉREZ. DÍA
Parte G. Las botas negras de RÓMULO PÉREZ pisan con seguridad la hierba húmeda, la cámara lo sigue con dificultad entre matorrales, se mueve bruscamente tratando de igualar su paso.

DON RÓMULO
Da instrucciones para que lo sigan.
(Dialogo sujeto a variaciones según la improvisación que proponga el actor)

CORTE A

Escena 35. INT. OFICINA DE UFOLOGO. DIA
Constata que en Colombia se presentan abducciones constantemente, menciona las regiones con más avistamientos, entre ellas Caquetá y Urabá.

Habla acerca de los casos de abducciones a personas importantes a lo largo de la historia.

CORTE A

Escena 36. EXT. CASA EN EL URABÁ DE ULDAIS RESTREPO. DIA
Parte G. En medio de unas cuantas plantas de plátano ULDAIS RESTREPO.

DOÑA ULDAIS
Ya casi llegamos...
(Dialogo sujeto a variaciones según la improvisación que proponga el actor)

CORTE A

Escena 37. EXT. FINCA EN EL CAQUETÁ EN LA QUE TRABAJA RÓMULO PÉREZ. DÍA
Parte H. Continúa diciendo que las luces desaparecieron, que hacía mucho frio y que cada vez venteaba más duro.

CORTE A

Escena 38.EXT. CASA EN EL URABÁ DE ULDAIS RESTREPO. DIA
Parte G. Relata cuando vio una luz que la dejo ciega...

CORTE A

Escena 39.EXT. CAMPO. NOCHE
Reconstrucción del la abducción.
Cámara sujetiva caminado por el monte oscuro. Tenue rayo de luz que se camufla entre las copas de los árboles. Rayo de luz fuerte. Como sub titulo intermitente en la parte inferior de la pantalla dice: "Reconstrucción". MÚSICA DE SUSPESO. LATIDO DEL CORAZÓN

DISUELVE A

Escena 40.TEXTO EN PANTALLA.
"Estos dos personajes desaparecieron en abril de 2004 bajo extrañas circunstancias. Para muchos el caso no está cerrado sin embargo todavía se desconoce su paradero.
"La verdad está en los ojos de quien la mira". (Buscar cita).

DISUELVE A

Escena .41.CREDITOS FINALES.
En medio de los créditos hay un detrás de cámaras donde se muestran a los entrevistados siendo maquillados, cambiados de vestuario, los fotógrafos midiendo la luz, etc. Se evidencia que todo fue una manipulación producto de la ficción.

7. Soporte de Investigación

a. Artículos de prensa que sustentan la investigación: ver "Artículos" en formato digital. CD "Anexos"

b. Muertes de Manuel Marulanda Vélez (Tirofijo)

- Ceiba, 1965. En el eje cafetero le dispararon a Tirofijo, él se encontraba herido de muerte y pidió se enterrado en el tronco hueco de una Ceiba. Se armó un grupo de expertos para buscar la Ceiba, cuando ya creen haberla encontrado se encuentran rodeados de árboles, siendo imposible encontrarlo.

- Combate, 1970. murieron cinco de sus hombres y marulanda habia logrado escapar solitario mortalmente herido en el pecho y su pierna derecha. tropas especializadas del ejército estaban detras de sus huellas de sangre y pronto encontrarían el cuerpo desangrándose.

- Hormigas Conga, 1983. Estando en la selva Amazónica es devorado por las hormigas. Dos años después Tirofijo aparece en los medios dando declaraciones sobre el secuestro de 200 soldados.

- Cancer de próstata, 90's. Se da la noticia de que Tirofijo tiene Cancer, se lo llevan a Cuba en avion para curarlo, allí se muere, Reaparece en el marco de los díalogos de paz.

- Cancer, 2004. Sale la noticia de la muerte de Tirofijo.

- Abducción extraterrestre, Caquetá.(propuesta)

c. Muertes de Carlos Castaño

- Muerte en el marco del conflicto. 16 de abril 2004. Castaño salió del Uraba después de una balacera. Surgió la versión de que había sido asesinado. Esto sucedió 6 días antes de que se iniciara el juicio en la corte suprema para el estudio

de su extradición a E.U. por narcotráfico.

- Resurrección de Castaño, 27 de Mayo 2004. En este año aparece un mensaje de Carlos Castaño en la página web de la autodefensas, cediendo el mando de este grupo armado. El 30 de mayo lo borran de la página web.

- Diferentes versiones, Junio 2004. Se abrieron varias tésis sobre la desaparición de Castaño, que murió, se fue de Colombia, se enamoro, estaba cansado de soportar el peso del paramilitarismo.

- Mancuso y Monoleche. Abril 2006. Se publica la noticia de la confesión de Monoleche sobre el asesinato de Castaño (abril 16 de 2004), en El Tómate /Uraba. Monoleche fue guerrillero y luego se convirtió en el segundo a bordo del grupo paramilitar.

- Abducción extraterrestre, Uraba. (propuesta)

Anexo 1. Artículos de prensa sobre las muertes y desapariciones de Carlos Castaño y Manuel Marulanda Vélez, alías Tirofijo.

8. Presupuesto general

Ver "Presupuesto" en formato digital. CD "Anexos"

9. Ficha Técnica y Artística

Equipo de Dirección
- Guión y Dirección General: Juliana María Agudelo
- Asistencia de dirección y script: Sasha Quintero
- Dirección de Actores y Casting: María Libertad Márquez

Equipo de Producción
- Producción General: Iván Gómez
- Producción de campo: Gina Samper

Equipo de Fotografía
- Dirección de Fotografía: Mauricio Gutiérrez
- Asistencia de Fotografía: Andrés Javier González
- Cámara: Juan Sebastián Arciniegas

Equipo de Arte
- Dirección de Arte: Juan David Bernal

- Asistencia de Arte: Lorena Rodríguez

Equipo de Sonido

- Dirección de Sonido, captura y micrófono: Johann Sebastian Ávila
- Musicalización: Enrique Molano

Posproducción

- Arte Digital y animación 2D: Jorge Mario Agudelo
- Graficación y diseño de títulos: Ana María Lozano
- Montaje: Juan Sebastián Arciniegas, Juliana Agudelo y Mauricio Gutiérrez

II. Producción

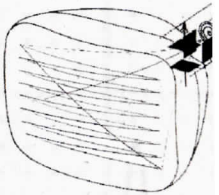
Realización en proceso de la obra hasta la fecha.

1. Fotografías

Ver "Fotofija" en formato digital. CD "Bitácora de realización: Los de Arriba"

2. Detrás de cámaras

Ver "Detrás de cámaras" en formato digital. CD "Bitácora de realización: Los de Arriba



Conclusiones y proyección

I. Conclusiones

1.Es difícil desenvolverse en la dinámica de nuestro país sin ser permeados por el conflicto. Somos pocos los afortunados que no hemos sido trasgredidos física y psicológicamente por las secuelas de la guerra, sin embargo, la manipulación de la información es una forma clara de violencia. Este proyecto pretende ser una evidencia de dicho problema, es un llamado de atención para nosotros, los espectadores, para que nos acostumbremos a no "tragar entero" todo lo que nos dicen.

2. No sólo desde los establecimientos políticos se puede tener una postura política del mundo. El papel del artista como comunicador es una forma fundamental de expresión de una posición. Por el contrario de lo que ocurre con otras áreas del conocimiento, que en muchas ocasiones tienen posturas cerradas desde la teoría, el artista tiene la capacidad de analizar los hechos y reinscribirlos desde su sensibilidad sin fijarse mucho en el "deber ser" que dictan los libros. "Los de Arriba" es un proyecto multidisciplinario abordado desde una postura irónica y sarcástica que nace de mi forma de ver el mundo, en el esta la esencia de lo que soy y de las formas en que analizo los problemas que detecto en la sociedad, todo desde mi preocupación por la disolución de la memoria, la historia y el olvido como alivio fundamental para el dolor de la guerra.

3. Las prácticas artísticas contemporáneas son multidisciplinarias. Son ilimitadas y se mueven en todos los niveles del conocimiento, de la idea cerrada del arte confinado a los procesos clásicos (pintura, escultura, dibujo, etc.) ya no queda nada. El camino desde esta postura hasta el presente ya se ha recorrido, analizado, repensado, reformulado y hasta aniquilado. El artista es entonces un ser camaleónico que se inserta y camufla en múltiples posturas para abordar su trabajo. Este proyecto tiene ese rasgo característico, pues ubicado desde una apariencia de realización

clásica de documental expositivo tiene en su seno la función de trasgredir este lenguaje. En una estructura fractal "Los de Arriba" busca desmitificar las expresiones oficiales que asumimos como verdaderas, busca evidenciar el fraude, la burla intelectual, en la que nos sumerge la manipulación de la información de masas.

4. Por último, es satisfactorio identificar en este proyecto que el proceso de la academia ha dado frutos en las formas prácticas en las que expreso mi mundo interior. A lo largo de estos años y con la guía de los maestros en sus asignaturas he modelado mi propuesta como artista plástica. En un comienzo con exploraciones en el performance y la instalación, luego la fotografía, más adelante el trabajo de imágenes de figuras políticas intervenidas con el bordado, y ahora, todo esto desemboca en el audiovisual. Lo más importante es la transversalidad de los temas que han reiterado en mis trabajos: el olvido, la memoria, la historia y la mediatización.

II. Proyección

Este proyecto tiene dos caracteres de difusión importantes, el primero desde las artes plásticas y el segundo desde el ámbito de la cinematografía.

"Los de Arriba" es una trabajo susceptible de amoldar a un espacio de exhibición formal en galerías y museos como video arte, sin embargo mi interés está enfocado en la difusión enmarcada en los medios alternativos. Con esto quiero decir que dado las características del proyecto es de gran importancia que su mensaje no se quede en las "elites intelectuales" que tienen la oportunidad y el hábito de frecuentar estos lugares. El propósito es entonces sacar la obra de los circuitos básicos y exhibirla en lugares no comunes como parques, plazas, pueblos y, en general, lugares de acceso fácil para la comunidad. En busca de esto la difusión en los espacios para la cinematografía es relevante, pues éstos suelen ser más abiertos por las características de su público. La idea es hacer una ruta de festivales a nivel nacional e internacional que convoquen este tipo de proyectos, tanto en las pantallas de exhibición de gran formato (cine) como en circuitos de difusión televisada. Este proceso se ha venido adelantando y ya tenemos un espectro claro de difusión, al término de la obra (febrero) se busca iniciar la aplicación a convocatorias de festivales y espacios alternativos.

I.Bibliografía, y filmografía

1.Gutiérrez, Natalia, Cruces: Arte: Artista: José Alejandro Restrepo, Ed. IDCT, Bogotá, 2000,pp. 132.

2.Ministerio de Cultura, Proyecto Pentágono:Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia,. Ed. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, pp.264.

3.Gubern, Román, El Eros Electrónico, Ed. Taurus, Madrid, 2000, pp. 225.

4.Goodman, Nelson. Maneras de hacer mundos, Ed. Visor distribuciones, Madrid, 1990. pp.198.

5.Valery, Paul, Pièces sur l'art, La conquête de l'ubiquité, Edición electrónica del texto tomada de Euvres, tome II, Pièces sur l'art, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, 1726, pp. 1283-1287,éditions du Tambourinaire, 1928, pp.5 http ://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

6.Paz, Octavio, Los hijos del Limo/Vuelta, Ed. Oveja Negra, Bogotá, 1985, pp.336.

7.Gubern, Roman, La imagen y la Cultura de masas, Ed.Bruguera, Barcelona, 1983, pp.351.

8.Hobsbawm, Eric, Historia del siglo XX, Buenos Aires, Ed. Crítica, 1998, pp.408.

9.Buñuel Luis, Mi último suspiro, Ed. Plaza & Janes, Barcelona, 1982, pp. 304.

10.Soler, LLorenç, La realización de documentales y reportajes para televisión, Ed.Cims, Barcelona, 1998, pp. 286.

11.Hispano, Andrés - Sánchez-Navarro, Jordi, Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción, Ed. Glénat, Barcelona, 2001,pp.174.

12.Guasch, Ana María, El Arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural, Ed. Alianza, Madrid, 2000, pp. 597.

13.Foster, Hal, El Retorno de lo Real: la vanguardia a finales de siglo, Ed. Akal, Madrid, 2001, pp.234.

14.Verón, Eliseo, La Semiosis Social: fragmentos de una teoría de la discursividad, Ed. Gedisa, Buenos Aires, 1987, pp.235.
15.Verón, Eliseo, El Cuerpo de las Imágenes, Ed. Norma, Bogotá, 2001, pp.118.

16.Barthes, Roland, Ensayos Críticos, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1967, pp. 367.

17.Jamenson, Fredric - Zizec, Slavoj, Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo, Ed. Paidos, Buenos Aires, 1998, pp. 188.

18.Alape, Arturo, Las muertes de Tirofijo y otros relatos, Ed. Planeta, Bogotá, 1998, pp.144.

19.Salazar, Boris - Castillo, María del Pilar, La hora de los dinosaurios - Conflicto y Depredación en Colombia, Ed. Cidse, Cali, 2001, pp. 182.

II. Webgrafía

1.www.google.com, www.monografias.com/trabajos17/mi-lucha/mi-lucha.shtml. Hitler, Adolf, Mein Kampf.

2.www.google.com, http://www.desaparecidos.org/colombia/galeria/comple.html, Cepeda, Iván y Girón, Claudia, La Galería de la Memoria.

3.www.google.com, http://www.netcharles.com/orwell/ext/162.htm (libro en línea), Orwell, George, Nineteen Eighty-Four, Ed. Secker and Warburg, Londres, 1949.

4.www.google.com, http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_084_18.pdf.Golvano, Fernando, Redes, Campos y Mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo, En: Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS en línea),No. 84, Madrid, Oct-Dic 1998.

5.www.google.com, http://www.puc.cl/historia/vinculos/2006/olaya_pintura.pdf, El uso de la imagen visual, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006.

6.www.google.com ,www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/primerasideas.htm, Martínez, Enrique, Las Primeras Ideas del Cine, Dependencia de la imagen o libertad de expresión.

7.www.google.com , http://docucinema.wordpress.com, Cine Documental, El punto de vista documentado.

8.www.google.com , http://209.85.165.104/search?q=cache:Qr87A6OlS5QJ:devoracine.blogspot.com, Cinefagia, Pedacitos de Cine devorados, Junio 2007.

9.www.google.com, http://www.babab.com/no25/dali.php, Hogarth, Vanessa, Dalí, paranóico-crítico, 2004.

10.www.google.com, http://www.lefthandbooks.com/higgins_bio.html, Dick Higgins projects on the web, Fluxus.

11.www.google.com, www.docupolis.org/historiayteoria/texto01.htm, Flaherty, Robert, La Función del Documental, 1939.

12.www.google.com, www.puntodesign.wordpress.com/2007/06/20/robert-joseph-flaherty/, Flaherty, Robert.

13.www.google.com, http://cinecdoque.wordpress.com/category/dziga-vertov/, Vertov, Dziga, El hombre de la cámara.

14.www.google.com, http://www.sinantena.net/textos/video%20nou.pdf., Ameller, Carles, Por una comunicación contextual. La experiencia de video-nou / servei de vídeo comunitari, 2004.

15.www.google.com, https://academicskills.anu.edu.au/las2005/papers/chanock.pdf., Chanock, Kate, The John Grierson Keynote: Critiquing and reflecting, 2005.

III. Videografía

1.Lumière, Auguste - Lumière Louis, Llegada de un Tren a la Ciudad, Documental, Francia, 1896.

2.Méliès, Georges, Viaje a la Luna, Ficción, Francia, 1902.

3.Porter, Edwin S., Asalto y Robo a un Tren, Ficción, USA, 1903.

4.Griffith, D.W., Intolerancia, Ficción, USA, 1916.

5.Weine, Robert, El Gabinete del Doctor Caligari, Ficción, Alemania, 1919.

6.Flaherty, Robert, Nanook El Esquimal, Documental, USA, 1922.

7.Eisenstein, Sergei, El Acorazado de Potemkin, Ficción, Unión Soviética, 1925.

8.Vertov, Dziga, El hombre de la Cámara, Documental, Unión Soviética, 1929.

9.Vigo, Jean, Sobre Niza, Documental, Francia, 1930.

10.Grierson, John, Correo Nocturno, Documental, UK, 1936.

11.Rossellini, Roberto, Roma Ciudad Abierta, Ficción, Italia, 1945.

12.De Sica, Vittorio, Ladrón de Bicicletas, Ficción, Italia, 1948.

13.Truffaut, François, Los Cuatrocientos Golpes, Ficción, Francia, 1959.

14.Godard, Jean Luc, Sin Aliento, Ficción, Francia, 1960.

15.Welles, Orson, F de Fraude, Documental, USA, 1975.

16.Greenaway, Peter, The Falls, Documental, UK, 1980.

17.Allen, Woody, Zelig, Documental, USA, 1983.

18.Baldwin, Craig, Tribulation 99. Alien anomalies under America, Documental, USA, 1992.

19.Jakson, Peter, Forgotten Silver, Documental, New Zealand, 1995.

20.Benitez, Juan José, Planeta Encantado (serie para televisión), Documental, España, 2003.