

PRESENTACIÓN DE PROPUESTAS. CURSOS DE LA DIRECCIÓN DE CULTURA**1 - DE LA PROPUESTA****1.1 – TÍTULO DEL CURSO: “LA IMAGEN ARDE. EL ROL DE LA CÁMARA EN LA
NARRATIVA DEL CINE DOCUMENTAL.”****1.2 – DOCENTE TITULAR: MELINA TERRIBILI****1.3 – DOCENTE ADJUNTO: ELINE MARX**

2 – **ABSTRAC** (describa la propuesta en 10 líneas) La imagen arde aborda de forma intensiva el rol de la cámara en cine documental, en términos narrativos, dramáticos y estéticos. Estudia los procesos creativos de una película en vinculación con la cámara y su relación directa con la dirección y el montaje, para reflexionar sobre el poder de las imágenes en la construcción de un relato, en la compleja y fascinante tarea de creación de una película documental. La imagen arde aporta herramientas de conocimiento para directorxs que hacen cámara en sus propias películas, para directorxs de fotografía y para cineastas en general. También pueden tomar el curso personas sin experiencia previa en el cine.

2.1 – **DESARROLLO Y FUNDAMENTACIÓN:** Este taller fue creado hace algunos años para las clases regulares de la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión) de Cuba, para lxs alumnxs de tercer año de la carrera de Fotografía y Cámara, antes de realizar sus pre-tesis documentales. Fue creado por un lado desde una necesidad de la escuela, pero también, desde el deseo de transmitir mi experiencia, intereses e inquietudes como directora y directora de fotografía en cine documental, en relación al rol narrativo, dramático y estético de la cámara en cine documental.

Considero que el cine documental requiere de tiempo para poder comprender su naturaleza esquiva, compleja y hasta enigmática. Como docente creo que es fundamental tomar conciencia del enorme poder que tiene la cámara no sólo en términos cinematográficos, sino éticos y humanos, y cómo estos aspectos conforman también la imagen final de una película.

Al filmar ejercemos tres prácticas conscientes en simultáneo que involucran a la cámara, la dirección y el montaje interactuando entre sí: Lo que miramos y retratamos a través del lente, el sentido de estas imágenes para la película y la temporalidad, la revelación en un plano, los elementos simbólicos, los encuadres, y la construcción de una escena (entre otros).

De estas motivaciones nace *La imagen arde* que atraviesa una serie de conceptos propios creados desde la experiencia, fundamentados en ideas, mecanismos, pensamientos y formas en torno a los procesos creativos y el lenguaje del cine documental, reflexionando a su vez sobre el rol del espectador en la culminación de una película. Contenidos que van siendo cruzados y atravesados por autorxs y referentes clásicos y contemporáneos del cine documental, y fragmentos de películas clave para el aprendizaje.

El taller aporta herramientas fundamentales para que lxs cineastas al momentos de trabajar con la cámara en el campo documental puedan tomar decisiones con libertad y creatividad, frente al complejo entramado que es filmar el mundo real.

2.2 – PROGRAMA:

CLASE 1 - Introducción a conceptos de base

Mirar una imagen. La subjetividad como único valor en una fotografía. Roland Barthes: el studium, el advenimiento, el punctum, la imagen unaria, la imagen inmóvil, la memoria como punctum, el punto ciego.

Manifiesto sobre el cine sin actores de Dziga Vertov. Fragmentos de sus diarios personales donde reflexiona sobre el valor la cámara por encima del ojo humano, apuntes sobre el rodaje, conceptos sobre el montaje, el vínculo y la reacción de las personas ante la cámara, las estrategias del/la camarógrafa, el tiempo/el instante irrepetible / la mirada irrepetible.

Los orígenes del cine documental en la época del cine mudo. Su vanguardia estética y narrativa. El cine verdad y el cine de montaje: las dos corrientes del cine documental mudo que exploran un cine político. Sus mecanismos de realización fundamentados en desiciones técnicas, estéticas, ideológicas y éticas. La irrupción del cine sonoro y el control discursivo de la industria cinematográfica como modelo hegemónico: el triunfo del lenguaje de la ideología dominante.

El progreso técnico de los equipos y cámaras de filmación crea una expansión del cine documental en la era del cine sonoro. Los camarógrafos se vuelven

cineastas y los cineastas camarógrafos. Tras la censura de la industria comercial crece el lenguaje del cine documental en su marginalidad.

Fragmento de la película “La vida al descubierto” de Dziga Vertov (1924). El poder de narración de las imágenes a través del lenguaje de la cámara y la ausencia de la palabra hablada.

Cineasta, cámara y sujeto: la reciprocidad de miradas. El vínculo horizontal con lo que filmo. Lo que filmamos nos espeja.

El mundo material con el que trabajamos, la realidad. La necesaria e inevitable manipulación de la realidad como acto creativo. El documental como discurso sensible del mundo.

La historia, la forma y la motivación de una película. La experiencia vivida como camino de creación de un documental, la transformación de las cosas, de la realidad y de la propia historia. La revelación y la rebelión de los personajes. La tensión entre el deseo del cineasta y lo que filma. El pacto de convivencia y el aprendizaje adquirido. La construcción de un vínculo único e irreplicable entre el cineasta y su personaje. La imagen de la película finalmente les pertenece a ambos. El vínculo deja “marcas” en la imagen. La pulsión de filmar frente a la conciencia de la muerte. El anti-recuerdo.

La impresión de verdad. Filmar en lugares reales, con personas reales no garantizan una impresión de verdad. La única realidad que existe es la realidad fílmica. Todo film es un film de ficción, ficción de la ficción o ficción de la realidad.

CLASE 2 - El poder de las imágenes

El poder narrativo y dramático de las imágenes. Significado y simbología de los planos. Prescindir de la palabra hablada. La temporalidad de los planos. El tejido de las imágenes en la construcción de un relato. La estructura circular y la resignificación de las imágenes. La imagen como revelación.

Autores de referencia para el poder de las imágenes:

*Audrius Stonys

Presentación de su forma de hacer cine. Su pensamiento sobre el cine y el poder la imagen.

Ejemplificación de lo que estamos analizando con “Alone” y “Earth of the blind” de Audrius Stonys.

*Ben Rivers.

Presentación de su forma de hacer cine. Su pensamiento sobre el cine y el poder la imagen.

Ejemplificación de lo que estamos analizando con “Dos años en el mar” de Ben Rivers.

Factores que inciden en l procesos de creación

- La creatividad e imaginación / El bagaje aprendido y aprehendido / El oficio / La curiosidad / La capacidad de asombro / La capacidad de observación / La sensibilidad / La ética / La intuición / La capacidad de reflexión y mirada crítica / El aprendizaje. Los

procesos de creación

-El deseo, la necesidad. Cómo surge una idea. “El zumbido en la cabeza”. Algo está destinado para ser contado por una persona (y no otra). La idea no nace por imposición externa, sino por pulsión interna.

-La idea. Comienza un camino de acercamiento, investigación, rodeos, decodificación de esa idea aun incipiente. Ejercemos nuestra creatividad, imaginación, oficio, bagaje personal, curiosidad, capacidad de asombro y de observación, ética, intuición, capacidad de reflexión y capacidad crítica.

-La búsqueda, la aproximación con una cámara. La idea sugiere una imagen mental. Necesidad de tomar contacto con nuestra historia desde una cámara. La elaboración de un teaser. Desde mi experiencia doy ejemplos de teasers de películas propias, contando la transformación de la idea a partir de la exploración con la cámara. Abordamos el teaser de Exordio, película documental en desarrollo filmada en Almería, en un asentamiento de cultivos intensivos con la población inmigrante marroquí. La dificultad del idioma no impide elaborar un retrato profundo del protagonista y su espacio, desde la imagen y la construcción dramática del montaje. Compartimos la experiencia de la directora que es a su vez la directora de fotografía del proyecto. Con la búsqueda se comienza a establecer el vínculo. Experiencia, ensayo, observación, sensibilidad e intuición en esta etapa.

-La deriva. La búsqueda de un sentido universal. Los rodeos por la idea, la historia. Qué quiero contar, cómo lo voy a contar y por qué o para qué. Perderse para encontrar. Irse para volver. El azar como parte de la deriva. La experiencia de la deriva nos trae hallazgos. Traza un camino. Puede haber cambios de rumbos. Ejemplos de cineastas y películas. Analizamos un caso de estudio desde el teaser hasta la película final para reflexionar sobre cómo la deriva fue constituyendo la forma definitiva del film.

-El dispositivo narrativo. La estrategia, la decisión narrativa que ayuda a ordenar los elementos e impulsa la película hacia adelante. Delimita sus fronteras temporales, espaciales y narrativas. Influye en la forma en que voy a

filmar. Traza el punto de partida y el camino a recorrer. El punto de llegada estará condicionado por múltiples factores: Los enunciamos y desarrollamos. Vemos ejemplos de los dispositivos narrativos en las películas que fuimos viendo y comentando.

-La experiencia. La experiencia vivida. El vínculo se ha domesticado. Nos ha afectado mutuamente. Origen de la palabra experiencia del latín "experientia":

Prueba-ensayo

Separación del interior - Intentar - arriesgar

Afuera

Prueba-experimento

Poner a prueba una persona Peligro

Riesgo

Conducir-pasar a otro lado Perforar

Parir-producir

Descubrir - encontrar

Diferentes formas y métodos de trabajo de directores para atravesar la experiencia/ el rodaje de una película. Nicolas Philibert: filmar sin preparación previa. Maite Alberdi: programar el azar. Analizamos parte de sus obras, sus formas de pensar el cine, de trabajar, y cómo afectan estas formas al retrato de los personajes filmados. Analizamos otra forma de trabajo con "Los niños lobo" de Otavio Almeida / Pre-tesis documental de la EICTV en la fui su asesora de fotografía y cámara. Entrevista con Otavio. La experiencia como ejercicio de aprendizaje: analizamos algunos ejercicios de cámara de lxs alumnxs de Fotografía de la EICTV para las pre-tesis documentales de la carrera. La consigna: volver a mirar lo conocido, lo que me rodea. Dirigir, filmar y montar el propio trabajo.

CLASE 3 - La revelación.

-La revelación. Permitir que lo que filmamos se nos revele ante la cámara. La fragilidad. La esencia que emerge de la apariencia. La revelación ocurre en el proceso en el que transcurre la filmación, pero también en el interior de los planos. El ritmo en la fotografía y el lenguaje cinematográfico según Sergei Dvortsevov. Filmar la energía. El trabajo con su camarógrafo. La construcción de una escena o una situación. La asociación y decodificación de las imágenes que filmo en términos narrativos. El uso de la información en términos dramáticos. Analizamos cómo cambia el camino a la revelación y la impresión generada en el/la espectadora según las distintas formas de abordar la experiencia/ rodaje. Vemos ejemplos opuestos y reflexionamos sobre los resultados. El arco dramático de la revelación. Los diferentes matices en que se puede presentar la revelación en relación directa con las fuerzas en tensión. Las

pequeñas revelaciones que preparan el momento de la revelación mayor. Los planos pasivos, los planos fuertes. Cómo trabajamos con la cámara frente a todo esto.

-La despedida. El cine como peregrinación (Marta Andreu y Andrés Di Tella). La peregrinación como movimiento, transformación y despedida. El maestro. La transmisión. La muerte y el relevo. Qué ocurre al terminar una película. La despedida de un vínculo y una experiencia vivida. El vacío que ocupa espacio (Marta Andreu). Las huellas en la imagen de lo vivido y la despedida. Qué nos deja nuestra propia obra. Que deje una obra a los demás. El acto de recogimiento. Alguien recoge lo que dejamos. *“No es que leemos y luego pensamos, sino que pensamos algo y lo leemos en un libro que parece escrito por nosotros”*. Ricardo Piglia.

-El espectador. *“La tarea más difícil de un artista, la más agotadora, es de una naturaleza meramente moral: se le exige una honradez y una sinceridad extremas para consigo mismo, y esto supone una sinceridad y una responsabilidad frente al espectador”*. A. Tarkovsky.

El lugar del espectador en una obra. Reflexionamos ese pasaje que existe de la obra del/ la directora a la obra del espectador/a. ¿Qué elementos se ponen en juego de todo lo que vimos en relación a la creación de las imágenes, a la construcción de una película, frente al espectador?. Problemas de representación en el cine documental. Por qué una película no llega a involucrar al espectador. Cartas de los espectadores de Tarkovsky a su autor. Reflexiones de Tarkovsky sobre la relación entre las películas y los espectadores.

El sistema de representación en el documental según J.L Comolli y su vínculo con el espectador. El acontecimiento filmado. El cine de ficción industrial americano trabaja, por lo contrario, con la repetición e imitación. Los procesos se duplican, no se crean. En el cine documental el acontecimiento no pre-existe al film.

La disociación de una imagen de la realidad con el avance de la tecnología digital. Desaparece el vínculo, la experiencia, y el espacio-tiempo que condicionan y constituyen a la imagen. La relación entre la cámara y el sujeto se disuelven. ¿A quiénes van dirigidas estas imágenes?.

CLASE 4 - El lenguaje de la cámara

Parámetros técnicos sobre la luz, el encuadre, la sensibilidad, el diafragma, el rango dinámico y la longitud en la escala de grises, la profundidad de campo, la composición, los movimientos de cámara, los planos.

Conocer y manejar los aspectos técnicos nos da la libertad necesaria para trabajar los aspectos narrativos y dramáticos. Pero a su vez para ponerlos en cuestión. ¿Qué es incorrecto o correcto técnicamente en la construcción de una imagen?. Los parámetros técnicos sirven también para transgredirlos si es necesario. ¿Cómo negociamos los parámetros técnicos de una escena frente a la inmediatez de lo que sucede frente a nosotros, frente a la cámara.?. ¿Qué sucede si priorizamos sólo o primero, los aspectos técnicos en detrimento de poder registrar a tiempo un potencial momento narrativo- dramático.?

El camino acelerado a la ultra-definición de una imagen. Las cámaras se fabrican para obtener cada vez mayor información en la imagen. Qué ocurre con esto. El hiper- realismo. La ausencia de suciedad o “error” en una imagen. Qué ocurre con la textura. Qué ocurre con la impresión de verdad genera una imagen de ultra-definición en el cine documental.

Análisis de los aspectos técnicos y dramáticos de la cámara y la imagen, trabajando en conjunto, en consonancia con la idea, la búsqueda, el punto de vista de la película. Ejemplos. Análisis de esta interacción en algunas de las películas que estuvimos viendo. Experiencias propias como DF y Cámara.

El fuera de campo. Qué es el fuera de campo. Cómo opera. Significancias narrativas del fuera de campo. El vínculo del fuera del campo y el sonido. Cómo trabajar con el fuera de campo cuando hacemos cámara. Cómo detectar la potencia del fuera de campo mientras filmamos y cómo tomar las mejores decisiones en ese momento. La relación del fuera de campo y el montaje. El recuerdo como fuera de campo. Análisis y ejemplos del fuera de campo en algunas películas que estuvimos viendo, y con nuevos films.

El encuadre y la composición, en términos narrativos y dramáticos. Análisis de los elementos del encuadre que configuran la composición, la determinan, la condicionan y modifican.

El tiempo en los planos. La duración de un plano. Su temporalidad. La espera. El arco dramático o transformación dentro de un plano. Los planos pasivos, los planos fuertes: análisis. Los problemas de cortar antes de tiempo un plano. O filmar tardíamente un plano. ¿Qué es un plano que no es un plano?.

El movimiento de los planos, interno y externo. Salir y entrar del encuadre. Panear-no panear. Acercar el plano, alejarlo, o quedarnos quietxs. Qué implica. Cuestiones éticas y narrativas de modificar un plano. El azar dentro de un plano. Lo inesperado.

La fragmentación de una escena. En cuántos planos decido filmar una escena. El plano secuencia. El uso de trípode. El uso de lentes fijos o lentes de distancia focal variable: cómo trabajar en ambos casos en función de los aspectos narrativos. Ventajas y desventajas. El cambio de lentes en la escena. La complicidad del sonidista. La comunicación visual. Cuándo empieza y termina un plano. Los momentos previos y posteriores a la "acción". Aprender a reconocer la tensión dramática dentro de un plano. Los paneos y su forma narrativa. El plano secuencia. La continuidad temporal. La elipsis. El corte. La fragmentación - La no fragmentación de una escena: Ejemplos. Reflexionamos cómo el dispositivo narrativo se relaciona con las decisiones en la forma de trabajar con la cámara y construir las escenas.

CLASE 5 - Cuestiones esenciales del rodaje

-La relación Director/Directora - Camarógrafo/ Camarógrafa. El pacto de confianza. Ambos saben qué película se busca filmar: Las intenciones, las motivaciones de por qué se hace la película. Ambos saben que se entregan a lo inesperado, también a lo desconocido, a pesar de las ideas o dispositivos pre-establecidos antes del rodaje. Ambos saben que el director/directora debe confiar en el/la camarógrafa ya que no se puede dirigir a la cámara de forma permanente mientras se filma. (Más bien todo contrario). Cuáles son las consecuencias de hacerlo, de querer dirigir la cámara mientras está filmando.

-La improvisación. Hacer cámara en cine documental es casi en un cien por ciento, improvisar. La intuición. Mirar dentro y fuera del visor de la cámara en simultáneo. Nos anticipamos a lo que vamos a filmar: primero lo vemos fuera del visor de la cámara, luego tomamos la decisión (o no) de filmarlo.

-La auto-representación o la auto-puesta en escena. Qué significa. Cómo sucede. Por qué sucede. Cómo trabajar con la cámara en relación a la auto-puesta en escena que toda persona ejerce delante de una cámara. La diferencia radical entre la auto-puesta en escena y la imitación-caricatura-exacerbación. ¿Por qué puede pasar esto?. Cómo podemos filmar la transformación entre la auto-puesta en escena y la revelación. *"Como sé que soy mirado construyo la imagen que quiero proyectar de mí. El gran tema con eso es que todas las imágenes son de una tensión y diálogo constante entre la imagen que tú quieres dar y la que das inevitablemente. Uno puede controlar la imagen hasta cierto punto. Y tu cometido es de alguna manera poder capturar esa transformación."* J.L. Comolli.

-Problemas en rodaje. Cómo actuar cuando somos DF para una película documental y el o la directora no tiene claro lo que busca. Dos casos de estudio opuestos.

-Consejos para el rodaje. Cómo movernos en la escena. Cómo evitar que se rompa la comunicación cinematográfica con las personas que estamos filmando. Cómo crear comodidad o confianza. La armonía en el equipo. Todxs estamos haciendo la misma película.

El retrato.

Aspectos particulares del retrato. La sustitución como gesto principal del retrato. Conceptos de El retrato filmado de Marta Andreu: Retrato Memoria. Retrato Deriva. Retrato Paisaje. Retrato Espejo.

El cine de María Alvarez

Su forma de trabajo, su forma de ver el cine y de hacer cine. “Desandar el camino de lo aprendido, para filmar como una niña”. Sus retratos en sus películas Las cinéfilas, El tiempo perdido y Las cercanas. Entrevista con María Alvarez donde hablamos de su trabajo con la cámara. Su forma de hacer cámara: la cámara como principal y esencial elemento de vinculación con sus personajes. Su cine. La experiencia y el vínculo como eje central de sus películas. Su forma de estar en sus películas.

El documental en la ficción

Vemos y analizamos Obreras saliendo de la fábrica de José Luis Torre Leiva. Textos del autor sobre esta película, sobre su concepción, su forma de pensarla y hacerla. La relación de las actrices con el espacio y la cámara. Las consignas a sus personajes. Los momentos documentales en las escenas. Los vínculos emocionales y personales entre la representación del personaje y la vida real de la actrices.

CLASE 6 - La imagen y la palabra.

La palabra hablada como materia cinematográfica en términos dramáticos y narrativos. Cómo filmar la palabra. La palabra como texto, su relación con la imagen. La entrevista, su relación con la cámara. La palabra y el material de archivo. La palabra como voz en off, su relación con la imagen. Vemos fragmentos de películas de ejemplos. (Adiós amigo mío, sin gestos ni palabras de José Luis Torre Leiva / Ausencia de mí de Melina Terribili / La vida moderna de Raymond Depardon)

El conflicto. Teoría del conflicto central de Raúl Ruiz.

La forma de estructurar los relatos en el cine hegemónico industrial en función del conflicto central, de un choque de fuerzas, de una confrontación. La banalidad que producen este tipo de relatos. La defensa de un cine que

prescinde de estas fórmulas, que posa su mirada y atención sobre acontecimientos supuestamente intrascendentes, o secundarios para esta teoría del conflicto central. La teoría y el origen del aburrimiento. La paradoja de San Gregorio sobre el reposo y al mismo tiempo el movimiento. La opresión del conflicto central al espectador. El carácter depredador del conflicto central.

El Montaje.

-La relación entre la cámara y el montaje. El material filmado es la realidad fílmica de la película. Aprender a mirar el material filmado. Detectar su transformación desde la concepción de la idea. Encontrar la forma en el montaje. Cómo mirar el trabajo de cámara en el material filmado. Detección de errores en el rodaje, planos fallidos. Re- significación de las imágenes filmadas en el montaje.

-El montaje según Tarkovsky. "Sobre el tiempo, el ritmo y el montaje" y "Esculpir el tiempo". El tiempo cinematográfico en montaje. El ritmo dictado por la temporalidad de los planos.

La naturaleza de las imágenes guían la construcción de la película

El corte de las imágenes le dan su sustancia.

La unidad del material, el sentido orgánico del material.

El orden de los planos, las escenas y secuencias: la estructura.

Comprender la vida interior del material filmado.

El tiempo en un plano se siente cuando surge la sensibilidad ante una verdad determinada que emerge del acontecimiento visible registrado.

Lo que se ve en un plano no se agota en aquello que se representa visiblemente sino que insinúa algo que tras este plano se extiende de forma ilimitada, cuando hace alusión a la vida.

La construcción de la película en el espectador quien se confronta a ella según sus propias experiencias.

2.3 –MODALIDAD DE

DICTADO: VIRTUAL

2.4 – BIBLIOGRAFÍA:

Arde la imagen - Georges Didi-Huberman

La cámara lúcida - Roland Barthes

Cuando las imágenes toman posición - Georges Didi-Huberman

La cámara opaca - Jean Louis Comolli

Poética del cine - Raúl Ruiz

Atrapad la vida - Andrei Tarkovsky

Esculpir el tiempo - Andrei Tarkovsky

El montaje a distancia - Artavazd Pelechian

Pensamientos, escritos y entrevistas de Raymond Depardon, Jonas Mekas, Ben Rivers, Maite Alberdi, Chantal Akerman, José Luis Torre Leiva, Ricardo Piglia, Andrés Di Tella, Marta Andreu, Sergei Dvortsevov, Nicolas Philibert, Jean Louis Comolli, Ben Rusell, María Alvarez, Jonathan Schwartz, Alessandra Sanguinetti, Dziga Vertov, Audrius Stonys.

ENVIAR ESTE FORMULARIO EN ARCHIVO WORD A : cultura@sociales.uba.ar