

El Gesto de Bob

Mirando desde el interior del Workshop

Probablemente la imagen congelada que tengamos del curso de Robert Hermanson, la foto del profesor, sea el gesto de llevarse sus manos a la cabeza al final de un corto, ante una expresión intraducible o una indecifrable pregunta de los participantes del *workshop*. Anticipo algo que acaso debiera inferirse al final del texto, pero tantas veces ese fotograma se coló en nuestras retinas expectantes, que intuyo que conocimos parcialmente, fugazmente, a este docente que, reiterando aquel gesto, trataba de asociar sus ideas y cómo comunicárlas, traducción de por medio.

El curso, "su curso", terminó siendo "nuestro curso". Alguien, quien parafraseando los textos entregados logró "un aura" en el lugar de trabajo. Experimentar, alternar el antecedente con la búsqueda, captar imágenes analógicas y transformarlas mediante la digitalización, podrían ser expresiones que sintetizan lo actuado en los tres cortos producidos por cada grupo de trabajo; el poder de la imagen, la problemática del *workshop*. Imágenes en ordenamientos prolijamente dispuestos que producen textos fílmicos más lineales, imágenes como fenómenos en sí mismas que abren el debate hacia los posibles discursos de interpretación, imágenes insospechadamente forzadas a producir nuevas lecturas de objetos, imágenes de objetos no vistos por nuestros ojos, pero sí por la cámara y re-presentadas en el medio digital. Cortos de re-presentación.

Filtros y efectos abundantes por un lado, mostrando excelencia en el manejo del programa; mesura y desconfianza de sobreactuación efectista, con más ortodoxia análoga por otro lado. Films breves, fronterizos a un clip de Mtv, films breves sin precisar fronteras y otros con fronteras preestablecidas como consigna o recurso. Cámaras pulcras sobre tripodes profesionales, cámaras movilizadas sin atavismos por la sintaxis del cuadro; filmación cruda de 10 a 15 minutos de video, que irremisiblemente terminarán en una narrativa de 2 minutos, digitalización mediante. Curiosa alquimia de tiempo y espacio alrededor del cine, nuestros videos, la arquitectura y la ciudad.

Lo sustancial para quienes participamos de este encuentro estaba al final de la visualización de los cortos, donde se abría el debate, el intercambio de ideas entre autores y público, público que en otro momento era también autor. Personajes concretos, personajes sugeridos, momentos de previsible desenlace, narrativas con escenas *escherianas* sin principio ni fin.

Bandas de sonido estridentes, *hard* en algunos casos, sonidos expandidos que acentúan las narrativas, en otros; pausas ambientales y sonidos que crean un clima, otros más avezados técnicamente, produciendo un correlato cronológico y exacto con la imagen. Bandas musicales de los '70, '80 y los '90.

Tiempos. Uno: experiencial, secuencialidad perceptual, atrás y adelante en la progre-

sión de imágenes, unión de las lógicas de la materia y su temporalidad. Dos: personajes que viven un drama, un evento, una escena fuzgamente en 2 minutos. Tres: espacios arquitectónicos y urbanos re-construidos mediante una estética de imágenes. Cuatro: el no visto, el *backstage* de los films, polémico, cuestionado, sugerente y el lamentarse no haber grabado las opiniones. Sólo un papel con algunas anotaciones, esquemas del storyboard que salen de la carpeta, insertados entre los apuntes del curso. Todos tiempos que edifican una realidad manipulada, distante de lo real y análogo de la cinta del video cassette.

Recuerdo insistentemente dos palabras de Hermanson: migración y cultura o la cultura de la migración, como si su búsqueda fuera contener las expresiones particulares dentro de la incesante globalización. ¿Podría la imagen contener la migración cultural y tecnológica, re-presentando lo real en una nueva mirada interpretativa? El logos del curso.

¿Qué propuso Bob Hermanson?, un espacio para la creatividad, la experimentación mediante la manipulación y búsqueda tecnológica, un encuentro entre docentes y alumnos, una proximidad o distancia generacional, una película (la suya) dentro de otra película (la nuestra), una intermediación entre disciplinas: la arquitectura, la ciudad y el cine; donde las mismas fueron personajes de las historias, set de narrativas o fotogramas con exploraciones estéticas.

El origen del curso podría situarse en la controversia desarrollada a la luz de los textos de Walter Benjamin, sobre la posibilidad del mantenimiento del aura en la obra de arte, en momentos en que es sometida a los sistemas tecnológicos de reproducibilidad. La obra es ahora simultánea y masivamente reproducida, agregando un valor inédito: el valor exhibitivo; agudizando la distancia de objeto único e individual y de experiencia irrepetible. En este juego de la repetición nada es exactamente singular.

El curso navegó sobre distancias: lo real y la realidad. Referencias icónicas dispuestas en otro espacio, el cinético, donde a partir de lo preexistente, instaurar una ilusión imaginaria de realidad. Una significación atribuida al cambio en el sentido de nuevo texto / objeto, más que a su legitimación como antecedente. Las imágenes vistas no reprodujeron la realidad y sobre este presupuesto, debiera observarse el sentido del curso. Las imágenes vistas exploraron los límites entre lo real y lo imaginario, produjeron simulaciones críticas, constituyeron indicios auto referenciales de su propio sentido.

El fenómeno del curso giró sobre el sentido heterotópico de las propuestas, donde situaciones, personajes, narrativas y escenografías, existieron en superposición espacio-temporal, simultaneidades imposibles en lo real, pero factibles en la realidad de re-presentación.

¿Cómo evaluar el curso de Hermanson? Desde la multiplicidad de lecturas de abordajes, y el fenomenal entrecruzamiento disciplinar de este fin de milenio. El curso se desplazó en la posibilidad, en las interfaces del conocimiento de las áreas comprendidas. Se produjeron dos resultados, uno más inmediato y medible por la realización de los cortos en video, del cual el Profesor Hermanson emitió y compartió sus opiniones; otro menos inmediato, el de la posibilidad de pensar la disciplina desde otro lugar, conjeturalmente desde otros interlugares, expectantes antes que limitados.

Filmar con la cámara de video, capturar el video digitalmente, trasladar la información para la edición digital, hacer el proyecto del film en imagen y sonido, *make a movie* por fin, para convertirlo nuevamente a video análogo. Por momentos nuestra computadora master de la Facultad me recordaba incesantemente a HAL de 2001, actuaba por ella misma, sin mayor reparo de nuestras urgencias, allí estaba Bob, reiterando su gesto y advirtiéndome que son máquinas, "no depositen toda su confianza en ellas", construyendo la metáfora del curso.

Arq. Miguel Vitale

elegidas y otros escritos. Donald A. Yates & James E. Irby con prólogo de André Maurois (Modern Library, New York, 1983)

²¹ Ver el film *Hace un año en Marienbad* (1961), que recrea un entorno sin lugar ni tiempo en el que los personajes entran y salen de escena sin ningún sentido o dirección.

²² El director francés Jacques Tati utilizó la teoría semiótica en películas como *Playtime* (1967) y *Mon oncle* (1958) literalmente y a través de analogías.

²³ Yasujiro Ozu, representando los valores tradicionales japoneses, usó espacios exteriores en muchos de sus films. La cámara, por ejemplo, permanecía estática mientras los personajes se movían dentro y fuera de escena. Esta preocupación por el espacio vacío es parte del concepto de Zen conocido como *ma*, en el que el vacío espacial en la tradición occidental se llena para la mentalidad oriental, con significado y razón. Ver David A. Cook, *Una historia de la narrativa fílmica* (W.W. Norton & Co., New York, 1981,

págs. 585-590).

²⁴ Los géneros refieren al equivalente en cine de las tipologías arquitectónicas. Se puede ver los llamados géneros "puros" en la forma de los Westerns (*La Diligencia*), ciencia-ficción, film noir, horror, romance, etc. También con formas híbridas como *2001*, *Blade Runner*, *La guerra de las galaxias*, etcétera.

²⁵ Nadir Lahiji toma al *flanêur* desde los escritos de Walter Benjamin. Para él, el *flanêur* es retirado de la ciudad observándola pero sin comprometerse con ella. Si la ciudad

se transforma en una "soledad pavimentada" -una metáfora de la ciudad moderna donde existe la soledad- la alienación existencialista del poeta ve la realidad de la condición modernista de una manera adversa. Ver Nadir Lahiji "El Flanêur en la soledad pavimentada de la ciudad" en Via (Rizzoli, New York, 1988, págs. 121-127)

²⁶ Via, pág. 167.